



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání – komplexní inovace pedagogických, výtvarně-pedagogických a uměnovědných studijních oborů, reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075

Studijní opora *Sochařství ve veřejném prostoru: K pojmům a otázkám* reflektuje základní terminologii a pojmy spojené s uměním ve veřejném prostoru. Soustředí se především na specializované otázky z oblasti sochařství ve veřejném prostoru. Součástí studijního textu jsou výkladové pasáže, textové úkoly a obrazové příklady ilustrující probíranou tematiku. Je možné ji využít jako učební pomůcku pro učitele dějin výtvarného umění i jako rozšiřující textový a obrazový podklad pro hodiny výtvarné výchovy. Publikace zaujme zejména studenty dějin umění, výtvarné tvorby a učitelství výtvarné výchovy.

Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy
1. vydání, 2014



9 788024 443188



Sochařství ve veřejném prostoru: K pojmům a otázkám

Sabina Soušková



Sabina Soušková

**Sochařství
ve veřejném prostoru:
K pojmům a otázkám**

Univerzita Palackého v Olomouci

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

Sochařství ve veřejném prostoru

K pojmům a otázkám

Sabina Soušková

Olomouc 2014



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Publikace vznikla v rámci projektu Vizuální komunikace, otevřený prostor k výchově a vzdělávání - komplexní inovace pedagogických, výtvarně pedagogických a uměnovědných studijních oborů, reg. č.: CZ.1.07/2.2.00/28.0075 realizovaného Katedrou výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Řešitelé projektu:

doc. PhDr. Hana Myslivečková, CSc., hlavní řešitelka projektu

Mgr. Petra Šobánková, Ph.D., garantka publikační činnosti

Mgr. Veronika Jurečková, koordinátorka projektu a studijních modulů

doc. Vladimír Havlík, garant mezinárodní spolupráce

Oponenti:

doc. PaedDr. Alena Kavčáková, Dr.

doc. PhDr. Pavel Šopák, Ph.D.

Ing. Jiří Štencel

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Sabina Soušková, 2014

©Univerzita Palackého v Olomouci, 2014

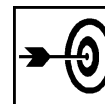
ISBN 978-80-244-4318-8

Obsah

1. Co je sochařství ve veřejném prostoru aneb sochařství a veřejný prostor v minulosti a dnes	5
1.1 Veřejný prostor a sochařství	5
1.2 „Public“ versus „art“	12
1.3 Místo	12
1.4 Konec objektu?	13
1.5 Výstavy umění ve veřejném prostoru	14
2 Projevy sochařství ve veřejném prostoru 20. a 21. století	29
2.1 Pomníková tvorba	29
2.1.1 Charakter pomníkové tvorby v našem prostředí v období od konce 19. století po rok 1948	31
2.1.2 Pomníková propaganda v druhé polovině 20. století	34
2.2 Volné sochařství ve veřejném prostoru	41
2.2.1 Umění ve veřejných prostorech a tzv. „Kunst am Bau“ a „Drop sculpture“	42
2.2.2 Sochařství v prostorech měst	45
2.2.3 „Site specific“ a sochařství ve veřejném prostoru	46
3 Ukázky interpretace sochařství ve veřejném prostoru	50
3.1 Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli, 2004, Federico Díaz – Marián Karel	50
3.2 Kašna Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera, 2007, Otmar Oliva	56
4 Literatura a internetové odkazy	65
Seznam použité literatury:	65
Internetové odkazy:	69
5 Seznam obrazových příloh	71

1. Co je sochařství ve veřejném prostoru aneb sochařství a veřejný prostor v minulosti a dnes

Cíle



Tato kapitola usiluje o komplexní uchopení pojmu sochařství ve veřejném prostoru.

Po prostudování této kapitoly byste měli být schopni:

- všimnout si konkrétních příkladů sochařství ve veřejném prostoru ve svém okolí,
- uvést příklady, co je a co není sochařstvím ve veřejném prostoru – na uměleckých příkladech z různých epoch,
- charakterizovat hlavní zásady sochařství ve veřejném prostoru,
- uvědomit si spojitost a zároveň i odlišnost mezi uměním ve veřejném prostoru (tzv. public art) a sochařstvím pro veřejný prostor,
- vnímat sochařskou práci jako jeden z formotvorných prostředků vizuality či génia loci místa.

Průvodce studiem



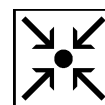
V následující kapitole se na vybraných příkladech seznámíte s různými způsoby pojetí sochařství ve veřejném prostoru.

1.1 Veřejný prostor a sochařství

Fyzické vstupování do veřejného prostoru prostřednictvím uměleckých objektů je v současnosti fenoménem, který disponuje z hlediska fyzické i psychické dosažitelnosti možnostmi podnícení společenské diskuze.

Sochařství jako trojdimenzionální projev ovlivňuje skutečnou podobu místa – prostoru, do něhož svou předmětnou existencí zasahuje. Ať už se jedná o antické helénistické skulptury, o gotické reliéfy vázané na architekturu chrámových staveb nebo o barokní sochy v krajině, lze takové vizuální počínání charakterizovat jako interpretaci vztahu člověka k tomuto místu.

Příklad

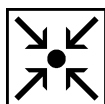


Již v řeckém helénistickém období se setkáváme se zdobením vstupů do měst a posvátných okrsků. Každý příchozí tak byl konfrontován s aktuální

společenskou realitou města a jeho idejemi. Tato tradice výzdoby vstupních oblouků později ovlivnila stavění vítězných oblouků [1], které připomínaly významné dějinné mezníky pojící se k danému vládci a jeho městu. (Pijoan, 1998, s. 252)



1. Zde příklad římského umění. *Konstantinův vítězný oblouk* z roku 315 n. l. v Římě.



Příklad

Řecký cestovatel a zeměpisec Pausánias, který žil ve 2. století n. l., ve svém topografickém spisu *Cesta po Řecku I – II* (Pausánias, *Periéghésis Hellados*, po r. 170), uvádí: „*Ambrosané mají nevelkou agoru a mnohá kamenná socha na ní je rozbita. [...] Antikyřtí mají na agoře kovové sochy a v přístavu nevelký Poseidonův chrám zbudovaný z hrubých balvanů*“ (Pausanias, 1973, s. 344, 345).

Řekové tak měli podle Pausánia sochy na agoře. Agora (řecky αγορά) sloužila jako veřejné shromaždiště svobodných občanů v řeckých státech, polis, kde se odehrával veřejný život. Agora tak byla dějištěm veřejného života a nacházely se tu také důležité vládní a úřední budovy.



Úkol

Zamyslete se nad tím, jaké činnosti mohli Řekové na agoře vykonávat. Pro lepší představu si můžete přečíst úryvky z knihy: Pausánias, *Cesta po Řecku I – II* (překl. Helena Busonská), Praha 1974. – Robert Graves, *Řecké mýty* (překl. Jiří Hanuš), Brno 2010.

Lze agoru srovnat s dnešními náměstími? V čem spatřujete rozdíly?

Místo pro vaše poznámky:

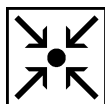
Pro zájemce

Jako agorafobii (agoraphobia) [2] označujeme patologický strach z otevřených prostor, kdy se takto postižený člověk obává pobytu ve veřejném prostoru a na místech s velkou koncentrací jiných osob.

Porucha negativně zasahuje do běžného života člověka, který není sám často ani schopen přejít náměstí, nastoupit do prostředku hromadné dopravy či vejít do obchodního domu nebo na jiná místa, která obývají jiní lidé. Bez odborné pomoci se tato porucha bohužel často rozvine do dlouhodobého chorobného stavu, který negativně zasáhne do kvality života nemocného (Hartl & Hartlová, 2009, s. 22).

**2. Agorafobie (ilustrační obrázek).**

Sochařská díla vystavená každodennímu provozu ovšem nejspíše podléhala měnícím se společensko-politickým okolnostem. Ničivé obrazoborectví, kterému byly sochy ve venkovním prostoru vystaveny, často poháněla emoční vypjatost a vystupňovaná agrese obyvatel daného prostředí. Sochy se tak v určitém okamžiku mohly jevit jako nejdostupnější cíl k vyjádření jejich přesvědčení a k uvolnění okamžitého napětí.



Příklad

Přečtěte si následující ukázkou o stržení *Mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v Praze*:

„Mariánský sloup na Staroměstském náměstí [3,4] dal postavit císař Ferdinand III. na žádost Pražanů, na paměť skončení třicetileté války, kdy se Staré město pražské ubránilo snahám o dobytí švédskými vojsky, a ustanovil, aby při něm byla konána každou sobotu na každý mariánský svátek pobožnost. Při obranných bojích byl prý vysloven příslib, že odvrátí-li Pražané s pomocí Panny Marie nepřátelská vojska a zachrání Prahu před zničením, postaví jako výraz vděku a poděkování za ubránění města sloup s její sochou na vrcholu na Staroměstském náměstí. Nešlo tedy o symbol vítězství, ale o poděkování.“ [...]

„Sloup byl vytvořen z českého hrubozrnného pískovce. Původně poblíž místa sloupu stávala šibenice, která byla s postavením sloupu přesunuta za město. Sloup tvořil dominantu celého náměstí a byl jeho kompozičním středem. Sloup měl šestimetrový dřík, na vrcholu stála socha Panny Marie. Sloup koncipován na třech stupních, se schodištěm obíhajícím sloup ze všech stran, na horním stupni kamenné zábradlí tvořené balustrádou, na ní byla položena madla s kamennými koulemi uprostřed a na okrajích. Čtyři pilíře pro sousoší andělů, jejich seskupení utvářelo uvnitř prostor, jakousi malou kapličku, kde byl umístěn deskový obraz Panny Marie Rynecké (k tomuto obrazu se Pražané původně modlili) od neznámého malíře ze 14. století, nazývaný také druhým Paládiem země České. Na horním dílu podstavce dřík sloupu s korintskou hlavicí a sochou Immaculaty.“ [...]

„3. 11. 1918 byl sloup stržen [5] rozvášněným davem, přivedeným sem z tábora lidu na Bílé hoře. Zde řečníci plamennými hovory proti Habsburské monarchii a církvi podnítily dav k tomuto činu. Stržení provedli hlavně obyvatelé Žižkova, jedna skupina tahala za lano uvázané na dřík sloupu a druhá skupina s holemi odháněla ostatní, kteří se snažili sloup bránit, fyzicky napaden byl i hrabě Kounic. Žižkov tehdy ještě nebyl součástí Prahy, ale samostatným městem, Mariánský sloup nestrhli Pražané. Části sloupu měly být vhozeny do Vltavy, tomu však zabránili přivolaní vojáci a místní obyvatelé. Socha Panny Marie se pádem z výšky rozbila na víc než 10 kusů, úlomky si lidé odnášeli na památku. Od rána 4. 11. do 5. 11. hlídala trosky sloupu vojenská stráž, poté byly odvezeny na Staroměstskou radnici a do Obecního dvora, odtud měly být převezeny na památku do Městského muzea (části sochařské výzdoby sloupu jsou dnes v lapidáriu Národního muzea)“ (Bradna & Kavička, 2008).



3. Jan Jiří Bendl, Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze.



4. Unikátní pohled na pražské Staroměstské náměstí s oběma dominantami. Vlevo *Pomník mistra Jana Husa* od Ladislava Šalouna, vpravo ještě stojící Mariánský sloup (Jan Jiří Bendl).

Pro zájemce



Budování sloupů [6] k počtě významných osob existovalo již v době starověkých civilizací, kdy byla tímto způsobem vzdávána pocta bohům i císařům (Jemelková & Zápalková, 2008, s. 15–18).

Stavění sloupů s mariánskou tematikou bylo nejvíce rozšířeno v období barokní katolické zbožnosti. V letech 1679–1680 zasáhla Evropu velká morová epidemie, po níž se nejčastěji setkáváme s novým typem sloupu, tzv. morovým památníkem (Bradna & Kavička, 2008).



6. *Čestný sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci, 1716 – 1754, Václav Rinder, Filip Sattler, Ondřej Zahner a další.*

Pomníky stavěné na zakázku měšťanské elity v druhé polovině 19. století byly v tomto ohledu zřejmě prvními takovými pokusy prostřednictvím vizuálního působení narušit a znovu uspořádat stávající a již zavedené hodnoty. Z dnešního úhlu pohledu tak byla nepřímo nastolena otázka hledající odpověď na kontextuální proměnu vztahu mezi obyvatelem a jeho prostředím čili způsobem jeho existence ve veřejném prostoru. Zacházení s městskými „interiéry“ sklonku 19. století a počátku 21. století samozřejmě není možné porovnávat z hlediska podobnosti konečných vizuálních výstupů, anebo procesu jejich vzniku, společná je spíše snaha o jakousi sdělnost, prezentaci, často zřetelně mimouměleckého záměru.

1.2 „Public“ versus „art“

Americká historička umění Harriet F. Senie ve své knize *Contemporary public sculpture* z roku 1992 (Senie, 1992) definovala zásadní otázky, které diskuzi o problematice umění ve veřejném prostoru provázejí doposud s nezměněnou intenzitou.



Důležitá pasáž textu

Svou úvahu uvedla zamyšlením nad správnou definicí umění ve veřejném prostoru v demokratické společnosti. Jak může být „něco“ veřejné – public/democratic – a současně uměním – art/elit. „Kdo“ je to vůbec „veřejnost“ a co dělá „dané“ realizace veřejnými? Jejich tematická stránka, nebo jejich kontakt s místem osazení? Tyto otázky byly v našem prostředí částečně teoreticky reflektovány ve druhé polovině 90. let 20. století u příležitosti výstavy „Umělecké dílo ve veřejném prostoru“. Nad rámec konceptu Harriet F. Senie zde bylo uvažováno o situační estetice i o sociologické determinaci obou pojmů (veřejný a soukromý), kdy rozlučka mezi skutečností „veřejného“ a „soukromého“ neexistuje, protože sám pojem veřejnosti je historicky a sociokulturně determinovaný. Tento sociální konstrukt odloučení veřejného a soukromého „*má vedle vlastnického rozměru [...], také další rozměry, ke kterým patří i rozměr kulturní*“ (Žák, 1997, s. 55).

*umění ve veřejném prostoru
je sociokulturním konstruk-
tem*

Součástí této kulturní mentality se již od druhé poloviny 19. století staly pomníkové realizace akcentující aktuální společenskou realitu umělecké tvorby i veřejného mínění. Pomníky nikdy nepřekročily danou diskurzivní modelaci prostoru, míra společenské uspokojivosti těchto řešení souvisela s univerzálností jejich vizuálního pojetí. Například reakce a dialogy „*public art*“ s vnějšími i vnitřními jevy společnosti popisuje John S. Powers jako určité důsledky společensko-politické vůle.

1.3 Místo

„Místo je prostor, který má jasně určený charakter. Od dávných dob byl génius loci či „duch místa“ pokládán za konkrétní skutečnost, s níž se člověk setkává tváří v tvář a s níž se musí vyrovnávat ve svém každodenním životě [7]“ (Norberg – Schulz, 2010, s. 5).

Nelze pominout, že veškeré sochařské či vizuální realizace, bez ohledu na námětovou hierarchizaci, komunikují vlastním způsobem s tvářností místa čili městského prostředí. Stejně tak vizualita pomníkové tvorby opírající se o rámec svého tematického zaměření může podnětným způsobem využít nabízejících se možností public art ve smyslu následujícího tvrzení: „*Jeho (public art) živost spočívá ve schopnosti správně porozumět prostředí a dobře zvolit obecně diskutované, aktuální téma*“ (Petišková, 1998, s. 5). Vytvoření nové prostorové (sochařské) realizace vždy zahrnuje i respekt ke

stávajícímu „génii loci“, ovšem správnost, zásadnost či mylnost reflektujícího pohledu vždy není možné přímo předvídat.

génii loci



7. Nezaměnitelný *génii loci* české metropole. Christian Norberg – Schulz Praze věnuje dokonce samostatnou kapitolu ve své knize. (Norberg – Schulz, 2010, s. 78–111)

Městský prostor prostřednictvím „public art“ nikdy neuchopíme celistvě ve všech jeho sociálních aspektech a místopisných kontextech; ovšem proměny jeho vizuality dostatečně vysvětlují proměny tzv. „imaga mundi“ jako lidského pochopení vlastní existence ve světě (Czumalo, 1997, s. 48–51).

Pro zájemce



Srov. „[...] *Intervenující díla současného umění poukazují spíše na možnosti, které by dané místo mohlo mít v budoucnosti*“ (Císař, 2011, s. 7).

1.4 Konec objektu?

Ovlivňování výtvarných kontextů napříč evropským i americkým kontinentem v druhé polovině 20. století mělo své kulturní předpoklady v poválečném umění a souvisí s jeho novými způsoby prezentace odehrávající se často mimo galerijní síně, tedy ve veřejném prostoru za účasti publika na toto setkání dopředu nepřipraveného.

Právě diskutované uplatnění umění v sociálním kontextu nově definuje prostor setkání umělce a diváka. Hranice estetiky a kontextuality děl tak

v souvislosti s publikem získávají komunikační aspekty. Prostor mezi umělcem a divákem vyplňuje estetický objekt (Trávníčková – Podlesná, 2011, s. 31) – znak, který významově působí v interakci s přirozeně přítomnými prvky krajiny nebo města.



Důležitá pasáž textu

Současné umění často založené více na vnitřních souvislostech než na vnějškově hodnotitelné formě tak může napomoci k základnímu předefinování povědomí o tom, jakých podob a funkcí nabývá socha ve veřejném prostoru, ale také může zcela popřít jeho smysl. Není vůbec jasné, nakolik lze pomníkovou tvorbu oprostít o hmotnou přítomnost objektového činitele; přizpůsobit tak pomníkový koncept například principu projevů „new genre of public art“ a zkoumat tak záměrně „nevýtvarným“ jazykem sociální realitu a komunikační potenciál příjemců „obyvatel“ této reality. Současnost poučená postmoderním pluralismem již nehledá navždy platné hodnoty, stejně jako se současné sochařství přihlásilo k pomíjivosti času (Rezek, 2011, s. 20).

1.5 Výstavy umění ve veřejném prostoru

Možnou cestu, jak i neodbornou veřejnost seznámit se širokou výrazovou škálou spektra současných vizuálních uměleckých projevů a současně ji na ni zvykat, nabízí například konání krátkodobých přehlídek soch, objektů, vytváření instalací nebo konceptuálních projektů v „interiérech“ měst. Nejenže pořádání podobných výstav pomáhá rozšiřovat mentální obzory běžných „kolemdoucích“, ale lze tímto způsobem bezkonfliktně zkoumat i stereotypní sociální konstrukce i urbanistické mýty daného prostředí.



Důležitá pasáž textu

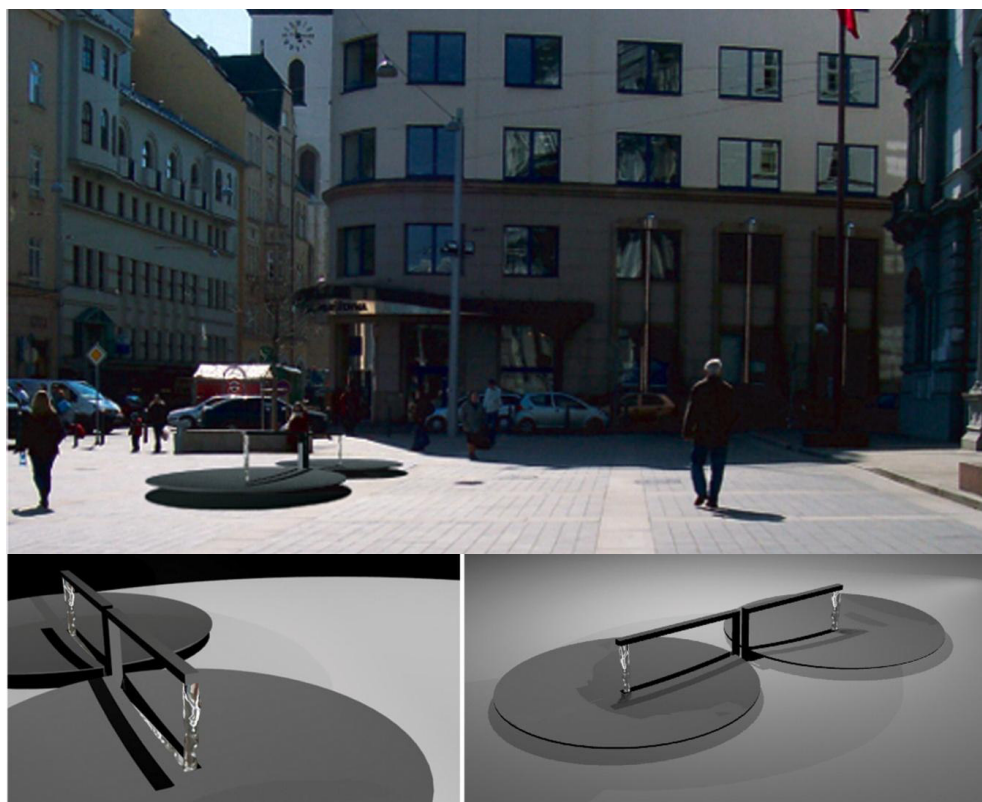
Snaha o uvedení vizuálního myšlení do povědomí obyvatel města je patrná na vzorovém modelu několika větších českých měst. Například činností liberecké společnosti Spacium (Raimanová, 2008) od roku 2001 město oproti minulosti nově pojalo velký počet realizací a soch. O koncentraci kvalitních soch a objektů ve veřejném prostoru „sní“ brněnský projekt „Sochy pro Brno“. Představitelé brněnského magistrátu si v roce 2006 stanovili cíl instalovat každý rok do městského prostoru jednu realizaci, tento projekt doplňuje každoroční výstavní přehlídka „Sochy v ulicích“ (Kupková 2009).

Brněnské počiny charakteru „public art“ inspirovaly členy jihlavské samosprávy; od roku 2012 „běží“ projekt „Sochy pro Jihlavu.“ Do jeho podoby se prostřednictvím internetu mohou zapojit i obyvatelé města.

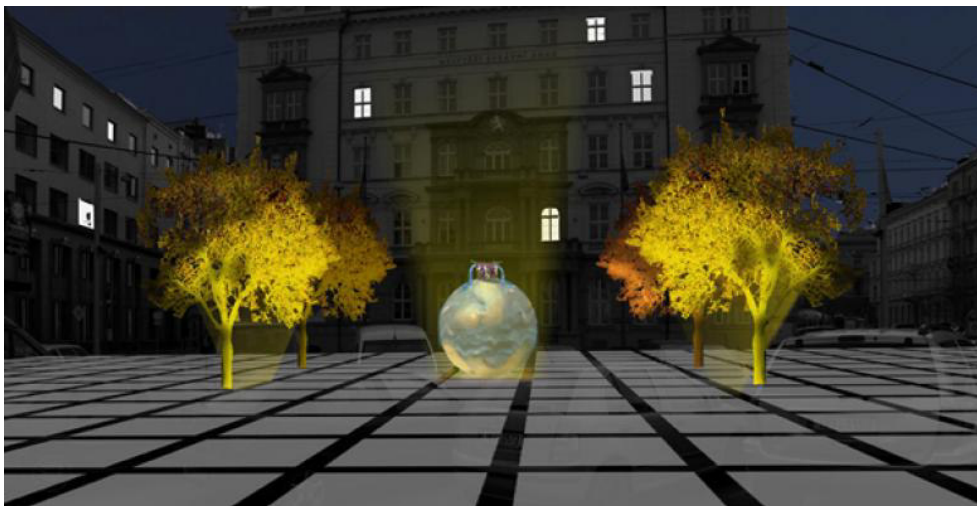
S problematikou umění ve veřejném prostoru souvisí aspekt urbanismu a hledání možností, jak odosobněné a mnohdy vizuálně zdevastované prostory více přizpůsobit lidskému měřítku.



8. Marius Kotrba, socha *Spravedlnost* v Brně (sádrový model 1:1), 2010.
Foto: Magistrát města Brna.



9. Petra Jackmannová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009.
Foto: archiv Petry Jackmannové.



10. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.



11. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.



12. Marius Kotrba, socha *Spravedlnost* v Brně, 2010, vítězná realizace. Foto: Sabina Soušková. Návrh Petry Jackmannové se umístil na 2. místě. Návrh Davida Moješčíka, Michala Šmerala, Jiřího Gulbise a Mirky Tůmové získal v soutěži 3. místo.



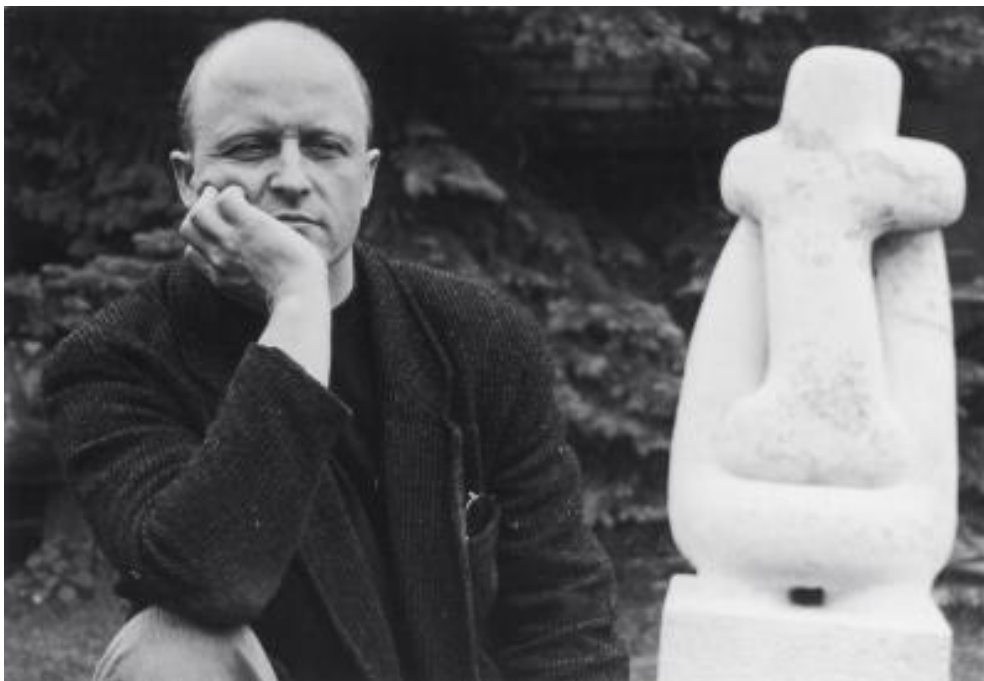
Pro zájemce

Přečtěte si následující ukázkou možné teoretické interpretace sochy ve veřejném prostoru v kontextu tvorby jejího autora. (Text byl v plném znění publikován: Soušková, 2005, s. 70–74.)

Marius Kotrba, sv. *Kryštof*, 2005

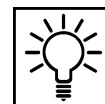
Sochař a malíř Marius Kotrba [13] se narodil 30. 9. 1959 v Čeladné. V letech 1974–1978 studoval obor kamenosochařství u Jana Habarty (1919–1989) na Střední uměleckoprůmyslové škole v Uherském Hradišti. Poté navštěvoval Akademii výtvarných umění v Praze (1981–1987), ateliér monumentálního sochařství Stanislava Hanzíka (1931). Mezi lety 1990–1992 působil jako odborný asistent na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru sochařství Huga Demartiniho (1931–2010). V roce 1993 pracovníčně pobýval na Akademii Minerva v Groeningenu na území Holandska. Mezi lety 1993–1994 vyučoval večerní kresbu na Základní umělecké škole v Rožnově pod Radhoštěm. Skupinově vystavoval od roku 1978, (Ševeček, 2005, s. 85) samostatně od roku 1980. (Kotrba, 2002, s. 48–49) Pedagogicky působil na Ostravské univerzitě v Ostravě od roku 1995, nejdříve na katedře výtvarné tvorby Pedagogické fakulty, od roku 1997 na Fakultě umění jako vedoucí oboru sochařství a také vedoucí katedry sochařství. V roce 1998 se stal docentem, o jedenáct let později, v roce 2009, profesorem. Jako sochaře ho nejvíce proslavily monumentální realizace ve veřejném prostoru.

ru; vytvářel komornější plastiky, reliéfy či kresby a malby navazující na jeho sochařský styl. Dne 17. 5. 2011 Marius Kotrba bohužel nečekaně zemřel při služební cestě na Slovensko.



13. Marius Kotrba u své sochy.

Úkol



Vyhledejte si další současné české sochaře. O třech, jejichž tvorba vás nejvíce zaujme, se pokuste zjistit, jestli také realizovali sochu či objekt ve veřejném prostoru.

Místo pro vaše poznámky:

*Sochařské práce Maria Kotrby nacházejí tematické východisko v zobrazení figurativních a zejména figurálních témat. Pro své náměty autor hledal specifickou stylizaci a výtvarnou řeč, která by mu dovolila zůstat spíše u popisného zobrazení postav, ale zároveň se také odpoutat od realismu nebo naturalismu a zobrazit tak estetickou i obsahovou podstatu díla. Využívá při modelaci exaktních geometrických tvarů, které přeformulovává do figurální podstaty. Doménu své zralé produkce Marius Kotrba založil na charakteristice zaoblených, blokovitých forem určité vzhledové hmotnosti až hřmotnosti postav, jejichž anatomie mnohdy připomíná srostlici tubusových tvarů. Tato formulace sochařských objemů může připomínat projevy některých umělců 1. poloviny 20. století, například formální zakulacení postav v díle Fernanda Legera (1881–1956). Styl Maria Kotrby lze vnímat v určité souvislosti s tvorbou Pabla Picassa (1881–1973), zejména s jeho portrétem *Stojící ženy* z roku 1921, s projevem Otty Gutfreunda (1889–1927) v civilistním období nebo stylem sochaře Henriho Moorea (1898–1986). Oproti Henri Mooreovi Marius Kotrba své postavy často stylizuje spíše do geometrických těles upravených pro konkrétní fyziognomie zobrazovaného.*



Řešení

Určitá podobnost s Pablem Picassem by mohla být spatřována u malby *Stojící žena*, 1921, olej, plátno, 132 x 91 cm, Národní galerie v Praze.

V případě Bohumila Kubišty pak u díla *Hlava*, 1915, istrijský vápenec, v 37 cm, Národní galerie v Praze.



Úkol

Prohlédněte si následující reprodukce sochařské tvorby Maria Kotrby – *Cvičenci* [14] a *Vrstvení času* [15]. Porovnejte je s malbou Pabla Picassa – *Stojící žena* a s plastikou Bohumila Kubišty – *Hlava*. Jsou díla něčím příbuzná? Pokud ano, čím? V čem podle vás může spočívat úskalí této interpretace hledající prapůvodní předlohu autora?



14. Marius Kotrba, *Cvičenci*, 2001.



15. Marius Kotrba, *Vrstvení času*, 2007, Slavičín.



16. Pablo Picasso, *Stojící žena*, 1921.

17. Bohumil Kubišta, *Hlava*, 1915.

Místo pro vaše poznámky:

Pro realizaci svých soch Marius Kotrba volil nejčastěji klasický sochařský postup, kdy námět nejprve vymodeloval z hlíny a poté jej odlil do výsledného materiálu. V případě monumentálních realizací do bronzu nebo betonu, u přípravných studií a skic do sádry. Nevyhýbal se ani opačnému technickému procesu odebrání hmoty, známé jsou jeho řezbářské práce nebo skulptury z kamene.

Sochu sv. Kryštofa [18] pojal Marius Kotrba svým charakteristickým, sumárně stylizovaným sochařským rukopisem, který upřednostňuje blokovité a tubusové hmoty zdůrazňující kompaktnost celého díla. Sošná figura majestátně kráčí, hlava sv. Kryštofa se pohledově natáčí na severovýchod, směrem k dálničnímu obchvatu. Na pravé rameno autor sv. Kryštofovi posadil menší figuru, v souladu s legendou znázorňuje Ježíše Krista v dětském

věku. Gesta dítěte také směřují k rychlostní komunikaci. Z ikonografického hlediska nezbytný motiv malého Ježíše zároveň přispívá k odlehčení masivnosti celého sousoší, k podpoření vertikality, vnáší do jinak spíše statické plastiky větší míru pohybu a napomáhá vytvoření oživujícího kontrastu sochařských objemů. Sv. Kryštof v Kotrbově pojetí vyznívá jako neohrožený, ale zároveň rozvážný poutník. Bez známky námahy, či únavy, nese břemeno jakoby beztlížně. V celku monumentální, sumárně cítěné plastiky věnuje Marius Kotrba pozornost i řadě drobnějších detailů. V jejich pojednání užívá vysokého stupně stylizace, která vychází ze základních geometrických těles, jako jsou kruh, či trojúhelník, jejichž tvarosloví mu slouží pro vyjádření obličejových charakteristik sousoší.

Při práci s námětem sv. Kryštofa autor považoval za důležité jeho zobrazení do roviny, v níž anonymní dospělý muž nese malé dítě. Jako předobraz této tematiky autor vytvářel různá zobrazení madon, či matek s dítětem, kde mu ovšem dle jeho vlastních slov chyběl mužský aspekt, proto hledal v dějinách výtvarného umění i křesťanské symbolice motiv, který zobrazuje citový vztah (podobný mateřskému) mezi mužem a malým dítětem. V tomto kontextu charakterizuje Marius Kotrba svou námětovou zásobárnu takto: „Sochař má v podstatě dvě možnosti. Jednak se může inspirovat antickou mytologií nebo biblí. Obojí je nevyčerpatelné a nadčasové, každý z těch příběhů najdeme i v současnosti.“ V autorových slovech jakoby nabádajících k hledání paralel mezi křesťanským a antickým uměním a doteků jejich ideových rovin, je možné spatřovat i východisko k nalezení protipólu k religiózně chápanému sv. Kryštofu ve formálně podobném zobrazení Herma s malým Dionýsem.

Pro zájemce



Nejznámější zobrazení *Herma s malým Dionýsem* vytvořil sochař Praxiteles. *Hermes s malým Dionýsem*, kol. 340 př. Kr., mramor, v. 312 cm, Archeologické muzeum, Olympie.

V konečném důsledku může sv. Kryštof představovat také jakési sochařské i myšlenkové završení této problematiky, kdy se autor vrací na začátek svých pohnutek zobrazit sepětí dospělého jedince a malého dítěte v obecné a nadčasové rovině.

Smyslem osazení sochy sv. Kryštofa není pouze vnesení citového záchvěvu a jakéhosi lidského zakotvení v jinak dálnicí opanované krajině, ale také poskytnutí pomyslného „talismanu pro šťastnou cestu“ všem projíždějícím.

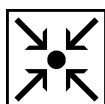
Pro zájemce



Zobrazení křesťanského světce jako mučedníka, bojovníka a nosiče Ježíše Krista sv. Kryštofa se nejvíce vyskytuje ve středověkém umění, pozdější zobrazení jsou méně častá. Ve 20. století dochází k opětovnému obnovení a zintenzivnění jeho kultu. Bývá označován za patrona poutníků a cestovatelů, v dnešním slova smyslu také řidičů a motoristů. Sv. Kryštof, podle legendy muž mohutné postavy, který přenášel přes řeku Jordán slabé,

bezbranné a chudé lidi, takto na svých bedrech přemístil i malého Ježíše Krista. Při přenesení Ježíše Krista musel sv. Kryštof nést neobvyklé těžké břemeno, což Ježíš vysvětlil sv. Kryštofu tak, že nesl spasitele s tíhou celého světa. (Werner, 1990, s. 497, 498)

Socha sv. Kryštofa osazená u frekventované silnice zde obrazně poskytuje stejné služby i ochranu dnešním cestujícím, protože dálniční obchvat rozdělil původní polní krajinu na dva břehy a natrvalo pozměnil její ráz. Socha sv. Kryštofa zde v symbolické rovině dohlíží na bezpečný průjezd motoristů čtyřproudovou komunikací až k dosažení jejich cíle.



Příklad

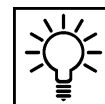
Ve výtvarném umění bývá sv. Kryštof nejčastěji zobrazován jako muž mohutné postavy, opírající se o hůl, který přenáší přes řeku na svých ramenou malé dítě – Ježíše Krista. Zaoblená stylizace fyziognomií soch Maria Kotrby po formální stránce vyhovuje představě sv. Kryštofa jako fyzicky silného muže.

Socha sv. Kryštofa vyznívá v místě svého osazení, jako pohledová dominanta dohlížející na dění ve svém okolí. Vkomponování díla do krajiny nabízí zajímavé pohledy nejen na samotnou sochařskou realizaci ze stanoviska řidiče, ale i diváka rozhlížejícího se z místa osazení sochy, který si tak může vychutnat její působení ve vztahu s panoramatem okolí, jemuž vévodí sv. Kopeček, věže katedrály sv. Václava, nebo klikatící se silniční komunikace ubíhající do dálek. Majestátně se tyčící socha sv. Kryštofa lidsky zaplňuje nehostinné betonové prostředí dálniční tepny a se slibem ochrany zároveň motivuje projíždějící řidiče k obezřetnosti, nepodceňování možných úskalí a nebezpečí při pohybu na dálniční komunikaci.



18. Sochu sv. Kryštofa vytvořil Marius Kotrba pro vyvýšené místo u dálničního obchvatu kolem Olomouce. Foto: Sabina Soušková.

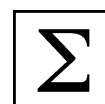
Úkol



Najděte si ve svém okolí libovolnou sochu nebo objekt ve veřejném prostoru. Zkuste se zamyslet nad možnou interpretací díla z několika hledisek (například: ve vztahu k dílu autora, ve vztahu k místu osazení, ve vztahu k aktuální společenské situaci atd...).

Místo pro vaše poznámky:

Shrnutí



- Za sochařství ve veřejném prostoru lze považovat trojdimenzionální projev, který je dílem výtvarného umělce a ovlivňuje skutečnou podobu místa nebo vyjadřuje interpretaci vztahu člověka k tomuto místu. Setkáváme se s ním již v řeckém helénistickém období (i dříve).
- Tato díla jsou ovšem vystavená každodennímu společenskému „provozu“ a nejnáze podléhají měnícím se společensko-politickým okolnostem, jejichž důsledky vedou často k zavržení díla nebo obrazoborectví.
- Například pomníky stavěné na zakázku měšťanské elity v druhé polovině 19. století byly v tomto ohledu zřejmě prvními takovými pokusy – prostřednictvím vizuálního působení narušit a znovu uspořádat stávající a již zavedené hodnoty. Z dnešního úhlu pohledu byla otázka hledající odpověď na kontextuální proměnu vztahu mezi obyvatelem a jeho prostředím čili způsobem jeho existence ve veřejném prostoru nastolena až v druhé polovině 19. století v souvislosti se vznikem národních států a občanské společnosti.
- Badatelé zabývající se uměním, tedy i sochařstvím ve veřejném prostoru si nejčastěji kladou otázku: jak může být „něco“ veřejné – public/democratic – a současně uměním – art/elit, „kdo“ je to vůbec „veřejnost“. Nebo co dělá „dané“ realizace veřejnými? Jejich tematická stránka, nebo jejich kontakt s místem osazení?
- Vytvoření nové prostorové (sochařské) realizace vždy zahrnuje i respekt ke stávajícímu „génii loci“, ovšem správnost, zásadnost či mylnost reflektujícího pohledu není možné přímo předvídat.

- Prostřednictvím konání krátkodobých přehlídek soch, objektů, vytváření instalací nebo konceptuálních projektů v „interiérech“ měst se tak s díly vystavenými mimo „bezpečí galerijní síně“ – ve veřejném prostoru, v každodenním životě setkávají i lidé, kteří nejsou na setkání s uměním v tomto kontextu připraveni.



Kontrolní otázky a úkoly

1. Uveďte několik způsobů užití pojmů „veřejnost“ a „veřejný“.
2. Pokuste se vlastními slovy popsat, co je to sochařství ve veřejném prostoru.
3. Samostatně si vyhledejte informace o aktuálních výstavách umění ve veřejném prostoru. Vytvořte si itinerář cesty na vybranou přehlídku či výstavu umění ve veřejném prostoru. Co dalšího byste v daném městě/místě navštívili (muzea, galerie, památky, nákupní centra?).

Místo pro vaše poznámky:

.....

.....

.....

.....

.....

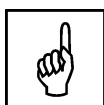
.....

.....

.....

.....

.....



Pojmy k zapamatování

sochařství ve veřejném prostoru – agora – kulturní pout' – situační estetika – génius loci – imago mundi – postmoderna

Doporučená literatura ke studiu



CÍSAŘ, Karel. *Stav věci. Sochy v ulicích III. Brno art open 2011*. Brno: Dům umění města Brna, 2011.

CZUMALO, Vladimír. O veřejném prostoru, in: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997, s. 48–51.

DVOŘÁKOVÁ, Olga a WINKELHOFER, Gisela. *Sculpture Grande Prague 07*. Praha: Gallery art factory v Praze, 2007.

Ergo: sborník pro společenské vědy, umění a literaturu. Praha: Galaxie, 2004.

KUPKOVÁ, Marika, ed. *Sochy v ulicích. Brno art open '09*. Brno: Dům umění města Brna, 2009.

MATĚJŮ, Martin. K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“, in: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997, s. 45–47.

PETIŠKOVÁ, Tereza. Poznámka na okraj, *Ateliér*, 1998, roč. 10, č. 23, s. 5.

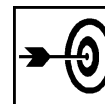
RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969*. Liberec: Spacium, 2008.

TRÁVNÍČKOVÁ PODLESNÁ, Taťána. *Umění v občanské společnosti*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2011.

ŽÁK, Josef. Kulturní zařízení jako veřejné prostředí, PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, 1997, s. 55–57.

2 Projevy sochařství ve veřejném prostoru 20. a 21. století

Cíle



Tato kapitola si klade za cíl představit sochařství ve veřejném prostoru jak z pohledu pomníkové tvorby, tak volného sochařství. Zaměřuje se na období od druhé poloviny 19. století po konec 20. století.

Po prostudování této kapitoly byste měli být schopni:

- všimnout si didaktické kompetence pomníkové tvorby a zároveň rezerv v jejím využití pro jiné než ryze umělecké nebo dekorativní účely,
- rozlišovat mezi politickými a společenskými funkcemi sochařských realizací,
- pochopit sochařskou realizaci z pohledu společenské zakázky.

Průvodce studiem



V kapitole se seznámíte se základními zásadami a pojetím sochařství ve veřejném prostoru od druhé poloviny 19. století po současnost.

2.1 Pomníková tvorba

Pomník definovatelný z hlediska vnější podoby jako výtvarný projev na pomezí sochařství a architektury se jako samostatný projev výtvarného umění etabloval v druhé polovině 19. století (60. léta 19. století). Podstatnou epochu pro to, co dnes označujeme za pomník, představuje právě období 19. století, někdy nazývané stoletím pomníku, kdy dosud existující formy veřejného zobrazování nabyly odlišného charakteru i funkce, a je zřejmé, že se tak stalo i v důsledku měnících se společenských podnětů a rytmů. Pomník ale jako takový není pouze nositelem prvoplánových uměleckých, ale ani společenských konstelací, z čehož vyplývá i jeho složitá pozice v rámci obou specifíků (umění a společnost), jichž se svou působností dotýká.

Pomník ve své podstatě představuje nositele společensko-politických jistot i konvencí. Pomníky, stejně tak jako ostatní umělecká díla vzniklá na něčí zakázku, jsou intepretovatelné z hlediska záměru neboli aktu moci dané skupiny, souvislost této motivace s výtvarnou podobou realizace však nemusí mít vždy přímé souvislosti. Při posuzování konkrétního díla je potřeba zvážit i další okolnosti nejen společenské, ale pochopitelně také individualitu osoby tvůrce nejen jako umělce, ale i jako člověka.

Spojení utilitární funkce, přisuzované nejčastěji architektuře a venustázního či uměleckého působení volné plastiky rozvinulo možnosti prezentace díla na veřejném prostranství, přičemž výtvarnou stránku ani způsob jejího vizuálního podání nebylo možné považovat za něco zcela nového; formálně

století pomníku

příbuzné sochy významných osobností zabydlovaly exteriéry měst již v antickém Římě a později jejich místa zaujala zpodobení křesťanských světců nebo civilních osob. Předmětem monumentálních sochařských konceptů [19] většinou byly skutečné, ať už současně, nebo historicky existující postavy výjimečného charismatu, duševních nebo fyzických vlastností, vysokých morálních kvalit a lidé v důsledku těchto schopností, anebo navzdory jim mocní.



19. Jezdecký pomník Marca Aurelia.

Doporučená studijní literatura k tématu



HOJDA, Zdeněk. *Pomníky a zapomínky*. Praha: Paseka, 1997.

TICHÁK, Milan. *Příběhy olomouckých pomníků*. Olomouc: Burian a Tichák, 2002.

WITTLICH, Petr. *Česká secese*. Praha, 1985.

WITTLICH, Petr. *České sochařství ve 20. století (1890–1945)*. Praha: SPN, 1978.

Město v české kultuře 19. století: Sborník symposia 4.–6. 3. 1982 v Plzni. Praha, 1983.

WITTLICH, Petr. Postavení sochaře 19. století a josefínská krize, in: POCHE, Emanuel. *Praha národního probuzení: Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha: Panorama, 1980, s. 207–278.

WITTLICH, Petr. Sochařství pražských veřejných prostranství, in: POCHE, Emanuel, ed. *Praha našeho věku: Čtvero knih o Praze: Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha: Panorama, 1978. s. 175–232.

2.1.1 Charakter pomníkové tvorby v našem prostředí v období od konce 19. století po rok 1948

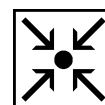
Hlavními iniciátory pomníkových realizací v době přelomu 19. a 20. století byly nejrůznější spolky a výbory (Hojda, 1997, s. 81.) vzniklé za účelem postavení daného pomníku, pro které otázka pomníku znamenala prestižní záležitost naplňující aktuální politickou náladu a potřebu.

Obliba pomníkového kultu dosáhla svého vrcholu v 90. letech 19. století v takzvané éře pomníkové horečky. Vzrůstající zájem o pomníková témata dokládá i poměrně bohatá činnost pomníkových spolků na konci 19. století. Takto plánové koncepty pomníků z ideového odkazu 19. století poté byly sochařsky zhmotněny v období před vypuknutím první světové války.

spolková činnost

pomníková horečka

Příklad



Soutěže na *Pomník sv. Václava* a *Pomník Františka Palackého* v Praze byly shodně vypsané 1894 [20].



20. Josef Václav Myslbek, *Pomník sv. Václava* (nahore) a Stanislav Sucharda, *Pomník Františka Palackého* (dole) v Praze.

Obdobně situaci v oblasti sochařství raného 20. století stále ovlivňovala určitá „zodpovědnost“ umělců podílejících se na tvorbě národního umění, které přispívalo k sebeurčení českého národa. Zároveň do tohoto trendu prorůstala sílící snaha českých sochařů o autonomii vlastní výtvarné práce, která byla, zejména na poli pomníkové tvorby, silně závislá na chtění objednavatelů.

Již na počátku dvacátých let 20. století se předválečné pomníkové realizace staly předmětem negativní kritiky. Literární kritik a novinář František Xaver Šalda [21] shodně odsuzoval realizaci výtvarně pozoruhodného *Pomníku Jana Husa* i *Pomník Františka Palackého* v Praze. Přežívající myšlenkové postuláty z konce 19. století, spočívající v heroizaci výjimečného jedince, spolu s impresivně secesní formou Husova pomníku, pro něj před-

stavují bezobsažnou směsici „nijakosti“, jakési „*novinářské fráze*“ a „*politického tlachu z filosofie dějin*“. (Šalda, 1991, s. 265–269) Šalda pravděpodobně pomníkové tvorbě nepřikládal takovou závažnost jako volnému sochařství a solitérní umění ve veřejném prostoru pro něj nepředstavovalo adekvátní alternativu galerijního umění.

kritika pomníkové tvorby

Úkol



Pokuste se charakterizovat Husův pomník vlastními slovy.

Místo pro vaše poznámky:

.....

.....

.....

.....

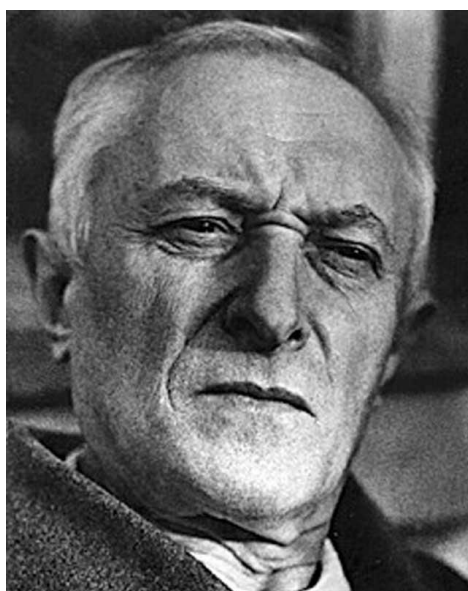
.....

.....

.....

.....

.....



21. Literární kritik a spisovatel František Xaver Šalda (22. 12. 1867 Liberec – 4. 4. 1937 Praha).



Doporučená literatura ke studiu

METZNER, Franz a MOHR, Jan. Franz Metzner: socha a architektura mezi secesí a monumentem = Skulptur und Architektur zwischen Jugendstil und Monument. Liberec: Severočeské muzeum v Liberci, 2006.

PELCLOVÁ, Lucie, Osudy jednoho pomníku, Dějiny a současnost. Historicko-vlastivědná revue Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí a ministerstva školství a kultury, 1996, č. 4, roč. 18, s. 33–35.

ŠALDA, F. X., Mor pomníkový, in: ŠALDA, F. X. Šaldův zápisník. Sv. 2, 1929–1930. 2. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 265–269.

2.1.2 Pomníková propaganda v druhé polovině 20. století

Mezníkem všech politických, kulturních, mocenských, ale i životních snah v poválečném Československu byl rok 1948, kdy nastal přechod od demokratického státního uspořádání k *totalitě*. Krátce po převratu se tak začaly objevovat snahy o vytvoření nové společnosti, která veškeré projevy „západního“ života a kultury zavrhl jako nepatřičné „fašistické implantáty“. Zásady pro uměleckou tvorbu byly hledány ve společnosti Sovětského svazu, vzoru, který již „měl zkušenosti“ s budováním socialismu.



Pro zájemce

pomníky a socialistický realismus

O pojmu socialistický realismus hovořil již v roce 1932 spisovatel Ivan Gronskij na sjezdu moskevských spisovatelů, poté v roce 1934 Maxim Gorkij a Andrej Alexandrovič Ždanov na I. všesvazovém sjezdu spisovatelů. (Petišková, 2002, s. 7) Snaha uplatnit u nás socialistický realismus v nejdogmatictější podobě byla nejvíce znatelná v první polovině 50. let, určité zmírnění nastalo po XX. sjezdu KSSS v roce 1956 po kritice kultu Stalina. (Dušková, 2003, s. 5).

Českoslovenští umělci, pokud chtěli veřejně prezentovat svou tvorbu, se tak museli povinně vyrovnat s metodou *socialistického realismu*, takzvané „ruské otázky umění“, jak ji ve své stati *O umění* předestřel Andrej Alexandrovič Ždanov (Ždanov, 1949, s. 15.). Přestože doktrínu Ždanovovy metody „socialistického realismu za závaznou vyhlásil ministr informací Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ v roce 1949“ (Petišková, 2002, s. 8.), tak umělci marně hledali jasná doporučení, podle jakých měli tvořit „to správné umění“, protože za ambiciózně předestřenou ideologií se skrývaly pouze nekonkrétní fráze a politické „tlachy“. Do centra pozornosti v umělecké tvorbě se dostává člověk a jeho veřejné působení v oblasti společenského konání a příslušnosti (revolucionáři, komunisté), v osobní rovině také tematika prá-

ce a rodiny jako vedoucí síly ve společnosti dělnické třídy, jejímž předvojem byla komunistická strana.

Záměrná snaha o potlačení elitních sklonů a individuality uměleckého pojetí obecně je doložitelná i v pomníkové tvorbě. Přestože období nejradikálnějšího „pokusu o stalinizaci české kultury“ lze ohraničit lety 1948–1956 (Petišková, 2002, s. 8.), v oblasti pomníkové tvorby byl až do konce 80. let 20. století uplatňován jako hlavní ideový požadavek důraz na srozumitelnost a vyloučení nejednoznačnosti z obsahového i formálního hlediska.

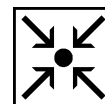
Další často frekventovaný námět pomníkových realizací spočíval v prezentaci společenských elit nebo autorit zosobňujících dogmata nové „marxisticko-leninské“ společnosti.

Tak jako měl pomníkový nacionalismus druhé poloviny 19. století politické podbarvení s ohledem na kulturně-politické zřetele českého národa, usilovala pomníková tvorba, zejména v padesátých letech 20. století, vnějškově napodobit tuto situaci prostřednictvím patetického *kultu osobnosti* a v absolutně nepatřičném zbožštění vybraných osobností – nejčastěji J. V. Stalina nebo V. I. Lenina.

stalinizace české kultury

kult osobnosti

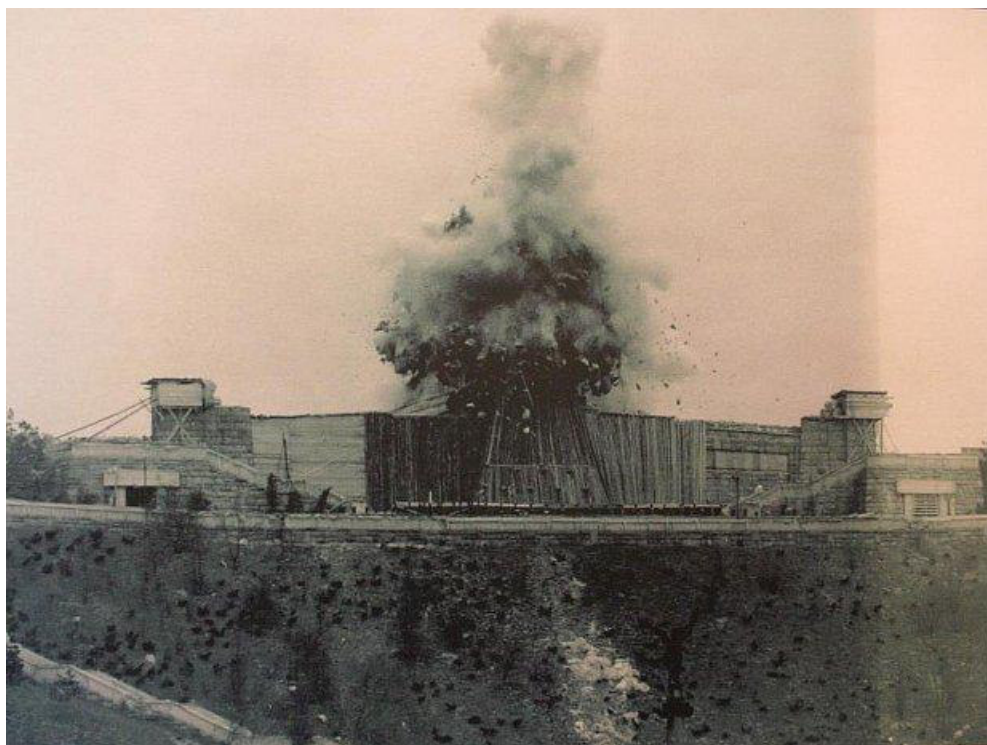
Příklad



Za nejbizarnější realizaci z období 50. let v tomto ohledu můžeme považovat dnes už neexistující pomník *Josifa Vissarionoviče Stalina* [22, 23] na Letné v Praze. Pomník, který vytvořil sochař Otakar Švec, byl v roce 1956 odstraněn. Realizaci Otakara Švece nahradil v roce 1991 *Metronom* od Vratislava Karla Nováka [24].



22. Otakar Švec, pomník *Josifa Vissarionoviče Stalina* na Letné v Praze, 1953.



23. „Odstřel“ pomníku Stalina v roce 1956.



24. Vratislav Karel Novák, *Metronom*, Praha, Letná, 1991.

Veškeré požadavky kladené na veřejné pomníkové dílo i ostatní sochařovu tvorbu v obecné rovině směřovaly k uplatnění takzvaného „principu pravdivosti“ po jehož naplnění také volali někteří soudobí teoretici umění.

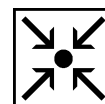
Úkol



Vymyslete další možné způsoby využití volného místa po Stalinově pomníku na Letné. Zkuste nakreslit vlastní návrhy, jak by dané místo mohlo vypadat.

Místo pro vaše poznámky:

Příklad



Teoretik umění Zdeněk Čubrda se v roce 1986 k sochařské tvorbě Miloše Axmana vyjádřil následovně: „*Jeho názory jsou ujasněné a koncepční, ani je, ani své dílo však nepovažuje za prostředek vyčlenění vlastní osobnosti z obecného společenského kontextu. Toto vzácné mentální pozitivum se odráží i v povaze jeho tvorby*“ (Čubrda, 1988, s. 9).

Obdobnou charakteristiku v souvislosti s volnou tvorbu Karla Lidického podává například Dušan Šindelář: „*Materiál ho zavazuje, respektování zákonů sochařské hmoty ho nutí nevzdalovat se příliš sochařské skutečnosti, tvořit volně a bezohledně podřizovat hmotu jen své myšlence nebo citu*“ (Šindelář, 1958, s. 5).

Určitou výjimku z mnoha realizací vzniklých mezi rokem 1948–1989 představuje *Památník osvobození a pomník k výročí založení Opavy* [25] od sochařky Sylvy Lacinové z roku 1970, který svou vizuální působivost staví na obsahově autonomní skladbě sochařských hmot.



25. Sylva Lacinová, *Památník osvobození města Opavy*, 1970.

V rámci zaplňování veřejných prostranství sochařskými realizacemi vzniklo množství pomníků věnovaných historicky žijícím osobnostem z oblasti kultury, vědy, politiky. Zdeněk Hojda tyto koncepty výstižně nazval „pomníky velikánům kultury“ (Hojda, 1997, s. 219). Určitá úskalí pádu do banální prostoduchosti spočívala v prvoplánové účelnosti „oživení“ daného hrdiny jako všemocného spasitele národa. Na druhou stranu je ale třeba říci, že lehký nádech nacionalismu, blízký 19. století, tematiku pomníkových realizací přibližoval českému prostředí zřejmě mnohem více než výtvarně i obsahově prázdné náměty hlásající víru v pokrok a lepší budoucnost. Přesto naivním až nekritickým patosem vyznívají i některé soudobé komentáře pomníkových realizací.

Úkol



Najděte ve svém okolí sochu či bustu osobnosti z oblasti kultury, sportu nebo politiky. Jaký podle vás může mít význam instalování realizací tohoto charakteru na veřejná prostranství? Vznikají dnes ještě vůbec busty a pomníky „velikánům“ kultury? Pokud ano, z jakých příčin?

Místo pro vaše poznámky:

Výše zmíněná vyjádření ilustrují atmosféru tvorby pomníkových zakázek, jejichž řešení sice většinou byla v rámci dané konvence koncepčně i esteticky dotažená, ale jejich tvůrci si málokdy „dovolili“ vyčlenit se z obecného umělecko-spoločenského diktátu závazné výtvarné doktríny.

Literatura k dalšímu studiu



Agitace ke štěstí (kat. výst.), galerie Rudolfinum v Praze 1994.

DUŠKOVÁ, Dagmar, ed., MORGANOVÁ, Pavlína, ed. a ŠEVČÍK, Jiří, ed. *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha: Academia, 2001.

GROYS, B. Stalinismus jako estetický jev (překl. Tomáš Glanc – Veronika Mistrová), *Výtvarná kultura*, 1992, roč. 2, č. 3, s. 66–70.

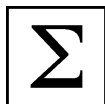
PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery, 2002.

CAINER, Rudla. *Žulový Stalin: osudy pomníku a jeho autora*. Praha: ARSCI, 2008.

LACINOVÁ, Sylva, GABRIELOVÁ, Bronislava, ed., a MARČÁK, Bohumil, ed. *Sylva Lacinová*. Brno: Moravská galerie, 1996, s. 20–21.

NAVRÁTIL, Vladimír. Vladimír Navrátil – sochařské dílo: k 65. narozeninám umělcovým: Galerie výtvarného umění. Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1973.

OTAVA, Marek, Okolnosti výstavby sousoší Lenina a Stalina v Olomouci v letech 1949–1955, in: *Střední Morava*, 2007, roč. 13, č. 24, s. 27–43.



Shrnutí

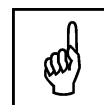
- Pomník se jako výtvarný projev na pomezí sochařství a architektury etabloval v druhé polovině 19. století (60. léta 19. století). Ve své podstatě představuje nositele společensko-politických jistot i konvencí. Pomníky, stejně tak jako ostatní umělecká díla vzniklá na něčí zakázku, jsou interpretovatelné z hlediska záměru neboli aktu moci dané skupiny, souvislost této motivace s výtvarnou podobou realizace však nemusí mít vždy přímé souvislosti.
- Spojení utilitární funkce, přisuzované nejčastěji architektuře a venustázního nebo uměleckého působení volné plastiky rozvinulo možnosti prezentace díla na veřejném prostranství.
- Obliba pomníkového kultu dosáhla svého vrcholu v 90. letech 19. století v takzvané éře pomníkové horečky. Vzdávající zájem o pomníková témata dokládá i poměrně bohatá činnost pomníkových spolků na konci 19. století.
- Již na počátku dvacátých let 20. století se předválečné pomníkové realizace staly předmětem negativní kritiky.
- Mezníkem všech politických, kulturních, mocenských, ale i životních snah v poválečném Československu byl rok 1948, kdy nastal přechod od demokratického státního uspořádání k *totalitě*.
- Českoslovenští umělci, pokud chtěli v letech 1948–56 veřejně prezentovat svou tvorbu, se museli povinně vyrovnat s metodou *socialistického realismu*, takzvané „ruské otázky umění“, jak ji ve své stati *O umění* předestřel Andrej Alexandrovič Ždanov. Totéž platilo v ještě větší míře i pro pomníkovou tvorbu.



Kontrolní otázky a úkoly

1. Uveďte, která epocha je označovaná stoletím pomníku a pokuste se vysvětlit, proč.
2. Vymyslete několik důvodů, proč se právě pomníky staly nástrojem komunistické propagandy.
3. Existuje i v současnosti kult osobnosti? Pokud ano, kde? Lze jej najít i ve svobodné společnosti? V jakých jejích projevech ho můžeme spatřovat?

Místo pro vaše poznámky:

Pojmy k zapamatování

Pomníková horečka – socialistický realismus – kult osobnosti – stalinizace české kultury

2.2 Volné sochařství ve veřejném prostoru

Důležitým aspektem provázejícím sochařství ve veřejných prostorech prakticky po celé 20. století až dodnes je vztah sochy vůči prostoru, který může být definován architekturou, institucí muzea, ale i aktuálním společenským chápáním veřejného prostoru.

Velmi podstatnou roli pro sochařství ve veřejných prostorech sehrála proměna vizuálního charakteru měst v druhé polovině 19. století. Odlišné urbanistické členění interiérů (velko)měst jako důsledku asanace (např. vznik bulvárů a monumentálních veřejných budov), ovlivnila nová společenská realita zakoušející otevřená setkávání různorodých kultur.

Pro zájemce

„Potkávání“ odlišných kultur jistě v mnohém ovlivnila vzrůstající občanská mobilita (stavby železnic, silnic, lodní doprava) a komunikační mobilita (telegrafní síť, rozšiřování poštovní sítě, periodický tisk) (Hlavačka, 2002, s. 24–31).

Důležitá pasáž textu

Nenadálá „přístupnost“ veřejného prostoru motivovala společenskou aktivitu v reflexi a konfrontaci odlišných stanovisek. Funkci veřejného prostoru v druhé polovině 19. století určují takzvané „křižovatky“, umožňující setkávání nebo střetávání lidí z odlišných společenských vrstev a příslušníků různorodých kultur. „Křižovatky“ zde, jak poznamenala Lenka Rezníková

(Řezníková, 2011, s. 91), již neplní pouze funkci završení obchodních stezek, ale jejich význam určuje skutečnost společensko-kulturního obohacení. Frekventovaným „pojmem“ se stalo úsilí společenských skupin, využívajících městské prostředí jako platformu pro prezentaci vlastních postojů. Začlenění sochy do městské struktury také pochopitelně podmiňovaly výše zmíněné modernizační a asanační snahy, v jejichž důsledku vznikaly nové možnosti zapojení soch do podoby městského celku.

Nové životní „nároky“ člověka 19. století v oblastech politiky, ekonomiky, sociální sféry a kultury ovlivnily nejen vzhledový charakter měst, ale zejména jejich utilitární potřeby zvyšujících se požadavků na komfort hygienického, ale především kulturně-politického zázemí.

„Od devadesátých let 19. století dochází, jak známo, k rozsáhlejší vnitřní přestavbě měst, k faktické a postupně i formální integraci měst s okrajovými částmi nebo předměstími“ (Urban, 1983, s. 41).



Úkol

Znáte nějaká místa, která byla na konci 19. století asanována? Například Praha, Paříž? Vyhledejte si, kterých oblastí se asanace týkala a v čem spočívala.

Podívejte se do knihy *Stavba měst podle uměleckých zásad* od architekta Camilla Sitteho. (Sitte, 2012) Jsou některé Sitteho urbanistické zásady respektovány dodnes? Co se změnilo? Pokuste se vlastními slovy definovat, v čem spočíval přínos těchto metod.

Místo pro vaše poznámky:

2.2.1 Umění ve veřejných prostorech a tzv. „Kunst am Bau“ a „Drop sculpture“

Termín „Kunst am Bau“ pochází z němčiny. Sleduje vazbu uměleckého díla k architektuře. V Německu byl již ve dvacátých letech 20. století uzákoněn program podpory umění ve veřejném prostoru. Určité procento z částky na stavbu veřejné budovy – státem financované, tak bylo odvedeno na vytvoře-

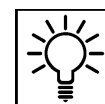
ní uměleckého díla – venkovní samostatně stojící sochy, dekorace budovy – fasády nebo jejího interiéru.

Také v českém prostředí se setkáváme s obdobou tohoto konceptu. Podpora umění ve veřejném prostoru a jeho integrace do architektury byla legislativně zakotvena v roce 1965. (Kořínková & Kupková, 2012)

Kunst am Bau

Ve Spojených státech amerických byl v roce 1967 poprvé představen program *Art in public places*. Brzy byla uzákoněna povinnost stavebníka investovat 1 % z nákladů na postavení budovy na podporu vzniku uměleckého díla, které mělo tuto budovu nebo její okolí trvale zdobit. Již v roce 1974 ovšem organizace *National Endowment for the Arts* (NEA) iniciativu neorganizovaného zabydlování veřejného prostoru sochami kritizovala. Pozornost byla tehdy zaměřena více na revitalizaci měst a jejich humanizaci. Do popředí zájmu umělců se tak dostaly například otázky ekologie ve vztahu k městskému urbanismu (Matzner, 2006, s. 45–67).

Úkol



Vyhledejte si webové portály: <http://www.vetrelciavolavky.cz/> nebo také <http://www.socharstvi.info/>. Seznamte se se sochami a plastikami vzniklými za minulého režimu. Proč některé přežily dodnes a jiné byly odstraněny?

Místo pro vaše poznámky:

Americká historička umění Harriet F. Senie si povšimla, že charakter sochařství ve veřejném prostoru, především ve Spojených státech amerických, utvářely zakázky velkých nadnárodních společností. Tyto organizace si za účelem vlastní prezentace a prestiže pořizovaly umělecká díla. Nejčastěji se jednalo o sochařské objekty, které bylo možné nejlépe prezentovat buď přímo ve vnitřních prostorách nebo v blízkosti budov [26]. Toto zaplávání veřejných prostor volně stojícími sochami a plastikami – „drop sculpture“ – později vedlo k přehodnocení a částečnému opuštění těchto snah.

drop sculpture



26. Plastika Pabla Picassa v Chicagu.

Od počátku devadesátých let 20. století bylo zejména v západní Evropě (například NEA) často kritizováno sériové umístování autonomních sochařských objektů zaplavujících dominanty měst zcela bez kontextuálních souvislostí (tzv. „drop sculpture“) (Matzner, 2006, s. 45–67) zčásti nahrazeno zájmem o zapomenutá a urbanisticky druhotná místa, ovšem s cílem aktivně zapojit obyvatele těchto prostředí. Hledisko vizuální atribuce tak mohli vlastní intervencí aktivně ovlivňovat již sami příjemci (Matzner, 2006, s. 57–59).



Úkol

Pokuste se vymyslet a definovat výhody a nevýhody programu „Kunst am Bau“. Může být jakákoli volně stojící socha považována za „drop sculpture“?

Místo pro vaše poznámky:

2.2.2 Sochařství v prostorech měst

Po uvedení výstavy sochařských děl ve venkovním prostředí italského Spoleta [27] (*Sculture nella città*) v roce 1962 její úspěch v průběhu šedesátých a sedmdesátých let opakovaly další italské přehlídky public art (Carrara, Parma, Rimini, Volterra), v západní a střední Evropě potom zejména: *Skulptur Projekte in Münster*, 1977 nebo *Documenta 6* v Kasselu, 1977 (Matzner, 2006, s. 50–51) v našem prostředí ji replikovaly například *Socha a město*, 1969 v Liberci (Raimanová, 2008).

V konfrontaci s běžnou životní realitou měst si na příkladu uměleckých forem bylo třeba vyjasnit otázku přenositelnosti kontextů, optického i ideového zázemí původců a příjemců výtvarného artefaktu. Střetnutím městské urbánní „symboliky“ s asociacemi výtvarně-prostorové vizualizace tyto přehlídky znejistily dogma univerzální platnosti uměleckého díla. Zdá se tedy, že smyslem intervence veřejného umění je na pozadí mentálního chápání „určitého“ objektu v „určitém“ prostředí jako by znovu aktualizovat obvyklé způsoby doprovázející obecné lidské jednání, jehož skutkové zaměření se téměř vždy realizuje v důsledku nějaké přítomnosti reality, to znamená aktuálně žitého prostoru.



27. Plastika od Alexandra Caldera v italském městě Spoleto.



Úkol

Vyhledejte si informace o dalších přehlídkách umění ve veřejném prostoru konaných v zahraničí.

Místo pro vaše poznámky:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2.2.3 „Site specific“ a sochařství ve veřejném prostoru

Umění site specific charakterizuje reflexe prostoru, jemuž jsou tyto umělecké vstupy vykonávány tzv. „na míru“.



Důležitá pasáž textu

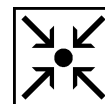
Vizuální a výrazová složka uměleckých přístupů „site specific“ čerpá nejen z předmětné vizuality konkrétního místa, ale i duševního zázemí jeho obyvatel, jako jsou lokální tradice, sociokulturní kořeny nebo obecné společenské symboly a mýty (Foundatio Maeght, 2012, s. 197). Sleduje tak široký kontext vazeb, jehož manifestace se odehrává v prostoru a čase skrze umělecká díla. Umělecké artefakty se stávají integrální součástí tohoto prostředí. Často také zároveň využívá materiálů, které podléhají rychlému zániku a je tak ještě více zdůrazněna důležitost diváckého prožitku v čase. Christian Norberg Schulz uvádí, že přírodní i umělé prostory se sobě strukturálně podobají a mohou se tak vzájemně reprezentovat čili zastupovat (Norberg – Schulz, 2010, s. 169).

Zcela určitě však existují lokality – s uměleckými díly, například sochařské parky, kde pouze se zkušeností s běžnými socializačně zjednodušenými idejemi nevystačíme (Merleau-Ponty, 2008, s. 16–24).

site specific

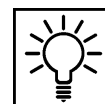
Tyto sociálně apelující zásady však jsou v určité míře přítomny již v tzv. umění „site specific“ (Tematika „site specific“ v českém prostředí. (Václavová, 2008; Cílek & Schmelzová, 2010), které v různých podobách kombinuje „environment“, krajinnou architekturu, vizuální objekt, ale i ostatní uměleckou produkci (tanec, hudba, performance, světelná produkce atd...) jedinečně „stvořenou“ pro daný prostor.

Příklad: Jak vypadá socha „site specific“?



V případě takového díla se nejedná pouze o dekoraci nebo o estetické ozvláštňení prostoru. Sochařský objekt by naopak měl vnějškově (volba materiálu – je lokální, na místě dobře dostupný a vyjadřuje tak způsob života obyvatel dané oblasti), ale zejména vnitřně – vyjadřovat vztah k prostoru svého umístění. Socha by tedy neměla vypadat, že se na daném místě ocitla náhodou, ale stejně tak není součástí promyšlené urbanistické koncepce. Důležitá je také časová dimenze, kdy právě v případě umění site specific, i když se jedná o trojrozměrné objekty, umělci i publikum již dopředu počítají s postupným zánikem díla. Setkali jste se již ve svém okolí s něčím podobným?

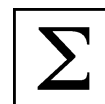
Úkol



Najděte si ve svém okolí místo (poblíž školy, domova ...), které Vás zaujme. Pokuste se vymyslet, co by se na daném místě dalo dělat (hrát divadlo, postavit objekt z materiálů dostupných na místě). Zkuste akci alespoň částečně uskutečnit. Vysvětlete také, proč jste si vybrali právě tento konkrétní prostor.

Místo pro vaše poznámky:

Shrnutí



- Důležitým aspektem provázejícím sochařství ve veřejných prostorech prakticky po celé 20. století až dodnes je vztah sochy vůči prostoru, který může být definován architekturou, institucí muzea, ale i aktuálním společenským chápáním veřejného prostoru.

- Podstatnou roli pro sochařství ve veřejných prostorech sehrála proměna vizuálního charakteru měst v druhé polovině 19. století – asanace.
- „Kunst am Bau“ sleduje vazbu uměleckého díla k architektuře.
- Zaplavování veřejných prostor volně stojícími sochami a plastikami – „drop sculpture“ později vedlo k přehodnocení a částečnému opuštění těchto snah.
- Vizuální a výrazová složka uměleckých přístupů „site specific“ čerpá nejen z předmětné vizuality konkrétního místa, ale i z duševního zázemí jeho obyvatel, jako jsou lokální tradice, sociokulturní kořeny nebo obecné společenské symboly a mýty.



Kontrolní otázky a úkoly

1. Jaký je rozdíl mezi uměním „site specific“ a „drop sculpture“?
2. Najděte ve svém okolí sochu ve veřejném prostoru. Pokuste se zamyslet nad tím, zdali plní v prostoru pouze roli estetizace daného prostředí nebo jestli zde lze identifikovat i nějaké její hlubší vazby k okolí.

Místo pro vaše poznámky:



Pojmy k zapamatování

Asanace – drop sculpture – Kunst am Bau – site specific – NEA: National Endowment for the Arts

Literatura k dalšímu studiu



CÍLEK, Václav a SCHMELZOVÁ, Radoslava. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010.

KOŘÍNKOVÁ, Jana, KUPKOVÁ, Marika, ed. a ŽÁČKOVÁ, Markéta, ed. *Oživit a ozvláštnit: výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť = To brighten up and make it special: fine arts in the space of Brno housing estates*. Brno: SPKH, 2012.

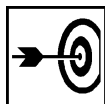
MALURA, Jan, ed. a TOMÁŠEK, Martin, ed. *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, 2011.

MATZNER, Florian. *Kunst im öffentlichen Raum*. In: BREISAH, Nikolaus. *Garten der Kunst. Österreichischer Skulpturenpark*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice a MÉNASÉ, Stéphanie, ed. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

VÁCLAVOVÁ, Denisa a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008.

3 Ukázky interpretace sochařství ve veřejném prostoru



Cíle

Tato kapitola na dvou vybraných příkladech nabízí dílčí pohled na sochařská díla ve veřejném prostoru. Cílem je poukázat na bohaté možnosti, jak interpretovat tato umělecká díla.

Po prostudování této kapitoly byste měli být schopni:

- všimnout si spojitostí i rozdílností v přístupech a v pojetí sochařských zakázek ve veřejném prostoru (pomník, kašna, volná socha).



Průvodce studiem

V následující kapitole se podrobněji seznámíte s prostorovou realizací *památníku Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* od Federica Díaze a Mariána Karla v Litomyšli. A s kašnou *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera* od Otmara Olivy v Olomouci.

3.1 Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy v Litomyšli, 2004, Federico Díaz – Marián Karel

Objekt, karbonové vlákno, signalizační panely, kovová deska, datové kabely, optická vlákna, display, tyč: v 800 cm, dvojhvězda: Ø 900 a 1600 cm, linie půdorysu: lichoběžník: 550 x 160 x 101 cm, horní stranu lichoběžníku tvoří průčelí přilehlého panelového domu, nesignováno, Havlíčkova ulice, Litomyšl.

Konceptuální umělec Federico Díaz se narodil 18. 7. 1971 v Praze. Studoval na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Karla Malicha (1924). Od roku 1994 vede tým programátorů, architektů a designerů s názvem E-Area. Doposud získal několik cen a ocenění, např. 1999: cenu Ministerstva kultury za nejlepší český katalog; 2001 speciální cenu města Milano Europe, Futuro Presente 2001; 2003 speciální cenu diváků Jindřicha Chalupického. Ve spolupráci s nadací Forum obdržel v roce 2000 grant hlavního města Prahy, roku 2002 získal stipendium na Cite international des arts v Paříži. (Společně vystavuje od roku 1995, samostatně od roku 1997) (Malý, 1998, s. 44, 62).

Federico Díaz se ve své tvorbě zabývá multimedialitou v rámci jejích komunikačních možností zapojení diváka do uměleckého procesu. V interaktivních projektech (např. *Generatrix, Mnemeg, Sembion*, 2004)

aplikuje nejmodernější softwarové technologie, jimiž zkoumá ambivalenci lidského chápání vztahu skutečnosti k virtuální realitě a současně schopnosti člověka se v ní orientovat. Z těchto „fikčních světů“ Díaz často vstupuje do reálného rozměru, při tvorbě prostorové instalace nebo kinetického objektu se v první řadě nesoustředí na problém uchopení hmatatelného materiálu, ale relevanci uskutečnitelnosti kompozice ve vztahu ke zvolenému materiálu i prostoru nejdříve podrobuje zkoumání exaktním územ počítačového programu. Za účelem dosažení matoucí smyslové iluze využívá i různé světelné a zvukové efekty (např. zvuková holofonní instalace *Dehybernation*, 1993, jejichž prostřednictvím obohacuje výrazový charakter, obvykle plastových, softwarově ovládaných robotických objektů inspirovaných současným vědeckým poznáním lidského těla (např. objekt připomínající zvukovod lidského ucha: *Nostalgia*, 1992 [28] nebo kosmickými principy nebo výzkumem přírodních věd. Jeho výsledné prostorové objekty příznáním prefabrikované umělosti výrobního procesu reflektují odosobněnost současné životní reality člověka ohrožované všudypřítomným komunikačním kódem současného kybernetického prostoru: „*Federico Díaz [...] již od poloviny 90. let důsledně reflektuje vztah frenetického vývoje počítačových technologií, nových médií a univerzální lidské zkušenosti mýtického typu*“ (Artlist.cz [cit 2013–2–25]).

Pro zájemce



Díla Federico Díaze nehodnotí multimediální technologie ve vztahu k člověku jako omezující, autor naopak usiluje o nalezení svébytné pozice lidského jedince v rámci jejich procesů; měřítko tohoto „bytí“ tak podle Díaze vytváří nejen skutečně hmotné prostředí, ale především ona biologicky nepřiměřená snaha člověka vše exaktně pochopit, a pokud to nelze reálně, tak alespoň virtuálně řídit.

Sochař a sklář Marián Karel [29] se narodil 21. 8. 1944 v Pardubicích. Středoškolské vzdělání získal na Odborné škole šperkařské v Jablonci nad Nisou (1959–1963). Poté studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (1965–1972) v ateliéru Stanislava Libenského (1921–2002). Zahraniční zkušenosti získal jako hostující pedagog na univerzitách a sklářských učilištích ve Spojených státech amerických, Velké Británii a Japonsku (Karel, 2011, s. 42). Od roku 1992 vyučuje na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru skla. V roce 1995 tamtéž získal profesuru. Byla mu udělena Sklářská cena v roce 1991 Společně vystavuje od roku 1972, samostatně od roku 1981 (Malý, 2000, s. 108).

Klasické sklářské školení přetavil Marián Karel fascinován hmotou skla do podoby objektového zkoumání jeho vlastností ve vztahu k materiálovým a kompozičním vazbám ke konkrétnímu prostředí. Od počátků své tvorby tak vytváří spíše monumentálnější kompozice a instalace velkoformátových skleněných tabulí do interiéru či exteriéru, kde hledá způsob, jak proměnit hmotu skla v nezávislý plastický tvar (např. architektonickým zakompono-

váním průhledných nehmotných tabulí současně usiluje o dotvoření architektury místa: *Diagonála*, 1995, (*Diagonála*, 1995, ploché sklo, 330 x 2300 x 140 cm), *Střetnutí*, 1995 (*Střetnutí*, 1995, ploché sklo, ocel, 200 x 1020 x 420 cm). Klazením skleněných ploch mezi diváka a předmětné objekty zároveň prostřednictvím optických klamů zkoumá nepřesnost našeho vidění ,např. *Pootočený hranol*, 2010 (*Pootočený hranol*, 2010, sklo). Všímá si nejen prostorových vlastností skla, ale také světelně optických účinků výbrusu, například u masivních křišťálových bloků litých v huti, ale i schopnosti skla zrcadlit okolní děje. „V zrcadlení skleněných ploch, v jejich prostupu s plochami a tělesy netransparentními, v matoucí kresbě hran skleněných tabulí nás vtahuje do nejednoznačného světa, který je podobnostvím našeho pobytu ve světě.“ (Minimalismus stereometrických útvarů často také narušuje doplňováním dřeva, kovu či betonu do skleněného materiálu (Karel, 2011, s. 6–7).

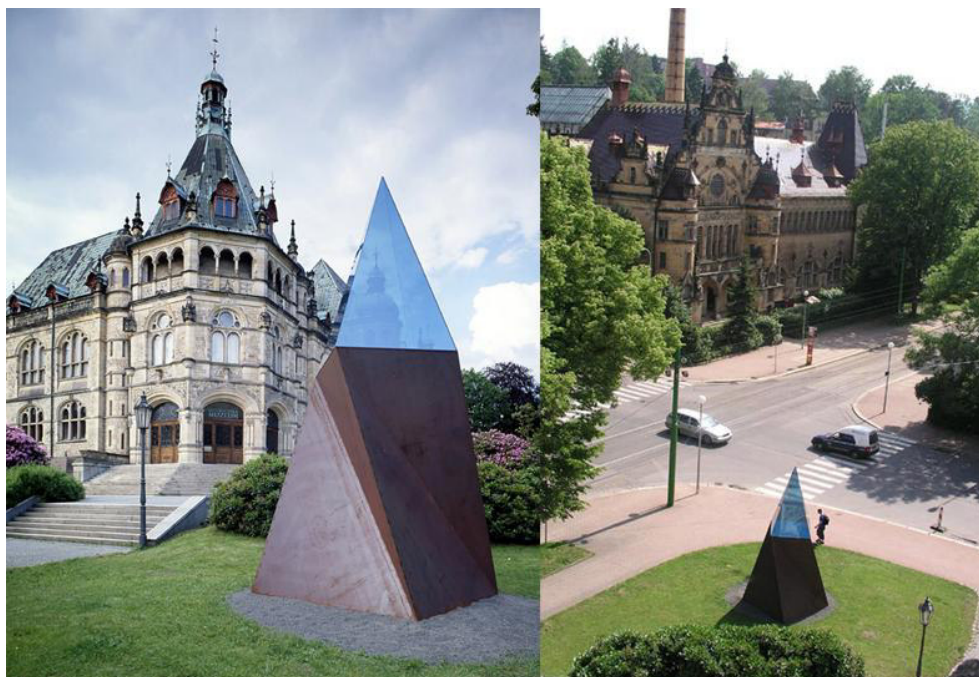


Úkol

Zamyslete se nad tím, čím může být spolupráce těchto dvou umělců (Federico Díaz – Marián Karel) přínosná. Pro lepší představu si ještě prohlédněte výstavní katalogy dokumentující jejich výtvarnou činnost.



28. Federico Díaz, *Nostalgie*, 1992.



29. Marián Karel, Park před severočeským muzeem v Liberci, 2004.

Soutěž na památník Zdeňka Kopala (1914–1993), významného astronoma a astrofyzika narozeného v Litomyšli vypsal Městský úřad v Litomyšli v únoru 2003. Jako místo pro postavení budoucího pomníku představitelé města vybrali volné prostranství před bytovým domem v Havlíčkově ulici, kde v minulosti také stával rodný dům Zdeňka Kopala. Za účelem získání finančních prostředků město Litomyšl vyhlásilo na památník veřejnou sbírku. V soutěžním zadání byl přímo vysloven požadavek, že by budoucí plastika měla určitým způsobem reflektovat Kopalovo ústřední vědecké téma – dvě zákrytové nekulové (kapkovité) hvězdy. Poznátky k vizuálnímu ztvárnění modelu „dvojhvězdy“ měli uchazeči soutěže načerpat například z četby Kopalových autobiografických knih.

Pro zájemce



Z knih Zdeňka Kopala: KOPAL, Zdeněk, ed. *O hvězdách a lidech*. Praha: Mladá fronta, 1991.

Podle stanov tak k přijetí návrhu do soutěžního řízení bylo požadováno odevzdání: výkresového zanesení situace umístění plastiky s autorskou zprávou o použitých materiálech a úpravě prostoru nejbližšího okolí plastiky, dále skici nebo modelu v měřítku podle vlastního uvážení autorů, cenové nabídky výtvarného návrhu a autorského honoráře, návrhu časového harmonogramu realizace díla s ohledem na připravované oslavy výročí 90 let od narození Zdeňka Kopala.

Na základě veřejné výzvy byly do soutěže přihlášeny 4 návrhy. Porota k posouzení předložených výtvarných projektů zasedla dne 28. 4. 2003 v budově městského úřadu a 21. 5. 2003 v pražském ateliéru architekta Jo-

sefa Pleskota. Ze čtveřice posuzovaných soutěžních řešení tématu památníku porota doporučila k postupu do druhého kola návrhy Federico Díaze a Mariána Karla.

Při postupu do dalšího kola soutěže bylo oběma autorům doporučeno přepracování výtvarného řešení vlastních projektů. Na základě vyjádření soutěžní komise oba umělci předložili společný návrh, který již byl schválen k realizaci. Odhalení definitivní podoby díla proběhlo dne 3. 4. 2004.



Důležitá pasáž textu

Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy [30] je situován v Havlíčkově ulici v místě dnes již neexistujícího domu, kde se Zdeněk Kopal narodil. Půdorys Kopalova rodného domu vymezuje průběh žlabu vytvořeného v dlažbě, do něhož autoři nechali vložit světelný display s elektronicky „běžícím“ textem. Přibližně na nároží současného chodníku vyrůstá karbonová tyč vysoká 6 metrů, nesoucí oblý objekt prostorovou orientací připomínající symbol ležaté osmičky.

Než památník získal současnou podobu, zvažovali oba autoři několik variant možného prostorového i materiálového řešení. V tiskové zprávě k návrhům památníku zdůraznili především vlastní zkušenost s tvorbou světelných instalací. Nejprve Federico Díaz s Mariánem Karlem uvažovali o umístění kvádrového objektu do prostoru před současný bytový dům. V útrobách kvádrů vyrobeného z průhledného materiálu by pak probíhaly světelné procesy evokující skutečnou vizualitu těchto dějů ve vesmíru. V další navrhované verzi *památníku Zdeňka Kopala* od tohoto způsobu řešení upustili a téma zákrytových dvojhvězd se rozhodli zobrazit jako plastiku z litého křišťálového skla tvarovanou do podoby dvojhvězdy, protože podle Mariána Karla: „*Sklo ve své hmotě připomíná plynové proudy hvězd*“. Za objektem předpokládali umístění nerezové plochy, jejíž barevný potisk by vizualizoval astronomický model „ekvipotenciálních ploch“. Zároveň zamýšleli prostřednictvím elektronického displaye vymezit v dlažbě půdorys již neexistujícího Kopalova domu, který dříve, než ho zčásti nahradila panelová budova, stával právě na tomto místě.



Pro zájemce

Na blízké panelové budově je umístěna pamětní deska s nápisem hůlkovým písmem: *ZDE STÁVAL DŮM čp. 409, / V NĚMŽ SE NARODIL ZDENĚK KOPAL (1914–1993), / ASTRONOM, PROFESOR UNIVERZITY V MANCHESTERU, / SPOLUATOR MAP MĚSÍCE PRO VESMÍRNÉ LETY APOLLO.*

V rámci půdorysu by pak „běžící“ text informoval o osobě Zdeňka Kopala. Navrhované řešení bylo definitivně realizováno pouze s mírnou materiálovou odchylkou; zákrytovou dvojhvězdu autoři nakonec nechali vyrobit z karbonového vlákna, aby její vzhled lépe odpovídal dnešnímu astronomickému výzkumu, ztotožňujícímu dvojhvězdy s černými dírami. Na pod-

zim roku 2005, když úplně přestaly fungovat světelné mechanismy umožňující noční rozsvěcování objektu a plastiku poškodil přívalový déšť prošla její vizuální i technická stránka celkovou rekonstrukcí. Plastiku představující dvojhvězdy (tj. černé díry) nechalo město Litomyšl vyrobit nově a oproti předchozímu způsobu kotvení do dlažby plastika získala nový kompoziční rozměr zavěšením objektu „dvojhvězdy“ na šestimetrovou tyč.

Vizuálně výtvarné řešení plastiky se snaží vizualizovat vědecký model – životní téma Zdeňka Kopala, tzv. „dvojhvězdy“. Federico Díaz s Mariánem Karlem usilovali o proniknutí do podstaty fungování světelně kinetického přenosu energie. Celkový projekt *památníku Zdeňka Kopala* prošel proměnou od složitého, vědecky výpravného řešení k formálně jednoduššímu pojetí, sumarizujícímu požadovaný model kosmického řádu.

Důležitá pasáž textu



Plastika je v místě svého osazení ve vztahu k okolí nenápadná a touto nenápadností právě čímsi až nepatřičná. Vyvolává smyslové počítky překvapení něčím zvláštním, neobvyklým, efemérním, tyto podléhají spíše intelektuální analýze než emociálnímu ohromení neočekávanou vizuální atraktivitou. Výtvarnou strohostí objekt klade na pozorovatele nároky určitého soustředění, případně předchozího teoretického obeznámení. *Památník Zdeňka Kopala* tak se „znalým“ i náhodným divákem komunikuje především na mentální úrovni, nikoli ale prvoplánovým způsobem jakéhosi poskytovatele didaktického poučení.

Osazením plastiky na místě dnes již téměř pozapomenuté existence Kopalova rodného domu a vymezení jeho půdorysu je s určitou naléhavostí aktualizováno obecné podvědomí o charakteru místa a jeho kolektivní paměti. Současně hmotným zpřítomněním fyzikova objevu „zákrytové dvojhvězdy“ a interpretace objektu jako archeologie místa splývá v záměrné interakci vědomí a hmoty (Sim & Vacková, 2001, s. 27), tedy musíme o zobrazované skutečnosti či předmětu samém něco vědět, abychom plně docenili její/jeho vizualizační rovinu. Záměrné znovuvytvoření vesmírného objevu za pomoci výrazových možností multimediální instalace a konceptuálního umění zde přímo reflektuje vědeckou teorii.



30. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (současná podoba, 2012), 2004.

3.2 Kašna Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera, 2007, Otmar Oliva

Otmar Oliva, Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera, 2007, bronz, (mušle – finská žula), v 620 cm, nádvoří před Sarkanderovou kaplí, Olomouc

Charakteristickým rysem sochařské tvorby Otmara Olivy je z hlediska námětů příklon k biblické tematice, z jejíž symbolických významů potom odvozuje základní formu a estetiku vlastních děl. Otmar Oliva tedy jako autor specializující se na liturgickou a církevní plastiku bývá často vyhledáván investory z okruhu institucí římsko-katolické církve. Sochařské realizace Otmara Olivy v Olomouci jsou proto především úzce spjaty s církevním prostředím Olomouce, Olomouckého arcibiskupství, ale i Magistrátem města Olomouce jako významným investorem-mecenášem.

V souvislosti se svatořečením Jana Sarkandera a návštěvou papeže Jana Pavla II. v Olomouci získal Otmar Oliva několik komornějších zakázek z Olomouckého arcibiskupství. V roce 1995 pověřil arcibiskup Jan Graubner Otmara Olivu přípravou návrhu *pamětní medaile ke svatořečení Jana Sarkandera*, v roce 1996 také vznikl *relikviář sv. Jana Sarkandera a relikviář sv. Zdislavy*, tyto realizace liturgických předmětů v roce 2007 završilo slavnostní odhalení kašny *Pramene živé vody sv. Jana Sarkandera* na nádvoří *Sarkanderovy kaple*. K přítomnosti papeže Jana Pavla II. v Olomouci a kanonizačním oslavám Jana Sarkandera se také vztahuje *pamětní deska Olomouckého arcibiskupství*.

Pro zájemce



Sv. Jan Sarkander byl umučen v olomouckém vězení 17. 3. 1620, prohlášen za blahoslaveného byl papežem Piem IX. 3. 11. 1859. Dne 5. 4. 1993 ho kanonizoval papež Jan Pavel II., 21. 5. 1995 proběhly v Olomouci kanonizační oslavy za přítomnosti papeže Jana Pavla II (Hošková, 1995, s. 10).

Sarkanderovu kašnu neboli Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera [31] Otmar Oliva situoval do nádvoří před vstupní portál do *Sarkanderovy kaple*. Na realizaci Oliva pracoval již v roce 2006, osazení dokončeného díla proběhlo v roce 2007. Na této zakázce, pod patronací a finančním zajištěním magistrátu města Olomouce a s využitím prostředků státní podpory spolupracoval Otmar Oliva s Petrem Novákem. Otmar Oliva odlil do bronzu tělo kašny, Petr Novák architektonicky koncipoval dláždění okolo kašny, také vybral materiál – finskou žulu, z kterého vytvořil dvojici mušlí, sloužící na kašně jako umyvadla či bazény.

Důležitá pasáž textu



Kašnu sv. Jana Sarkandera je opticky možné rozdělit na tři části – podstavec nesoucí dvojici žulových mušlí, prostřední útvar s dramaticky traktovanou mozaikou hmot reálně zobrazených předmětů a sloupový dřík zakončený zlatavou hvězdí. Podstavec připomínající kmen stromu expresivně obtáčí nejrůznější, do detailu vypracované sochařské hmoty, ztvárněné v podobě reálných předmětů, jako jsou provazy, mušle a kulové útvary. Hladce opracované žulové mušle slouží jako umyvadla nebo vany pro tekoucí vodu. Prostřední část tvoří spirálovitě propletené provazy měnící se v hady, zakusující se do jablka poznání, také hřeby, svatojakubské mušle a spirálovitě zatočené palium. Vrcholový dřík, pojatý klidnější modelací, zdobí latinský nápis, motivy provazů, listy stromu lípy (lípa jako národní strom České republiky) a blíže nespecifikovaných, značně abstraktních útvarů. Všechny detaily odkazující k tradiční křesťanské ikonografii Oliva sděluje realistickým jazykem, tak aby mohl poučený divák jednotlivé atributy a symboly rozeznat.

Pro dynamicky se vzpínající tělo *Sarkanderovy kašny* užil Oliva expresivní traktaci a vrásnění hmot, přičemž objemy příliš nerozvíjí do prostoru, klade důraz na vertikální směr a optickou subtilnost celé práce.

Sochařsky zpracované partie díla Oliva doplnil nápisy odkazujícími k životu a svatořečení Jana Sarkandera, připomenuty jsou v nich i velehradské slévárny, kde byly jednotlivé komponenty odlity. Při čelním pohledu od vstupní brány do nádvoří před Sarkanderovou kaplí je nad mušlí umístěn nápis *DEO GRATIAS*, Oliva text vepsal do útvaru stylizovaného v podobě písmene V, doprostřed mezi ramena písmene umístil znak papeže Jana Pavla II. Při pohledu od vstupní brány do prostoru nádvoří se v prostřední části *Sarkanderovy kašny* nachází na spirálovitě zatočeném paliu znak Štýrského Hradce, města, kde Jan Sarkander studoval bohosloví.



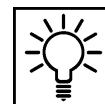
Pro zájemce

Ve Štýrském Hradci Jan Sarkander studoval od 6. 9. 1604, kněžské svěcení přijal 22. 3. 1609 v Brně (Hošková, 1995 s. 9).

Níže pod znak Štýrského Hradce Oliva umístil odlitek znaku města Skočova, kde se Jan Sarkander 20. 12. 1576 narodil. Na opačné straně zatočeného palia je možné najít znak města Holešova, místa kněžského působení Jana Sarkandera. Zhruba ve stejné výši jako znak Štýrského Hradce, ale také na druhé straně palia, Oliva usadil olomouckou orlici. Vlevo od znaku Štýrského Hradce autor do kompozice zapojil trojici hřebů, nalevo do těchto symbolů mučednictví umístil obdélníkový útvar s textem *CANONIZATIO OLOMUCII* vertikálně umístěná slova odděluje přímkou v podobě spletnice provazu. Při obcházení kašny kolem dokola nápis o kanonizaci Jana Sarkandera doplňuje letopočet psaný římskými číslicemi – *MCMXCV* (1995).

Nad druhou mušlí Oliva umístil ovál s opisem *ANNO* a s nápisem *MMVII (2007) OPUS*, na spodní hraně oválu text doplňuje slovo *VELEHRADENSE*. Na stranu podstavce kašny směřující ke vchodu do *Sarkanderovy kaple* Oliva usadil další medailon s textem informujícím o odlití jednotlivých komponent na Velehradě. (*PRVNÍ ZVONÁRNA NA VELEHRADĚ / FONDATA LA FONDERIA DELLE CAMPANE / NELLA NOTTE / DALL' 11 AL 12 / OTTOBRE 1996 / ALLA SCUOLA DELL ARTE SPIRITUALE DEL CENTRO ALETTI DI VIA PAOLINA 25*•. Slévárna zvonů založena v noci z 11. na 12. října 1996 školou spirituálního umění Centra Alletti sídlícího v ulici Paolina 25 v Římě.) Vrcholový dřík zdobí latinský nápis: *VIVAE FONTS AQUAE SANTI JOANNIS SARKANDER*, v překladu *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera*, jenž je oficiálně uváděným názvem *Kašny sv. Jana Sarkandera*. Níže pod slovo *SARKANDER* umístil Oliva také v bronzě odlitý znak Olomouckého arcibiskupství.

Úkol



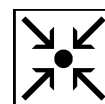
Vyhledejte alespoň pět dalších výtvarných děl (obrazy, sochy, grafiky nebo kostelní stavby a kaple) věnované sv. Janu Sarkanderovi.

Místo pro vaše poznámky:

Jako nositele textového sdělení užil Oliva monumentální kvadratickou kapitálu. Nápis má z hlediska výtvarné podoby i vnitřního obsahu stejnou vypovídající hodnotu jako jednotlivé symboly či znaky, Oliva zde tedy s jednotlivými slovy zachází jako s ustálenými atributy. Písmo se zde stává, více než je tomu například u pamětních desek autora, integrální součástí formotvorné modelace a zároveň ozvlášťujícího dekoru.

Při interpretaci a zhodnocení významu Olivovy kašny je třeba zohlednit autorova mnohvrstevnatá východiska v ikonografii sv. Jana Sarkandera a zejména v biblické ikonografii obecně. Oliva se vyjadřuje složitě hnětenými tvary, jejichž inspiraci nachází v tvarosloví dynamického baroka. Modelace spodní části kašny reflektuje dynamickou barokní draperii i manýristickou figuru serpentinaty. Šroubovice podstavce *Sarkanderovy kašny* jako by odrážela berniniovske tordované sloupy z chrámu sv. Petra v Římě. Olivu tedy nepojí s barokním sochařstvím pouze připodobnění formální stránky, ale také již zmíněný princip mnohvrstevnaté významové a ideové mozaiky. Dvojici mušlí z finské žuly lze identifikovat na základě obecné stylizační podobnosti se svatojakubskými mušlemi. Jejich symbolická interpretace nespočívá pouze v aspektu jakéhosi potvrzujícího odznaku poutníka po vykonání pouti do Santiaga de Compostela, ale v obecné rovině značí přijetí lásky v křesťanském slova smyslu.

Příklad



„Mušle – *lastura*, hřebenatka svatojakubská (*pecten jacobaeus* L.), umístěna obvykle na velkém, vpředu zvednutém klobouku nebo na klopách pláště či na mošně. Dvojice skořápek na klopách znamenaly dva příkazy lásky k bližnímu, na nichž musí nositel mušle stavět svůj život, tj. milovat Boha nade vše a bližního svého jako sebe sama“ (Štěpánek, 2008, s. 212).

Motiv dvojice svatojakubských mušlí Oliva ještě několikrát opakuje v menších detailech a v bronzové podobě na dalších částech těla kašny. Rozevřené mušle připomínající otevřenou náruč zde doplňuje těleso koule, ztožnitelné s mořskou perlou. Bezprostředně k mučednictví Jana Sarkandera zde Oliva odkazuje motivem provazů, kterými protkává celé tělo kašny, nejvíce ale jejich výrazových možností využil na prostřední části kašny, kdy se do sebe vzájemně vplétající provazová lana opticky osamostatňují z hmot kašny. Právě zde Oliva konfrontuje ikonografii Jana Sarkandra s křesťanskou ikonografií obecně, provazy (už na základě fyziognomické podobnosti) zakončují hlavy biblických hadů, kteří se „zakusují“ do jablka poznání či hříchu. Oliva do spletence zapojuje další detaily, jako je trojice hřebů Arma Christi pro vyvážení negativní konotace. Jako vítězné završení z tohoto souboje dobra se zlem vyrůstá vysoký obelisk slavnostně zakončený zlatavou hvězdí. Třísky, další z atributů Jana Sarkandera, mohou být hledány v hmotách kašny prakticky kdekoliv, mnohdy opticky tříštívá modelace Olivova rukopisu poskytuje dostatek prostoru pro vizuální identifikaci s abstraktní formou třísky, odštěpku dřeva. Odraz emociálních a fyzických pocitů, utrpení a bolesti světce nachází Margita Šutovská (Šutovská, 2011, s. 11) v expresivní modelaci a dynamické traktaci materiální podstaty těla kašny. Tím může být figurativní forma kašny připodobněna figurálně vyjádřitelnému aspektu zmítající se lidské postavy.



Pro zájemce

Atributy sv. Jana Sarkandera: lilie, kniha, biret, kříž, klíče (jako symbol nevyzrazeného zpovědního tajemství), nástroje umučení: provazy (Hošková, 1995, s. 5–8).

Oliva výše zmíněné symboly a atributy vkomponovává do formy surrealisticko-kubistické srostlice, kterou divák může vnímat jako opticky zcela nezávislou na významové interpretaci. Pro smyslový i spirituální zážitek ze zhlédnutí *Sarkanderovy kašny* není tedy nutná identifikace jednotlivých motivů, odkazujících k Sarkanderovu mučednictví, nebo znalost zobrazované problematiky. Tektoniku a formy kašny lze chápat také ve smyslu dekorativním a slavnostním, jako dílo usilující po vizuální i myšlenkové stránce o navázání kontaktu s prostředím novobarokní budovy *Sarkanderovy kaple* a jádrem barokní Olomouce.

Vrcholový dřík *Sarkanderovy kašny* odkazuje k tradici „vztyčování“ sloupů a obelisků počínaje *Traiánovým sloupem*. Egyptské obelisky měly význam jako nositelé slunce a světla, zlatá hvězda umístěná na vrchol „obelisku“ *Sarkanderovy kašny* zde může být chápána v rovině jakéhosi věčného biblického světla. Pokud se oprostíme od těchto možných analogií napříč historickými epochami, připomíná sloup hořící svíci (vrcholová zlatá hvězda) a jednotlivé detailně zpracované zdobné prvky – tekoucí vosk. Motiv hvězdy dále rozvíjí i obrazec dlažby obepínající podstavec kašny. Margita Šutovská připodobňuje vrcholový dřík sloupu ke stvolu, přičemž cituje

barokní text o světcově umučení: „...a oltářem mu byl sloup“ (Šutovská, 2011, s. 11).

Pro zájemce



Ve výtvarném umění bývá mučený světec často zobrazován u sloupu, například Ignác Raab, *Výslech Jana Sarkandera v olomoucké mučírně*, polovina 18. století, olej na plátně (Hošková, 1995, s. 13.). Proto i vysoký sloup završující *Sarkanderovu kašnu* může být vnímán jako připomínka světcova osudu.

Oliva podobu kašny neutváří pomocí architektonického uchopení a do-tvoření prostoru, ale „staví“ jakýsi sochařský monument, pomník vinoucí se a rozprostírající se svou hmotou vzhůru. Kašna, dnes už nepotřebná ve smyslu veřejného vodovodu s užitkovou vodou, zde tedy plní funkci připomenutí a oslavy světce, také její estetické působení má vliv na vizuální příjemnost okolního prostředí. Zvolení tématu kašny s názvem *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera* není ovšem náhodné a východiskem pro zrod tohoto počínu nebyla jen touha po navázání na tradici olomouckých barokních kašen. Podle legendy o světcově umučení (Hošková, 1995, s. 13.) v podzemních prostorách, kde byl Jan Sarkander vězněn a mučen, vytryskl pramen vody ze skály. Při realizaci a sestavování kašny před vchodem do *Sarkanderovy kaple* byl tento „vodní zdroj“ nacházející se v podzemí, napojen na potrubní systém přivádějící vodu do kašny. Ze symbolického hlediska tedy pramen živé vody sv. Jana Sarkandera vyvěrá na povrch. Voda by měla tryskat ze žulových mušlí, opět se zde nabízí jejich interpretace v souvislosti s významem svatojakubských mušlí.

Pro zájemce



Jak uvádí Pavel Štěpánek, mušle lze chápat ve smyslu křtu, vzkříšení, pro svůj tvar také sloužila poutníkům k nabírání životodárné tekutiny, vody. („I když se mušle stala symbolem poutníka ke hrobu sv. Jakuba z důvodů ne zcela jasných, její souvislost se zdrojem života – vodou, kterou poutník nejvíce potřeboval, je očividná a vysvětluje její oblíbenost. Nesmíme ovšem zapomenout, že už na hrobech prvních křesťanů symbolizuje vzkříšení. [...] Připomeňme, že nošení mušle mělo kromě označení poutníka i další praktické důvody (sloužila k nabírání a pití vody, podle některých teorií i k zaměřování cesty)“ (Štěpánek, 2008, s. 213–214).

V antické mytologii potom mušle odkazuje ke zrození Venuše z mořské pěny. *Kašna sv. Jana Sarkandera* tedy v těchto souvislostech vyznívá jako připomínka světcova obětování se, jakéhosi zrodu i obnovy a oficializace jeho kultu, jehož poutním symbolem může kašna být. *Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera* počítána jako devátá olomoucká kašna se vyrovnává s narativní a křesťansko-symbolickou legendou sv. Jana Sarkandera, kterou

povyšuje do nadčasové a obecné roviny, estetická stránka díla usiluje o vizuální propojenost „bronzového šperku“ s okolním prostředím.



Pro zájemce

Do *Sarkanderovy kašny* autor promítl také ozvuky vlastních, již dříve vyzkoušených sochařských řešení a myšlenkových konceptů. O zobrazení dramatu, exprese, bolesti, zmaru a zla jako takového usiloval v komornějších plastikách *Ďáblů*, kde spalující svár a zápas protipólních rovin vyjadřoval pomocí zmitajících se hadovitých hmot. U *Sarkanderovy kašny* podobně expresivní dynamiku rozvinul pomocí motivu provazu jako nástroje umučení, který ale také zároveň symbolizuje hada v negativním slova smyslu. Zatímco postavy *Ďáblů* v podání Olivy podléhají zmaru, modelace hmot připomíná proces sesychání a trouchnivění, *Sarkanderova kašna* naopak rozvíjí své hmoty vertikálně v pozitivní nepokořenosti a neporušenosti.



31. Otmar Oliva, *kašna Pramen živé vody sv. Jana Sarkandera*, 2007.

Doporučená literatura ke studiu



Com.bi.nacion: science meets art; Luis Fernando Bedit: Federico Díaz: Julio Le Parc: Frank Malina: Zdeněk Pešánek: Zdeněk Sýkora. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, 2005.

HOŠKOVÁ, Miloslava. *Jan Sarkander a jeho doba.* V Olomouci: Vlastivědné muzeum v Olomouci, 1995.

KAREL, Marian et al. *Marian Karel: průniky = intersections:* [Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových. V Praze: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových, ©2011.

MALÝ, Zbyšek, ed. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1998.* II. D – G. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998.

MALÝ, Zbyšek, ed. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2000.* V. Ka – Kom. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 2000.

Sklo a prostor = Glass and space: Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková: červen – září 1998. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1998.

4 Literatura a internetové odkazy

Seznam použité literatury:

Agitace ke štěstí (kat. výst.). 1994. Galerie Rudolfinum v Praze.

BRADNA, Jan a KAVIČKA Karel. 2008. *Praha - Mariánský sloup na Staroměstském náměstí*. Velehrad: Historická společnost Starý Velehrad se sídlem na Velehradě.

CAINER, Rudla. 2008. *Žulový Stalin: osudy pomníku a jeho autora*. Praha: ARSCI.

CÍLEK, Václav a SCHMELZOVÁ, Radoslava. 2010. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific: současné tendence*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.

CÍSAŘ, Karel. 2011. *Stav věcí. Sochy v ulicích III. Brno art open 2011*. Brno: Dům umění města Brna, s. 8.

Com.bi.nacion: science meets art; Luis Fernando Benedit: Federico Díaz: Julio Le Parc: Frank Malina: Zdeněk Pešánek: Zdeněk Sýkora. 2005. Praha: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.

CZUMALO, Vladimír. 1997. O veřejném prostoru, in: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, s. 48–51.

ČUBRDA, Zdeněk. 1988. *Miloš Axman*. Praha, s. 9.

DUŠKOVÁ, Dagmar, ed., MORGANOVÁ, Pavlína, ed. a ŠEVČÍK, Jiří, ed. 2001. *České umění 1938–1989: (programy, kritické texty, dokumenty)*. Praha: Academia.

DVOŘÁKOVÁ, Olga a WINKELHOFER, Gisela. *Sculpture Grande Prague 07*. 2007. Praha: Gallery art factory v Praze.

Ergo: sborník pro společenské vědy, umění a literaturu. 2004. Praha: Galaxie.

GROYS, B. 1992. Stalinismus jako estetický jev (překl. Tomáš Glanc – Veronika Mistrová), *Výtvarná kultura*, roč. 2, č. 3, s. 66–70.

HARTL, Pavel a HARTLOVÁ, Helena. 2009. *Psychologický slovník*. Praha: Portál, s. 22.

- HLAVAČKA, Milan. 2002. Zrod moderní dopravní a komunikační sítě v českých zemích. In: PIORECKÁ, Kateřina, ed. *Komunikace a izolace v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8.–10. března 2001*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, s. 24–31.
- HOJDA, Zdeněk. 1997. *Pomníky a zapomínky*. Praha: Paseka.
- HOŠKOVÁ, Miloslava. 1995. *Jan Sarkander a jeho doba*. V Olomouci: Vlastivědné muzeum v Olomouci, s. 10.
- JEMELKOVÁ, Simona a ZÁPALKOVÁ, Helena. 2008. *Sloup Nejsvětější Trojice Olomouc*. Olomouc: Statutární město Olomouc ve spolupráci s Muzeem umění Olomouc, s. 15–18.
- KAREL, Marian et al. ©2011. *Marian Karel: průniky = intersections: [Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových]*. V Praze: Museum Kampa – Nadace Jana a Medy Mládkových.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (ed.). 1990. *Lexikon der christlichen Ikonographie, Ikonographie der Heiligen, Aaron bis Crescentianus von Rom*. Freiburg: Herder.
- KOŘÍNKOVÁ, Jana, KUPKOVÁ, Marika, ed., a ŽÁČKOVÁ, Markéta, ed. 2012. *Oživit a ozvláštnit: výtvarné umění v prostoru brněnských sídlišť = To brighten up and make it special: fine arts in the space of Brno housing estates*. Brno: SPKH.
- KUPKOVÁ, Marika, ed. 2009. *Sochy v ulicích. Brno art open '09*. Brno: Dům umění města Brna.
- LACINOVÁ, Sylva, GABRIELOVÁ, Bronislava, ed. a MARČÁK, Bohumil, ed. 1996. *Sylva Lacinová*. Brno: Moravská galerie, s. 20–21.
- MALÝ, Zbyšek, ed. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–1998. II. D – G*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998.
- MALÝ, Zbyšek, ed. 2000. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950–2000. V. Ka – Kom*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall.
- MALURA, Jan, ed. a TOMÁŠEK, Martin, ed. 2011. *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě.
- MATĚJŮ, Martin. 1997. K pojetí „veřejného“ a „veřejnosti“, in: PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, s. 45–47.

FOUNDATIO MAEGHT. 2012. *Arcadia in Celle*. St. Paul de Vence: Maeght Foundation, s. 197.

MATZNER, Florian. 2006. Kunst im öffentlichen Raum. In: BREISAH, Nikolaus. *Garten der Kunst. Österreichischer Skulpturen park*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

MERLEAU-PONTY, Maurice a MÉNASÉ, Stéphanie, ed. 2008. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH.

METZNER, Franz a MOHR, Jan. 2006. *Franz Metzner: socha a architektura mezi secesí a monumentem = Skulptur und Architektur zwischen Jugendstil und Monument*. Liberec: Severočeské muzeum v Liberci.

NAVRÁTIL, Vladimír. 1973. *Vladimír Navrátil – sochařské dílo: k 65. narozeninám umělcovým: Galerie výtvarného umění*. Olomouc: Galerie výtvarného umění.

OTAVA, Marek. 2007. Okolnosti výstavby sousoší Lenina a Stalina v Olomouci v letech 1949–1955, in: *Střední Morava*, roč. 13, č. 24, s. 27–43.

PAUSANIAS. 1974. *Cesta po Řecku. [Díl] 2*. Praha: Svoboda, s. 344, 345.

PELCLOVÁ, Lucie, 1996. Osudy jednoho pomníku, *Dějiny a současnost. Historicko-vlastivědná revue Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí a ministerstva školství a kultury*, č. 4, roč. 18, s. 33–35.

PETIŠKOVÁ, Tereza. 2002. *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery.

PETIŠKOVÁ, Tereza. 1998. Poznámka na okraj, *Ateliér*, roč. 10, č. 23, s. 5.

RAIMANOVÁ, Ivona. 2008. *Socha a město Liberec 1969*. Liberec: Spacium.

REZEK, Petr. 2011. K teorii plastičnosti. Praha: Ztichlá klika, s. 20.

ŘEZNÍKOVÁ, Lenka, 2011. Metafory města. Imaginace národnostní heterogenity v diskurzu středoevropského města na přelomu 19. a 20. století. In: MALURA, Jan, ed. a TOMÁŠEK, Martin, ed. *Město: vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, s. 91.

SITTE, Camillo. 2012. *Stavba měst podle uměleckých zásad*. Brno: ÚÚR.

Sklo a prostor = Glass and space: Jaroslava Brychtová, Stanislav Libenský, Václav Cigler, Marian Karel, Vladimír Kopecký, Dana Zámečnicková: červen – září 1998. 1998. Praha: České muzeum výtvarných umění.

SOUŠKOVÁ, Sabina. 2012. Marius Kotrba a jeho monumentální realizace sochy sv. Kryštofa (2005) pro dálniční obchvat u Olomouce. *Střední Morava*, 18(33), s. 70–74.

ŠALDA, F. X. 1991. Mor pomníkový, in: ŠALDA, F. X. *Šaldův zápisník. Sv. 2, 1929–1930.* 2. Praha: Československý spisovatel, s. 265–269.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *Karel Lidický.* Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958, s. 5.

NORBERG-SCHULZ, Christian. 2010. *Genius loci: krajina, místo, architektura.* Praha: Dokořán, s. 5.

ŠTĚPÁNEK, Pavel. 2008. *Čechy a Španělsko ve středověku: dějiny a umění.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 212.

SIM, Stuart a VACKOVÁ, Eva. 2001. *Derrida a konec historie.* Praha: Triton, s. 27.

TICHÁK, Milan. 2002. *Příběhy olomouckých pomníků.* Olomouc: Burian a Tichák.

TRÁVNÍČKOVÁ PODLESNÁ, Taťána. 2011. *Umění v občanské společnosti.* Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, s. 31.

URBAN, Otto. 1983. K některým aspektům životního stylu českého měšťanstva v polovině 19. století. In: *Město v české kultuře 19. století: Sborník symposia 4.–6. 3. 1982 v Plzni.* Praha, s. 41.

WERNER, Friederike. 1990. Heslo: Christophorus, Martyrer. In: KIRSCHBAUM, Engelbert (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie, Ikonographie der Heiligen, Aaron bis Crescentianus von Rom.* Freiburg: Herder, s. 498.

WITTLICH, Petr. 1985. *Česká secese.* Praha.

WITTLICH, Petr. 1978. *České sochařství ve 20. století (1890–1945).* Praha: SPN.

WITTLICH, Petr. 1980. Postavení sochaře 19. století a josefínská krize, in: POCHE, Emanuel. *Praha národního probuzení: Architektura – sochařství – malířství – užité umění.* Praha: Panorama, s. 207–278.

WITTLICH, Petr. 1978. Sochařství pražských veřejných prostranství, in: POCHE, Emanuel, ed. *Praha našeho věku: Čtvero knih o Praze: Architektura, sochařství, malířství, užité umění*. Praha: Panorama, s. 175–232.

VÁCLAVOVÁ, Denisa a kol. 2008. *Site specific*. Praha: Pražská scéna.

ŽÁK, Josef. 1997. Kulturní zařízení jako veřejné prostředí, PAVLÍČKOVÁ, Kateřina, ed. *Umělecké dílo ve veřejném prostoru = Artwork in Public Spaces: katalog 4. výroční výstavy*. Praha: Sorosovo centrum současného umění, s. 55–57.

ŽDANOV, Andrej Aleksandrovič. 1949. *O umění*. Praha: Orbis, s. 15.

Internetové odkazy:

Artlist.cz [online]. [cit 2013–2–25] Dostupné z: <http://www.artlist.cz/index.php?id=2123>

5 Seznam obrazových příloh

1. *Konstantinův vítězný oblouk* z roku 315 n. l. v Římě.
2. Agorafobie (ilustrační obrázek)
3. Jan Jiří Bendl, Mariánský sloup na Staroměstském náměstí v Praze.
4. Unikátní pohled na pražské Staroměstské náměstí s oběma dominantami. Vlevo *Pomník mistra Jana Husa* od Ladislava Šalouna, vpravo ještě stojící Mariánský sloup (Jan Jiří Bendl).
5. Trosky dřívku sloupu po násilném stržení.
6. *Čestný sloup Nejsvětější Trojice v Olomouci, 1716–1754*, Václav Render, Filip Sattler, Ondřej Zahner a další.
7. Nezaměnitelný génius loci české metropole.
8. Marius Kotrba, socha *Spravedlnost* v Brně (sádrový model 1:1), 2010. Foto: Magistrát města Brna.
9. Petra Jackmannová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009. Foto: archiv Petry Jackmannové.
10. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.
11. David Moješčík – Michal Šmeral – Jiří Gulbis – Mirka Tůmová, *Fontána spravedlnosti* v Brně (vizualizace), 2009. Foto: <http://www.mojda.com/cz/projekty-2008>.
12. Marius Kotrba, socha *Spravedlnost* v Brně, 2010, vítězná realizace. Foto: Sabina Soušková. Návrh Petry Jackmannové se umístil na 2. místě. Návrh Davida Moješčíka, Michala Šmerala, Jiřího Gulbise a Mirky Tůmové získal v soutěži 3. místo.
13. Marius Kotrba u své sochy.
14. Marius Kotrba, *Cvičenci*, 2001.
15. Marius Kotrba, *Vrstvení času*, 2007, Slavičín.
16. Pablo Picasso, *Stojící žena*, 1921.
17. Bohumil Kubišta, *Hlava*, 1915.

18. Sochu *sv. Kryštofa* vytvořil Marius Kotrba pro vyvýšené místo u dálničního obchvatu kolem Olomouce. Foto: Sabina Soušková.
19. *Jezdecký pomník Marca Aurelia*.
20. Josef Václav Myslbek, *Pomník sv. Václava* (vlevo) a Stanislav Sucharda, *Pomník Františka Palackého* (vpravo) v Praze.
21. Literární kritik a spisovatel František Xaver Šalda 22. 12. 1867 Liberec – 4. 4. 1937 Praha.
22. Otakar Švec, pomník *Josifa Vissarionoviče Stalina* na Letné v Praze, 1953.
23. „Odstřel“ pomníku Stalina v roce 1956.
24. Vratislav Karel Novák, *Metronom*, Praha, Letná, 1991.
25. Sylva Lacinová, *Památník osvobození města Opavy*, 1970.
26. Plastika Pabla Picassa v Chicagu.
27. Plastika od Alexandera Caldera v italském městě Spoleto.
28. Federico Díaz, *Nostalgie*, 1992.
29. Marián Karel, Park před severočeským muzeem v Liberci, 2004.
30. Federico Díaz – Marián Karel, *Památník Zdeňka Kopala – Dvojhvězdy* v Litomyšli (současná podoba, 2012), 2004.

Mgr. Sabina Soušková

**Sochařství ve veřejném prostoru
K pojmům a otázkám**

Výkonná redaktorka prof. PaedDr. Libuše Ludíková, CSc.

Odpovědná redaktorka Mgr. Jana Kopečková

Technická redakce Mgr. Sabina Soušková

Návrh a grafické zpracování obálky ak. soch. Tomáš Chorý, ArtD.

Publikace ve vydavatelství neprošla jazykovou a technickou redakční úpravou.

Vydala Univerzita Palackého v Olomouci

Křížkovského 8, 771 47 Olomouc

www.vydavatelstvi.upol.cz

www.e-shop.upol.cz

vup@upol.cz

1. vydání

Olomouc 2014

Ediční řada – Studijní opora

ISBN 978-80-244-4318-8

Neprodejná publikace

VUP 2014/746