

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné kultury



Bakalářská práce

Současné přístupy k soše ve veřejném prostoru z období 70. až 80. let v Ústeckém kraji.

Vypracovala: Kateřina Petrásková

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Miroslav Hašek, Ph.D

Místo a rok odevzdání: Ústí nad Labem, 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci s názvem *Současné přístupy k soše ve veřejném prostoru z období 70. až 80. let v Ústeckém kraji* vypracovala samostatně s použitím úplného výčtu citací informačních pramenů uvedených v seznamu, který je součástí této práce.

V Ústí nad Labem dne

Kateřina Petrásková

Poděkování

Chtěla bych velice poděkovat, vedoucímu mé bakalářské práce dr. Miroslavu Haškovi, který mi byl po celou dobu projektu velkou oporou. Za obětavou pomoc při zpracování podkladů a konzultaci projektu dále děkuji dr. Ivě Mladičové, dr. Dagmar Myšákové, doc. Kateřině Dytrtové a prof. Martinu Velíškovi. Za finanční příspěvek bych chtěla poděkovat Pedagogické fakultě, Univerzity Jana Evangelisty Purkyně a Městskému obvodu Severní Terasa. Obvodu Severní Terasa bych zároveň chtěla poděkovat za příležitost umístit sochu do parku a za pomoc všech, kteří se podíleli ať už na komunikaci, nebo instalaci intervence. Na závěr děkuji za podporu během studia celé své rodině.

Kateřina Petrásková

Anotace

Bakalářská práce zkoumá sochy umístěné ve veřejném prostoru města Ústí nad Labem z pohledu jejich historického a kulturního kontextu. Praktickou aplikací práce je výtvarný projekt, který se snaží o nový výklad a interpretaci jednoho konkrétního sousoší, s ohledem na citlivý společenský a politický kontext soch z období normalizace. Cílem práce je vytvořit citlivou intervenci do sousoší a reagovat tak na zmizení jedné z jeho soch. V rámci práce je také navržen a realizován pedagogický přesah na téma intervence do sousoší ve veřejném prostoru.

Abstract

The bachelor's thesis explores sculptures located in the public space of the city of Ústí nad Labem from the perspective of their historical and cultural context. The practical application of the thesis is a visual art project that aims to provide a new interpretation of a specific sculpture group, taking into account the sensitive social and political context of the sculptures from the normalization period. The goal of the thesis is to create a sensitive intervention into the sculpture group and respond to the disappearance of one of its sculptures. As part of the thesis, a pedagogical outreach program is also designed and implemented on the topic of interventions into sculpture groups in public space.

Klíčová slova

Intervence, sousoší, Socialistický realismus, sochařský park, veřejný prostor

Key words

Intervention, sculptural group, Socialist Realism, sculpture park, public space

Obsah

ÚVOD	7
1 TEORETICKÁ ČÁST	8
1.1 SOCHA A VEŘEJNÝ PROSTOR V ÚSTÍ NAD LABEM	8
1.1.1 Analýza sousoší „Gymnastky“ od Ivana Záleského	10
1.1.2 „Sochařský park“ Severní Terasy	14
1.2 UMĚNÍ V DOBĚ NORMALIZACE	19
1.2.1 Oficiální umění	19
1.2.2 Neoficiálních umění	20
1.3 SOUČASNÉ PŘÍSTUPY K UMĚNÍ SOCIALISTICKÉHO REALISMU	25
1.3.1 Přístupy k totalitnímu umění ve veřejném prostoru v Ústí nad Labem	25
1.3.2 Kontext současných intervencí do sochařských realizací	31
2 PRAKTICKÁ ČÁST.....	33
2.1 INTERVENCE DO SOUSOŠÍ GYMNASTKY OD IVANA ZÁLESKÉHO	33
2.1.1 Koncept.....	33
2.1.2 Tvorba a instalace.....	34
2.2 NÁVRH PEDAGOGICKÉHO PŘESAHU	35
2.2.1 Obecná kritéria	35
2.2.2 Návrh programu.....	36
2.2.3 Reflexe proběhlého programu.....	40
ZÁVĚR.....	42
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	43
SEZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJŮ	45
PŘÍLOHY.....	47
I. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	47
II. DIALOG Č. 1	60
III. DIALOG Č. 2	61
ZDROJE OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	65

Úvod

Současné přístupy k soše ve veřejném prostoru z období 70. až 80. let v Ústeckém kraji jsou bakalářským projektem, ve kterém bude řešeno médium sochařství z období normalizace, a především to, jak s tímto poměrně polemizovaným tématem, jako společnost pracujeme dnes. Způsoby nakládání s uměleckými díly ve veřejném prostoru ovlivňují naše vnímání tohoto prostoru i obecnější nahlížení na témata, která tyto zhotovení zobrazují. Bakalářská práce se dělí na dvě hlavní části, teoretickou a praktickou.

Teoretická část si klade za cíl zaměřit se na sochy ve veřejném prostoru z minulého komunistického režimu v Ústí nad Labem, dále také uvedení praktické části do umělecko-historických kontextů části praktické, ale také otevřít témata veřejného prostoru v Ústí nad Labem se zaměřením na sochy z minulého režimu. Důvodem volby tohoto místa je jeho pověst jako města s obecně neuspokojivým vzhledem, jak vychází z nedávného výzkumu spokojenosti občanů města s kvalitou veřejného prostoru (Nováková, 2020, s. 32). Chceme-li změnit výhradně negativní vnímání architektury a veřejného prostoru města, je nutné se starat o jeho kulturní hodnoty a zdůrazňovat důležitost historických prvků, které se v něm nacházejí. Současně je důležité informovat občany o tom, jaký mají tyto prvky význam a jak mohou přispět ke zlepšení celkového vzhledu a atraktivnosti města. Cílem teoretické části je zmapovat a uspořádat přístupy k sochám, plastikám, mozaikám a reliéfům v Ústí nad Labem umístěným ve veřejném prostoru. Důraz je kladen především na oblast parku Severní Terasy, ve které se nachází sousoší, do nějž je umístěna umělecká intervence. Sousoší, které bylo k intervenci vybráno pochází právě z 80. let minulého století. Z toho důvodu je dílčím cílem podrobná analýza sousoší a nastínění kontextu doby, ve které sousoší vznikalo, jak z historického, tak uměleckého hlediska.

V praktické části práce je na základě předchozí analýzy díla a jeho širších historických kontextů popsán výtvarný projekt, jež je intervencí do sousoší Ivana Záleského „Gymnastky“. Projekt by měl do sousoší zasáhnout citlivým způsobem tak, aby poukázal na příběh samotného sousoší a zároveň i obecnější rovinu soch z doby komunismu a jejich záměrného vytrácení z veřejného prostoru. Výtvarný projekt je reflektován v rámci pedagogického přesahu, který se zaměřuje na tematiku site-specific intervencí do prostorové instalace ve veřejném prostoru. Snaha je o zvýšení pozornosti participantů na vnímání jejich okolí a uměleckých realizací v něm, komunikující s nimi svou přítomností.

1 Teoretická část

1.1 Socha a veřejný prostor v Ústí nad Labem

Pro podrobnější zkoumání sochařských realizací v městě Ústí nad Labem a jeho menších městských částech je nutné nejprve stručně nastínit historický kontext, v němž se československé umění v 70. a 80. letech minulého století nacházelo. Po 2. světové válce přichází doba komunistického režimu, která trvala přes čtyřicet let výrazně ovlivňující všechny okruhy života obyvatelstva, tedy i uměleckého světa v naší zemi. V 70. a 80. letech bylo československé umění navíc ovlivněno normalizací, kterou ve své publikaci *Výtvarné Ústí* popsal teoretik, pedagog a umělec Jaroslav Brožek¹ jako dobu, kdy umělci byli rozdělováni na dvě skupiny, a to menší skupinu prověřených, kteří dostávali zakázky a mohli oficiálně působit na tehdejší oficiální umělecké scéně Československa a skupinu registrovaných, kteří touto výsadou nedisponovali a účast na veřejném životě potažmo vystavování měli často znemožněné. Mnoho umělců i pedagogů např. na nově vzniklé katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem ztrácelo zaměstnání, což se stát snažil zamaskovat mimo jiné zaplněním veřejného prostoru monumentálními výtvarnými díly, díky čemuž profitovala skupina prověřených. Těchto děl vzniklo bezmála sedmdesát, což je velké množství, ovšem kvalita těchto děl byla spíše nízká kvůli opakování povrchního realismu u většiny zhotovení (1999, s. 43-47).

Nešlo ale pouze o snahu učinit toto rozdělení, které ovlivnilo velkou řadu lidí pohybujících se ve výtvarném umění, pro společnost neviditelné, ale také o v moderních dějinách naší země nevidané financování uměleckých projektů v rámci „Usnesení vlády Československé socialistické republiky o řešení otázek uplatnění výtvarného umění v investiční výstavbě, kterým vláda schválila Zásady pro spolupráci mezi investory projektanty a výtvarnými umělci a pro zajištění účelného využívání finančních prostředků na výtvarná díla tvořící součást architektonického řešení staveb“ (Karous, 2013, s. 454). To jinými slovy

¹ Jaroslav Brožek byl představitelem české výtvarné pedagogiky a malířské teorie. Vyvinul výukovou koncepci pro výtvarnou výchovu na budoucí pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, kde také působil. V důsledku svého nesouhlasu s invazí vojsk Varšavské smlouvy opustil tuto práci a začal učit na základních školách. Brožek se výrazně angažoval v oblasti teorie barvy a věnoval se jí jak na metodické, tak i na výzkumné úrovni. Byl autorem nebo spoluautorem mnoha učebnic, publikací a novinových článků. Po rehabilitaci po roce 1989 začal opět působit jako pedagog, tentokrát na Pedagogické fakultě UJEP (Regionální knihovna v Teplicích, nedatováno).

znamenal, že se na umělecká díla vztahovalo tzv. čtyřprocentní právo, kvůli kterému architektonické nebo i urbánní projekty nemohly být podpořeny, pokud v sobě nezahrnovaly až čtyři procenta z celkového financování věnované uměleckému vyhotovení, jak vysvětluje sochař zabývající se mimo jiné uměním ve veřejném prostoru Pavel Karous. Výše financování uměleckých děl se odvíjela podle druhu stavby a společenského významu místa (2013, s. 455), což vedlo k velkému investování do uměleckých děl pro vnitřní i vnější prostory kulturních budov, a také do urbanistických projektů sídlišť, kvůli jejich vysokým finančním nákladům. Oficiální pojetí umění v minulém režimu se lišilo od toho současného. Stát vnímal umění jako nositele funkcí „politických, ekonomických, organizačních a institucionalizovaných“ (Karbaš, 1985, s. 13), což výrazně ovlivnilo vývoj a charakter povoleného umění a tvorby režimem prověřených autorů. Monumentalitou a kvantitou děl umístěvaných do veřejného prostoru si režim mohl utvrzovat své postavení mezi občany a výrazně jím ovlivňovat jejich uvažování.

Tím se dostáváme k otázce, jakým způsobem se ve veřejném prostoru Ústí projevila propojenost architektury a urbanistických projektů s uměním, a především sochařstvím. Karbaš a jiní autoři často pracují s pojmem monumentální tvorby, která mohla vznikat díky novým technologickým možnostem napomáhajícím tomuto propojení a vyjadřování režimem chtěných ideových rámců. „Podmínky, které socialistická společnost vytváří pro rozvoj monumentální tvorby a uplatnění výtvarného umění v architektuře působí v širokém společenském podvědomí a patří k nejpřístupnějším uměleckým hodnotám, které jsou prezentovány ve struktuře města nebo přírodního celku“ (Karbaš, 1985, s. 13). Mezi monumentální tvorbu v Ústí nad Labem je možno jako příklad uvést 400 m² velkou mozaiku s názvem „Pocta dělnosti severních Čech“² (obr. 1) na pylonu průčelí budovy bývalého KNV, nyní ÚZSVM významného autora mozaik a grafiky Miroslava Houry³. Jde o nejmonumentálnější dílo z minulého režimu v Ústí nad Labem umístěné na architektuře a zároveň o největší mozaiku

² Jde o dílo v centru města, které vyobrazuje historii Severních Čech „kresbou s barevnými konturami v paralelních páscech nad sebou, od bájných mýtů přes revoluční boje husitů i proletářů v hornické krajině, a přes vyobrazení symbolů hlavních průmyslových odvětví v Severních Čechách až k symbolu bezstarostné komunistické budoucnosti (Brožek, 1999, s. 43).

³ Miroslav Houra byl český malíř, grafik, ilustrátor, typograf, kurátor a odborný publicista. Hourova tvorba je založena na grafice, zejména na dřevořezu a linorytu. Vedle toho se věnoval monumentálním realizacím pro architekturu (mozaiky, dřevořezby, mříže, vitráže, tapisérie). Jeho tvorbu prostupuje motiv čínorodého člověka a jeho vztah k rodině, domovu, práci a přírodě. Houra měl osobitý, vyrovnaný a úsporný projev, který stavěl na kresbě a snaze o maximální sdělnost obsahu pomocí zkratk a symbolů (Abart, nedatováno).

v Evropě. Mozaiky, byly častým uměleckým vyjádření ve veřejném prostoru, další důležitou realizací byla mozaika s názvem „Severočeský kraj“ od Petra Menše realizovaná v roce 1985 (obr. 2).

Velikostí ne tak výrazné, ale o to četnější sochy, plastiky, ale i mozaiky najdeme na sídlištích v Ústí nad Labem a jejich přilehlých parcích. Podrobněji tato část bude věnována sídlišti Severní Terasa, která je pro práci důležitá z důvodu umístění sousoší, na které je reagováno v praktické části a také z důvodu nejčtetnějšího osazení uměním v celém Ústí nad Labem. Vznik sídlišť jakožto drahých urbanistických projektů výrazně ovlivnil četnost umění ve veřejném prostoru, stejně tak to platí u Severní Terasy. Vznikala v letech 1967–1990. Architekti Václav Krejčí a Josef Gabriel spolu s Mojmírem Böhmem vyhráli anonymní architektonickou soutěž, kterou v roce 1962 vyhlásil Krajský projektový ústav v Ústí nad Labem, tím pádem mohli zrealizovat svůj vítězný projekt sídliště. (Skřivánková, 2016, s. 257). „Tři ze čtyř okrsků Severní Terasy autoři rozložili okolo rozsáhlého centrálního parku, který zajišťoval klidnou relaxační zónu s umělým jezírkem, uměleckými díly a dětskými hřišti“⁴.

1.1.1 Analýza sousoší „Gymnastky“ od Ivana Záleského

Se severní stranou hřiště sousedí i vybrané sousoší Ivana Záleského s názvem „Gymnastky/Cvičenky“⁵ (obr. 3). Sousoší se skládalo z původně dvou soch cvičících dívek, které byly zhotoveny z bronzu pro venkovní prostory nynějšího Gymnázia a SoŠ dr. Václava Šmejkalů v Ústí nad Labem. Později byla socha přemístěna bez vědomí autora právě do parku na Severní Terasu a byla k ní dodána socha třetí, a to socha malé dívky s názvem Školačka. Jde o dílo jasně spadající do proudu civilního realismu⁶, využívající bezproblémové výrazové prostředky, stejně tak téma sportu, dospívání a dívčí krásy. Záleský nezobrazuje konkrétní dívky, ale dívku jako archetyp a akcentuje tak téma vitality. Můžeme konstatovat, že díla Záleského jsou eklektická a spíše náležející k oficiální tvorbě 80. let než k neoficiálnímu proudu, ve kterém v českém i světovém kontextu vznikají díla doznívající moderny, v českém prostředí díla zakázaná, která budou přiblížena v další kapitole práce.

⁴ SKŘIVÁNKOVÁ, Lucie, ed et al. *Paneláci. 1, Padesát sídlišť v českých zemích : kritický katalog k cyklu výstav Příběh paneláku*. Vydání první. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2016. 463 stran. ISBN 978-80-7101-161-3.

⁵ Každý zdroj uvádí jiný název. Ve své práci budu nadále používat pouze název *Gymnastky*.

⁶ „Ve veřejném prostoru 70. a 80. let nad sorelou převládla citlivější forma civilního realismu“ (Karous, 2013).

“Dílo Záleského, můžeme příhodně označit jako unavenou modernu, kvůli její prvoplánové srozumitelnosti stejně tak, jak ji nazval i Karous“⁷.

Postavy soch, jsou i přes svou zdánlivou realističnost protáhlejší a vyšší, než by tomu bylo u proporčně odpovídající postavy pubescentní dívky. Pro zvýraznění krásy a mládí jednotlivých postav, bylo využito mírné protažení jednotlivých dívek, zejména jejich nohou a také náklony, které jim pomyslně protáhly hrudníky a zvýraznily nepřírozeně útlé pasy i výrazné boky. Tento náklon, nám navozuje pocit ladnosti, kterou ze sousoší jasně cítíme. Zároveň, jelikož jde o postavy ztotožňující se s mládím, flexibilitou a sportem, můžeme na ně pohlížet, jako na postavy přitažlivé, krásné, možná i jako na ideál krásy a oslavu mládí. Bylo by chybou nezmínit lehce erotizující podtext, který je ze sochy znatelný, hlavně kvůli viditelnosti bradavek „starších“ soch, což může být považováno, vzhledem k původnímu umístění soch před školou poměrně problematické.

Obličej soch jsou proporčně odpovídající, ovšem jejich deformace je viditelná, především v oblasti očí. Oči působí nahodile, není dbáno na jejich souměrnost. Celý obličej je až skicovitý, což napomáhá bez osobitých rysů jednotlivých obličejů. I přesto, že je obličej přítomný, cítíme ze soch jistou anonymitu, právě kvůli tomu, že jen těžko odhadujeme jejich přesnou podobu. Tato bezcharakternost byla nejspíše zvolena kvůli autorově záměru nahlížení na těla dívek jako na určitý typ než o snahu zobrazení těla dle jeho skutečných fyzických proporcí, se všemi jeho znaky. Stavby těl dívek jsou si velice podobné a od sebe skoro nerozpoznatelné. Jediné, co dívky od sebe odlišuje je důraz na účesy, kterého si můžeme všimnout obecně v tvorbě Záleského. Účesy dynamizují sochy silnými světelnými kontrasty, způsobenými expresivitou modelování, velmi hmotných až hadrovitě vypadajících pokrývek hlav. Účesy jsou nepřírozené, sochám ale dodávají jistou dynamiku a prostorovost, například u prázdného prostoru v účesu levé sochy.

Dynamiku sochám dodává i jejich postoj, který je sice statický a pevně ukotvený k zemi skrz nohy, ale zároveň napjatý v horní části těl všech tří dívek. Značná míra exprese v postavení je způsobená především rukou, zdvižených u dívek směrem vzhůru nebo dolů. Levá původní socha gymnastky a Školačka měly dokonce postavení stejné, což nám opět

⁷ KAROUS, Pavel, ed a JANKOVIČOVÁ, Sabina. *Vetřelci a volavky : atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989)* = *Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. Vyd. 1. V Řevnicích V Praze: Arbor vitae Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2013. 459 s. ISBN 978-80-7467-039-8 (Arbor vitae : váz.).

mohlo napovědět, při odhalování nepříliš patrného přidání třetí sochy do původního sousoší dvou dívek. Komunikace mezi dvěma původními sochami je vytvořena především v kompozici jejich těl vůči sobě. Výše zmíněné náklony mezi postavami vytváří prostor, ve kterém tato komunikace probíhá. Jejím hlavním prvkem je také přímý oční pohled soch, který tyto sochy neodmyslitelně propojuje. Dynamika v kompozici soch je vytvořena také tím, že každá ze soch ovládá jiné výškové pásmo a tím pádem autor podporuje prostorovost sousoší. Náklon dlaní dvou původních soch dívek působí vzestupně a náš pohled navádí směrem nahoru. Kompozice gymnastek vychází z trojúhelníkového uspořádání soch a pozic rukou jednotlivých postav.

Třetí dodaná socha sice s původními dvěma nesdílela pohled, ovšem její přidání se nedalo hodnotit jako narušující. Divák si povětšinou ani nevšimnul, že socha k sousoší nepatřila, i když sousoší a přidaná socha byly tematicky odlišné a předávaly jiný význam. Sousoší reflektuje téma vitalismu a sportu, kdežto přidaná socha spíše téma dospívání vzhledem k vyhublosti dívky. Do sousoší přidávala další prostorovou dimenzi, vzhledem k tomu, že nestála v jedné linii jako původní sochy. Postavení přidané sochy, také nekontrastovalo postavením figury, neboť se jednalo o stejnou pozici jako u levé stojící sochy gymnastky. Odlišovala se svým věkem, což jsme mohli soudit, dle její velikosti a charakteru těla. Dalším prvkem, který se s původním sousoším neztotožňoval byl fakt, že Školačka byla oblečena do šatů. Šatičky byly vymodelované a rozvlněné, kdežto u původního sousoší si můžeme u velmi detailního pozorování povšimnout velmi nepatrných linií v oblasti třísel a hrudníku, naznačující dres nebo trikot. Na rozdíl od hmoty sukně přidané sochy jsou trikoty ponechané pouze lineárně, což působí dojmem jemnosti a průhlednosti. Dívka byla propojena se sousoším také díky postoji stojící sochy, která směřovala svým pohledem k menší soše, a naopak menší socha směřovala ke stojící soše, což vytvářelo propojení mezi jednotlivými sochami sousoší. Přidanou sochu Školačky, ovšem nelze u sousoší Gymnastek nalézt dodnes. Na postavách Gymnastek, stejně tak na dalších sousoších v parku Severní Terasy není výjimečné pozorovat grafity, nebo nákresy a další intervence vandalů. Malá dívka byla odcizena v roce 2005, nejspíš zloději kovů, což ovšem není jisté, ale pravděpodobné, vzhledem k ceně materiálu, ze kterého byla vytvořena (Hadašová, 2011).

Důležitým aspektem soch je především bronz, ze kterého jsou zhotoveny a způsob jakým je s tímto materiálem nakládáno. Bronz byl a dodnes je ze všech sochařských materiálů nejpoužívanějším materiálem u soch do veřejného prostoru, vycházejícím z dob

renesančních, ale také v českém kontextu ze školy Václava Myslbeka nebo z novoklasicistních tendencí 20. století. Jelikož jde o materiál drahý, nese význam zhodnocování prostoru, ve kterém se bronzové sochy nacházejí a zároveň zhodnocují myšlenky, které sochy socialistického realismu svým tématem ztvárňují (Karbaš, 1985, s. 19). Způsob práce s bronzem, je ovšem u Záleského velice specifický. Vzhledem k proporcím a celkovému vzhledu soch, u autora pozorujeme poměrně charakteristický rukopis, jenž na povrchu soch zanechává. Povrch soch je texturovaný, a přestože znázorňují těla mladých dívek, jsou značně drsné a mají výrazné vrypy. V detailním zpracování soch je patrné, že byl materiál na některých místech přidáván, aby se dosáhlo požadovaného efektu. Jsou viditelné stopy po používání špachtlí i jiných nástrojů, dotyky i pohyby tahů při práci s materií. Sochy mají v některých místech až přehnaně ostré hrany, např. v části žeber a ve vlasech. Nerovnosti na tělech vytváří bezpočet prohlubní a výdutí, tvořící spoustu jemných stínů na tělech soch a tím pádem poměrně silnou expresi. Porovnáme-li Záleského sousoší „Gymnastek“ s nedalekým sousoším severočeského umělce Jaroslava Bejčka⁸ „Rodina“ (obr. 4), můžeme sledovat velkou rozdílnost ve způsobu práce s bronzem. Jeho zpracování se liší především hladkostí a nepatrným rukopisem na sousoší Bejčka na rozdíl od silného rukopisu Záleského.

Jestliže se shodneme na tom, že vyjádření krásy dívčích těl a oslavy sportu a pohybu byla hlavní témata, jaké nám chtěl Záleský předat, můžeme se sami sebe ptát, zdali využil k předání těchto témat divákovi správnou formu. Vzhledem k tomu, že tento jev používá i u dalších soch, nejspíš nejde o expresi, kterou by nám chtěl sdělit pouze u sousoší Gymnastek, ale o jeho styl, který bez většího spojitosti s tématem používá i u dalších sousoší, se kterými se ve veřejném prostoru nejen v Ústí nad Labem dodnes setkáváme. Vzhledem k tomuto nekoncepčnímu uchopení je možné polemizovat o kvalitě sousoší Gymnastek i dalších sousoší z tohoto období autora.

Podobné, možná i stejné konstrukce můžeme vidět u Záleského sousoší „Rodina“ (obr. 5), zhotovenou v roce 1987, která se nachází v atriu ústeckého Magistrátu nebo sousoší „Učitelka s žačkou“ (obr. 6), před základní školou Neštětická v Ústí nad Labem realizovanou také v osmdesátých letech, ale i u sousoší „Děti“ (obr. 7), nacházející se v České Lípě na sídlišti Sever z roku 1987. Z toho vyplývá, že mezi struktury, které můžeme v tvorbě s bronzem u Záleského pozorovat, je častá expresivita postav, dynamika mezi velikostmi

⁸ Viz 1.2.1. „Sochařský park“ Severní Terasy

postav, dále časté propojení postav přímým pohledem z očí do očí a hravost ve výběru účesů, což především dívkám a ženám dodává jejich charakter. U Záleského dále pozorujeme průhlednost oblečení u ženských postav a obecnou fascinaci tématem ženství. Díla mají společensky přijatelné a často banální provedení témat rodiny, mateřství, hrajících si dětí a sportu, což obecně platí i pro tvorbu socialistického realismu.

V parku Severní Terasy se můžeme setkat ještě s jednou sochou od Záleského, a to s pískovcovým sousoším „Matka s dítětem“ z roku 1980. Odlišuje se především mohutností až obrovitostí těl a fyzickým propojením obou postav. Hlavy působí jako obrovské koule, opět postrádající charakteristické rysy v obličeji.

1.1.2 „Sochařský park“ Severní Terasy

Park sídliště Severní Terasy drží kvantitou umístěných sochařských děl v Ústí nad Labem prvenství. Tomu napomáhá i fakt, že se kolem roku 2006 začaly do prostranství parku začleňovat sochy, které původně byly součástí jiných architektonických potažmo městských celků, kde už byly nechtěné nebo nežádoucí. Bylo rozhodnuto o tom, že park pro ně nabízí adekvátní a dostatečně reprezentativní prostory, aby mohlo dojít k jejich zachování a mohly tak předejít možnému zlikvidování v rámci svého původního umístění. Sochy a plastiky vznikajícího lapidária na Severní Terasě se nahromadily, až na dosavadní počet 16 artefaktů.

Podmínky přemístění soch, sousoší a plastik do parku se často lišily od autorem původně zamýšleného způsobu instalace. Realizace často souvisely přímo s objektem, do jehož architektonického plánu byly původně zařazeny například námětem, kompozicí nebo velikostí. Zároveň není u nového umístění neobvyklé, že dochází k úplné ignoraci umístění na podstavce, což může být problematické například kvůli tomu, že vizuální vyznění sochy se radikálně změní, a také protože se zruší pomyslný prostor mezi člověkem a sochou, což může mít za následek zvýšené ničení soch. Původní prostory, kde se sochy nacházely byly často uzavřené, nacházely se za oplocením přiléhajícím k budovám a zároveň ochraňující sochy před zásahy vandalů, které jsou dnes viditelné formou kresby fixem, nebo ulámání některých částí především choulostivějších pískovcových soch.

1) Michael Bílek

Prvním zmíněným autorem bude sochař a řezbář Michael Bílek, jakožto autor nejčetnějších figurativních zhotovení v rámci celého parku Severní Terasy. Na úvod je potřeba zmínit, že Bílek pracoval především se dřevem a jeho figurativní dřevorezy jsou hodnoceny

jako velice kvalitní a v rámci českého kontextu nadčasová díla. V dřevěných realizacích sledujeme silné konstrukce civilismu, prostoty, ale také grotesknosti, či každodennosti lidského života a stárnutí. Inspiroval se lidmi kolem sebe, jejichž otisky můžeme nejen v jeho dřevěných sochách pozorovat. Tyto struktury, ale můžeme vidět i u celkově čtyř pískovcových sousoší v parku, reprezentující jeho tvorbu do exteriéru, kterých v celém ústeckém kraji vzniklo kolem dvou desítek, ovšem byly oproti dřevěným realizacím značně ovlivněny normalizací a požadavky tehdejší komise. Všechny čtyři realizace vznikaly především pro školy a prostory mezi panelákovou zástavbou, proto se setkáváme s náměty dětí, ale také mateřství nebo rodinou. (Zemánková, Medková, 2018). Sousoší jsou tedy příkladem pozdějšího sestěhování z předešlých míst, se kterými mnohdy lépe komunikovaly a často také byly vystaveny za odlišných okolností.

Příkladem toho může být složitě komponované sousoší „Klukovská rvačka“ (obr. 8) z roku 1983. Sousoší je charakteristické svou složitou formací, tvoří jakýsi chaotický chumel chlapeckých těl, který zprostředkovává expresi boje, bolesti, ale také pohybu. Za specifický znak sousoší, by mohly být považovány trčící končetiny, které kompozičně tvoří pomyslný kříž. Výše zmíněné rozlišné podmínky vidím především v tom, že sousoší „Klukovská rvačka“ dříve bylo postaveno na podstavci, který sousoší pozvednul a oproti dnešnímu bezpodstavcovému vystavení byla lépe zřetelná nejmenší z postav chlapců, která při dnešním způsobu vystavení zaniká (obr. 9).

Další Bílkovo pískovcové sousoší „Roztančená rodina“ (obr. 10), které se původně nacházelo na křižovatce mezi Dobčicemi a Krásným Březnem, s „Klukovskou rvačkou“ sdílí zachycení momentu dramatického pohybu, tentokrát rodinné formace tří postav. Sousoší je podobně, jako předchozí uvedené velmi rozdílné ze všech možných stran, a proto způsob jeho vystavení, mezi dvěma cestami může být hodnoceno kladně.

Třetí Bílkovo sousoší „Mateřství“ (obr. 11) z roku 1976 je vystaveno v podobných podmínkách jako rodina, ovšem od dvou předešlých sousoší je velice odlišné. Oproti exprese pohybu, ze sousoší číší citlivost velice intimního aktu polibku matky s dcerou. I přes to, že je pohyb v tomto sousoší zanedbatelný, lze pozorovat specifickou mohutnost a oblost postav, které sochám dodávají jistou dávku sympatie a lidskosti. Letmý dotyk hlav, držení rukou, nebo náklon matky podporuje téma rodičovství a ochrany. Toto sousoší už je svým stářím poničené v části předloktí postav, které je přelomené.

Největší zkáze ovšem podlehla poslední pískovcová socha, která byla do parku přestěhována od školky na Doběticích „Dívka se psem“ (obr. 12) vyhotovena v letech 1981 až 1983. I na tuto nejmenší sochu, stejně tak, jako na nejmenší dívku ze sousoší „Gymnastky“ od Záleského, se podepsali vandalové. Dívka se psem byla zničena natolik, že do parku bylo možné vrátit pouze její torzo jako memento (Hadašová, 2012).

2) Václav Kyselka

Kompozičně klasičtější, realističtější sochy se značným politickým podtextem patří původem teplickému sochaři Václavovi Kyselkovi, jehož četná díla můžeme nalézt v Ústí nad Labem. Jeho sochy byly značně ovlivněny výdobytky stranických funkcionářů, kterým často vycházel vstříc. Jako příklad toho je dobré zmínit sochu „Vítání/Družba“⁹ (obr. 13) nebo nově restaurovaný památník Rudoarmějcům¹⁰ (obr. 14), které nejsou umístěny na Severní Terasě, ale je důležité je zmínit, z důvodu její výraznosti ve veřejném prostoru Ústí nad Labem. Na Severní Terasě jde o tři pískovcové sochy. První s názvem „Hudba“ (obr. 15) vyniká především svou polohou v parku, jinak jde o celkem klasickou a nevýraznou sochu, připomínající spíše pomníkové pojetí, ať už kompozičně, námětem ženy hrající na housle, nebo podstavcem, na který je situována. Další dvě sedící sousoší „Sedící matka s děckem u nohou“ (obr. 16) a „Manželé“ (obr. 17) z 80. let tyto znaky sdílí.

3) Jaroslav Bejček

Sochař Jaroslav Bejček vytvořil jednu z plastik s vysokou mírou stylizace, která se dnes nachází v parku na Severní Terasě. Bejček je známý jako mostecký ilustrátor a grafik. Jde o již zmíněné sousoší „Rodina“ (obr. 4), připomínající tvorbu kubistické práce s hmotou Osipa Zadkina (Brožek, 1999, s. 52). Plastika je kubistického charakteru, postavy jsou mohutné a v některých částech není respektována fyziologie postav, např. u hadovitého těla otce, nebo

⁹ Socha je umístěna před hotelem Vladimír, který je považován za zdařilou socialistickou stavbu a nese renesanční pojetí svým vystavením na vysokém sloupu. Původně mělo jít o akt, ale to bylo později pozměněno nejspíš z důvodu požadavku strany, nebo autorovi autocenzury. Tím ovšem socha ztratila veškerý svůj „dráždivý půvab“ (Brožek, 1999, s. 51).

¹⁰ „V původních Stalinových sadech byl památník rudoarmějců odhalen k 10. výročí osvobození. Základ pomníku tvoří hrobka s motivem hvězdy, ve středu je pak socha vojáka a po stranách reliéfy s motivem boje a vítání. Autorem celkového návrhu byl architekt František Tůma, tvořil jej uvedený kolektiv ústeckých sochařů pod vedením sochaře Hanzla“. Na památníku se podílel Václav Kyselka, ale i další autoři Emil Solařík, Josef Vanča a Jiří Bradáček (Koziol, nedatováno).

u zkosených částí těl ostatních členů rodiny. U plastiky můžeme pozorovat kontrasty v nepřírozené oblosti a hranatosti a velkou roli také hrají vynechané prostory, které plastiku odlehčují.

4) Otakar Petroš

Posledním zmíněným autorem věnující se figuraci s vysokou mírou stylizace je sochař Otakar Petroš se svým pískovcovým dílem „Květinářka“ ze 70. let (obr. 18). U poměrně klasické kompozice ženy sedící na podstavci můžeme pozorovat kubizující znaky, které jsou způsobeny nedetailností v práci s materiálem, ale i abstrakcí některých částí těla. Zajímavým momentem sochy je její vyvrácená hlava do boku, která přispívá k neobvyklému profilu i při pohledu zezadu. Dalším prvkem, který není tak výrazný, jsou květiny, které jsou pouze naznačené a v případě neznalosti názvu sochy je obtížné je identifikovat jako takové.

5) Autoři s abstraktním tvaroslovím

V parku Severní Terasy se dále nachází pět abstraktních prostorových realizací, a to „Člun“ (obr. 19) a „Kost“ (obr. 20), které jsou přisuzovány autorovi Milanovi Chlěbci, „Květ“, který do prostoru parku vytvořili Marie a Štěpán Kotrbovi s přiléhající malou plastikou a poslední, již značně poškozené „Plameny“ (obr. 22) od Vladimíra Šmída. Pozornost budeme věnovat nejmonumentálnější z prací Květu od manželů Kotrbových. „Původně byl tento Květ situován do kašny na Parkovém náměstí, které dnes již prakticky neexistuje. Proto bylo umělecké dílo přemístěno do centrální části parku, kde se nachází jezírko/laguna. Toto dílo nese jeden z typických prvků tehdejších děl, a to perlu. V Květu je tak možné vidět nejen květ jako symbol flóry, ale i symbol jemnosti, citlivosti a především ženskosti“ (Chomačová, Johnová, 2019).

6) Kvality sochařského parku Severní Terasy

Po stručném nastínění dalších autorů, jejichž díla se v parku na Severní Terasě nacházejí, lze vyvodit některé kladné a zápornější kvality vznikajícího lapidária. Diskutovat by se dalo o shromáždění velkého počtu 16 soch do prostoru parku, kde se ovšem sochy navzájem neruší, protože jsou od sebe většinou vzdálené a od jednoho díla není vidět na dílo jiné. Problematiká může být i již zmíněná změna, v rámci ignorace původního umístění většiny soch na podstavce, která na druhou stranu potlačuje výraz minulého režimu a tím přibližuje sochy současným kolemjdoucím. Celkově jde o fungující formát zachování soch z minulého

režimu vzhledem k tomu, že by jinak díla byla zničena nebo uložena do skladů mimo veřejný prostor a tím pádem zrakem lidí.

1.2 Umění v době normalizace

Umění tvořené během čtyřiceti let, po kterých bylo Československo součástí východního bloku, lze považovat za značně specifické. Mnoho ze specifík, už bylo nastíněno v předšlém textu, ovšem je potřeba se podrobněji věnovat myšlenkám, které ovlivnily témata ale i způsob zpracování umění, a především soch ve veřejném prostoru za normalizace. Oficiálně povolené umění nebylo jediné, se kterým se občané ve veřejném prostoru setkávali.

Přes velké snahy komunistické snahy především 70. a 80. let odstraňovat alternativní kulturu a umělce, nerezonující s komunistickým režimem z veřejnosti, se některým jedincům povedlo pořádat soukromé a tajné akce, výstavy, sympozia a další nelegální projekty, díky čemuž mohlo přežít i neoficiální umění (Slavická, Pánková, 1995, s. 12). Kontext protichůdné oficiální a neoficiální sféry byl v té době tak důležitý, že není možné tento aspekt opomenout.

1.2.1 Oficiální umění

Obecně můžeme pozorovat změnu ideových záměrů přicházejících z východu. Ať už se jednalo o změnu v kultu osobnosti, která proklamovala jednotu společnosti a všedního, průměrného člověka podílejícího se na jejím fungování nebo jiné totalitní názory, které se propsali do výtvarného umění mimo jiné tématy, která byla odsouhlasena pověřenými funkcionáři. Ideologické náměty, jež se v umění objevovaly byly převážně apolitické (Platovská, 2007, s. 447). Šlo o poměrně banální a konceptuálně nepříliš hluboké náměty, což v rámci figurace dokazuje opakující se téma matky s dítětem, manželů, ale i rodiny, dětí, sportovců, sportovkyň, dělníků a kolchoznic. Jde o témata, která jsou širokou veřejností dobře přijímaná, protože jde často o hodnoty, které jsou nekonfliktní, a jsou sdílené celospolečensky. Většina umění je také spíše realistického rázu, i u abstraktních zhotovení je vsázeno na přírodní motivy vycházející z krajiny nebo zátiší. Díla, která se politice věnovala byla zaměřena na obnovu ideologie, skrz realistické vyobrazení militantního rázu (Platovská, 2007, s. 447).

Témata a náměty výtvarného umění ve veřejném prostoru v období normalizace u nás, potažmo socialistického realismu se blíže zabýval Pavel Karous v projektu *Vetřelci a volavky*, mapujícím umění ve veřejném prostoru z let 1868–1989. Karous ve své publikaci vytvořil dělení umění ve veřejném prostoru, díky němuž byl schopen velkou část soch zmapovat a kategorizovat dle řádů, čeledí a druhů a vytvořit tak pseudovědecké řazení, dle značných podobností v námětech a zpracování soch. V publikaci se setkáváme například i

s dělením realismu za doby komunismu na realismus socialistický a civilní. I přes to, že by se mohlo na první pohled zdát, že se jednalo o jedno a to samé, díky čemuž bez větších problémů procházelo umění *cirely* (Civilní realismus) kontrolou a schválením, od fanatičtější *sorely* se *cirela* lišila především svou citlivější formou zpracování (Karous, 2013). Výše rozebírané „Gymnastky“ od Záleského by se tak například daly zařadit pod řád Figurální výzdoby, čeledi Plastického realismu, rodu *Cirela* a druhu Závod, jelikož se jedná o dílo vyobrazující sportovní činnost nebo Bradavkovité, kvůli jen nepatrnému zakrytí jejich nahých mladých těl.

Témata a náměty nejsou jediným specifikem umění z minulého režimu, mezi další specifika také patří způsob zpracování těchto témat. „Oficiální výtvarné umění normalizované československé společnosti můžeme obecně charakterizovat jako nevýrazný, konzervativní, rozvolněný realismus lyrického, tradicionalistického nebo expresivního zaměření“¹¹. Díla vycházela z válečné a poválečné plastiky, ovšem postrádala pevné ukotvení a řemeslnou kvalitu, kterou často díla v rozvolněné před-normalizační době měla. V dílech lze také hledat inspiraci tvorbou vystavené na Expo 58, nesoucí modernistické tendence, ovšem značně vzdálenou kvalitám, kterou díla vystavená v Bruselu měla. Díla *sorely* často nesla dekorativní podobu, související s nejasnou formulací režimem chtěné podoby výtvarného umění.¹²

1.2.2 Neoficiálních umění

Na rozdíl od oficiálního proudu, který měl stanovená kritéria a témata, u autorů neoficiálních bylo těžké najít společné atributy jejich uměleckých přístupů. Nešlo ani tolik o společné témata nebo mediální tendence, které je spojovali, ale spíše o důvod, proč se rozhodli nepřestávat tvořit i přes značné nepříjemnosti, jako pronásledování osob, vyřazování nepřizpůsobivých z veřejného života nebo hrozby věznění. Poválečná generace, která vzešla z rozmanitých uměleckých skupin, nebojovala pouze se zánikem své umělecké tendence, ale spíše o princip „občanské svobody myšlení, projevu a pohybu,“ který se svou tvorbou snažila hájit¹³.

¹¹ PLATOVSKÁ, Marie, ed a ŠVÁCHA, Rostislav, ed. Dějiny českého výtvarného umění. (5), 1939-1958. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005. 525 s. ISBN 80-200-1390-3, s. 447.

¹² tamtéž

¹³ SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, ed. *Zakázané umění. 1.* [Praha]: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995. ISSN 0862-9927, s. 9.

Autoři hledali různé způsoby, jakými svá díla prezentovat. Vzhledem k tematice práce, bude nyní věnována pozornost, hlavně soše ve veřejném prostoru, kterou se občas dařilo i neoficiálním umělcům do městského prostředí implementovat. Způsobů bylo hned několik, ale za výrazný a možná počáteční průlom, by se daly považovat projekty Oblastní galerie v Liberci pronikající do městského plenéru. Výstava *Socha a město Liberec 1968*, kterou uvedla kurátorská dvojice Hana Seifertová a Ludmila Vachtová, byla vyvrcholením několikaletých výstavních projektů, při nichž se vůbec poprvé výstava dostala přímo do ulic města, a ne pouze do jeho zahrad a parků. Šlo o monumentální přehlídku tvorby třiceti českých sochařů 20. století, mezi nimiž zazněla významná jména jako Aleš Veselý, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Karel Nepraš a mnozí další (Raimanová, 2008, s. 4-10).

Výstava odstartovala další akce, mezi ty výraznější se řadí i výstava *Sochy a objekty na malostranských dvorcích* v květnu 1981, iniciovaná Čestmírem Suškou a dalšími jedinci z řad umělců. Přestože díla byla experimentálnější než díla vystavená v Liberci, vyvolala podobně vřelý ohlas u části společnosti, která výstavu stihla vidět předtím, než byla následující den po jejím zahájení zakázána. Mezi aktivnější organizátory dvorků patřil i sochař Kurt Gebauer, jenž představil hned dvě svá díla, mezi nimiž byly i „Plavkyně II.“ (obr. 23)¹⁴. Kurt Gebauer, ale i další sochaři mohou být jako značný protipól zmíněni v kontextu děl socialistického realismu a především figurace, které se práce věnuje.

1.2.2.1 Kontext autorů neoficiálního umění v porovnání s *Gymnastkami* od Záleského
Jako stěžejní, lze považovat srovnání tendencí autorů oficiálního plasticismu s tím neoficiálním, často koncepčně více nabitým, a proto i kvalitnějším. V následující části budou kontextuálně zakotveny „Gymnastky“ od Ivana Záleského v porovnání s tvorbou autorů, kteří pracovali s podobnými tématy figurace, v médiu sochy ve veřejném prostoru kolem 80. let, ovšem jiným způsobem.

1) Kurt Gebauer

Mezi osobnosti sochařství 2. poloviny 20. století se řadí Kurt Gebauer, věnující se tématům ženského těla, hranici mezi dívkou a ženou, rodiny a bližšího zkoumání těla při pohybu, což

¹⁴ SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, ed. *Zakázané umění. 1.* [Praha]: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995. ISSN 0862-9927, s. 108.

by se dalo říct i o díle Záleského. Odlišné přístupy autorů lze demonstrovat na jednotlivých dílech Gebauera.

První z výběru děl „Libuše“ (obr. 24) z roku 1973 bylo namířené proti sochařské stylizaci ženského těla, jelikož šlo o ušitou a vycpanou panu, která nesla míry Gebauerovi ženy Libuše. Měkkostí panny se Gebauer vysmíval vysokému sochařskému umění a pomníkovému zpracování figur tehdejší oficiální sochařské tvorby. Zároveň měla Gebauerova socha performativní ráz, při vytvoření díla „Rodinné představení“ (obr. 24), nešlo pouze o artefakt sochy *Libuše*, ale také o fotografii, na které byla socha začleňována do autorovi rodiny (Novotný, 2020, s. 21). Na rozdíl od Záleského, který je charakteristický silnou stylizací ženského a dívčího těla, byl záměr Gebauera tímto dílem „oslavovat ženské tělo takové, jaké doopravdy je“ (Novotný, 2020, s. 21).

Druhé vybrané dílo „Utíkající Dívka“ z roku 1976 (obr. 26) se s Dílem Záleským shoduje více, díky práci s bronzem i námětem mladé dívky. Na rozdíl od Záleského, ale mladé tělo v pohybu nese napětí kvůli poloze nebo výrazu ve tváři. Sám Gebauer o „Utíkající Dívce“ vypověděl: „Já jsem jim vždy dával takový skoro vyděšený výraz schválně. Je to hra s tím, že je to hra, ale že to dítě taky někdy umře, že je tam to nebezpečí života“ (Gebauer, 2020, s. 51). Díky výpovědi autora je jasné, že nejde o pouhé znázornění krásy dívky, ale o jasný koncept, který svým pohybem, ale i výrazem socha ztotožňuje.

Poslední dílo, které bude zmíněno jsou „Plavkyně II.“ (obr. 23), které opět pracují se ženským tělem, ovšem v Gebauerovu oblíbeném námětu vznášení a lehkosti, či stavu beztlíže při plavání. „Plavkyně II.“ patří mezi mnoho dalších děl, které se věnovaly tématu plavání, a to díky tomu, že pro Gebauera představuje lidské tělo při plavání hlavní zdroj inspirace. „Jeho sochy mají symbolické významy, představují situace ze života, ale v přeneseném významu. 'Vždyť' plavání nebo létání si můžeme představit jako přirozené proměny vztahů ve společnosti, přemísťování jedinců nebo celých skupin, hledání místa na Zemi i ve vesmíru, pokus o co nejpřirozenější procházení volným prostorem“ (Machalický, 2020, s. 71). Dílo je tak kritické ke společnosti a mezilidským vztahům, které podporuje vystavením plavkyň do veřejného prostoru. Na rozdíl od Gebauera, Záleský tvoří popisně dívčí těla, bez sociálně kritického podtextu. Pohyb těl nenese žádný metaforický nebo alegorický význam, pouze zobrazuje lidské tělo ve strnulém pohybu. Stejně jako u „Libuše“ Gebauer vyjadřuje obdiv k nejružnějším druhům ženského těla, naopak od Záleského stereotypnímu pojetí náhledu na ženskou figuru.

2) Vladimír Janoušek

Mezi další vybrané sochaře patří výrazná osobnost Vladimír Janoušek, který v 60. letech překonal svou konvenční modelářskou tvorbu a začal pracovat s materiálem kovu a jeho sváření. Autorova tvorba se změnila v prostorově vzdušnější, ale přitom stále figurativní realizace, které se ovšem během doby normalizace dostaly na listinu zakázaných děl. I přestože Janoušek inklinoval k realizacím do veřejného prostoru, a hlavně k těm, které byly propojovány s architekturou, ke které měl velmi blízko, byl ze sochařských soutěží vzhledem k jeho statusu často ihned vyřazován (Řeháková, 2004).

Jedno z takto zakázaných děl bylo například dílo s názvem „Kováči“ (obr. 26), na kterém můžeme demonstrovat, zamýšlené monumentální dílo, které nakonec vzniklo pouze jako model, oproti původnímu záměru autora umístit dílo do Kulturního domu v Kladně. I do tohoto figurativního sousoší Janoušek zamýšlel přidat pohyblivá kyvadla, která „Kováky“ zařazuje mezi Janouškovu tvorbu variabilů¹⁵.

Na Janouškově pozdější tvorbě je důraz kladen především na pohyb a možnost proměny, která jeho díla dělá v českém kontextu poměrně nevšední. Díky materiálu kovu se od motivu kyvadla dostává k realizacím, se kterými může divák pomyslně libovolně pohybovat a nastavovat je do různých pozic, které jsou sice autorem předurčené, ale stále variabilní pro prostor divákovi imaginace. „Pohyb v Janouškových dílech však není aktivní, ale jen tušený nebo možný posouváním, rozevíráním či natáčením jednotlivých prvků.“ (Raimanová). Tvorba autora se tak překlenuje do poměrně existenciální roviny, vzhledem k tomu že motiv kyvadla i jeho pohybu vnímal jako pohyb „pulzující“ a tedy jako „základní pohyb života“ (Řeháková, 2004). Jedno z nejdoslovnější pohyblivých děl bylo dílo s názvem „Proces“ (obr. 27), které nebylo zamýšleno do veřejného prostoru, ale demonstruje Janouškovu práci s pohybem. Komunikace mezi dvěma postavami funguje jinak už jen díky tomu, že jsou postavy velice stylizované, do dvou siluet, které jsou vzájemně propojené. Janoušek na rozdíl od strnulých klasičtějších soch Záleského, komunikuje prostřednictvím kinetiky, která byla v té době aktuální. Navíc tento pohyb nese hlubší existenciální podtext.

¹⁵ Dorotheum. Oči experta: VLADIMÍR JANOUŠEK - Aukce Dorotheum 10.3.2012. In: *Youtube* [online]. 23. 2. 2012 [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2FxnGGVBAmQ>

3) Jozef Jankovič

Přestože je původem slovenský autor Jozef Jankovič svou tvorbou od témat Ivana Záleského, ale i ostatních oficiálních autorů poměrně vzdálen, byl do výběru začleněn především kvůli jeho nevšednímu přístupu k zobrazení lidského těla a člověka. Jde o rovinu širší, ale stále přijatelnou vzhledem k tomu, že jde o zobrazení člověka a jeho figury nebo jejich částí. V Jankovičově tvorbě můžeme sledovat mnoho přístupů, které zaznamenává, jak monumen-
tálními sochařskými realizacemi, tak graficky, malebně nebo kresebně.

Přes poměrně naléhavé a dramatické výpovědi zobrazované skrz figury v polovině 60. let se dostává, postupnou redukcí prvků a konkrétnosti k opačnému principu nazírání na detailnost některých částí těla, která protahuje a akcentuje. Jako příklad lze uvést instalaci z polyesteru s názvem „Velký pád“ (obr. 28) z roku 1968-69, která byla vystavena v Bratislavě na výstavě Danuvius (Jankovič, 1988, s. 2). „Tvary deformovaných lidských údů zde přesahují tradiční míru plastiky a stávají se prostředím, do kterého může divák vstupovat – ikarský mýtus je v Pádu přepsán do podoby existenciálního dramatu každého individuálního lidského osudu“ (Valoch, 1988, s. 2). Podobná existenciální témata anebo expresivní zobrazení s velkou mírou stylizace a grotesky bychom v oficiálním proudu umění hledali jen velice těžko. Nehledě na to, že dílo nese expresi krutosti, bolesti a nejistoty, jak zmiňuje umělec, kurátor a autor mimo jiné monografií a katalogových textů Jiří Valoch v katalogu k Jankovičově tvorbě.

Valoch dále popisuje, že ohlas na dílo Jankoviče v naší zemi vychází i z toho, že bylo pouze málo umělců, kteří by svým významem předčili jeho dílo. Vzhledem k tomu jak komplexním způsobem téma člověka, a především jeho osudu pojímal, od jeho individuality přes celospolečenské měřítko, a to způsobem tragickým, komickým, groteskním i absurdním (1988, s. 4).

Už z výčtu velmi malého počtu autorů můžeme vidět, že neoficiální figurativní tvorba, většinou pracovala s určitým konceptuálním a existenciálním přesahem. Na rozdíl od Záleského a dalších oficiálních autorů, „zakazovaní“ autoři často pracovali s existenciálními tématy, potažmo prožívání lidí, což oficiální autoři přehlíželi a věnovali se pouze velice formální a přesné zobrazující tendenci. U neoficiálních autorů byla častá deformace postav, především jejich silnou stylizací, která nezhledka přecházela až na úplné minimum. K tomuto fenoménu je přihlíženo i v rámci praktické práce při intervenci do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského.

1.3 Současné přístupy k umění socialistického realismu

Umění socialistického realismu i děl civilního realismu se neodmyslitelně pojí s ideologií komunistického režimu, a tedy i s často nepříjemnými příběhy lidí, kteří v této době žili. Kvůli tomu je pochopitelné, že se názory na způsob, jak s uměním připomínající dobu komunismu naložit v současnosti různí. Různorodost přístupů lze demonstrovat na příkladu umění ve veřejném prostoru v Ústí nad Labem, jehož některé realizace a přístupy už byly zmíněny.

1.3.1 Přístupy k totalitnímu umění ve veřejném prostoru v Ústí nad Labem

Základní otázka, která rezonuje v široké společnosti je, jestli má umění spojené s nepříjemnou historickou dobou, v současném veřejném prostoru stále své místo. Nejvýrazněji se tato otázka týká především památníků, kterých za dob totality vzniklo mnoho.

1.3.1.1 Totalitní památníky

Polemika nad tím, jakým způsobem naložit s památníky ikon režimu, jako například Josifa Vissarionoviče Stalina nebo Klementa Gottwalda byla poměrně jednostranná, a proto nedlouho po pádu režimu byla většina děl zobrazující tyto zkompromitované osoby zničena (Jankovičová, 2023). V kontextu Ústí nad Labem bychom mohli vzpomenout „pomník Klementa Gottwalda“ od sochaře Antonína Kalvody (obr. 29), který byl 18. ledna 1990 ze Smetanových sadů v centru za velké slávy přestěhován na skládku komunálního odpadu v Chabařovicích¹⁶. Gottwaldova podobizna, podléhala značným útokům vandalů i těsně po převratu „Už v listopadu 1989 neznámí aktivisté polili ruce sochy červenou barvou. Symbolika byla jasná, mělo to znamenat, že Gottwald má ruce od krve. Později studenti diktátorovu sochu pomalovali a nasadili jí na hlavu pytel se senem“ (Vorlíček, 2019).

Opačným tendencím podléhají památníky, které nejsou pouze výtvarným dílem, ale slouží také jako masové hroby, či hrobky padlých vojáků. Taková místa jsou od pádu komunistického režimu dodnes zachovávána a udržována. Historička umění Sabina Jankovičová vidí tento rozdíl v přístupu k památníkům především v tom, že jde o poctu vojáků Rudé

¹⁶ Na místě, které krátce obýval pomník *Klementa Gottwalda*, předtím stál „pomník císaře a reformátora a osvícence Josefa II., který po pádu monarchie skončil v muzeu. Nacisté ho konfiskovali a roztavili pro válečné úsilí. Byl totiž z bronzu“ (Vorlíček, 2019). Po odstranění Gottwalda byla do sadů umístěna bronzová busta českého hudebního skladatele Bedřicha Smetany od sochaře Stanislava Hanzlíka, která už musela být jednou reinstalována z důvodu její krádeže (Vorlíček, 2019).

armády, z řad obyčejných občanů, sloužící jako připomínka daného období (Jankovičová, 2023). V Ústí nad Labem lze uvést příklad již zmiňovaného monumentálního pískovcového „pomníku Rudoarmějců“ (obr. 14) od sochaře Stanislava Hanzla a spol. v Městských sadech, který v roce 2022 díky restaurátorským opravám a pískování získal nový vzhled a v sadech nyní doslova září.

1.3.1.2 Způsoby zásahů do děl ve veřejném prostoru Ústí nad Labem

Hranice mezi likvidací, a opačným přístupem zachováváním a ochraňování děl z období socialismu je tedy velice tenká a postavena především na morálních hodnotách. To platí i o dílech, která nejsou pomníkového charakteru a primárně tak nemají sloužit jako vzpomínka na časy a osobnosti minulé. Vzhledem k tématu práce i následné praktické části bude pozornost věnována hlavně dílům, do kterých je zasahováno. Sledováno bude jakým způsobem současní umělci, občané ale i město Ústí nad Labem samotné s uměleckými díly z minulého režimu nakládá.

1) Odstraňování

Prvním již zmíněným přístupem je odstraňování uměleckých děl z veřejného prostoru, kterému v Ústeckém kontextu nepodlehli pouze památník Klementa Gottwalda těsně po pádu komunismu, ale bohužel mu podléhají sochy, plastiky a mozaiky dodnes. V současnosti je odstraňování lépe ošetřené zejména ze strany archivářů a Muzea města Ústí nad Labem, do kterého odstraněná díla často míří. Díky tomu se předchází jejich úplné likvidaci, jako tomu bylo u památníku K. Gottwalda.

Ve sbírkách Muzea města Ústí nad Labem se nachází například monumentální mozaika s názvem „Severočeský kraj“ od Petra Menše z roku 1985 (obr. 2), zobrazující tok řeky Labe českou krajinou. Z důvodu přestavby budovy na Masarykově ulici z důvodu umístění kavárny byla mozaika v roce 2018 odstraněna. Mozaika se nacházela v prostorech, které byly neudržované a díky kavárně znovu ožily. Tím se otevírá poměrně zajímavá otázka, zda je tento přístup k umění a zároveň historii našeho města potažmo národa dostatečně citlivá, a jestli je odstranění uměleckého díla vykoupené tím, že zapomenutý veřejný prostor znovu nabije pozornost občanů.

Podobný osud mělo i jedno z nejvýznamnějších děl v Ústí nad Labem od autorů Olbrama Zoubka a jeho ženy Evy Kmentové. Ocelová plastika s názvem „Alegorie na

chemický průmysl“ (obr. 30) byla v roce 1965 osazena na průčelí Krajského národního výboru¹⁷ a v roce 1993 s autorovým souhlasem z fasády odstraněna a uskladněna v muzeu. Důvod odstranění byl problematický motiv, jež plastika zobrazovala. Kromě celkem nevinných regionálních symbolů chemické křivule, kotvy a jablka, se objevily problematické symboly srpu a kladiva, které byly plastice osudové (Chomaničová, Johnová, 2021, s. 10).

Odstraňování uměleckých děl z veřejného prostoru a jejich následné umístění do depozitářů sbírkových institucí je problematické, jelikož jako široká veřejnost přicházíme o možnost následného setkání s daným artefaktem. Poměrně povedeným způsobem s tímto problémem pracovala kurátorská dvojice Martina Johnová a Ladislav Zikmund-Lender, která v rámci výstavy „Sluneční město, Architektonické dědictví z let 1968–1989“¹⁸ v Galerii Hraničář krátkodobě zprostředkovala setkání se segmenty díla „Alegorie na chemický průmysl“ (Obr. 31). Historička architektury Klára Brůhová, tento přístup hodnotí velice kladně vzhledem k tomu, že se divák k dílu dostal mnohem blíže, než kdy dříve a mohl ho vnímat nejen vizuálně se všemi jeho detaily, ale také hapticky, což je kvalita, kterou nedokážeme u plastik, které jsou instalované vysoko na budovách, za normálních okolností ocenit (2019).

Tento způsob spolupráce mezi výstavním prostorem a sbírkovou institucí by mohl být považován za příkladný. Můžeme jen doufat, že se alespoň tímto způsobem budou uskladněná umělecká díla z depozitářů navracet mezi veřejnost.

2) Zakrývání

Poměrně ojedinělým příkladem přístupu k umění socialistického realismu, je jeho zakrývání. Město Ústí nad Labem tímto způsobem dlouho řešilo reliéf znázorňující stylizovaný srp a kladivo (obr. 32) od Antonína Procházky na čelní stěně brutalistní budovy Krajského úřadu (bývalého výboru Komunistické strany Československa). Po pádu režimu „v devadesátých letech reliéf zakrýval znak Ústí nad Labem a v posledních zhruba dvaceti letech rozličné reklamní bannery“¹⁹. Odborníci se k zakrývání a dalšímu osudu reliéfu stavili tak, že se jedná

¹⁷ Dnešního Magistrátu města Ústí nad Labem.

¹⁸ Výstava se věnovala tématu ústecké poválečné architektury, „od nerealizovaných projektů přes existující architekturu a její kulturní hodnoty až po otázku demolice poválečných staveb“ (Brůhová, 2019). V rámci výstavy vznikl i průvodce *Sluneční město – Ústecký architektonický průvodce 1948-1989*, který zprostředkovává informace o nejvýznamnějších architektonických ikonách v Ústí nad Labem.

¹⁹ CHOMANIČOVÁ, Viktorie a JOHNOVÁ, Martina a MRÁZEK, Ondřej. *Sluneční město : ústecký architektonický průvodce 1948-1989*. Ústí nad Labem: Hraničář, 2019. s. 18.

o důležité vyhotovení s vysokou památkářskou, uměleckou, ale i architektonickou hodnotou, která by měla na štítu zůstat v neměnném a nezakrytém stavu. Většina z nich se přikláněla k tomu, že i samotné reklamní bannery na štít budovy nepatřily. „I historik ústeckého muzea Martin Krsek upozornil, že artefakt je nedílnou součástí významného příkladu brutalistní architektury. Plachta přes srp a kladivo ale muzejníkovi vadila. Na sídle krajské vlády ji nepovažuje za reprezentativní. Navíc přispívá k otravnému reklamnímu smogu v centru města“ (Balvín, 2021). Zakrytí reliéfu ovšem bylo ještě poměrně citlivé řešení zachování památky dalším generacím, které tento symbol mohou vnímat s odstupem například edukativně, jako připomínku doby minulé, jak uvedl ústecký archivář Petr Karlíček (Balvín, 2021). Po téměř 32 letech se ovšem rozhodlo pro daleko radikálnější řešení, vůči kterému se zvedla kritika ze strany odborníků, a to k úplnému odstranění a likvidaci reliéfu. Ústecký hejtmán Jiří Řehák uvedl „Travertin na plastice byl již velmi rozbitý a nešel sundat jinak, než že se musí opravdu rozbít. Plastika tak nešla ani zachovat. Je to velká škoda, ale vzhledem k technickému stavu to muselo dolů“ (Mendlová, 2021). Jestli šlo o technicky nevyhovující podmínky, nebo spíš jasnou symboliku odstranění, jako odporu k minulému režimu, nechejme na uvážení. Shodnout se ale lze na tom, že bylo odstraněno velice hodnotné a nenahraditelné dílo z doby minulé.

3) Transformace díla

Dalším již nastíněným přístupem je přímý zásah do díla z důvodu zpřístupnění díla současné době. Do této sekce lze zařadit sochy ze vzniklého lapidária na Severní Terasě, jak z důvodu přemístění nechtěných soch z různých částí městských celků, ale i rekonstruovaných budov do parku, tak z důvodu odstranění jejich podstavců.

Dalším příkladem je i mozaika s názvem „Pocta dělnosti severních Čech“ (obr. 1) od Miroslava Houry, jejíž součástí byl dříve dominantní nápis uprostřed „Veškerá moc v Československé socialistické republice patří pracujícímu lidu.“, který byl v roce 1997 nahrazen přijatelnějším motivem bílého domu, který zrealizoval původní tvůrce mozaiky (Křenková, Říhová, 2016). Skutečnost, že zásah zhotovil samotný umělec, může být považováno jako únosnější, než když do zásadních prvků děl zasahují lidé, kteří ho nevytvořili a tuto změnu nekonzultují s historiky, restaurátory a dalšími odborníky, kteří by u těchto výrazných změn měli být přítomni.

4) Intervence

Posledním zmíněným přístupem jsou současné umělecké intervence do děl pocházejících z období komunismu. Problematika zásahu současných umělců do děl již minulých je otázkou postprodukce těchto děl. Postprodukcí se myslí fakt, že dílo je intervencí jiného autora přisouzen nový, mnohdy aktuální kontext, kterým na něj můžeme pohlížet. Intervence byly většinou součástí větších výstavních celků, které budou nastíněny v následujícím textu. Zároveň tyto intervence mohou být vnímány, jako kontext k praktické části bakalářské práce.

Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem uspořádala v roce 2018 projekt „Mo(nu)mentální topografie“, jako oslavu 25. výročí založení Fakulty umění a designu. Projekt se zaměřoval na specifika města Ústí nad Labem a jeho okolí, avšak neomezovala svůj záběr pouze na minulost a budoucnost, ale nalézal potenciál historických událostí v každodenním dění ve městě. Nekladl důraz na určité médium nebo techniku, ale na citlivost k prostředí a snahu o zlepšení stavu světa kolem nás. Projekt expandoval mimo instalace v četných galerijních prostorech i do veřejného prostoru města prostřednictvím devíti uměleckých realizací, které se věnovaly historickým tématům mezi lety 1918 a 1989. Tato část projektu měla za cíl připomenout historii Československa během 20. století a mimo jiné pád totalitního komunistického režimu. Realizace a intervence se věnovaly místní historii, jenž reflektovala významné události 20. století a individuální příběhy spojené s Ústím a regionem okolo něj. Kurátorský koncept venkovních realizací vytvořil kurátor a pedagog Michal Koleček společně s kritikem, kurátorem a pedagogem Jurem Černým (Koleček, 2018, s. 9–13).

V této kapitole se neobejdeme bez dvou intervencí, které jsou významné pro dané téma. Projekt s názvem „Mozaika“ (obr. 33) od umělce Jiřího Bartoše²⁰ reagující na mozaiku s názvem „Pocta dělnosti severních Čech“ od Miroslava Houry (viz. Kapitola 1.1.), byla kritickým komentářem k vynechání důležitých a zároveň nepříjemných dějinných událostí regionu, jako například odsun obyvatelstva na začátku a konci druhé světové války, „vítání příchodu jednotek wehrmachtu do Sudet v roce 1938, násilí a bezpráví v pekle koncentračních táborů pro nepřátele totalitního státu v jáchymovských uranových dolech v padesátých letech 20. století či bezmoc a vztek protestujících proti obsazení Československa sovětskou

²⁰ Jiří Bartoš v současnosti žije a pracuje v Ústí nad Labem jako designer, umělec a pedagog na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem v Ateliéru Produktového designu (Bartoš, Dostupné z: <https://jiribartos.com/about-contact/>).

armádou v roce 1968“ (Koleček, 2018, s. 66) Bartoš doplnil tyto zamlčované historické události do příběhu Hourovy mozaiky, při naprostém respektování její vizuality a vystavil je na velkoplošné reklamní plochy, rozmístěné po městě. Jednalo se o reakci na manipulativnost oficiální tvorby, sloužící jako propaganda totalitního komunistického režimu (Koleček, 2018, s. 65).

V rámci projektu „Mo(nu)mentální topografie“ dále umělec Robert Vlasák umístil fragment památníku Antonína Kalvody, který zobrazuje Klementa Gottwalda (viz. 1.3.1.1. Totalitní památníky), na Mírové náměstí v Ústí nad Labem. Tato intervence, nazvaná „Klement“ (obr. 34), zahrnovala i podvozek, který přispěl k archetypálnímu vzhledu celého díla a zároveň odkazoval k primitivním kulturám. Interpretace díla byla dvojitá, jako symbol konečného ukončení dějinné etapy nebo jako forma opakování historie. Tato intervence reflektovala tehdejší politickou scénu 10. let 21. století a komunistickou politiku (Koleček, 2018, s. 98–100).

Dalším projektem v Ústí nad Labem v poslední době, byl projekt umělecké skupiny Matky a otcové, jejímiž členy jsou Lenka Klodová, Lucie Krejčová, Martin Pěč a Marek Rejent, zabývající se především uměním reflektujícím témata genderu. V roce 2020 se Matky a otcové představili na kolektivní výstavě „O čem mluvíme, když mluvíme o rodině“ s intervencí do veřejného prostoru. Intervence přímo zasáhla do sousedství Rodina od Ivana Záleského (obr. 35), do kterého přidala další dvě postavy právníků, čímž nabourala harmoničnost a stabilitu nukleární rodiny, kterou původní socha měla reprezentovat. Přidané sochy byly oproti sochám Záleského vyrobených z bronzu, realizované z textilu a sádry. Oproti lyrčnosti Záleského, byly postavy mohutné a strnulé (Beličáková, 2021). „Účelem této intervence bylo dodat zmíněnému sousedství realistický rozměr a reagovat na aktuální problémy, s nimiž se mnohé rodiny potýkají“ (Beličáková, 2021).

Intervence do uměleckých děl, vztahující se k historii města a zároveň pracující s již existujícími uměleckými díly tedy nebyly ojedinělé. Svou krátkou existencí tyto díla upozorňovaly na historické události, které již pomalu společnost zapomíná, nebo na umělecká díla, jež často přehlízíme kvůli jejich nedostatečné inovativnosti. Všechny čtyři jmenované způsoby zásahů do uměleckých zhotovení ve městě Ústí nad Labem (odstraňování, zakrývání, transformace děl i umělecké intervence), mění jejich vyznění v rámci celého veřejného prostoru. Systematickým mapováním soch a umění ve veřejném prostoru se dá předejít jejich nenávratné likvidaci, jež představuje ohromné kulturní škody.

1.3.2 Kontext současných intervencí do sochařských realizací

V souvislosti s uměleckými intervencemi v Ústí nad Labem by mohlo být zmíněno mnoho dalších uměleckých projektů v celé České republice jako relevantní kontext pro praktickou část této práce.

Mezi ně patří i projekt Pavla Karouse, sochaře a popularizátora umění ve veřejném prostoru, který v roce 2021 vytvořil intervenci do pomníku odbojáčky Marie Kudeřikové, která byla v roce 1943 popravena nacisty. Bývalá socha byla vytvořena mezi lety 1975–1976 studenty AVU Zdeňkem Josefem Preclíkem a Milošem Axmanem z bronzu²¹. Karousova intervence s názvem „Ve vzduchu plove jablůňka“ (obr. 36) vznikla v rámci festivalu Meeting Brno, jehož tématem bylo „ohýbání skutečnosti ve prospěch ideologií“ (Haváčová, 2021). Pavel Karous do původní sochy zasáhl poměrně drastickým způsobem, a to výrazným prodloužením jejího původního podstavce a nápisem. Dále k figurativnímu památníku dodal několik zcela nových objektů, ať už klec okolo figury, její bílé šatičky, boty ležící vedle figury nebo výraznou pokácenou jabloň pomyslně levitující ve vzduchu. Karous tak kompletně změnil vyznění původní sochy, ze které nyní daleko jasněji vyplývá příběh dívky, kterou zobrazuje. Sochu tak aktualizoval pro dnešního diváka a tím i znovu upozornil na problematiku, jež zobrazovala.

Podobně radikálně zasáhl i Dominik Lang v roce 2011 do prací svého otce z 50. a 60. let v rámci svého díla „Spící město“ (obr. 37), které bylo vytvořeno pro prezentaci v československém pavilonu na benátském bienále téhož roku. K vytvoření scénografické instalace využil sochy svého otce Jiřího Langa, které vznikaly v 50 a 60. let, do nichž přímo zasahoval, deformoval je, spojoval je anebo je stavil do nových kontextů, způsobem jejich instalace do nebo na nábytek. Lang tímto způsobem reflektoval jak osobní rovinu svých vlastních vzpomínek, tak obecnější rovinu 50. a 60. let, kterou pro něj otcovy sochy zobrazují (Benediktová, 2011).

Z příkladu Korejse i Langa můžeme vysledovat poměrně radikální tendence, které v současném umění intervence do děl jiných autorů vyskytují. Autoři přímo zasahují do originálů a ovlivňují jejich původních vizuálních vyznění. Oproti tomu skupina Matky a otcové, zanechává sousoší v původním stavu a pouze přidává vedle něj další aspekty (figury), jež ho

²¹ MENŠÍKOVÁ, Miroslava. M. Kudeřiková. *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online]. 24. 10. 2020 [cit. 2023-04-23]. Dostupné z: https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=356

aktualizují a přenáší do nového kontextu, což můžeme považovat za citlivější přístup. Zároveň po odstranění intervence sousoší zůstává netknuté a stále nese svůj původní historický význam a hodnotu. Proto byl pro praktickou práci vybrán právě tento citlivější přístup, který přímo nezasahuje do původních soch.

2 Praktická část

2.1 Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského

Intervence s názvem „Zmizelá“ (obr. 38–43) byla vytvořena jako intervence do sousoší „Gymnastky“ od Ivana Záleského v parku v městské části Ústí nad Labem na Severní Terasě. Intervence je vytvořena jako silueta ukradené sochy „Školačky“, která byla ke Gymnastkám po sléze přidružena v rámci stěhování soch do lapidária (viz kapitola 1.2.1. „Sochařský park“ Severní Terasy). Tématem intervence je právě zmizení, které je vyjádřeno pomocí černé siluety ztvárňující zmizelou sochu. Silueta je vyrobena z ocelového plechu o tloušťce 2 cm a velikosti 140 x 100 cm.

2.1.1 Koncept

Hlavním inspiračním zdrojem k vytvoření intervence do sousoší je především jeho příběh a kontext místa, ve kterém se nachází. Sousoší Gymnastek z roku 1981 se nejdříve nacházelo, před Gymnázium dr. Václava Šmejkalů. Bylo rozhodnuto o jejím přesunu do centra parku i kvůli tomu, že sousoší podléhalo útokům vandalů, jejichž zásahy můžeme na zbylých sochách pozorovat i dnes. Po letech ke Gymnastkám byla přidána i socha malé Školačky, od stejného autora, která se původně nacházela u jedné ze základních škol v Ústí nad Labem. Socha Školačky, podlehlá četným zásahům vandalů a po několika letech byla ukradena. Pravděpodobně byla rozřezána a roztavena kvůli ceně materiálu, ze kterého byla vyrobena.

Jak název Zmizelá napovídá, hlavním tématem sochy je právě její zmizení a následné významy tohoto faktu. S tímto zmizením se lze ztotožnit nebo jej generalizovat i na ostatní sochy. Mimo individuální roviny, se tak dostáváme k otázce, zdali je v pořádku, jakým způsobem se sochami z minulého režimu a obecně s historicky cennými výtvarnými díly nakládáme a jak případně tomuto chování předcházet a vypořádávat se s ním. Intervence tedy tematizuje i obecnější rovinu mizení soch, především těch z doby normalizace a jiných výtvarných realizací z veřejného prostoru. Cílem projektu je přispět do diskuse ohledně uměleckých děl vystavených ve veřejném prostoru a zvýšit povědomí a pozornost společnosti k této problematice prostřednictvím vytvoření sochy.

Na počátku projektu se uvažovalo o vytvoření zásahu ve formě sochy dívky, která by vyjádřila její emoce prostřednictvím pozice těla. Původně byla plánována prostorová socha s ohledem na anatomii těla, kde by dívka klečela a rukama si zakrývala obličej, aby tak

zřetelně vyjádřila svůj smutek a prožívání během období poškozování a únosu. Nicméně později bylo rozhodnuto o změně přístupu a zvolení stylizovanější formy, která má vyjádřit existenciální prožívání ukradené dívky jako prázdného prostoru nebo stínu, jenž po ní zůstal. K vytvoření intervence tedy byla využita redukce výrazových forem barvy a prostorovosti, až na pomyslné minimum, do podoby dvourozměrné siluety. Dvojrozměrnost nové figury, byla zvolena zejména proto, aby socha působila jako pomyslné vymazané místo v prostoru. To napomáhá jejímu vnímání, jako aspektu, který je na původním místě přítomen a funguje jako samostatný celek nesoucí svou odlišnou estetikou nové kontexty, ale zároveň odkazuje k soše, která se na místě dříve nacházela a přímo komunikuje s přítomným sousoším.

2.1.2 Tvorba a instalace

Tvar figury byl vyřezán z ocelové desky o tloušťce 20 mm, pozinkován, čímž se předešlo budoucí korozi a nalakován antracitovou brvou. Figura byla navrhována podle fotografie bývalé sochy školačky, která vychází z dostupné fotodokumentace (obr. 3). Jelikož nebyla frontální fotografie sochy Školačky k dohledání, došlo ke stylizaci předpokládaného tvaru jejího původního vzhledu i velikosti. Socha byla nejdříve zamýšlena v černé barvě, ale pro lepší kompatibilitu s původním patinovaným sousoším byla vybrána barva antracitová. Jde o barvu, která je stále velice tmavá, a tím vhodná pro znázornění efektu vymazaného místa, který společně s minimální prostorovostí intervence vytváří. Při pohybu okolo sochy dochází ke značným změnám jejího vizuálu. Ideální pohled je pouze z jednoho místa, ve kterém je vidět její plocha uceleně, při procházení okolo ní, se ale její plocha tenčí, až do pomyslné čáry, což opět napomáhá expresy mizení. Výřez sochy, její pozinkování, ale i práškové lakování (komaxit) bylo zadáno firmám, zejména kvůli tomu, že se jedná o složité procesy, pro které jsou potřebné značné zkušenosti a odborná technologie, kterou autorka nebyla schopna i vzhledem ke studovanému oboru sama zvládnout. Odbornost a dokonalé čisté provedení, bylo zároveň klíčové k vyjádření konečné exprese vymazaného prostoru. Koncept práce, zadání a dohled nad její realizací byla práce autorky.

Instalace do veřejného prostoru parku, byla zásadní součástí vytvořeného projektu, jelikož se jedná o intervenci, která bez umístění na místo bývalé sochy pozbývá svého smyslu. Jde o site-specific projekt, který je umístěním na daném místě charakteristický. Projekt chce svou vizualitou vyvést kolemjdoucí ze zažité rutiny a upozornit na místo, které se zásahem vandalů proměnilo. Po vyjednávání s vedením Magistrátu městského obvodu Severní Terasa, bylo schváleno intervenci nainstalovat na místo zmizelé Školačky natrvalo.

Magistrát nabídl její zabetonování a začlenění do vznikajícího lapidária na území městského parku. Socha byla nainstalována s lehkým natočením, směrem ke stojící soše gymnastky tak, aby udržovala komunikaci, kterou bývalá Školačka se sousedím měla. Zároveň tím podporuje dvoudimenzionální efekt, který je přihlížejícímu ze stran chodníku zřetelnější (obr. 39).

Prezentace projektu v rámci BPDP je zamýšlena jako fotodokumentace, vzhledem k tomu, že v dobu výstavy již bude intervence nainstalována na svém místě. Dokumentace práce je tedy velmi podstatná vzhledem k tomu, že půjde o materiál, který bude projekt přibližovat a na jehož základě budeme moct dojít k jeho prezentaci. Dokumentace bude sledovat proměny v prostoru, ve kterém se instalace nachází. Součástí prezentace nebude pouze fotografie vzniklé intervence, ale také fotografie, které odhalují vývoj příběhu, kterým si sousedí prošlo, vzhledem k tomu že právě kontext tohoto místa je pro pochopení projektu podstatný.

2.2 Návrh pedagogického přesahu

2.2.1 Obecná kritéria

Téma: Sochy parku

Námět: Intervence do sousedí

Věková skupina: 22-24 let, 3 účastnice, možno modifikovat pro žáky střední školy/2. stupně základní školy.

Výtvarná technika/žánr: Prostorová tvorba ve veřejném prostoru

Cíle:

- Žák dokáže slovně na základě vedeného dialogu pojmenovat vyjadřovací prvky sousedí Gymnastky od Ivana Záleského.
- Žák dokáže popsat na základě rozhovoru smysl projektu *Zmizelá* a v porovnání popsat odlišnosti vyznění původního sousedí Gymnastky od nově vzniklého studentského projektu.
- Žák na základě viděných děl dokáže popsat základní znaky socialistického realismu a důvody, proč umělci tvořili za doby komunismu daným způsobem.
- Žák pracuje ve skupině, ve které dokáže tvořivě zpracovat dané téma.
- Žák dokáže kriticky reflektovat svoji práci a práci svých spolužáků.

Časová náročnost: 2 vyučovací hodiny = 120 min

Pomůcky a materiál: Drátky, provázky, látky, papíry, mapa parku, nůžky, propisky

Organizační formy: Hromadná výuka, Skupinová a kooperativní výuka

Mezipředmětové vztahy: Dějepis

Klíčové kompetence: k řešení problémů, sociální a personální, komunikativní, pracovní

Výukové metody:

- Metody slovní: vyprávění, dialog s důrazem na prekoncept, dialog nad dílem
- Metody problémové: řešení problému (zadání)
- Metody názorně demonstrační: pozorování předmětů a jevů
- Metody praktické: výtvarné činnosti, inscenace

Kritéria a způsob hodnocení: Hodnocena bude aktivita jednotlivých účastníků při společné části. Ve vlastní tvorbě žáků se bude hodnotit schopnost interpretace díla bez vedení ve skupinách, dále míra splnění a neotřelost zpracování zadání. Hodnocena bude dále kvalita dokumentace jejich práce.

2.2.2 Návrh programu

1) Uvítání v parku a představení

Uvítání proběhne před Gymnáziem a Střední odborná škola dr. Václava Šmejkal předpokládáný čas bude 5 min. Na začátku programu dojde k představní lektorky (jméno, obor studia), následně bude nastíněn průběh programu a jeho časová náročnost. Účastníci budou informováni o tématu výtvarné hodiny, která je čeká. Dohodneme se na společných pravidlech, která budou dodržována z obou stran a zároveň budou účastníci upozorněni na to, že v rámci programu jsou vítány jejich různorodé názory.

2) Motivace

Stále před gymnáziem, předpokládáný čas 10 minut. Po uvítání dojde k motivační části, jenž proběhne v dialogu. Půjde o získání prekonceptů účastníků, dále také o aktivizaci k dalšímu dialogu. Otázky jsou koncipovány tak, aby pracovali s prožitky účastníků a tím jim nastínily, z jakého důvodu je pro ně výtvarná hodina, které budou součástí aktuální. Bude ukázán podstavec, který zbyl po odstěhování sousoší Gymnastky od Ivana Záleského do prostoru u umělého jezírka, u gymnázia a vysvětlí se, proč bylo toto sousoší zamýšleno pro prostory před gymnáziem (viz Příloha – Dialog č. 1).

Dialog:

- Dokážete si vybavit nějakou sochu, kterou potkáváte v centru Ústí nad Labem, na Severní Terasě nebo v jiném místě, kde se často pohybujete?
- Kde tyto sochy nejčastěji potkáváte? Dokážete říct, na jakých místech bývají a s čím se jejich umístění pojí?
- Znáte jejich názvy, popř. autory, kteří je vytvořili? (Příklad plastiky Labe u obchodního domu Labe)
- Jaké ty sochy jsou, do jakého historického období byste je zařadili?
- Většina soch je z období komunismu, který byl v Čechách 40 let od roku 1948 do 1989. Oficiální tvorba tohoto období se označuje jako socialistický realismus. Proč si myslíte, že zrovna v tomto období vzniklo tolik soch? Abychom na tyto a další otázky získaly odpovědi pojďme se společně podívat na vybrané sochy, které se nacházejí nedaleko od nás.

3) Interpretace díla Gymnastky od Ivana Záleského + projektu Zmizelá

V dialogu nad dílem *Gymnastky* od Záleského a následně projektem *Zmizelá*, nejprve dojdeme k vyjadřovacím prvkům Záleského a k aktuálním možnostem vnímání tohoto díla. Následně porovnávací metodou mezi původním sousoším a novou intervencí dojdeme k důvodu selekce výrazových prvků a významu projektu *Zmizelá* (Viz Příloha – Dialog č. 2)

Dialog:

Gymnastky, Ivan Záleský

- Všimli jste si někdy sousoší, u kterého právě stojíme?
- Dokážete definovat rozdíl mezi sochou a sousoším?
- Dokáže někdo vlastními slovy popsat, co přesně sousoší zobrazuje? Z čeho se skládá?
- Jaké je jejich tělo?
- Jak staré by mohly dívky zobrazené v sousoší být?
- Jaké jsou jejich obličejové?
- Přijde vám, že takhle vypadá normální ženské/dívčí tělo?
- Co je na jednotlivých sochách odlišného?
- Zkuste si nejprve od sousoší odmyslet tmavou siluetu a každý zvlášť popsat jaké jsou původní sochy. Používejte přídavná jména a odůvodněte, co přesně

vás vede k užití tohoto přídavného jména. (Např. je ladná – to způsobuje ohyb v zádech)

- Dříve toto sousoší stálo před Gymnáziem na podstavci, který sochy vzájemně propojoval, dokázali jsme je vnímat jako jeden celek. Sochy vnímáme jako jeden celek i při instalaci bez podstavce. Jakým způsobem je vytvořeno propojení mezi sochami?

Zmizelá:

- Jaká vám oproti původním dvou sochám silueta přijde? Dokážete ji popsat?
- Jak se liší materialita původních soch oproti té přidané?
- Proč si myslíte, že byla použita právě tato barva?
- Potom, co jsme si intervenci popsali, dokázali byste vyvodit, co právě tyto znaky vyjadřují? Proč je intervence vytvořena tak, jak je vytvořena a co tím vyjadřuje?
- Proč si myslíte, že vedle dvou prostorových soch stojí plošnější silueta?
- Víte, co to znamená kontext díla?

Silueta byla také vytvořena na základě určitého příběhu místa, kde se nachází. Jedná se o takzvané site-specific umění. Sousoší Gymnastek od Ivana Záleského z roku 1981 se nejdříve nacházelo, před Gymnáziem dr. Václava Šmejkalů. Bylo rozhodnuto o jejím přesunu do centra parku, už i kvůli tomu, že sousoší podléhalo útokům vandalů, jejichž zásahy můžeme pozorovat i dnes. Po letech ke Gymnastkám byla bez vědomí autora přidána i socha malé Školačky, od stejného autora, která se původně nacházela u jedné ze základních škol v Ústí nad Labem. Jelikož byla socha školačky, nejdrobnější podlehl četným zásahům vandalů a po několika letech zmizela. Byla nejspíš rozřezána a roztavena, kvůli ceně bronzu, ze kterého je vyrobena.

- Dokázal by po tom, co jste se dozvěděli příběh sousoší říct, jaký význam má přidaná intervence?
- Proč je vytvořena právě z tohoto materiálu? Změnil by se její význam, pokud by byla vytvořena jako papírová maketa nebo by byla třpytivě růžová?
- Co vám evokuje barva siluety?
- Jak se mění socha, když se kolem ní projdete?

Po otázkách dojde k osvětlení důvodu, proč bylo sousoší vytvořeno (viz. Kapitola 2.1. Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského). Důraz bude kladen především na důvod užití daného materiálu a na tenkost siluety Školačky. Dále také na předání myšlenky, že nová intervence má v prostoru působit, jako komentář k jejímu příběhu i obecnější rovině mizení soch z veřejného prostoru.

4) Vlastní tvorba u vybrané sochy

V rámci vlastní tvorby se účastníci dostávají ke skupinové práci, pod dohledem lektorky. Vytvářejí vlastní intervence do vybraného sochařského díla v parku s názvem Dívka se psem od Michaela Bílka (viz kapitola 1.2.1 – Michael Bílek). Předpokládaná doba aktivity bude cca 30-40 min. Sochu v parku najdou podle předloženého plánu. Plánek dále mohou využít při dalších aktivitách nebo při procházkách parku za účelem dalšího vzdělávání. Hledání není samoučelnou aktivitou, ale má účastníky dovést k zjištění, že socha není z cesty dobře viditelná a že pro její nalezení je potřeba jisté snahy. Ve skupině si společně interpretují a zapisují předem vybranou sochu, podobně jako probíhala interpretace společným dialogem, při vyskytnutí slepých míst, s interpretací pomáhá lektorka. Všímají si umístění sochy v prostředí i jejího značení, či dalších jejích prostorových vlastností. Pracují především se svými prekoncepty, které následně budou rozšířeny při práci s textem. Dokazují tak schopnost samostatného vnímání a popisu výtvarných prvků sousoší. Po počáteční interpretaci díla, dostanou účastníci zadání vytvořit intervenci do díla na základě jejího příběhu. Příběh samostatně vyčtou z textů, především novinových článků nebo databází soch, které jim budou předloženy nebo si samostatně dohledají. Omezení budou materiálem, který budou moci použít – různé provázky, drátky, balící papíry, barevné kartony, kreativní papíry, hadry, látky různých materiálových vlastností a barev, popřípadě v parku nalezené předměty. Vedení tedy budou k prostorové tvorbě ve veřejném prostoru, reagující a pracující s existujícím výtvarným dílem. Půjde především o rozvoj vlastního výtvarného projevu a schopnost reakce na textový materiál v rámci výtvarného problému, který bude stanoven. Z předešlého dialogu poté účastníci vyvodí témata, kterými se budou věnovat.

Předpokládaná témata:

- 1) Ničení sochy
- 2) Umístění sochy
- 3) Přestěhování sochy

5) Reflexe

Probíhá dialogem, při kterém skupina odůvodní, proč a co se rozhodla při vlastní tvorbě ztvárnit. Důraz bude kladen i na volbu materiálu a její vhodnost. Porovnány budou jednotlivé přístupy a jejich vzájemná rozdílnost. V závěrečné reflexi budou znovu nastíněna důležitá témata a pojmy, které během programu byla osvětlena, jako například pojmy intervence do veřejného prostoru, kontext díla, sousoší, ale i socialistický realismu. Na závěr budou účastníci dotázáni na proměnu jejich vztahu k sochám ve veřejném prostoru po proběhlém programu a jaký mají kritický názor na to, co se během programu dozvěděli.

2.2.3 Reflexe proběhlého programu

Program byl realizován 24. 4. 2023 se skupinou tří studentek vysokých škol neuměleckých oborů, ve věku 22 až 24 let. Počáteční motivační dialog přitom přinesl počáteční ukotvení do doby, kdy byly sochy parku tvořeny. Účastnice byly schopné vyjmenovat sochařské realizace v jejich okolí, a dokonce správně odpovědět že oficiální umělecká scéna, ze které sochy ve veřejném prostoru parku na Severní Terasě pocházejí, byla ovlivněna politickými vlivy.

Po přemístění k sousoší Gymnastek od Ivana Záleského, došlo k poměrně zdařilému dialogu nad dílem (obr. 43). Na základě dialogu, byly účastnice obeznámeny s významem projektu i s jeho kontextem, v rámci původního sousoší (viz příloha – Dialog 1/2) . Bez tázání účastnice považovaly za důležitý moment natočení soch, které popisovaly jako komunikační spojitost mezi nimi. Uvedený dialog z předešlé kapitoly byl rozšířen a reagoval na zájem účastnic. Podnětná diskuze proběhla i nad stereotypizací Záleského postav a na důvodu této stylizace, skrz prodloužené končetiny, či účesy, čehož si účastnice všimly bez složitějšího navádění ze strany lektorky. Při interpretaci projektu „Zmizelá“ došlo po předchozí denotační rovině, při které bylo popsáno, jaká silueta postavy je, k zaměření se na exemplifikační roviny, při níž jsme poměrně detailně zkoumaly, proč je socha vytvořena právě z ocelové desky antracitové barvy. Po přečtení příběhu sochy, byly účastnice pojmenovávaly intervenci jako stín nebo ducha, což lze brát jako poměrně úspěšné přiblížení se zamýšleného významu díla. Dokonce samy označily jako podstatné to, že intervence při obcházení mění svůj vzhled a tento fakt zhodnotily jako podstatný.

Při práci s mapou vedoucí mimo jiné k soše, se kterou byla realizována tvůrčí část, se ke skupině připojily další dvě devítileté účastnice, protože projevíly zájem o probíhající program. I když to nebylo plánováno, bylo jim dovoleno se připojit k probíhajícímu

programu. Po našem příchodu k soše, bylo překvapující, kolik odpadků se na ní nacházelo. Díky tomu bylo možné názorně ukázat, jakým způsobem někteří lidé se sochami zachází. Následující část práce s textem (obr. 44), by mohla být považována za úskalí programu. Účastnice nebyly schopné s textem pracovat a vyhledávat v něm informace rychlostí, jakou bylo zamýšleno vzhledem k množství textu. Každá tedy dostala jeden článek, který si měla samostatně přečíst a poté shrnout ostatním.

Při následném dialogu nad návrhem bylo zmíněno několik možných návrhů, jakým způsobem intervenci realizovat. Před realizací bylo místo vyčištěno od odpadků, které se na soše nacházely. Prvním způsobem byla práce s příběhem poškození sochy (obr. 45). Účastnice reagovaly na fakt, že socha dříve měla ulomenou hlavu. Proto byla, na místě poškození ovázána žlutým hadrem a na hlavu jí byl umístěn věnec ze žlutých pampelišek. Při tázání se na důvod volby této barvy účastnice odpověděly, že jde o barvu veselou, která má sochu udělat šťastnější, po jejím nelibém osudu. Druhým přístupem bylo upozornění na umístění (obr. 46), což proběhlo vytvořením nápisu „kuk“ na přilehlé cestičce, ze které jde jen při pozorném hledání sochu spatřit. Došlo tak ke komentáři neviditelnosti sochy, nápisem ji účastnice zviditelnily. Třetím způsobem práce účastnic bylo vymezení prostoru soše, kruhem z kamenů (obr. 47). Tento způsob reagoval na neustálé stěhování sochy, kruh měl metaforicky vyhraničit její nové místo, které bude bezpečné a vytvořit ji pomyslný domov. Závěrečná reflexe proběhla v dialogu, při kterém došlo k plánovanému cíli.

Kdyby se program opakoval, bylo by vhodné jej rozdělit do několika částí, například do výtvarné řady nebo projektových dní. Ačkoli byly cíle programu naplněny, mohlo by se při opakování očekávat, že budou reakce na příběh sochy promyšlenější. Navíc by bylo vhodné upravit dlouhé texty na menší odstavce a pracovat s nimi v učebně místo ve venkovních prostorech, které mohou být rušivé. Další možností by bylo pouze přečíst text, ale to by zbytečně zjednodušilo práci s kontextem. Při závěrečné reflexi byla lektorce vyčtena občasná příliš odborná slovní zásoba, čehož by se při příští realizaci měla vyvarovat.

Závěr

Výsledkem bakalářské práce je kombinace teoretického zkoumání soch ve veřejném prostoru města Ústí nad Labem s praktickou aplikací v rámci výtvarného projektu, který se snaží nejen o oživení příběhu jednoho konkrétního sousoší, ale i o reflexi širší společenské a kulturní otázky.

Sochy z období normalizace jsou pro mnoho lidí citlivým tématem, protože jsou často spojovány s totalitním režimem a nedemokratickým způsobem vlády. Přestože tyto sochy jsou nedílnou součástí kulturního dědictví a veřejného prostoru měst, je důležité najít způsoby, jak s nimi pracovat tak, aby se respektovaly jejich historické a umělecké hodnoty, ale zároveň aby se zohlednil i jejich citlivý společenský a politický kontext. Situace s uměleckými díly ve veřejném prostoru byla analyzována v teoretické části práce na základě příkladů z Ústí nad Labem. Byly identifikovány různé přístupy k sochám a dalším uměleckým médiím, jako jsou například mozaiky nebo plastiky z doby minulého režimu.

Hlavním cílem bakalářské práce bylo vytvořit citlivou intervenci do sousoší „Gymnastky“ Ivana Záleského, a tak reagovat na zmizení jedné z jeho soch. Tento cíl byl úspěšně splněn vytvořením a trvalou instalací intervence nazvané „Zmizelá“ do sousoší. Tato intervence reaguje na paměť místa a stylizovaně zobrazuje sochu Školačky, která již není součástí sousoší. Výtvarný projekt intervence do sousoší může být považován za příklad toho, jak se dá s citlivým přístupem pracovat s dědictvím soch z období normalizace. Projekt klade důraz na reflexi historického kontextu sochy a současně se snaží o její nový výklad a interpretaci.

Na základě předešlé teoretické práce byl navržen a úspěšně realizován pedagogický přesah na téma intervence do sousoší ve veřejném prostoru se zaměřením na jejich příběhy. Vzdělávací program byl realizován ve venkovních prostorech, kde účastníci měli možnost přímo pracovat se sochami parku, na základě dialogu nad dílem pojmenovali způsob, jakým pracoval sochař Ivan Záleský a přiblížili se k významu projektu s názvem Zmizelá a jeho kontextu v rámci sousoší. Na základě textu dokázali v části vlastní tvorby ve skupině zpracovat tři různá pojetí intervence do sochy. Realizace programu byla provedena se skupinou studentek a následně reflektována. Celkově lze konstatovat, že tento přístup k intervenci do sousoší ve veřejném prostoru může být velmi efektivním nástrojem pro edukaci a osvětu o uměleckých dílech a jejich významu v kontextu městského prostoru.

Seznam použité literatury

BROŽEK, Jaroslav. *Výtvarné Ústí : kronika výtvarného života v Ústí nad Labem ve 20. století : 1918-1998*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Město Ústí nad Labem, 1999. 172 s. ISBN 80-238-3856-3 1 vol. 1.

CHOMANIČOVÁ, Viktorie a JOHNOVÁ, Martina a MRÁZEK, Ondřej. *Sluneční město : ústecký architektonický průvodce 1948-1989*. Ústí nad Labem: Hraničář, 2019. 59 stran :.

DOSTÁL, Martin a MACHALICKÝ, Jiří a NOVOTNÝ, Michal. *Kurt Gebauer*. Praha: Národní galerie Praha, 2020. 81 stran, 29 nečíslovaných stran obrazových příloh. ISBN 978-80-7035-757-6.

ŘEHÁKOVÁ, Naďa. *Vladimír Janoušek - Věra Janoušková : výběr z díla ve výstavní síni Masné krámy, duben 2004*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2004. ca 60 s. ISBN 80-86415-27-9.

JANKOVIČ, Jozef. *Jozef Jankovič : sochy, kresby, počítačová grafika*. Brno: Dům umění města Brna, [1988]. [40] s. :.

KARBAŠ, Jiří. *České výtvarné umění v architektuře : 1945-1985*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985. 157 s. :.

KAROUS, Pavel, ed a JANKOVIČOVÁ, Sabina. *Vetřelci a volavky : atlas výtvarného umění ve veřejném prostoru v Československu v období normalizace (1968-1989) = Aliens and herons : a guide to fine art in the public space in the era of normalisation in Czechoslovakia (1968-1989)*. Vyd. 1. V Řevnicích V Praze: Arbor vitae Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2013. 459 s. ISBN 978-80-7467-039-8 (Arbor vitae : váz.).

Monumentální topografie : průvodce výstavním projektem Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem konaném při příležitosti 25. výročí jejího založení. Vydání první. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2018. 115 stran. ISBN 978-80-7561-136-9.

NOVÁKOVÁ, Lucie. *Významné faktory působící na kvalitu života: Případová studie Ústí nad Labem*. Ústí nad Labem, 2020. Bakalářská práce. Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Vedoucí práce RNDr. Tomáš Matějček, Ph.D.

PLATOVSKÁ, Marie, ed a ŠVÁCHA, Rostislav, ed. *Dějiny českého výtvarného umění. (5), 1939-1958*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005. 525 s. ISBN 80-200-1390-3.

RAIMANOVÁ, Ivona. *Socha a město Liberec 1969: [2. července - 30. září 1969]*. Autor úvodu Hana SEIFERTOVÁ, Jiří ŠETLÍK. Liberec: Spacium, 2008. ISBN 978-80-87213-00-1.

SKŘIVÁNKOVÁ, Lucie, ed et al. *Paneláci. 1, Padesát sídlišť v českých zemích : kritický katalog k cyklu výstav Příběh paneláku*. Vydání první. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2016. 463 stran. ISBN 978-80-7101-161-3.

SKŘIVÁNKOVÁ, Lucie, ed et al. *Paneláci. 2, Historie sídlišť v českých zemích 1945-1989 : kritický katalog k výstavě Bydliště - panelové sídliště : plány, realizace, bydlení 1945-1989*. Vydání první. V Praze: Uměleckoprůmyslové museum, 2017. 350 stran. ISBN 978-80-7101-169-9.

SLAVICKÁ, Milena a Marcela PÁNKOVÁ, ed. *Zakázané umění. 1*. [Praha]: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1995. ISSN 0862-9927.

ZEMÁNKOVÁ, Terezie a MEDKOVÁ, Lenka. *Michael Bílek : lidé a hvězdy*. Ústí nad Labem Liberec: Muzeum města Ústí nad Labem Oblastní galerie Liberec, 2018. 56 stran. ISBN 978-80-87707-27-2.

Seznam internetových zdrojů

BALVÍN, Jaroslav. Zamést se srpem a kladivem 30 let po revoluci? Špatný nápad, míní experti. *Ústecký denník* [online]. 14.1.2021 [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: https://ustecky.denik.cz/zpravy_region/fasada-krajsky-urad-usti-srp-20210114.html

BARTOŠ, Jiří. *Jiří Bartoš* [online]. nedatováno [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <https://jiribartos.com/about-contact/>

BENEDIKTOVÁ, Jana. Dominik Lang probouzí spící. *Česká televize* [online]. 22. 9. 2011 [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1242211-dominik-lang-probouzi-spici>

BRŮHOVÁ, Klára. Poválečná architektura – společenský i výstavní fenomén. *Artalk* [online]. 6. 5. 2019 [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2019/05/06/povalecna-architektura-spolecensky-i-vystavni-fenomen/>

Dorotheum. Očima experta: VLADIMÍR JANOUŠEK - Aukce Dorotheum 10.3.2012. In: *Youtube* [online]. 23. 2. 2012 [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2FxnGGVBAmQ>

HADAŠOVÁ, Jitka. Ničené lapidárium na Severní Terasé se rozroste. *Ústecký deník* [online]. 2012, 21.6.2012 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: https://ustecky.denik.cz/zpravy_region/nicene-lapidarium-na-severni-terase-se-rozroste-20120621.html

HADAŠOVÁ, Jitka. Sochař: Je ponižující vidět své dílo rozřezané. *Ústecký deník* [online]. 2011, 19.8.2011 [cit. 2023-02-16]. Dostupné z: https://ustecky.denik.cz/zpravy_region/20110818_jit_socha_ponizeni.html

HAVÁČOVÁ, Sarah. Meeting Brno 2021. *Meeting Brno* [online]. 2021 [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.meetingbrno.cz/meeting-brno-2021-2/>

R.k.T. Jaroslav Brožek. *Regionální knihovna Teplice: teoretik barev, malíř, metodik, výtvarný pedagog* [online]. [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: <https://www.knihovna-teplice.cz/osobnosti/brozek-jaroslav/>

KOZIOL, Pavel. Reliéf: Městské sady, Ústí nad Labem. *Projekt mozaiky* [online]. [cit. 2023-02-18]. Dostupné z: <https://www.projektmozaiky.cz/relief-mestske-sady-usti-nad-labem/>

LIPTÁK, Jakub. Historička umenia Jankovičová Kvalitných sôch je vo verejnom priestore množstvo, no dnes vznikajú najmä gýče. *Konzervatívny denník Postoj* [online]. 10.2.2023 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: <https://www.postoj.sk/124019/kvalitnych-soch-je-vo-verejnom-priestore-mnozstvo-no-dnes-vznikaju-najmae-gyce?fbclid=IwAR3vUV-N4xUFtXrjZlVWigcusrjSUNiy-xTVc0P7zspDNgimqZVQ66bw710>

MENDLOVÁ, Zuzana. Z budovy krajského úřadu zmizel obří symbol komunismu, museli ho rozbit. *IDNES* [online]. 22.6.2021 [cit. 2023-04-01]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/usti/zpravy/krajsky-urad-srp-kladivo-plastika-komunismus-symbol.A210622_123209_usti-zpravy_grr

MENŠÍKOVÁ, Miroslava. M. Kudeříková. *Internetová encyklopedie dějin Brna* [online]. 24. 10. 2020 [cit. 2023-04-23]. Dostupné z: https://encyklopedie.brna.cz/home-mmb/?acc=profil_objektu&load=356

Miroslav Houra. In: *Abart* [online]. nedatováno [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://cs.isa-bart.org/person/542>.

RAIMANOVÁ, Ivona. Vladimír Janoušek. In: *Artlist: Centrum pro současné umění Praha* [online]. 2006–2023 [cit. 2023-04-19]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/vladimir-janousek-1193/>

VORLÍČEK, Janni. Kléma Gottwald skončil na skládce. Nahradil ho Bedřich Smetana. *Ústecký deník* [online]. 1.10.2019 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: https://ustecky.denik.cz/zpravy_region/foto-klema-gottwald-skoncil-na-skladce-nahradil-ho-bedrich-smetana-20191001.html

Přílohy

I. Obrazová příloha



Obr. 1 – HOURA, Miroslav, *Pocta dělnosti severních Čech*, mozaika, 450 m², Mírové náměstí, Ústí nad Labem, průčelí budovy bývalého KNV, nyní ÚZSVM
Fotografie: vlastní archiv



Obr. 2 – MENŠ, Petr, *Severočeský kraj*, mozaika, 1985, Masarykova třída 3119/10, Ústí nad Labem
Fotografie: z archivu Ludmily Hájkové



Obr. 3 – ZÁLESKÝ, Ivan, *Gymnastky*, bronz, sousoší před odcizením nejmenší ze soch, park Severní Terasa, fotografie: Ladislav Černý



Obr. 4 – BEJČEK, Jaroslav, *Rodina*, kol. 1980, bronz, Ústí n. L., park Severní Terasa, Fotografie: Ladislav Černý



Obr. 5 – ZÁLESKÝ, Ivan, *Rodina*, 1987, bronz, Ústí nad Labem, Magistrát
Foto: z archivu I. Záleského



Obr. 6 – ZÁLESKÝ, Ivan, *Žena s žákyní, předávání vědomostí*, 1987, bronz, Krásné Březno, před základní školou, Neštěmická, fotografie: Ladislav Černý



Obr. 7 – ZÁLESKÝ, Ivan, *Děti*, 1988, bronz, Česká Lípa, sídliště Sever. Foto: z archivu publicart



Obr. 8 – BÍLEK, Michael, *Klukovská rvačka*, 1983, pískovec, vystavení na podstavci, Fotografie: Ludmila Hájková



Obr. 9 – BÍLEK, Michael, *Klukovská rvačka*, 1983, pískovec, vystavení bez vlastní podstavce. Fotografie: vlastní a.



Obr. 10 – BÍLEK, Michael, *Roztančená rodina*, pískovec, nedatováno. Fotografie: vlastní archiv



Obr. 11 – BÍLEK, Michael, *Mateřství*, 1976, pískovec
Fotografie: vlastní archiv



Obr. 12 – BÍLEK, Michael, *Dívka se psem* 1981-83, pískovec, torzo zbylé z původní sochy, Fotografie: Ladislav Černý



Obr. 13 – KYSELKA, Václav, *Vítání*, Sloup se sochou, 80. léta
Fotografie: Z archivu Drobné památky



Obr. 14 – HANZL, Stanislav, a spol., *Památník Rudarmějců*, 1955, pískovec, Městské sady, Ústí nad Labem
Fotografie: vlastní archiv



Obr. 15 – KYSELKA, Václav, *Hudba*, 1983, pískovec, fotografie: vlastní archiv



Obr. 16 – KYSELKA, Václav, *Sedící matka s děckem u nohou*, 80. léta, pískovec, fotografie: vlastní archiv



Obr. 17 – KYSELKA, Václav, *Manželé*, 1985, pískovec, fotografie: vlastní archiv



Obr. 18 – PETROŠ, Otakar, *Květinářka* 70. léta, pískovec, fotografie: vlastní archiv



Obr. 19 – CHLÍBEC, Michael, *Člun*, keramika, fotografie: vlastní archiv



Obr. 20 – CHLÍBEC, Michael, *Kost*, keramika, fotografie: vlastní archiv



Obr. 21 – KOTRBOVI, Štěpán, Marie, *Květ*, 1981, keramika, fotografie: vlastní archiv



Obr. 22 – ŠMÍD, Vladimír, *Plameny*, 70. léta, keramika, fotografie: vlastní archiv



Obr. 23 – GABAUER, Kurt,
Plavkyně II. Fotografie: archiv
Kurta Gebauera



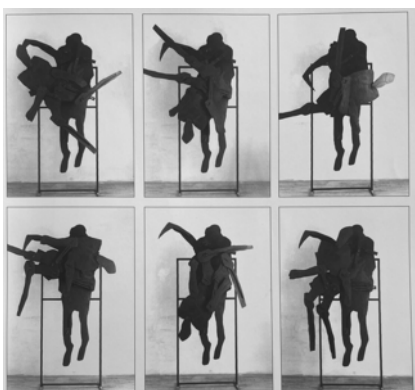
Obr. 24 – GABAUER, Kurt, *Rodinné představení*,
1973, fotografie: archiv Národní galerie Praha



Obr. 25 – GABAUER, Kurt,
Utíkající dívka, 1976,
polychromovaný bronz, Opava.
Fotografie: archiv Kurta Gebauera



Obr. 26 – JANOUŠEK, Vladimír, Kováci,
1971, svařovaný objekt s kyvadly, 115 x 146 cm
Fotografie: archiv Artlist



Obr. 27 – JANOUŠEK, Vladimír,
Proces, 1984, svařovaný objekt
Fotografie: H.Hamplová, P. Kutek



Obr. 28 – JANKOVIČ, Jozef, *Velký pád*, 1968,
Fotografie: archiv Webumenia



Obr. 29 – KALVODA, Antonín, *pomník Klementa Gottwalda*, 1970, pískovec, dokumentace odstranění sochy, Fotografie: Muzea města Ústí nad Labem



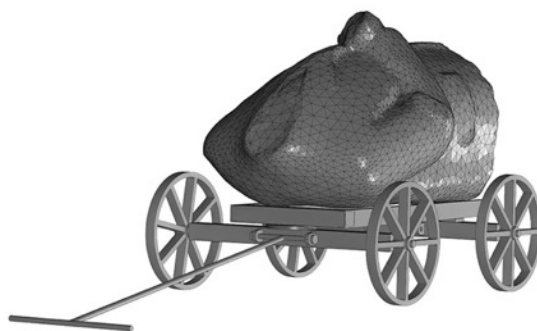
Obr. 30 – KMENTOVÁ, Eva, ZOUBEK, Olbram, *Alegorie na chemický průmysl*, 1965, ocel, fotografie: publikace Výtvarné Ústí vydaná Městem Ústí nad Labem v roce 1999



Obr. 31 – KMENTOVÁ, Eva, ZOUBEK, Olbram, *Alegorie na chemický průmysl* (segmenty díla), 1965, ocel, Pohled do výstavy *Sluneční město. Architektonické dědictví z let 1968–1989* v Galerii Hraničář, fotografie: Tomáš Lumpe



Obr. 32 – PROCHÁZKA, Antonín, *relief*, 1983-1985, štít budovy KV KSČ, dnes Krajský úřad Ústeckého kraje, v roce 2021 Odstraněno, fotografie: Martin Veselý



Obr. 33 – VLASÁK, Robert, *Klement*, fragment ústeckého pomníku Klementa Gottwalda od Antonína Kalvody z roku 1971, ocelový podvozek, 165x360x160cm, vizualizace



Obr. 34 – BARTOŠ, Jiří, *Mozaika*, část vizualizace mozaiky na reklamním banneru, 2018. Fotografie: Jiří Dvořák Lucie Hyšková a Petr Kubáč



Obr. 35– Matky a otcové, *O čem mluvíme, když mluvíme o rodině*, 2020, Fotografie: Jiří Dvořák



Obr. 36 – KAROUS, Pavel, *Ve vzduchu plove jablůňka*, intervence do pomníku Marie Kudeřikové, 2021, Brno, fotografie: archiv Galerie hlavního města Prahy



Obr. 37 – LANG, Dominik, *Spící město*, 2011 benátské bienále, fotografie: Martin Polák



Obr. 38 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, frontální pohled, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 39 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, detail, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 40 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, boční pohled, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 41 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, zadní pohled, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 42 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, samostatná intervence, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 43 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981, stylizovaný pohled podle fotografie, fotografie: Petr Kubáč



Obr. 44 – Dialog nad dílem
Fotografie: Kristýna Mouchová



Obr. 45 – Práce s textem
Fotografie: Vlastní archiv



Obr. 46 – Tvorba s příběhem poškození
sochy, fotografie: Vlastní archiv



Obr. 47 – Upozornění na umístění
Fotografie: Vlastní archiv



Obr. 48 – Vymezení prostoru sochy
Fotografie: Vlastní archiv



Obr. 49 – Ukázka použitého materiálu
Fotografie: Vlastní archiv

II. Dialog č. 1

- **Dokážete si vybavit nějakou sochu, kterou potkáváte v centru Ústí nad Labem, na Severní Terasě nebo v jiném místě, kde se často pohybujete?**

Ú1: Ve Všebořicích je udělaný takovej sloup z kostiček, kterej jde nahoru a je to na sídlišti, kousíček od naší školky, kam jsem chodila. Je to kubismus si myslím.

Ú2: V městských sadech chodím každý týden do práce kolem pomníku ruský armády. Ten je nepřehlédnutelný totiž, protože je obrovsekej, žlutý a je tak jako na ráně.

Ú3: Já mam v Bílině, tak na předměstí je tam socha, Je to pani taková odhalená a je většího měřítka a má tam dokreslený hanlivý označení toho pohlaví.

- **Kde tyto sochy nejčastěji potkáváte? Dokážete říct, na jakých místech bývají a s čím se jejich umístění pojí?**

Ú3: Veřejný prostor.

Ú2: Se sochama obecně? Asi v parku. Na náměstí ještě.

Ú1: V centru města.

- **Znáte jejich názvy, popř. autory, kteří je vytvořili? (Příklad plastiky Labe u obchodního domu Labe)**

- Ne

- **Jaké ty sochy jsou, do jakého historického období byste je zařadili?**

Ú2: To, o čem jsem mluvila já, tak to mi určitě připomíná druhou světovou žejo, ale ta socha byla teď někdy upravená, protože je jakoby nová. Jakože ne že je nově postavená, ale je opravená.

Ú1: Jo myslím si, že jsou určitě starší víc jak padesát let.

Ú3: Celý Ústí je posetý sochama z komunismu.

- **Většina soch je z období komunismu, který byl v Čechách 40 let od roku 1948 do 1989. Oficiální tvorba tohoto období se označuje jako socialistický realismus. Proč si myslíte, že zrovna v tomto období vzniklo tolik soch?**

Ú2: To je vlastně spojený s tou ideologií, že ti komunisti chtěli hodně jako se ukazovat, že to bylo hodně jako vizuální, co se týče například... Jakoby vizuál té ideologie, že chtěli, aby byla vidět a zrovna sochy tak si myslím, že jsou takový... Že to chtěli schovat pod nějaký umčo a tak.

Ú1: Politický záměry prostě.

III. Dialog č. 2

Gymnastky, Ivan Záleský

- **Všimli jste si někdy sousoší, u kterého právě stojíme?**

Ú2: Ano já ano. Jednou, když jsem byla za školou, tak jsem šla pěšky sem a zde jsem se procházela, než jsem na tu hodinu šla. Bylo ráno, byla zima dokonce to mám i vyfocený, protože mě zaujaly.

Ú1: Nás sem často posílal pan učitel Kazda, abychom si všechny ty sochy pořádně prohlídli a tady u těch soch jsme chodily, když jsme měli tělocvik venku.

Ú3: Sice se v Ústí pohybuju už pátým rokem, ale nikdy jsem se nedostala na tohle sídliště, takže jsem v kontaktu s nima poprví.

- **Dokážete definovat rozdíl mezi sochou a sousoším?**

Ú1: Zcela logicky, socha je jenom jedna a sousoší je více soch dohromady.

- **Dokáže někdo vlastními slovy popsat, co přesně sousoší zobrazuje? Z čeho se skládá?**

Ú2: Řekla bych, že pohyb zobrazuje a tím, že vlastně se zrovna tyhle dvě sochy na sebe koukaj tak jako nějakou interakci prostě mezi sebou. Jakože k sobě patří, že to nejsou dvě random sochy, ale že se na sebe koukaj a že vlastně jedna dělá nějaký pohyb, druhá taky. Jsou k sobě nastavený, a to dělá jejich propojení. Jsou v interakci.

Ú1: Cvičení gymnastky, protože jedna je v provazu a ta druhá asi zřejmě, taky něco dělá takže... Nevím přesně co teda, kdyby měla míč v ruce, tak je to jasný, ale takhle, asi taky cvičí

Ú3: Dvě mladý ženy, nebo dvě mladý dívky, nebo holky. Jde to poznat z nějakých proporcí jako toho těla.

Ú1: A jsou pěkně vysportovaný.

- **Jaké je jejich tělo, když už jsme u toho?**

Ú1: Je hodně štíhlý, vysoký, maj hodně dlouhý nohy, možná i prodloužený ruce a jsou...

Ú2: Hubený, ale ne svalnatý ale.

- **Jak staré by mohly dívky zobrazené v sousoší být?**

Ú2: Já bych jim řekla i dvanáct i čtyřicet upřímně, že nepřijde mi že na nich je něco až jakoby věk určujícího. Že to to nejde určit přesně, že to jsou malý holky. Na mě to třeba nepůsobí jako malý holky upřímně, ani jako starý báby.

Ú3: Tak to na mě zase ne.

- **Jaké jsou jejich obličej?**

Ú1: Přijdou mi děsivý

Ú2: Přijdou mi takový jakoby vyspělejší, ale zas kdybys mi řekla že jim je prostě patnáct, tak jakoby neřeknu ti, že ne. Ty rysy nejsou nějak určující bych řekla.

- **Přijde vám, že takhle vypadá normální ženské/dívčí tělo?**

Ú1: Ne, má velice zúženéj pas, že to vypadá až nepřírozně.

Ú3: Já si myslím, že to je nějaký ideál toho, jak by mohlo vypadat, nebo mělo v nějaký společnosti.

Ú2: Mě spíš přijde, ne dobře jako proporčně, že mi ty ruce přijdou hrozně jakoby a ty ramena. Jakoby ruce oproti nohám, ty nohy jsou docela vysoký žejo. Neumím si představit, že takhle vysoká holka/paní má takhle hubený ruce. Ta proporce těch rukou mi přijde divná.

Ú1: To vidíš už jen na těch nohou, že jsou daleko delší, než by měli bejt normálně proporčně a prostě to tělo je daleko menší a je prostě, nesedí to k tomu.

Ú3: Na druhou stranu, je to hodně individuální, jak člověk vypadá, člověk může mít divný proporce.

- **Když to porovnáme s tou druhou sochou, tak si můžeme všimnout, že jsou si podobné, u obou se opakuje jejich protáhlost, hubenost. Co je na jednotlivých sochách odlišného, kromě jejich postavení?**

Ú2: No jako vizuálně už asi nic moc.

Ú1: Možná v obličejích jsou trošičku odlišné. Tahle má jinej nos.

Ú3: Jinej účes, jinou pozici.

Na účesy jsem chtěla upozornit. U autora jsou ,účesy hodně výrazné a hodně takové dynamické a vlastně často to bývá jediná věc, když se u něj objevují třeba dívčí postavy nebo ženské postavy, tak vlastně jediný, co je odlišuje bejvá ten účes. A třeba tady ten účes najdete ještě na jedný soše v tady v tom parku.

Ú2: Tak třeba, co se týče těch účesů, tak mi přijdou hodně nerealistický teda, jako tohlencto. Na zbytek tý sochy, jakože to je ženský tělo a kdybys uřízla tadyto, tak ti asi neřeknu, co to je.

- Zkuste si nejprve od sousoší odmyslet tmavou siluetu a každý zvlášť popsat jaké jsou původní sochy. Používejte přídavná jména a odůvodněte, co přesně vás vede k užití tohoto přídavného jména. (Např. je ladná – to způsobuje ohyb v zádech)
- Dříve toto sousoší stálo před Gymnáziem na podstavci, který sochy vzájemně propojoval, dokázali jsme je vnímat jako jeden celek. Sochy vnímáme jako je-den celek i při instalaci bez podstavce. Jakým způsobem je vytvořeno propojení mezi sochami?
 - Otázky nebyly položeny, protože byly zodpovězeny v rámci předchozích otázek.

Zmizelá

- **Jaká vám oproti původním dvou sochám silueta přijde? Dokážete ji popsat?**

Ú1: Je jednodušší, protože je dělaná asi jiným způsobem než ty předchozí dvě sochy. Má účes úplně jiná než obě dvě. Je oblečená.

Ú2: Je vidět, že tam je daná jindy.

- **Podle čeho soudíš?**

Ú2: Tak trošku podle toho písku, ale i vlastně co se týče toho materiálu a že to je vlastně jiná socha. Není to jakoby 3D, když to tak řeknu, jde prostě vidět, že to je něco jiného trochu. Není to jakoby takhle prostorově, liší se v materiálu, barvě taky možná a asi ten písek.

- **Proč si myslíte, že byla použita právě tato barva?**

Ú1: Protože jinou neměli?

Je to antracitová, což je vlastně tmavá barva.

Ú2: Není to ta barva, co měli ty sochy původně?

No trošku to k tomu určitě odkazuje, ta barva je hodně podobná.

- **Potom, co jsme si intervenci popsali, dokázali byste vyvodit, co právě tyto znaky vyjadřují? Proč je intervence vytvořena tak, jak je vytvořena a co tím vyjadřuje?**

Ú1: Je taková anonymnější

I tím, vlastně ona nemá obličej.

Ú2: Nepoznáme její výraz, nepoznáme, co jako... ani kam se kouká. My vlastně vidíme jenom ten obrys a ten její jakoby pohyb, a to je všechno, co my o ní jakoby víme, že u tady těch si můžeš aspoň říct, že třeba jsou... Zrovna tady ty jsou neutrální, ale mohla by se tamta třeba smát, a to my jako nevíme.

Ú1: Nevíme o ní nic, je to stín, kterej tam prostě stojí.

Ú3: Dokážeme říct, že se jedná o mladou holku, kde dost u tadyty nové sochy, tak dokážeme říct, že se jedná o dítě, velikostí i tou drobností a dokážeme říct, že to je dívka. Možná i kvůli tomu, že stojí u dvou dalších dívek

Takže tam vidíš nějakou souvislost mezi tou novou intervencí a původním sousoším?

Ú3: Určitě.

- **Proč si myslíte, že vedle dvou prostorových soch stojí plošnější silueta?**

Ú2: Na mě to prostě působí, že autorka, chce říct, že je něco jinak. Mohla jí udělat stejně, ale neudělala, udělala to jinak, z jiného úplně... No je to něco úplně jiného. Proto si řeknu, že určitě to byl záměr, že to nebylo jenom. Udělej mi sochu a udělej mi nejlevnější co de. To na mě takhle nepůsobí, ale působí to na mě, že to je takhle schválně určitě.

- **Víte, co to znamená kontext díla?**

Ú2: Když se třeba jedná o kontext díla autorovi tvorby, tak třeba v jakým jako on slohu nebo jak to říct vytvářel. NEvim třeba jakoby spisovatel v romantismu, tak jakoby tadyten kontext.

Ú1: Zařazení do období jako nějakýho?

Ú2: Jakým věcem se věnuje, jestli třeba lidi zvířata. Nějaký určitý období, ke kterému se vrací nebo nějaká situace.

*přečten příběh sousoší.

Ú3: Jakej si volila materiál ty?

Já volila ocel – ocelovou desku, což je tvrděj materiál, kterej vydrží ve veřej-ným prostoru. Taky je otázka, jestli by se intervence změnila, kdyby to byla papírová maketa?

Ú1: No změnilo, protože by to tady nevydrželo, ani den.

- **A kdyby to bylo třeba třpytivě růžový?**

Ú1: Tak to by upoutávalo ještě větší pozornost.

Ú2: Říkalo by to, že si odešla na nějakou princeznovskou párty.

Ú1: Jo, taková ta viditelnosti chtivost.

Co vám evokuje, ta šedá barva?

Ú1: Že je taková nenápadná.

Ú3: Možná tím, že to je jakoby na desce a je to šedý, tak je ta barva taková tabu-lová, tak se obávám, že to k tomu vandalismu může taky jako sklouzávat, že vlastně je to nějaká tabule a je to úplně čistý, a že vlastně ty vandalové se na tom můžou vyřádit snáž, nějakějma fixama nebo tak.

- **Jak se mění socha, když se kolem ní projdete?**

Ú1: Z nějakých úhlů jí třeba neuvidíš, protože neuvidíš tu čelní stranu, která udává tu sochu. Neuvidíš jí prostě z boku.

Ú2: Prostě je taková, jako kdyby tady byla jenom otisklá. Jako by byla otisklá jen do prostoru. Jako by to nebyla ani ona.

- **Jak byste sochu pojmenovali?**

Ú3: Holčička.

Ú2: Nějakej duch.

Já jsem sochu pojmenovala Zmizelá.

*Následuje popis vlastního projektu (viz 2.1 Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského)

Zdroje obrazové přílohy

Obr. 1 – HOURA, Miroslav, *Pocta dělnosti severních Čech*, [mozaika]. Mírové náměstí 3129/36, Ústí nad Labem, průčelí budovy ÚZSVM. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 2 – MENŠ, Petr. Severočeský kraj [mozaika, 1985]. In: *Projekt mozaiky* [online]. [cit. 2023-02-08]. Dostupné z: <https://www.projektmozaiky.cz/mozaika-masarykova-trida-usti-nad-labem/>.

Obr. 3 – ZÁLESKÝ, Ivan. Gymnastky [soustoší, 1979]. In: *Vetřelci a volavky* [online]. Ústí nad Labem [cit. 2023-02-05]. Dostupné z: <https://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/gymnastky>.

Obr. 4 – BEJČEK, Jaroslav. *Rodina*, [socha, 1980]. In: *Vetřelci a volavky* [online]. [cit. 2023-02-08]. Dostupné z: <https://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/rodina-23>.

Obr. 5 – ZÁLESKÝ, Ivan. Rodina [soustoší, 1987]. In: *Akademický Sochař Ivan Záleský* [online]. Ústí nad Labem [cit. 2023-02-05]. Dostupné z: <http://www.ivanzalesky.eu/dilo/175/rodina>.

Obr. 6 – ZÁLESKÝ, Ivan. Žena s žákyní, předávání vědomostí [soustoší, 1987]. In: *Vetřelci a volavky* [online]. [cit. 2023-02-08]. Dostupné z: <https://www.vetrelciavolavky.cz/sochy/zena-s-zakyni>.

Obr. 7 – ZÁLESKÝ, Ivan. Děti [soustoší, 1988]. In: *Publicart* [online]. [cit. 2023-02-11]. Dostupné z: <http://www.publicart.gavu.cz/divky/>.

Obr. 8 – BÍLEK, Michael, *Klukovská rvačka* [soustoší, 1983], In: *Michael Bílek : lidé a hvězdy*. Ústí nad Labem Liberec: Muzeum města Ústí nad Labem Oblastní galerie Liberec, 2018. 56 stran. ISBN 978-80-87707-27-2.

Obr. 9 – BÍLEK, Michael, *Klukovská rvačka* [soustoší, 1983]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 10 – BÍLEK, Michael, *Roztančená rodina* [soustoší, datum vzniku soustoší neznámý]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 11 – BÍLEK, Michael, *Mateřství* [soustoší, 1976]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 12 – BÍLEK, Michael, *Dívka se psem* [socha, 1981-1983]. In: *Sochy a města* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://sochyamesta.upce.cz/zaznam/11973>.

Obr. 13 – KYSELKA, Václav, *Vitání* [památník, 80. léta] In: *Drobné památky* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://www.drobnepamatky.cz/node/17020>.

Obr. 14 – HANZL, Stanislav, a spol., *Památník Rudoarmějců* [památník, 1955]. Městské sady, Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 15 – KYSELKA, Václav, *Hudba* [socha, 1983]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 16 – KYSELKA, Václav, *Sedící matka s děckem u nohou* [soustoší, 80. léta]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 17 – KYSELKA, Václav, *Manželé* [soustoší, 1985]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 18 – PETROŠ, Otakar, *Květinářka* [socha, 70. léta]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 19 – CHLÍBEC, Michael, *Člun* [socha, datum vzniku sochy neznámý]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 20 – CHLÍBEC, Michael, *Kost* [socha, datum vzniku sochy neznámý]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 21 – KOTRBOVI, Štěpán, Marie, *Květ* [plastika, 1981]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 22 – ŠMÍD, Vladimír, *Plameny* [socha, 70. léta]. Park na Severní Terasě v Ústí nad Labem. Fotografie: vlastní archiv.

Obr. 23 – GABAUER, Kurt, Plavkyně II. [instalace, 1981]. In: *KURT GEBAUER* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://kurtgebauer.cz/portfolio/plavkyne-ii/>.

Obr. 24 – GABAUER, Kurt, Rodinné představení, [ifotografie, 1973]. In: *Aktuálně* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kurt-gebauer-rodinne-predstaveni/r~47f4cfd6606c11ea8b230cc47ab5f122/>.

Obr. 25 – GABAUER, Kurt, Utíkající dívka [socha, 1978]. In: *KURT GEBAUER* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://kurtgebauer.cz/portfolio/utikajici-divka/>.

Obr. 26 – JANOUŠEK, Vladimír, Kováci [objekt, 1971]. In: *Artlist* [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/kovaci-7997/>.

Obr. 27 – JANOUŠEK, Vladimír, Proces [objekt 1984]. In: *Vladimír Janoušek - Věra Janoušková : výběr z díla ve výstavní síni Masné krámy, duben 2004*. Plzeň: Západočeská galerie v Plzni, 2004, s. 60. ISBN 80-86415-27-9.

Obr. 28 – JANKOVIČ, Jozef, Velký pád [instalace, 1968]. In: *Webumenia* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: https://www.webumenia.sk/cs/dielo/SVK:SNG:P_2634.

Obr. 29 – KALVODA, Antonín, *pomník Klementa Gottwalda* [pomník, 1970] In: *Ústecký deník* [online]. [cit. 2023-04-11]. Dostupné z: <https://ustecky.denik.cz/galerie/klema-gottwald-skoncil-na-skladce-nahradil-ho-bedrich-smetana.html?photo=1&back=2456892640-2424-54>.

Obr. 30 – KMENTOVÁ, Eva, ZOUBEK, Olbram, *Alegorie na chemický průmysl* [plastika 1965] In: *Výtvarné Ústí : kronika výtvarného života v Ústí nad Labem ve 20. století : 1918-1998*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Město Ústí nad Labem, 1999. 172 s. ISBN 80-238-3856-3 1 vol. I.

Obr. 31 – KMENTOVÁ, Eva, ZOUBEK, Olbram, *Alegorie na chemický průmysl* (segmenty díla), 1965, ocel, Pohled do výstavy *Sluneční město. Architektonické dědictví z let 1968–1989* v Galerii Hraničář. In: *Artalk* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2019/05/06/povalecna-architektura-spolecensky-i-vystavni-fenomen/>.

Obr. 32 – PROCHÁZKA, Antonín, *relief* [relief 1983-1985] In: *Projekt mozaiky* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://www.projektmozaiky.cz/relief-velka-hradebni-usti-nad-labem/>.

Obr. 33 – BARTOŠ, Jiří, *Mozaika* [část vizualizace mozaiky na reklamním banneru, 2018]. In: *Jiří Bartoš* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://jiribartos.com/I/mozaika/>.

Obr. 34 – VLASÁK, Robert, Klement [fragment ústeckého pomníku Klementa Gottwalda od Antónína Kalvody z roku 1971, 2018]. In: *Monumentální topografie* [online]. [cit. 2023-03-24]. Dostupné z: <https://monumentalnitopografie.cz/mista/klement/>.

Obr. 35 – MATKY A OTCOVÉ, *O čem mluvíme, když mluvíme o rodině* [Intervence do sousoší, 2020] In: *Artlist* [online]. [cit. 2023-04-15]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/en/works/o-cem-mluvime-kdyz-mluvime-o-rodine-114908/>.

Obr. 36 – KAROUS, Pavel, *Ve vzduchu plove jablůňka*, [Intervence do pomníku Marie Kudeříkové, 2021]. In: *Ghmp* [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: https://www.ghmp.cz/program_typ/vylet/.

Obr. 37 – LANG, Dominik, *Spící město* [Instalace, 2011] In: *Artlist*. [online]. [cit. 2023-04-10]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/dila/spici-mesto-6887/>.

Obr. 38 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], Frontální pohled, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 39 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], detail, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 40 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], Boční pohled, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 41 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], Zadní pohled, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 42 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], Samostatná intervence, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 43 – Zmizelá, Intervence do sousoší Gymnastky od Ivana Záleského z roku 1981 [foto], Stylizovaný pohled podle fotografie, fotografie: Petr Kubáč.

Obr. 44 – Dialog nad dílem [foto], Fotografie: Vlastní archiv.

Obr. 45 – Práce s textem [foto], Fotografie: Vlastní archiv.

Obr. 46 – Tvorba s příběhem poškození sochy [foto], fotografie: Vlastní archiv.

Obr. 47 – Upozornění na umístění [foto], Fotografie: Vlastní archiv.

Obr. 48 – Vymezení prostoru sochy [foto], Fotografie: Vlastní archiv.

Obr. 49 – Ukázka použitého materiálu [foto], Fotografie: Vlastní archiv.