



Sabina Soušková – Pavel Waisser

ARCHETYPÁLNÍ VZTAHY UMĚNÍ A KRAJINOTVORBY V RÁMCI KONCEPTUÁLNÍHO MYŠLENÍ ODBOBÍ MANÝRISMU, SURREALISMU A POSTMODERNY: ZAMYŠLENÍ V PŘEVÁŽNĚ STŘEDOEVROPSKÉM DISKURZU¹

Abstract

The paper *Art and Landscape Creation in the Conceptual Thinking of Mannerism and Surrealism: Reflection in the Predominantly Central European and Domestic Discourse monitors how the implementation of contemporary sculpture parks can be archetypally linked to the history of garden art.* The paper discusses the chosen topic mainly in terms of ideas, in particular examples of implementation in the Czech Republic, Germany, Poland, Austria and Slovakia. The given internal context consists mainly in the transmission or postmodern interpretation of ideas that influence the current similarity and spatial organization of some sculpture parks and works of art with the gardens of the early modern period. In the theoretical analysis of these implementations, the surprise is often hidden in the confrontation of „old“ and „new“. The assimilating / flowing shapes and forms can then serve as one of the mirrors of today's liquid society, while the mirroring dimension is slowly flattened in the mobile phone displays on a selfie stick...

Keywords: Sculpture park, Mannerism, Surrealism, labyrinth, heterotopia, contemporary art

V současné zahradně-architektonické praxi existují rozmanité přístupy v pojetí zahradních nebo parkových areálů. Uplatněné přístupy se liší nejen kompozičně, ale zejména ve způsobech využití soch a vizuálních objektů v celkovém charakteru prostředí modelovaném zahradní architekturou. U kompozic sochařských parků lze u autorů parkových areálů sledovat vědomě návaznosti i intuitivní reflexe na starší praxi zahradního umění (antické, středověké a raně novověké zahrady a komponované krajiny). V sochařských parcích se také poměrně často objevují odkazy na dekorativní pojetí raných formálních zahrad výtvarnými objekty. Usměrnění zeleně a nalezení jejího vztahu k architektonické relaci, jakož k sochařskému umění, spojuje několik pojmu, které představují základní výkladovou osnovu následujícího textu: výtvarná díla v sochařských parcích nacházíme v podobě dominantních solitérů, viz podkapitola *Formální zahrada s jasným geometrickým rozvrhem* nebo jako aktéry složitějších kompozičních i významových celků, viz *Labyrinth, bludiště a surrealismus*.

Dané principy lze archetypálně propojit s historií zahradního umění. Jistá *topoi* vznikala již ve starověkých kulturách, v ideové vazbě na kořeny moderního umění (expresionismus, dada, surrealismus) se však pováleční badatelé v různých spektrech kulturní sféry zaměřili na „podhoubí“ manýrismu. Ačkoliv tento trend kulminuje v 50. a 60. letech 20. století, nelze opomenout například již Ruskinův text *Grotesque Renaissance*,² prizmatem rané avantgardy manýrismus objevuje například Max Dvořák (*Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, studie o Bruegelovi, El Grecovi, Tintorettovi).³ Zájem o manýristické umění se projevil také sérií evropských výstav v 50. letech 20. století (Amsterdam, Florencie,

1 Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2015_025 (Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích).

2 John RUSKIN, *Grotesque Renaissance*, in: E. T. Cook – A. Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*, Cambridge 2010, s. 135–195.

3 Josef VOJVODÍK, *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha 2008, s. 15 a 21.





Norimberk, Řím), za všechny je třeba konkrétně zmínit amsterdamskou výstavu *The Triumph of European Mannerism: From Michelangelo to El Greco* z roku 1955.

Pro interdisciplinární a „konfrontační“ pojetí manýrismu a mladšího umění se pak stala klíčovou zejména publikace Gustava René Hockeho *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst* (1957).⁴ Hocke mj. konfrontuje manýristické koncepty s díly Dalího, Picassa, Magritta, de Chirica aj. S tímto pojetím konvenuje i práce Wolfganga Kaysera *The grotesque in art and literature* z roku 1933, která vyšla ve stejném roce (1957) v reedici. Kayser zohledňuje (zejména v aplikaci na Bruegela st.) tři „oblasti“ determinující dílo: psychický stav umělce, dílo samotné a dopad na vnímatele.⁵ Obdobná „heterotopická“ pojetí nacházela oporu v myšlení poststrukturalismu a postmoderny, vzpomeňme teorie heterotopického prostoru od Michela Foucaulta,⁶ nebo sémiotické teorie znaků a symbolů, které mají oporu již v Ernstovi Cassirerovi a rozvíjí se u Jacquese Derridy či Umberta Eca.

V katalogu vídeňské výstavy *Zauber der Medusa*,⁷ jejíž „postmoderní“ expoziční princip spočíval v konfrontaci manýristického, moderního a současného umění (včetně architektury – např. Hollein, Venturi, Gehry), Edwin Lachnit rozvíjí tezi, že každá epocha má svoji „postmodernu“.⁸ Pavel Preiss pak v dovětku českého vydání Hockeho *Svět jako labyrint...*, kde navázal na názory ve své monografii *Panorama manýrismu* (1974) označil zmíněnou výstavu jako „břeskou fanfáru finále cirkusu panmanýrsitů od 16. století do přítomnosti.“⁹ Hocke Preisse dle jeho slov iritoval „unikavostí“ a vymezuje se tudíž vůči jeho pojetí.¹⁰ Recentně (2013) však zase Hockeho knihu opět částečně rehabilituje Petr Wittlich. Hockeho paradigmata pak shledává v dílech Bedřicha Dlouhého, Karla Nepraše a dalších představitelů Nové figurace. U českých historiků umění prezentuje Hockeho vliv ve dvou studiích publikovaných v časopise *Umění*. Článek Františka Šmejkala z roku 1975 se primárně zabývá mýtickým vejcem v provazbě na enigmatickou symboliku Josefa Šímy.¹¹ Stať Dalibora Veselého *Surrealism, Mannerism and Disegno interno* z roku 2013 též opět reflekтуje enigmatické archetypy (jungovský výklad)¹² a zřejmě i naznačuje obnovený zájem o tradičními metodikami dějin umění těžko uchopitelná téma.¹³

Formální zahrada s jasným geometrickým rozvrhem

Parky jako oázy, Fenomén revitalizace

Základním předpokladem sochařského parku je umístění soch a uměleckých objektů do venkovního areálu, často parkového prostředí ve smyslu jejich estetického prolínání s přírodním

4 Gustav René HOCKE, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Reinbek bei Hamburg 1957.

5 Shun-Liang CHAO, *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*, Oxford 2010, s. 2–18.

6 Michel FOUCAULT, *Diacritics* 16/1, 1986, s. 22–27.

7 Werner HOFMANN (ed.), *Zauber der Medusa*, Wien 1987.

8 Edwin LACHNIT, *Zur Geschichtlichkeit des Manierismusbegriffs*, in: W. Hofmann (ed.), *Zauber der Medusa*, Wien 1987, s. 32–42.

9 Pavel PREISS, *Panorama manýrismu*, Praha 1974, s. 560.

10 Tamtéž.

11 František ŠMEJKAL, *Kosmické vejce*, Umění 23, 1975, s. 226–258.

12 Dalibor VESELÝ, *Surrealism, Mannerism and Disegno Interno*, Umění 61/4, 2013, s. 310–324.

13 Viz např. výstava Aenigma v olomouckém Muzeu umění z roku 2015 [katalog: Reinhold FÄTH – David VODA (eds), *Aenigma*, Olomouc 2015.]



objektem. Do úvah o funkci zahrady jako sochařského parku lze zařadit i příklady, kdy zahrada plnila především okrasnou funkci a současně svým obyvatelům poskytovala prostor pro relaxaci. V symbolické rovině zakládání zahrad a parků například v období předkřesťanských společností provázely snahy bažící po celistvém uchopení světa. Starověké kultury v oblasti Mezopotámie, Egyptu a Číny zhruba již před 3000–1500 lety př. Kr. rozlišovaly zahrady sloužící k rozjímání, odpočinku i zábavě královské rodiny, od území určeného k obstarání potravy, tzv. loveckých parků či rezervací.¹⁴ Přesto, že vstoupit do těchto areálů směla pouze privilegovaná vrstva obyvatel, jeden z důvodů jejich záměrného stavění spočíval v překonání obav z dichotomie mezi městem a volnou krajinou.¹⁵ Parky a zahradы vnímané jako určité elementy společenské úrovně zřejmě usnadňovaly vstup z města do volné krajiny. Tyto přechodové oázy tak v určité míře zamezovaly přímému střetu civilizace s přírodou a zároveň znemožňovaly pronikání nespoutaného cizího živlu dovnitř kulturního osídlení. Dnes tuto symbolickou rovinu reprezentuje především obnova stávajících veřejných prostranství či nalézání nových míst pro založení veřejného prostoru,¹⁶ čímž je v těchto areálech návštěvníkům umožněno nové individuální i kulturně-společenské vyžití.



Obr. 1: Jan Koblasa, Park Gustava Mahlera (detail), 2010, Jihlava, 2010.

Foto: Sabina Soušková, 2012.

14 Elizabeth BOUTS – Chip SULLIVAN, *Illustrated history of landscape design*, New Jersey 2010, s. 4.

15 Paul ARMSTRONG, *Park*, in: C. A. Shoemaker (ed.), *Encyklopedia of Gardens, History and Design*, Volume 3, P–Z, Chicago – London 2001, s. 995.

16 O tématu blíže: Petr KRATOCHVÍL, *Architektura a veřejný prostor*, Praha 2013, s. 9.





V roce 2010 v Jihlavě vznikl ojedinělý projekt *Park Gustava Mahlera*¹⁷ [1] rehabilitující místo, kde byla v roce 1939 vypálena židovská synagoga. Tvůrci parku se zaměřili na podobu a využití zpustošeného místa v centru města. Úpravu realizovali jako revitalizaci původně nevhledné plochy s parkovištěm, z jedné strany obemknutého torzem městských hradeb. Místo částečně zatravnili, položili novou dlažbu a nechali zrestaurovat torzo hradeb. Vymezený areál osídlil skulpturami Jan Koblasa. Postavu Mahlera zhmotnil v podobě bronzové figury ve tvaru jakési hermovky s Mahlerovými portrétními rysy. Umělé jezírko s tryskající vodou, stylizovanými rybami a ptáky, dotváří charakter „oázy“ a současně odkazuje na poetiku Mahlerovy hudby. Místo nyní, navzdory své dřívější převažující utilitární podobě, slouží především jako odpočinková oáza chodců při procházce centrem města. Toto kýžené uplatnění vody jako estetického prostředku v uměle budovaných zahradních plochách známe již z římské antiky, v 16. a 17. století se pak voda ve spojení se sochařskými díly stává mnohdy rámcem ideového konceptu zahrady (vila Medici v Castellu, vila Pratolino, vila d' Este v Tivoli, Hortus Palatinus v Heidelbergu aj.).¹⁸ Navození určité vazby mezi vodní fontánou a sochou často patřilo k oblíbeným prostředkům jak zútlunit a zlepšit klima v parkových zákoutích, ale i urbanisticky strohých prostor měst. Obdobný „efekt“ využil sochař Michal Gabriel, když v pražských Dejvicích na křížení ulic Wuchterlova a Kafkova umístil trojici bronzových figur koní,¹⁹ [2] které společně tvoří stádo. Kompozice osazená přímo v terénu, bez distanční vzdálenosti od diváka, (je dovoleno se k plastikám těsně přiblížit, sahat na ně, děti je dokonce využívají jako herní prvky), si klade za cíl živě komunikovat s prostorem a vtáhnout diváka do děje, ne se vůči němu vymezit. Realizaci lze považovat za jakýsi drobný příspěvek do výtvarné kategorie sochařských parků, současně však odkazuje na klasické principy zahradního umění, protože její nezbytnou součástí je umělá a poměrně mělká vodní plocha s vodotrysky a lávkou, sloužící k vytvoření jakéhosi mostu mezi utilitárním prostředím ulice a nově vytvořenou parkovou zónou umožňující oddech a relaxaci.

Menhiry a solitérní kameny, cesty soch

V současných realizacích sochařských parků nalézáme odkazy na zahrady starověku i v otázkách volby „výtvarného materiálu“ a způsobu jeho zpracování. Vytvoření, případně umístění hotového artefaktu do zahrady reflektovalo funkci i poukaz na význam, který měla zahrada zosobňovat. V Číně v prvním tisíciletí př. Kr. vzrostla úloha zahrady jako prostoru k meditaci. Okolo roku 1030 př. Kr. v době císaře Weng Wanga vznikaly zahrady inteligence neboli vědění. Tato místa, jejichž součást tvořil posvátný chrám, na vymezeném území reprezentovaly typické prvky čínské krajiny, zejména hory a vodopády a současně naplňovaly tradiční úlohu harmonizace vztahu mezi člověkem a přírodou.²⁰ Některé aranže z čínských alegorických obrazů vtiskli do podoby svých zahrad také zen-buddhisté. Z čínského příběhu o kaproví, který se proměnil v draka, když vzhůru proti proudu přeplaval devatero vodopádů, transformovali tento motiv do suché vodní kaskády čili vodopádu bez vody. Specifický způsob kladení kamenů, poměr písku, štěrku a travnatých ploch v zenové zahradě odráží toto dějiště

17 Srov. Petr DVOŘÁK a kol., *Pomník Gustava Mahlera v Jihlavě*, Jihlava 2010.

18 Více viz Elizabeth HYDE, *Cultural history of gardens in the Renaissance*, London 2013.

19 <http://praga-magica.blog.cz/1306/kone-v-dejvicich>. Citováno ke dni 7. 3. 2016.

20 Irmtraud SSCHAARSCHMIDT-RICHTER, *Der japanische Garten. Ständige Gegenwart, ständige Erinnerung*, in: N. N. Hoefer – A. Ananieva (eds.), *Der andere Garten. Erinnern und Erfinden in Gärten von Institutionen*, Göttingen 2005, s. 223–234.



legendy o kaprovi, v tzv. vodopádu dračí brána.²¹ Obrazné vyjádření draka odkazovalo na přednosti panovníka, jeho odvahu, vytrvalost v dosažení úspěchu; v zen-buddhismu poté na stupeň osvícení mistra.²² Prostor i objekty výzdoby zenových zahrad spoluvytvářely dokonalý soulad, v němž byla upřednostněna vnitřní harmonie povahy věcí před jejich vnějkovým vzhledem. V roce 1988 umístila polská výtvarnice Magdalena Abakanowicz do areálu Olympijského parku v Soulu trvalou instalaci *Prostor draka*.²³ Bronzové odlitky deseti metaforických zvířecích hlav svou strukturou připomínají přírodní kameny.



Obr. 2: Michal Gabriel, Koně, 2008, Praha.

Foto: Sabina Soušková, 2013.

Způsoby kladení kamenů v zenových zahradách pravděpodobně ovlivnily parkové realizace Kurta Gebauera v Hradci nad Moravicí²⁴ i jeho soubor kamenných skulptur *Bojiště*²⁵ v Červeném lomu. Kompozice tvoří nasucho kladené kameny, podobně jako v „suché“ zenové za-

21 Srov. ryūmon baku čili dragon's gate waterfall. Viz Mark Peter KEANE, *Zen garden*, in: C. A. Shoemaker (ed.), Encyklopedia of Gardens, History and Design, Volume 3, P–Z, Chicago – London 2001, s. 1472.

22 Mark PETER KEANE, *Zen garden*, in: C. A. Shoemaker (ed.), Encyklopedia of Gardens, History and Design, Volume 3, P–Z, Chicago – London 2001, s. 1472–1473.

23 Srov. Magdalena ABAKANOWICZ – Joseph ATENUCCI BECHERER – Pavel ZATLOUKAL a kol., *Magdalena Abakanowicz* (kat. výst.), Olomouc 2011, s. 24.

24 <https://www.hradecinfo.cz/products/sochy-studentu-jsou-vystaveny-nanadvori-Cerveneho-zamku>. Citováno ke dni 14. 5. 2016.

25 Fotodokumentace viz Kurt GEBAUER, *Bojiště*, Dalejské údolí. Online: Wikipedie.org, https://cs.wikipedia.org/wiki/Kurt_Gebauer. Citováno ke dni 13. 7. 2015.





hradě, kde je i prvek vodního toku vytvořen například pomocí brázd štěrku. Nejčastěji se však v parkových areálech setkáváme se solitérně stojícími bloky nahrubo opracovaných kamenů. Tyto útvary vzdáleně připomínající menhiry byly do volné krajiny nebo do zahrad umístovány jako trvalé výsledky sochařských sympozíj. První takovou, dnes již dobrě badatelsky zdokumentovanou²⁶ akcí bylo sympozium uskutečněné v roce 1959 u rakouského města Sankt Margarethen.²⁷ Výsledky sedmnácti ročníků rakouského setkání sochařů dnes určujícím způsobem ovlivňují ráz krajiny. Jeho zakladatel, Karl Prantl myšlenku sympozia jako uměleckého setkání sochařů „viděl“ v navázání uměleckého dialogu mezi umělci navzájem, ve vytvoření jakéhosi *společenství sochařů*, ale současně i v hledání vztahu výtvarné tvorby k přírodě.²⁸ Po zrodu *sympozia v St. Margarethen* následovaly další exhibice sochařů, nejčastěji v prostředí lomů, po celé Evropě, ale i jinde ve světě (*Merzig, Steine an der Grenze*²⁹, Izrael a Tokio³⁰). Pravděpodobně nejvíce sympozíj se konalo v šedesátých letech 20. století (*Vyšné Ružbachy*, sochy v lomu, 1964), symposium v polském Elblągu³¹ *Berlin Symposion europäischer Bildhauer* nebo *Symposion Oggelshausen*,³² některé z kolekcí, jež mnohdy na místě vznikaly mnoho let, lze dnes pro jejich ucelenosť považovat za sochařské parky. V českém prostředí nejznámější hořické sochařské sympozium probíhalo mezi lety 1966–2002. Ve zkoumané lokalitě střední Evropy však existují mnohem ranější příklady sympozíj s akcentem na monumentální skulpturální sochařství. Zahrada soch ve městě Damnatz an der Elbe³³ prezentuje především monumentální kamenné objekty vytěsané přímo na místě na několika ročnících sochařských sympozíj. Areál doplňují kamenné stély kurátora Klause Müllera-Kluga, park je současně řešen jako krajinářská koncepce, výsadbu rostlin a jejich zapojení do výrazu výtvarných děl navrhla Monika Müller-Klug. Tematiku sympozíj provází i jiná umělecká média než skulpturální sochařství. V rámci oslav sedmistého výročí založení Ostravy se v bývalém parku Klementa Gottwalda (od roku 1991 sad Dr. Milady Horákové; původně městský hřbitov) v roce 1967 konal první ročník *Mezinárodního sympozia prostorových forem Ostrava*. Ačkoli tradice sepětí sochařství s architekturou byla ve veřejném prostoru Ostravy již od dvacátých let 20. století silně rozšířena,³⁴ vzniklo první ostravské sympozium až v závěru šedesátých let minulého století v kontextu celoevropské obliby těchto akcí. Dominantní postavení města Ostravy na poli hutního a strojírenského průmyslu ovlivnilo i volbu materiálu - oceli, kterou pro první sym-

26 Wolfgang HARTMANN – Werner POKORNY (eds.), *Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart 1988; Jutta BIRGIT WORTMANN, *Bildhauersymposien. Entstehung, Entwicklung, Wandlung*, Kiel 2004.

27 Katharina PRANTL (ed.), *Gehen von Stein zu Stein*, Wien 2004.

28 Marcel FIŠER, *Výtvarná sympozia v 60. letech*, diplomová práce, Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Praha, s. 30–33.

29 http://www.merzig.de/tourismus/sehenswertes/sehenswuerdigkeiten/steine_an_der_grenze. Citováno ke dni 14. 6. 2015.

30 M. FIŠER, *Výtvarná sympozia*, s. 3–35.

31 Poland. Biennale of Spatial Forms. Online: *Artnut.com*, <http://www.artnut.com/freurope.html>. Citováno ke dni 14. 7. 2016.

32 Srov. Marcel FIŠER, *Výtvarná sympozia; Týž, Sochařská sympozia šedesátých let*, in: R. Prahl – T. Winter (eds.), *Proměny dějin umění. Akta druhého sjezdu historiků umění*, Dolní Břežany 2007, s. 177–183.

33 http://www.skulpturengartendamnatz.de/index2.php?hauptnav=start&unternav=start&bildho_memodus=ja&zahlerhome=1. Citováno ke dni 10. 8. 2015.

34 K problematice viz Marie ŠŤASTNÁ, *Socha ve městě. Vztah architektury a plastiky v Ostravě ve 20. století*, Ostrava 2008, s. 130–134.



pozium prostorových forem poskytly Vítkovické železárnny.³⁵ Na původním místě v tamějším sadu Dr. Milady Horákové se zachovaly pouze některé plastiky, většina byla po ukončení obou ročníků sympozií přesunuta, z nichž mnohé se bohužel trvale ztratily. V roce 1994 proběhlo v sadu Dr. Milady Horákové umělecké setkání sochařů, jehož cílem bylo navázat na zaniklou tradici ostravského sympozia.³⁶

Mezi specifické příklady „sympoziální“ tvorby patří takzvané *cesty soch*, kdy jsou standardně opracované bloky kamenů umístovány k turistickým trasám ve volné krajině. Přírodní cesty lemované sochami divákovi nabízejí propojení oficiálního a artificiálního světa, kdy v závislosti na setkání s uměleckým dílem rozšiřují zážitek z přírodního prostředí. Účelem je prolnutí zahrad s okolní krajinou. To, které již bývalo charakteristické pro barokní komponované krajiny. Podle lokace zahradního nebo parkového areálu lze opět rozlišit několik typů cest soch: 1. ve volné krajině, nejčastěji jako pozůstatky či zamýšlené výsledky sympozií: *Strasse der Skulpturen st. Wendel*,³⁷ *Skulpturenweg Wasserburg am Inn*,³⁸ *Skulpturenwanderweg a Skulpturenpark Hütscheroda-Behringen*,³⁹ 2. cesty soch založené při institucích, například univerzitách: *Giessener Kunstweg*,⁴⁰ 3. v městských parcích: *Skulpturenweg Glacis*,⁴¹ 4. v městských interiérech: *Hannover SkulpTour*⁴² nebo 5. v prostředí zámků či hradů *Skulpturenweg Burg Schlitz – Görzhausen*.⁴³ V případě cest soch jsou umělecká díla zapojena do výrazu prostředí také ve formě turistické atrakce, návštěvníci často mohou absolvovat nejen pěší procházku, ale i vyjet na cyklotrasy. V České republice obdobný účel plní například kadaňské *Nábřeží Maxipsa Fika* (projekty a realizace 2005–2012); ve středoevropském prostoru na cyklistických trasách například leží *Skulpturenradweg Buchen, Rosenberg*,⁴⁴ či *Zellertaler Skulpturen-Randwanderweg v Pasově*.⁴⁵

U mnohých realizací do veřejného prostoru krajiny čteme hlubší filozofický podtext, instalace umělce Anthony Gormleyho - *Horizon Field* v rakouských Alpách, čítá celkem 100 figurálních skulptur rozprostřených na úpatí horského prostředí. Působivá kompozice na hřebenech hor ukazuje hluboké spojení mezi společenským a geologickým teritoriem, v obecné rovině mezi krajinou a pamětí.⁴⁶

Ovládnutí přírody: Geometrie a ideál čtyř segmentů, zoologické zahrady

Počáteční souvislosti archaických zahradních útvarek s prostorovou organizací dnešních so-

35 Petr BERÁNEK, *Mezinárodní sympozium prostorových forem Ostrava 1993–1994*, Vlastivědné listy 21/2, 1995, s. 15–18; Týž v osobním rozhovoru ze dne 6. 9. 2012. K interpretaci konkrétního díla v parku viz Sabina SOUŠ-KOVÁ, *Pomníková tvorba v České republice 1989–2012 v kontextu současné sochařské produkce*, diplomová práce, univerzita palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, katedra dějin umění, Olomouc 2013.

36 Srov. *Mezinárodní sympozium prostorových forem Ostrava 1993/94* (kat. výst.), Ostrava 1993.

37 Rena KARAOULIS, *Die Strasse der Skulpturen. Vom Bildhauersymposion St. Wendel zur Strasse des Friedens in Europa*, Saarbrücken 2005.

38 http://www.arbeitskreis68.de/wpcontent/uploads/2013/05/skulpturenwegplan_web.pdf. Citováno ke dni 8. 8. 2015.

39 <http://www.bildhauersymposium.de/skulpturenwanderweg-12km.html>. Citováno ke dni 14. 6. 2015.

40 https://www.giessen.de/Kultur_Freizeit_Sport/Museen_und_Ausstellungen/Kunstweg/. Citováno ke dni 8. 5. 2015.

41 https://www.ingolstadt.de/media/custom/1758_1_1.PDF?1291627839. Citováno ke dni 3. 4. 2016.

42 <http://www.welt-der-form.net/Hannover/index.html>. Citováno ke dni 8. 2. 2015.

43 http://www.duwentester.com/skulpturenwegkatalog/SWeV_Katalog_2009.pdf. Citováno ke dni 1. 4. 2015.

44 <http://web72.willy.kundenserver42.de/index.php/der-skulpturenradweg>. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

45 https://www.bayernbike.de/touren/bayerischer_wald/zellertalerskulpturen.shtml. Citováno ke dni 3. 7. 2016.

46 <http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/281>. Citováno ke dni 1. 4. 2016.





chařských parků hledejme především v ideové struktuře perské zahrady. Jejím smyslem bylo symbolicky zobrazit pozemský ráj, který se dle literárních popisů v knihách křesťanského náboženství a další specifikaci v islámské kulturní tradici skládal ze čtverice shodných kvadrantů. Ústřední část skutečného čtyřsegmentového areálu obvykle tvořila vodní nádrž přivádějící čtyřmi vodními kanály životodárnou vláhu do všech světových stran. Symbolika čísla čtyři spočívala v odkazu ke čtyřem biblickým řekám. Perská zahrada současně v ideálním poměru spojovala v jediném prostoru všechn pozemský život. Takový zahradní areál bez hierarchické selekce poskytoval prostor k setkání veškeré flóry a fauny. Na velikostně omezeném, ale pravidelně rozvrženém prostranství se zahrada ve své idylické formě stala jakousi sbírkou mnohosti druhů, forem a tvarů, barev atd. Obrazně symbolizovala celý svět, ale pouze v jeho harmonických aspektech s vyloučením stinných stránek života. Nebyla tedy sbírkou selektivní a její koncept lze nazvat jako utopický. Ostatně právě z perštiny odvozujeme etymologickou oscilaci konceptů uzavřených zahrad ve smyslu symboliky pozemského Ráje. Slovo „Paradies“ se dá odvodit ze staroperského „pairi-dae-za“ (ohrazený park).⁴⁷ Inspiraci z perského geometrického ornamentu čerpal švýcarský architekt Dieter Kienast při tvorbě areálu pro zahradní výstavu IGS 2000 (Internationale Gartenschau).⁴⁸ Obdobný vizuální vzor, zde však ne v roli ornamentu, uplatnili také tvůrci *Giardino di Boccaccio* v Certaldo, zahrady s architektonickou realizací členěnou do čtyř kvadrantů se čtyřmi kolmými cestami, která byla otevřena v roce 2011.⁴⁹ Zmíněná Kienastova koncepce také dokazuje k pojednání ideální Arkádie.⁵⁰

Aby koncept zahrady postihnul snahu o obsáhnutí veškerého života, začaly již v 16. století zahrady nabývat botanické rozmanitosti a i ve střední Evropě se tak například začíná pěstovat exotické ovoce příslušící rajské zahradě (pomeranče, fiky, granátová jablka aj.). Zároveň se ve vazbě k zahradám začínají objevovat zvěřince (Menagerie, Thiergarten) s exotickými zvířaty, do técto „menagerii“ však rádime i běžnější rybné nádrže či voliéry (někdy ve vzájemném propojení po vzoru slavné Varrovy voliéry z prvního století př. Kr.). Na konci 19. století se od sebe koncepty botanických a zoologických zahrad začaly oddělovat. Zde však úsilí o obsáhnutí veškerého světa motivoval rozvoj přírodních věd, kdy se „ovládnutím“ přírody rozuměla především její interpretace v rovině vědeckého poznání a nikoli symbolických odkazů. Některé botanické zahrady dnes spolu s vědeckou prezentací flóry doplňují vegetační kompozice výtvarnými díly, jako například se sochami *Britzer Garten Berlin*,⁵¹ nebo botanická zahrada ve Štýrském Hradci.⁵² Myšlenku zoologických zahrad v souvislosti se zahradní tvorbou rozvinula Annelore Rieke-Müller v článku *Die Schaustellung exotischer Wildtiere im 18. und 19. Jahrhundert*,⁵³ kde prostor zahrady interpretuje jako médium k výstavám zvířat. Divoká zvířata a exotické rostliny v zoologických a botanických zahradách také existují v harmonické kooperaci, která není vlastní jejich přirozenosti. I sochařský park lze v postmoderném duchu definovat především jako sbírku děl dohromady tvořících mozaiku přístupů,

47 Sylva DOBALOVÁ, *Zahrady Rudolfa II. jejich vznik a vývoj*, Praha 2009, s. 25.

48 Dieter KIENAST – Christian VOGT, *Parks und Friedhöfe*, Bassel 2002, s. 176–199.

49 Tassilo MOZER a kol., *Gartenkunst. Künstlergarten*, Berlin 2014, s. 227.

50 Interpretace Arkádie, srov, Erwin PANOVSKÝ, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 2013, s. 331–359; Srov. Sue MALVERN – Eckart MARCHAND, *Sculpture in Arcadia. Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, An International Quarterly 29 /1–2, 2009, s. 1–12.

51 <https://gruen-berlin.de/britzer-garten/beteiligungsmodelle.html>. Citováno ke dni 12. 7. 2016.

52 http://kunstgarten.mur.et/index_e.php. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

53 Günther OESTERLE, *Der andere Garten. Erinnern und erfinden in Gärten von Institutionen*, Göttingen 2005, s. 251–271.



jejichž sloučení by v jiném výstavním kontextu vedlo k vzájemnému tříštění forem. Utopie sochařského parku je tak vlastně realitou, kterou dobře ilustrují slova polské sochařky Magdaleny Abakanowicz (1930): „sochařský park se velmi často stává jakousi zoologickou zahradou, protože pohromadě s rostlinami v přírodní kompozici prezentuje díla vzniklá na úplně jiných místech a návštěvník to vše pozoruje z bezpečného odstupu, jako by šlo o zvířata v klecích.“⁵⁴ Pro uplatnění tohoto příměru existuje skutečný příklad. Rozsáhlý venkovní areál čítající kolem 1400 výtvarných objektů různé kvality od 19. století po současnou produkci existuje již od roku 1932 jako součást prezentační strategie americké zoologické zahrady *Brookgreen Gardens* v Jižní Karolině ve Spojených státech amerických.⁵⁵

Uzavřená zahrada

Pojem *Hortus conclusus* - uzavřená zahrada, je nejčastěji spojován se středověkými zahradami (aluze lůna neposkvrněné Panny Marie).⁵⁶ Představu biblického Edenu jako zobrazení řádu uznávaného uvnitř hranic vlastního mikrokosmu a vymezení proti nezkrotné síle přírody, zrcadlily zejména rajské dvory stavěné při klášterech. K potřebné profánní výbavě zahradního celku náležela užitková místa pro pěstování plodin, například bylin a také ovocné sady. Kvadratické dělení půdorysu rajského dvora na základní čtverce shodných polí evokovalo přitomnost čtyř řek, zároveň rozšiřovalo chápání zahrady o významovou paralelu ke čtyřem evangelistům nebo čtyřem kardinálním ctnostem. Centrum rajského dvora obvykle tvořil středový objekt, nejčastěji studna, kašna či bazén s prýštící vodou, někdy strom a na důkaz přímé linie mezi zemí a nebem také obelisk. Sochy se v těchto areálech objevovaly spíše zřídka, estetické, metaforické a literární asociace zde ovlivňovala spíše volba a pozice rostlin.⁵⁷ Jako opravdový příklad konverze klášterní zahrady na sochařský park považujme *sochařský park v areálu hradu Lede u Bonnu*.⁵⁸ V německém prostředí však existují mnohé další areály sochařských parků koncipované jako *uzavřené zahrady* s druhotným umístěním soch do stávajících prostorů, například v německých městech Willebadessen – *Europäischer Skulpturenpark*⁵⁹, zde sochy osídlily přilehlé pozemky klášterních zahrad; dále ve městě Germersheim – *Skulpturenpark in der Festungsanlage Fronte Beckers*.⁶⁰ Hranice parku *Fronte Beckers* tvoří atriový dvůr se sloupořadím bývalé tvrze Germersheim, která zároveň představuje úspěšný příklad využití pevnostní architektury. V České republice existuje obdobná komornější instalace v prostorách hradu Klatovy Klenová a jeho okolí; koncepční architektonické řešení získala podoba klášterních zahrad v Litomyšli v prostoru mezi piaristickým klášterem s kostelem Nalezení sv. Kříže a proboštským chrámem Povýšení sv. Kříže. V architektonické soutěži požadující koncepční řešení zahrady jako celku zvítězil návrh Zdeňka Sendlera.⁶¹ Ideu současného areálu, který také slouží i pro prezentaci výtvarných děl, například Olbrama Zoubka, Jasana Zoubka, krátkodobě též

⁵⁴ „Sculpture park is very often like a zoological garden, the sculptures created elsewhere and placed accidentally among flowers and bushes, watch the visit or like animals in their cages.“ Viz Glenn HARPER – Twylene MOYER (eds.), *Landscapes for Art. Contemporary Sculpture Parks*, Hamilton 2008, s. 62.

⁵⁵ Srov. Robin R. SALMON, *Sculpture of Brookgreen Gardens*, 2006.

⁵⁶ S. DOBALOVÁ, *Zahrady*, s. 25.

⁵⁷ Marc TREIB, *Sculpture and Garden. A Historical Overview*, Design Quarterly XXXIV 1988/141, s. 43–58.

⁵⁸ https://de.wikipedia.org/wiki/Burg_Lede. Citováno ke dni 3. 5. 2016.

⁵⁹ <http://www.euroskulpa.de/>. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

⁶⁰ <http://kulturland.rlp.de/skulpturenwege-in-rlp/germersheim/>. Citováno ke dni 15. 4. 2015.

⁶¹ Klášterní zahrady, *Litomysl.cz*, https://www.litomysl.cz/?id_str=1311055287097. Citováno ke dni 17. 5. 2015.





Magdaleny Jetelové, Aleše Veselého, Lukáše Rittsteina aj., Sendler založil na vzájemné komunikaci mezi dvěma funkčními celky: zahrada – divadlo, divadlo - zahrada.⁶² Princip uzavřené zahrady lze také identifikovat v zahradě u *Lehmbruckova muzea v Duisburgu*. Mezi příklady zahrad uzavřené skutečnou či pomyslnou zdí, patří z hlediska své symbolické a někdy i reálné podoby typ *zahrady u muzea*. Tuto hypotézu lze vyslovit ze dvou důvodů: 1. prostor expozice je skutečně stavebně vymezen vůči ostatnímu prostranství kolem budovy muzea (MoMa Sculpture Garden v New Yorku)⁶³ nebo 2. hranice zahrady či parku stanovuje přímo kontext příslušnosti muzejní zahrady k dané instituci, například Alte Pinakothek v Mnichově⁶⁴ nebo *Ingolstadt Alf Lechner Museum*⁶⁵ či *Skulpturenpark Kunsthalle Mannheim und in der Augustaanlage*.⁶⁶

Uzavřený prostor hranic sochařského parku však může být vymezen i podmínkami přírodního či umělého říčního ostrova, jehož archetypálním vzorem může být například koncept ostrova lásky Cythera v románu Hypnerotomachia Poliphili od Francesca Colonna (první vydání - 1499). Z venkovních instalací soch na krátkodobých výstavách *Sochy v piešťanských parkov*,⁶⁷ jež měly věhlas zejména v šedesátých letech 20. století, nalezneme v současnosti v piešťanském parku pouze některá solitérní díla z různých ročníků přehlídek. Výstava v redukované podobě skoro každoročně probíhá dodnes, kdy se však bohužel stala spíše lokální přehlídkou. Koncepčnější pojetí i ucelenější kompoziční řešení vykazují sochy umístěné na říčním ostrově v německém městě Salzgitter,⁶⁸ zde je možné shlédnout výtvarné artefakty při procházce turistické trasy.

Labyrint, bludiště a surrealismus

Spojitost mezi renesančními a manýristickými zahradami s konceptem sochařského parku pozdního modernismu spočívá ve dvou rovinách. Dle Gustava René Hockeho: „*Mezi pozdní renesancí a modernou však existuje typologická příbuznost, nikoli však – byla by to ostatně představa poněkud paranoická – identita v individuální rovině.*“⁶⁹ Tuto tematickou i formální blízkost sleduje zejména v podobách vizuální modelace. Nejranější sochařské parky vznikly jako prostory pro prezentaci modernistického sochařství v parkových areálech (sochařský park Kröller-Müller,⁷⁰ sochařský park Middelheim⁷¹). Vnější vztah modernistického umění k manýristické zahradě lze vyjádřit především ve způsobu zacílení na diváka. Nejrůznější statické i dynamické manýristické hříčky sázely na okamžik překvapení, na moment údivu a zaskočení, který se rázem změnil v pobavení či úžas. Tato „kritéria“ však dle popisu z roku 1456 splňovala již zahrada Albertiho vily Quaracchi navržená pro Bernarda Rucellai, hydraulicko-kinetické

62 Tamtéž.

63 Mirka BENEŠ, *A Modern Classic. The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden*, in: J. Elderfield (ed.), Philip Johnson and the Museum of Modern Art, New York 1998, s. 105–150.

64 <http://stadt-muenchen.net/lexikon/lex.php?id=1945>. Citováno ke dni 8. 7. 2014.

65 Skulpturenpark/de/Ueber-den-Park.php. Citováno ke dni 17. 7. 2015.

66 <http://welt-der-form.net/Mannheim/mannheim.html>. Citováno ke dni 25. 4. 2017.

67 <http://www.sochapiestanskychparkov.sk/uvod>. Citováno ke dni 16. 7. 2015.

68 <http://www.skulpturenweg-salzgitter-bad.de/>. Citováno ke dni 12. 4. 2016.

69 G. R. HOCKE, *Die Welt*, s. 14.

70 Srov. Toos van KOOTEN – Marente BLOEMHEUVEL (eds.), *Sculpture Garden Kröller-Müller Museum*, Rotterdam 2007.

71 Srov. M. R. BENTEIN StOELEN, *Middelheim. Catalogue de la collection*, Anvers 1971.



hříčky zde údajně projektoval Leonardo da Vinci.⁷² Na území České republiky máme kinetické mechanismy s různými „maňasy“ doložené díky Václavovi Břežanovi ve vodním příkopu rožmberské vily Kratochvíle.⁷³ Ačkoliv jejich podobu neznáme, ideově by na raně novověký odkaz měli v rámci sochařských sympozií navázat současní umělci (např. Petr Nikl).

I další moderní sochařské parky jsou vybaveny pro diváka překvapivými objekty, jejichž působivost lze srovnávat s vizuálním účinkem manýristických hříček. Tyto podobnosti nejsou zcela náhodné, v obou zmíněných případech nalezneme tvarové deformace postav, vybájená zvířata, to vše evokuje zejména zahradní mobiliář pozdní renesance. Sochařské parky však zahrnují mimo kánonické zahradní komponenty mnohé další atrakce, které do organismu přírodního prostředí aplikují například uzavřené formy moderních plastik. Některá parková zastavení pro docílení iluze využívají digitální vizualizace a zvukové efekty (některé raně novověké zahrady si musely vystačit s vodními varhanami).



Obr. 3: Sou Fujimoto, Zahradní galerie, 1997, Sochařský park v Kolíně nad Rýnem.
Foto: Sabina Soušková, 2014.

Vnitřní souvislosti spočívají především v přenosu či postmoderní interpretaci manýristické mytologie a idejí, které mají vliv na současnou podobnost a prostorovou organizaci některých sochařských parků a uměleckých děl se zahradami 16. století. Hocke na základě porovnání literárního umění Emanuele Tesaura a surrealistů dospěl k tezi, „že obraz vzniká sblížením dvou více či méně vzdálených skutečností, čím budou tyto skutečnosti vzdálenější, tím silnější obraz vznikne.“⁷⁴ Krásné se tak vyvinulo spojením odlišného. Sloučení naprostě nesourodých elementů nalézáme často v prezentačních strategiích současných sochařských parků.

72 S. DOBALOVÁ, *Zahrady*, s. 36.

73 Václav BŘEŽAN, *Životy posledních Rožmberků*, Praha 1985, s. 335.

74 Tamtéž, s. 17.





Zahrada u vily

K renesančním vilám a jejich zahradám existuje dnes obrovské množství literatury, zejména italské „vilové dvorce“ (přirozeně) se téměř do důsledku dočkaly monografického zpracování. Dokladem stoupající popularity daného fenoménu je i popularizační monografie *Příběhy slavných italských vil* (2010) s texty Jany Máchalové, Jiřího Kroupy a Dalibora Veselého.⁷⁵ Především je ale nutné alespoň zmínit monografii Jamese Ackermana *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (1990), zkoumající fenomén vily a jejího areálu od antiky po dvacáté století v různých sociokulturních kontextech, v kontrastech moderního a rurálního. Obecně platným východiskem Ackermanova bádání jsou architektura a urbanismus raného novověku, zejména v palladiánské linii.⁷⁶

Jako dominantní funkční prostor renesančních vil obvykle sloužila přilehlá zahrada, zejména vzájemná stavební návaznost obou celků. Zahrada nebyla chápána jako prostor sám pro sebe, protože prostřednictvím zahradních stafáží, teras, fontán se sochami, grot a oranžérií měla komunikovat s architekturou vily a symbolicky propojovala oba světy – venkovní i vnitřní prostor. Obvykle loggie a arkády dotvářely zahradní úpravu areálu⁷⁷ a současně skýtaly možnost zapojení sochařské výzdoby. Vztah mezi budovou a sochou v přilehlém parku či zahradě dnes představuje základní symbolický námět sochařských parků, na tento základní předpoklad upozornil John Beardsley v publikaci *A Landscape for Modern Sculpture*.⁷⁸ O navázání dialoga mezi současným sochařstvím a budovou neorenesanční vily ve středoevropském prostoru v komorní podobě usilovali kurátoři koncepce *Skulpturengarten Villa Schöningen*⁷⁹ nebo sochařského parku ve Výmaru - *Park und die Künstlergarten im Gelände der Villa Haar*.⁸⁰ Vila byla postavena v roce 1885 se zjevnou inspirací římskými vzory. Podobné koncepty nalezneme v polském Oronsku – *Centrum Rzeźby Polskiej* nebo v sochařském parku v Brémách – *Skulpturenpark an der Villa Lesmona*⁸¹. Důležitou součástí prezentačního prostoru sochařského parku tvoří nejen přilehlé budovy, ale například i náznaky architektonické modelace prostoru. Japonský architekt Sou Fujimoto na trávník sochařského parku v Kolíně nad Rýnem vyprojektoval *Zahradní galerii*⁸² [3]. Stavba tvořená pouze obvodovými zdmi a několika prázdnými otvory pro okna není nijak zastřešená. Uvnitř takto vymezeného místa vznikl prostor pro sochy a instalace dalších umělců. Realizace *Zahradní galerie* sama významově funguje jako výstavní exponát a současně souvisí s kompozicí objektů v parku. Další příklad představuje výstavní pavilon v sochařském parku *Quadrat Bottrop*, který vznikl podle projektu Bernharda Küppersa⁸³ na čtvercovém půdoryse a v členění fasády odkazuje na tektoniku základních geometric-

75 Jana MÁCHALOVÁ (ed.), *Příběhy slavných italských vil*, Praha 2010.

76 James S. ACKERMAN, *Form and Ideology of Country Houses*, Princeton 1990.

77 Markéta ŠANTRŮČKOVÁ, *Zahradní architektura. Zahrada jako pozemský obraz ráje*, Elearning.historickedictvi.com. Online: http://elearning.historickedictvi.com/zobraz/mate_rialy/odborne-texty/zahradni-architektura. Citováno ke dni 17. 8. 2015.

78 John BEARDSLEY, *A Landscape for Modern Sculpture*, New York 1985, s. 17.

79 <http://www.villa-schoeningen.org/ausstellungen/skulpturengarten/>. Citováno ke dni 14. 2. 2015.

80 <http://www.stiftunghaar.de/index.php/immobilien/park-undkuenstlergarten.html>. Citováno ke dni 3. 7. 2016.

81 <https://www.google.cz/search?tbm=isch&sa=1&ei=o1ygWrLQJMq3kwX36LnABQ&q=Skulpturenpark+an+der+Villa+Lesmona&coq=Skultturenpark+an+der+Villa+Lesmona>. Citováno ke dni 13. 6. 2016.

82 Srov. Sou Fujimoto, *Skulpturenparkkoeln.de*, <http://www.skulpturenparkkoeln.de/de/ausstellungkoelnskulptur/koelnskulptur-6/19/201.html?ausstellungsvview=1>. Citováno ke dni 16. 4. 2016.

83 1981. Bernhard Küppers. *Städtische Baukultur, Dwb-nw.de*, <http://dwb-nw.de/index.php%3Fid%3D593>. Citováno ke dni 1. 7. 2014.



kých útvarů, s nimiž konvenují hravě barevně pojaté abstraktní výtvarné objekty. Budovu pro areál sochařského parku Middelheim v Antverpách, vyprojektoval belgický architekt Renaat Braem, jejíž vzhled odvodil z formálního tvarosloví sochařských objektů. Zakázku získal poté, co pro sochařské bienále v roce 1963 vytvořil provizorní stavbu.⁸⁴

Labyrint

Labyrint je kulturní fenomén, který se shodou okolností dočkal několika syntetizujících zpracování v posledních dekádách (necháme-li nyní stranou citovanou Hockeho publikaci, kde se slovo labyrint v názvu vyskytuje spíše jako strukturální symbol). Nejkomplexnějším pojednáním tématu s obsáhlou sekcí ilustrovaného katalogu monografie *Labyrinthe* Hermanna Kerna, poprvé vyšla v roce 1982 a doplněného rozšířeného vydání se dočkala v roce 1999.⁸⁵ V mezidobí sepsal stručnější pojednání *The Labyrinth* v roce 2017 Helmut Jaskolski.⁸⁶ Craig Wright v monografii *The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music* (2004) sleduje mimo jiné výraznou linii symboliky labyrintu v rovině křesťanského rytířství v duchu pavlovské teologie v kontextu archetypu „ctnostmi“ oděného hrdiny zahrnující mj. théseovské a herkulovské konotace.⁸⁷

Primárním literárním pramenem původní řecké historie o bludišti v Knóssu, střeženém Minótaurem, je pasáž Théseova životopisu od Plutarcha,⁸⁸ představuje klasickou determinantu k neostoickému pojetí labyrintu jako cesty životem, která podobně jako ono bludiště se všemi jeho odbočkami a slepými cestami, není vždy přímočará, může být symbolem očistce či metaforou hříšného světa.⁸⁹ Emblematickým obrazovým vyjádřením je například poutník (křesťanská duše; např. Hermann Hugo, Gottselige Begierde, Augsburg 1622) uvnitř labyrintu. Literární metaforou je samozřejmě i Komenského *Labyrinth světa a ráj srdce*. Bazální schéma vizualizované alegorie je podobné textu známému jako *Tabula cebetis*, což je starověká stoická metafora životní cesty.⁹⁰ V labyrintických schématech může být cíl cesty, pomyslný střed, vertikálně vyvýšený (např. hora Olymp uprostřed labyrintu v Sala dei Cavalli Palazzo Ducale v Mantově). Samotné realizace „platónsky“ centralizovaných labyrintů nacházíme ve formě zahradních bludišť zahradních komplexů při vile d'Este v Tivoli, vile Lante u Viterba (Bagnaia), či u výše zmíněného Palazzo del Té.

⁸⁴ The Braem Pavilion, *Middelheimmuseum.be*, <http://www.middelheimmuseum.be/en/page/braem-pavilion>. Citováno ke dni 24. 3. 2015.

⁸⁵ Hermann KERN, *Labyrinthe*, München 1982.

⁸⁶ Helmut JASKOLSKI, *The Labyrinth. Symbol of Fear, Rebirth and Liberation*, Boston 1997; Online: http://www.jaskolski.de/lab_yr.htm. Citováno ke dni 25. 11. 2016.

⁸⁷ Craig WRIGHT, *The maze and the warrior: symbols in architecture, theology, and music*, Harvard 2004.

⁸⁸ Ferdinand STIEBITZ – Edita SVOBODOVÁ, *Plutarchovy životopisy slavných Řeků a Římanů I.*, Praha 1967, s. 17–39.

⁸⁹ C. WRIGHT, *The maze*, s. 85 a 96.

⁹⁰ Viz Reinhart SCHLEIER, *Tabula Cebetis, oder „Spiegel des Menschlichen Leben darin Tugent und untugent abgemahlet ist*, Berlin 1973.





Obr. 4: Matta Wagnest, Labyrinth, 2005, Sochařský park Graz.

Foto: Sabina Soušková, 2014.

K některým z těchto ideových odkazů se v obecné rovině často váží obsahy některých vizuálních děl v současných sochařských parcích. Labyrint také ukazuje naši schopnost poznávat, třídit a klasifikovat svět okolo nás, tedy si uspořádávat poznatky do přehledné struktury usnadňující další nakládání s nimi. Umberto Eco rozlišuje tři druhy labyrintu. Klasický knósský jednocestný labyrint,⁹¹ *Irrweg*⁹² z něhož všechny cesty vedou do jediného bodu vyjma jediné a síť,⁹³ v níž může být každý bod spojen s kterýmkoli dalším, tuto síť však nelze rozvinout, kdežto labyrint lze rozpínat donekonečna.⁹⁴ Klasický vegetativní labyrint *Irrweg*, *Irrgarten* pro Mezinárodní zahradní veletrh ve Štýrsku roku 2001⁹⁵ vyprojektoval světově uznávaný architekt Dieter Kienast. Skleněná obdoba realizace v tomtéž areálu, dnes již sochařském parku ve Štýrském Hradci (1983, 2001), *Labyrinth* (2005) [4] od Matty Wagnest, poukazuje na citlivou hranici mezi tím, co mělo zůstat skryto za zdmi labyrintu, ale je nyní vidět. Obě výše zmíněné realizace patří spolu s plexisklovým bludištěm *Greek Cross Labyrinth* (2001) [5] od Dana Grahamova v sochařském parku v Kolíně nad Rýnem (1997) a s monolitickými kamennými kompo-

91 Umberto ECO, *Od stromu k labyrintu. Historické studie o znaku a interpretaci*, Praha 2012, s. 58.

92 Tamtéž.

93 Tamtéž.

94 Tamtéž.

95 IGS 2000 srov. Dieter KIENAST - Christian VOGT, *Open Spaces*, Basel 2000.



zicemi *Labyrinth Stein* (2013) od Thomase Linka a *Labyrinthberg* (2013) od Petera Strausse v sochařském parku v Glonnu⁹⁶ ke zdařilým příkladům konceptuálního chápání zahrady. Tato díla ukazují snahu současných autorů nově definovat tradiční mobiliárové prvky klasických zahrad a citlivě navázat na bohatou tradici zahradního umění. Překrytí několika barevných skel přes sebe, které fragmentuje realitu připomínající princip labyrintu Matty Wagnest existuje ve varšavském parku *Krolikarnia*.⁹⁷ Se zmíněnými principy nepřímo související významovou rovinu vztahu mezi přirozenou a umělou strukturou sochařských parků interpretoval Michael Kienzer prostřednictvím kuželovitého trychtýře, jakého sice ptačího hnizda, jako zrcadlové obrácení krajiny, s čímž lze při podrobnějším rozboru pochopitelně spojovat další symbolické významy.⁹⁸



Obr. 5: Dan Graham, Greek Cross Labyrinth, 2001, Sochařský park v Kolíně nad Rýnem.
Foto: Sabina Soušková, 2014.

Cesta do středu labyrintu však vede pouze jedna, na rozdíl od bludišť,⁹⁹ kde se ve spleti uliček dá snadno sejít ze správného směru.¹⁰⁰ Nejstarší příklady zobrazení labyrintu ve výtvarném

96 Karl Ludwig SWEISFURTH, *Kunst geht in die Natur und mitten hinein ins Leben*, Glonn 2013, s. 29.

97 Xawery Dunikowski Museum of Sculpture in Krolikarnia, *Tripadvisor.co.uk*, https://www.tripadvisor.co.uk/LocationPhotoDirectLink-g274856-d4290616-i225045322-Xawery_Dunikowski_Museum_of_Sculpture_in_Krolikarnia-Warsaw_Mazovia_Prov.html. Citováno ke dni 24. 3. 2015.

98 Srov. Rainer Fuchs, Michael Kienzer, o. t. 1992/1994. Online: <https://www.museumjoanneum.at/skulpturenpark/skulpturen/plan-uebersicht>. Citováno ke dni 31. 3. 2014.

99 Význam zahradních bludišť a labyrintů poukazoval na stírání hranice mezi rájem (zahrada) a hříšného světa (labyrint). Srov. Craig WRIGHT, *Labyrinth a bojovník. Symboly v architektuře, náboženství a hudbě*, Praha 2008, s. 222.

100 Srov. Penelope Reed DOOB, *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity through the Middle Ages*,





umění nacházíme ve formě kamenných rytin.¹⁰¹ Například tradiční keltský labyrint tvoří sedm soustředných kruhů.¹⁰² Když procházíme klikatou stezkou labyrintu, střídavě se přibližujeme a zase vzdalujeme středu, tento krouživý pohyb pro svou opakující se periodu připomínající spirálu podle některých autorů odkazuje k meditaci.¹⁰³ Pro interpretaci labyrintu jako spirály lze nalézt četné příklady vizuálního znázornění zejména v umění land-artu.¹⁰⁴ Odpovídající útvar *Ohniště zlaté spirály* vytvořil Marcel Hubáček v přírodním parku *Sluňákov* v Horce nad Moravou.¹⁰⁵ K rituální podstatě archetypu labyrintu odkazuje Miloš Šejn konceptuálním způsobem ve své *Sluneční hoře* taktéž koncipovaný pro park ve Sluňákově.¹⁰⁶ Formálně podobný „kopec“ tomu v Horce nad Moravou nalezneme v rakouském Ferlachu v *sochařském parku Drau-Rosenthal*,¹⁰⁷ nebo Spiral Hill od Roberta Smithsona z roku 1971.¹⁰⁸ Jeden z cílů land-artových instalací byla změna náhledu na krajinu, tuto skutečnost reflekují také realizace inspirované labyrintem. Švýcarský zahradní architekt Dieter Kienast zproblemizoval vztah architektury k přírodě, když uvedl, že i vnímání krajiny je pouhým aktem percepce.¹⁰⁹ Dojem z pobytu v krajině je tak možné ovlivnit prostřednictvím architektonicko-krajinné modelace. Vymezení hranic mezi přírodou a architektonizovanou krajinou se také „dotkla“ betonová realizace od autora Jahna Dams, *Pflanzenlabyrinth*.¹¹⁰

Žebřík jako strom vědění

Žebřík lze stejně jako labyrint pojímat metaforicky jako obraz životní cesty, tentokrát ve smyslu vnitřního „psychomatického“ boje vyjadřovaného vertikálním vzestupem či se-stupem. V pátém a šestém století našeho letopočtu připojili Benedikt z Nursie a Klimakos exemplum biblického Jákobova žebříku, ovšem symbol žebříku již reflekují starověké kultury (např. některé hireoglyfické texty v egyptských pyramidách).¹¹¹

Žebřík patří mezi poměrně často frekventované náměty, také starozákonné tzv. Jákobův žebřík se stal předmětem mnohých výtvarných zpodobení ve starém i současném umění, je-hož různé interpretace se ve formě nejrůznějších konceptů vyskytují v sochařských parcích.

London 1992.

101 William Henry MATTHEWS, *Mazes and Labyrinths. A general account of their History and Developments*, New York 1922.

102 Laurel SAVILLEOVÁ, *Kámen v zahradě. O nestárnoucí užitkové a estetické kvalitě hodnotě kamene*, s. 107.

103 Labyrint jako forma duchovního cvičení. Srov. Stefano ZUFFI (ed.), *Gärten, Parks und Labyrinthe. Bildlexikon der Kunst Band 11*, Berlin 2006, s. 163; Miloslav KRÁL, *Věda a víra. S vědou za hranice každodennosti*, Praha 2007.

104 K land-artovým projevům viz Michael HEIZER, *Monumental Sculpture in the Wilderness*, in: S. Boettger, Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties, Los Angeles 2002, s. 185–205.

105 Dům přírody Litovelského Pomoraví. Online: <http://www.slunakov.cz/areal-domu-prirody/>. Citováno ke dni 5. 4. 2015.

106 Aktivita. Online: <http://www.slunakov.cz/168-2/>. Citováno ke dni 5. 4. 2015.

107 <http://www.bbk.ac.uk/sculptureparks/by-location/europe/austria>. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

108 Michael HEIZER, 1973. *Return to the Park*, in: S. Boettger, Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties, Los Angeles 2002, s. 230.

109 Dieter KIENAST – Christian VOGT, *Parks und Friedhöfe*, Bassel 2002, s. 9.

110 Viz Kunstwerke an der Nordroute. Online: <http://www.kunst-land-hoher-flaeming.de/int.-kunstwanderweg/kunst-werke/wettbewerb-an-der-nordroute.html?page=1>. Citováno ke dni 12. 4. 2016.

111 Michaela BAUTZ, *VIRTUTES: Studien zu Funktion und Ikonographie der tugenden im Mittelalter und im 16. Jahrhundert*, Berlin 1999, s. 21; Michal ŘOUTIL (ed.), *Ióannés Klimakos - Nebeský žebřík*, Červený Kostelec 2015, s. 17–38.



V obecné rovině žebříky odkazují k rostoucímu nabývání vědění ať už do hloubky či šířky, lze je tak obrazně přirovnat ke stromům vědění, v daném smyslu lze vnímat i významové prolnutí s labirynty v jejich organické podstatě, kterou vnímáme u pozdně středověkých a raně novověkých tzv. zelených světnic (do české odborné terminologie zavedl Josef Krása) i Mondriano-věkých „abstrahovaných“ stromech. Motiv tedy skýtá širokou škálu vizuálního pojetí a oblíbili si jej i současní koncepтуální umělci.

V sochařských parcích se jako připomínka Jákobova snu objevuje konstrukce žebříku se závěsnými lany, s takovou instalací se setkáme v Kolíně nad Rýnem, obdobnou realizaci najdeme také v polském parku *Krolikarnia*¹¹², či žebřík kolmo mířící k zemi v Kolíně nad Rýnem – *Ysgol*, 2013 od Bethana Huwse¹¹³ žebřík mířící k nebi.

Postavy, těla, monstra a zvířata

Dosud nejvíce zastoupenou skupinu uměleckých děl v sochařských parcích představují výtvarné objekty a sochy s figurální tematikou. [6] Tyto motivy se těšily velké oblibě co do počtu realizovaných příkladů také v manýristických zahradách. „*V sochařství se v zahradách uplatnila bájeslovna téma často ve spojení s vodním živlem jako znamením života v jeho původnosti. Hlavní sochou vodotrysků manýristických zahrad byl nejčastěji Neptun [...]. Součástí fontán byly často sochy Okeána, boha hlubokých vod.*“¹¹⁴ Mezi další často frekventovaná figurální téma patřily sochy harpyjí, okřídlených žen, které zosobňovaly špatné mezilidské vztahy.¹¹⁵ Figurální výbava současných sochařských parků často reflekтуje antická a mytologická téma, například realizace *Narziss* od Ursuly Querner¹¹⁶ v sochařském parku *Schloss Gottorf*,¹¹⁷ kterou autorka pojala jako klasickou bronzovou figuru Narcise sklánějícího se k vodní hladině. Jindy se setkáme s figurami anatomicky či jinak deformovanými; fragmentované části lidských těl, například totemická instalace Daniela Spoerriho – *Schädelbaum*, krátkodobě umístěná v sochařském parku ve Štýrském Hradci.¹¹⁸ Opět návaznosti na manýrismus, kde byl vodnímu pruku v zahradách přisuzován zvláštní symbolický význam, voda nalezla i mnohostranné uplatnění v areálech současných sochařských parků a nezáleželo na tom, zda se jednalo o vodní plochu vybudovanou v minulosti (například figura ležící na jezeře v sochařském parku Bródno, které stříká z bradavek voda)¹¹⁹, nebo byla pro potřeby prezentace vytvořena zcela nová „vodní“ realizace. Podobně jako v případě vody obdobně efektně fungují optické klamy a „pohrávání si s úhlem dopadu a odrazu u zrcadel, čehož využil například Gustav Troger ve svém *Mirrors displacement*, 2003,¹²⁰ figuře složené ze zrcadlových sklíček. Do této kategorie patří i skupi-

112 www.krolikarnia.mnw.art.pl/index2.html. Citováno ke dni 11. 8. 2014.

113 Srov. Bethan HUWS. Online: <http://www.skulpturenparkkoeln.de/de/ausstellungkoelnskulptur/koelnskulptur-7/45/297.html?ausstellungsview=1>. Citováno ke dni 31. 3. 2014.

114 Tamtéž, s. 41.

115 Tamtéž, s. 42.

116 Ursula QUERNER, Narziss. Online: <https://sh-kunst.de/ursula-querner-narziss/>. Citováno ke dni 12. 4. 2017.

117 http://www.schloss-gottorf.de/landesmuseum-kunst-undkulturgeschichte/das_museum/sammlungen/skulpturen-park. Citováno ke dni 28. 4. 2014.

118 Daniel SPOERRI, Schädelbaum. Online: http://sh-kunst.de/daniel-spoerri-schaedelbaum/daniel-spoerri_schaedelbaum_03/. Citováno ke dni 12. 4. 2016.

119 Althamer, Grupa NOWOLIPIE, *Sylwia*, 2010, viz Bródno Sculpture Park. Online: <http://museum.net/article/156/br-dno-sculpture-park-warsaw.html>. Citováno ke dni 12. 4. 2016.

120 <http://artmuseum.pl/en/wystawy/park-rzezby-na-brodnie>. Citováno ke dni 14. 2. 2015.





nová lidská torza Magdaleny Abakanowicz v sochařském parku *Gerisch*.¹²¹ Většinu realizací spojuje důraz na emocionální účinek čili snahu zasáhnout konfrontací s výtvarným artefaktem podvědomí diváka.

Dalibor Veselý ve svém článku *Surrealism, Mannerism and Disegno Interno* uvádí, že český surrealismus se pod vlivem Karla Teigeho přiklonil k chápání surrealismu jako výsledku psychického automatismu: „*Vztah surrealismu a manýrismu lze sledovat v oblasti snu, hermetismu a v poetice analogií*.“¹²² Tato surrealistická východiska lze identifikovat i v principech postmoderney či konceptualismu, které cílí na divákovy emoce. Svou dynamikou vzbuzující psychické rozrušení a za pozornost také stojí veskrze démonický, kamenný sněhulák s červeným nosem v *Skulpturenpfad Kunst am Deich*,¹²³ či Postavy Tonyho Cragga ve *Skulpturenparku Waldfrieden*.¹²⁴ V polském *Europejski Park Rzézby* v Pabianicích instaloval Tomasz Kocłęga v roce 2014 dvojici bílých figur opírajících se o stromy. Figury zde připomínající přízraky tak v motivu obětí kmenu stromu poukazují na tělesnou zkušenosť člověka s přírodou. Působivé plastové odlitky postav v hábitech či jakýchsi přízraků *Fünf Buchstaben* z let 2006–2008 tvoří stežejní část kolekce parku *Skulpturenartpark Linz*,¹²⁵ které realizoval Manfred Kleinhofer Wächter,¹²⁶ jedna z jeho postav byla osazena na uliční fasádu domu ve Štýrském Hradci. Zvláštní téma představují objekty s pracovním názvem amorfky nebo přízraky, rozmanité houbovitě přetékající útvary. Charakteristické zástupce vymezené tematické skupiny vystavil Tony Cragg v sochařském parku v Oronsku – *Centrum Rzezby Polskiej*.¹²⁷

Oproti lidským figurám jsou „postavy“ zvířat v současných parcích zastoupeny méně často, ale vyskytují se například motivy ptáků, oslů nebo stylizovaných medvídků (*Köpfe am Korber Kopf – Nicht ohne meinem Esel*¹²⁸). V symbolické rovině orel značí nejen heraldické znamení, ale lze jej také vztáhnout na princip duchovního růstu člověka (Alexander Calder, *Eagle*).¹²⁹ Zvláštní téma představují alegorie nadvlády králíků či zajíců nad lidmi, což je jeden z nejcharakterističtějších motivů travestie tzv. „obráceného světa“. Jejich varianty se často vyskytují již v bordurách iluminovaných rukopisů vrcholného a pozdního středověku, v raném novověku jsou neoddělitelně spojeny se slavnostmi masopustního či posvícenského charakteru z prostředí nobility i měšťanů (např. „Zaječí pokoje“ s nástěnnými malbami na zámcích v Bučovicích a Augustusburgu, sgrafitová fasáda domu pod Křepelčím košem v Lehnici, nedochované malby fasády tzv. *Hasenhausu* ve Vídni apod.).

Sochařský park v Kolíně nad Rýnem prezentuje dvojici soupeřících zajíců, kteří spolu zá-

121 Srov. Magdalena ABAKANOWICZ. Online: http://www.gerisch-stiftung.de/en/art_ists/abakanowicz. Citováno ke dni 1. 7. 2015.

122 Dalibor VESELÝ, *Surrealism, Mannerism and Disegno Interno*, Umění 61/4, 2013, s. 310–324, abstrakt. Online: <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.t.39269b4d-8313-46fa-92d3-5516e2e9cb83>. Citováno ke dni 2. 6. 2016.

123 <http://www.top-tour.info/skulpturenpfad>. Citováno ke dni 5. 7. 2016.

124 www.skulpturenpark-waldfrieden.de/. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

125 www.artpark.at. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

126 www.artpark.at. Citováno ke dni 12. 4. 2015.

127 Srov. Eulalia DOMANOWSKA, Tony Cragg Sculpture. Online: http://www.rzezba-oronsko.pl/EN/index.php?news,967,tony_cragg_sculpture_. Citováno ke dni 19. 8. 2016.

128 Srov. *Köpfe am Korber Kopf*. Online: <http://www.mein-wochenblatt.de/index.php?WBID=&kat=16&a=8282>. Citováno ke dni 14. 3. 2015.

129 Alexander CALDER, Eagle. Online: <http://www.alamy.com/stock-photo-alexander-calders-painted-steel-sculpture-entitled-eagle-in-the-olympic-27269832.html>. Citováno ke dni 27. 8. 2015.



pasí ve vzpřímené poloze jako by se jednalo o lidské figury, viz *Hasen im Skulpturenpark*.¹³⁰ Snad lze zmínit i jedno současné dílo z českého prostředí, Adam Trbušek instaloval v roce 2015 na největším plzeňském síldišti Lochotín do veřejného parteru obřího betonového králíka pozírajícího člověka. Socha s oficiálním názvem *Panoptikum útočí na konzumerismus dnešní doby* je dle autora parafrázi Goyova образу *Saturn pozírající svého syna*. Ostentativní odkaz k obrácenému světu je tedy zřejmě nevědomý.¹³¹

Stroje, Geometrické objekty – inscenace klamy

Oblibu rozmanitých strojků, jenž v minulosti sloužily jako pohon různých zařízení manýristických hříček v zahradách, dokládá následující citace: „*Přímo znakem manýristických zahrad jsou mechanické hříčky poháněné tlakem vody, jaké známe z Villy d'Este v Tivoli. Teoretik manýrismu Claudio Tolomej již v roce 1543 obdivoval vynálezy a často složitosti vodotrysků a cenil si jejich různorodosti a množství neuvěřitelných a neočekávaných řešení. Jedním z cílů manýristických zahrad byla snaha vyvolat úžas nad svobodou, představivostí a proměnlivou pružností uměleckých záměrů.*“¹³² [7] Pozoruhodná příručka Nicolla Sabatiniego (v překladu *Návod jak zhотововатъ явиштѣ а divadelніи stroje*) ze 17. století nám pak prozrazuje, jak některé z mechanických hříček konstruovat.¹³³

Mechanizace a fascinace strojovým zařízením se v umělecké tvorbě znovu objevuje v druhé polovině 20. století, ať už ve spojení s anatomickými rysy člověka, nebo s estetikou srůstání figury a stroje¹³⁴ či dále v normalizačním umění sedmdesátých let 20. století. Kamenné a kovové skulptury a objekty, které „zaplavovaly“ sídliště, nově vznikající náměstí, zákoutí a volné plochy mezi budovami cíleně mapuje Pavel Karous, který tato díla dělí do typologických skupin, kdy způsob jejich třídění odvodil od přírodovědných kategorií; Karous tak rozlišuje například „řád“ figurální výzdoba, čeleď *plastický realismus, abstrahovaná figurace, rod sorela, cirela, moorovská figurace* a v rámci této podskupiny dále *kosmonauti a horníci, závod, ztratila klíče, kyčelní kost mamuta, triffidi, vetřelci a volavky, obří rostliny, nukleární rodina* ad. Ačkoli tato pojmenování zní mnohdy komicky, je zřejmé, že autor do své typologické řady zahrnul sérii tzv. lidových názvů, tedy označení nejasného původu, která se v průběhu existence sochy vžila do povědomí kolemjdoucích.

V současných sochařských areálech našly uplatnění nejen celé figury, ale i démonické tváře, příklady k realizaci objektů tohoto typu opět sahají až k manýristickým zahradám: „*Časť byl výskyt maskaronu, výzdobného motivu stylizované lidské tváře, na vodotryscích nebo plintech, podnožních deskách manýristických soch, který se jako dekorativní detail objevuje v architektuře všech slohů od antiky až po historismy konce 19. století. Maskaron představuje proměnlivou a dramatickou lidskou tvář.*“¹³⁵ [8] Kovový objekt *Kopfform* od Wolfganga Biera z roku 1978¹³⁶ v sochařském parku v Augsburgu se estetice antropomorfních démonických

130 Srov. Skulpturenpark in Köln. Online: <http://www.koelnreporter.de/op-jueck/parks/skulpturenpark.html>. Citováno ke dni 19. 4. 2017.

131 <https://refresher.cz/31826-Kralik-pozirajici-cloveka-je-unikatni-socha-stojici-v-Plzni-Jeji-autor-nam-prozradil-co-predstavuje-Rozhovor>. Citováno ke dni 20.10. 2016

132 Alexandr SKALICKÝ, *Zahrady a vily manýrismu v souvislostech*, Praha 2009, s. 26.

133 G. R. HOCKE, *Die Welt*, s. 449.

134 Srov. Eva PETRASOVÁ, *Skupina 42*, in: R. Švácha – M. Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V/1–2, 1939–1958*, Praha 2005, s. 158–160

135 A. SKALICKÝ, *Zahrady*, s. 40–41.

136 Constanze KIRCHNER (ed.), *Universität Augsburg. Kunst am Campus*, Augsburg 2005, s. 21.





tváří přibližuje hravou ale zároveň monumentální stylizací jakési helmy. Z formálního hlediska je momentální materiálové skladbě objektu v Augsburgu blízký *Jogín*, 1993 od sochaře Karla Nepraše¹³⁷ v sadu *Dr. Milady Horákové* v Ostravě. Do kopcovitého terénu sochařského parku v Klatovech umístil Jaroslav Róna, výtvarný artefakt *Sépie*,¹³⁸ Jiný přístup zvolila Nancy Rubins ve své instalaci *Airplane parts*,¹³⁹ kde využívá odpadový materiál, ze kterého konstruuje nový artefakt. Další výtvarná díla využívající kinetického principu, například „stroj vrhající modré barely“ naistaloval do sochařského parku *Gerisch* Bruno Gironcoli.¹⁴⁰

S fantaskními motivy inspirovanými technikou úzce souvisí také vytváření optických klamů a konstruování geometrických objektů v sochařských parcích. S iluzí úhlu odrazu a dopadu při pohledu do zrcadla pracuje Anish Kapoor v sochařském parku v Kolíně nad Rýnem,¹⁴¹ kde jeho kulaté zrcadlo návštěvníkům nabízí obraz převrácený vzhůru nohama. Barevné geometrické objekty, které vycházejí z iluze opartu, zaplňují exteriér sochařského parku Otto Herbert Hajek,¹⁴² nebo v sochařském parku ve Štýrském Hradci, Jorg Schlik, *Made in Italy*,¹⁴³ podobné také v parku Quadratt Bottrop.¹⁴⁴

Shrnutí - Vztah konceptuálního myšlení manýrismu a surrealismu

S umístěním moderní sochy do parku konvenují výtvarné názory rozvíjející se již kolem druhé čtvrtiny 20. století:

1. Formální i ideový vliv surrealismu

Zahrady jako jedinečné celky, kde formy vegetace i umění se navzájem prolínaly, identifikujeme v umění manýristických zahrad i sochařských parků ovlivněných surrealismem: „Smíšením umění s přírodou již nelze rozpoznat, co je dílem jednoho a co druhého, neboť to i ono se tu zdá být přírodním uměním, jiné zas umělou přírodou.“¹⁴⁵ Surrealistická estetika obecně měla svou specifickou výtvarnou stylizaci, která se dobře uplatnila v oblasti malířství a sochařství, na příkladu sochařských parků se však ukazuje, že surrealismus pozmenil i percepci sochy ve venkovním prostoru, kdy je vystavení sochy venku chápáno jako rozšíření galerijní síně, nikoliv jako derivát běžné prezentace soch a pomníků na veřejných prostranstvích v předchozích dekádách. Artificiální krajiny „spícího rozumu“ raného novověku začali umělci znova objevovat jako zdroj inspirace, Salvatora Dalí například fascinovaly objekty zahrady v Bomarzu či Archimboldovo dílo.¹⁴⁶ Surrealismus byl podle Alexandra Skalického předstupněm novoma-

137 Okrašlovací spolek očistí cenné sochy Karla Nepraše a Rudolfa Valenty. Online: <http://www.krasnaostrava.cz/okrasovaci-spolek-ocisti-cenne-sochy-karla-neprase-a-rudolfa-valenty/>. Citováno ke dni 9. 6. 2016.

138 Sochařský park. Online: <http://www.gkk.cz/cs/vystavy/stale-expozice/socharsky-park/>. Citováno ke dni 28. 4. 2015; Marcel Fišer, Sépie, *Socharstvi.info*, <http://www.socharstvi.info/realizace/sepie-1/>. Citováno ke dni 9. 6. 2016.

139 Elisabeth Fiedler. Online: <https://www.museum-joanneum.at/skulpturenpark/skulpturen/plan-uebersicht>. Citováno ke dni 28. 4. 2015.

140 Martin HENATSCH (ed.), *Gerisch Skulpturenpark. Kunst im Außenraum*, Neumünster 2007.

141 Anish KAPOOR. Online: <http://www.skulpturenparkkoeln.de/de/ausstellungskoelnskulptur/koelnskulptur-7/45/97.html?ausstellungsvview=1>. Citováno ke dni 31. 3. 2014.

142 http://welt-der-form.net/Otto_Herbert_Hajek/index-hasenbergsteige.html. Citováno ke dni 18. 1. 2015.

143 Elizabeth FIEDLER, Jörg SCHLICK, *Made in Italy*, 2003, in: Österreichischer Skulpturenpark Privatstiftung (ed.), *Garten der Kunst, Österreichischer Skulpturenpark*, Ostfildern 2006, s. 128.

144 <http://www.bottrop.de/mq/index.php>. Citováno ke dni 16. 5. 2015.

145 A. SKALICKÝ, *Zahrady*, s. 181.

146 G. R. HOCKE, *Die Welt*, s. 111 a 209.



nýrismu, když „znovu vytvořil teorii vnitřního modelu, jehož původnost chápal jako revoluční společenskou sílu.“¹⁴⁷ Umělci začali s větší odvahou zapojovat do krajiny; trvalým způsobem se do venkovního prostoru zapsaly sochy Henriho Moora, například realizace *Tři stojící figury* z první výstavy soch v parku Battersea z roku 1948, která je zde osazena trvale.

2. Vnímání krajiny a přírody Karla Teigeho

Další výrazný předpoklad pro rozvíjející se myšlenku sochařských parků ve 20. století představovalo pojetí krajiny; tato pro některé levicové myslitele znamenala návrat k přírodě, který však byl uskutečňován vědecky. Karel Teige v této souvislosti umění vnímal jako „městotvorný“ prostředek, realizovaný prostřednictvím přeměny krajiny na park: „*Obytná krajina, která se stane parkem, bude tedy také komponovanou krajinou. Láska k přírodě a touha po ráji, která inspirovala sny malířů, žila ilusí, již vytvářeli na plátně. Konkretisovaná vědeckým plánem, promění se ve skutečnost, sen ráje, jenž stvořil malířskou krajinu.*“¹⁴⁸ Docílení vizuální iluze zapojením výtvarných děl do přírodního prostředí, které predikoval například Karel Teige, vzbuzovalo dojem jakéhosi jeviště, kde hlavní aktéry zastávaly právě výtvarné objekty a sochy. Kinetické objekty s funkčními strojky v případě manýristických zahrad¹⁴⁹ nebo překvapivé kompozice surrealistických objektů, kontextuálně zapojené do výrazu prostředí sochařských parků, navozovaly dojem komplexního dynamického celku, jenž „poháněl“ právě obdivný respekt k přírodě. Při využití poetického potenciálu spojení přírody a výtvarného díla lze dospět k takzvané surrealistické krajině, jíž Karel Teige identifikuje i na „běžných“ místech každodenního života: „*Moderní sochařství [...] postaví své skulptury nejen do zeleně městských sadů, nýbrž i do lesních zákoutí, do alejí a otevřených prostranství obytné krajiny, jejíž některé úseky bude dokonce svémocně modelovat jako celek a tak je přemění v park v parku, v autonomní plastický a fantastický soubor kamene, vegetace a vody, realisující básnický prostor v přírodním prostoru.*“¹⁵⁰

Teigeho slova můžeme chápat i tak, ačkoli on sám to takto přímočaře nevyjádřil, že i venkovní prostor za určitých podmínek splňuje nároky galerijního prostoru, dokonce i přímo umožňuje vytvoření svébytné galerijní instalace. Otázku *parku v parku* však Teige nedával do přímé souvislosti s estetizací prostředí, ale koncept více spočíval v celkovém uchopení prostoru skrze objekty, jimž je následně prostředí přizpůsobeno. Sochy v Teigeho režii nebyly do krajiny umisťovány z důvodu zmalebnění, ale naopak za účelem konfrontace s přírodním rámcem, který zesiluje účinek uměleckého díla. Později na otázku, jak probíhalo osazování sochařských děl do přírodního či městského prostředí v druhé polovině šedesátých let, do značné míry odpovídá Harriet F. Senie, která popisuje umisťování výtvarných děl Pabla Picassa a dalších umělců před sídla velkých nadnárodních firem. Organické sochařství v korporátním urbanismu sloužilo reprezentaci, ale současně amorfní tvary měly snížit emocionální napětí, které mohlo vyvolávat pobyt mezi geometricky strohými formami budov. Sochařství se zámrěně odklánělo od realisticky zobrazivého kánonu, vytvářelo totiž určitý most k minimalistickému tvarosloví architektury (např. Lee Lawrie, *Atlas*, 1936 před Centrem Rockefeller).¹⁵¹ Teige současně varoval před zanikáním krajiny obytné, která je nahrazována krajinou průmyslovou,

147 Tamtéž, s. 248.

148 Ladislav ŽÁK, *Obytná krajina*, Praha 1947, s. 18.

149 A. SKALICKÝ, *Zahrady*, s. 42.

150 L. ŽÁK, *Obytná krajina*, s. 18.

151 Harriet F. SENIE, *Contemporary Public Sculpture, Tradition, Transformation and Controversy*, New York 1992, s. 13.





přičemž řešení neviděl ani v tzv. zahradních městech:¹⁵² „*I kdyby se architektura sebeobratněji přizpůsobila k tzv. krajinnému obrazu, přírodní, biologická, lidská hodnota krajiny je tu přece jen změněna ve směnou hodnotu a příroda degradována na zboží.*“¹⁵³

Koncepce sochařského parku ve Štýrském Hradci se způsobem instalace, charakterem výtvarných objektů a cílem navodit určitou „divadelní“ scénu, blíží takzvanému „jevišti soch,“ které lze v tomto případě považovat za postmoderní sublimaci anglického parku. O různé míře inscenovanosti parku či krajiny můžeme hovořit u mnohých dalších parků zakládaných při galerijních institucích, kdy je důležité nejen vystavení galerijních objektů ve venkovním prostředí, ale i forma jejich zapojení do prostředí. Nejčastější podoba instalace spočívá v prezentaci převážně klasických figurálních soch v areálech kultivovaných pro jiné účely, například kolem zámků (*Sculpturenpark Schloss Gottorf*),¹⁵⁴ hradů či jejich pozůstatků (*Sochařský park při galerii Klatovy/Klenová*)¹⁵⁵ či na územích, které svou rozmanitostí a terénní různorodostí skýtají mnoho možností pro zapojení současných vizuálních artefaktů, například kolem jezer apod. Další typ takového prezentačního zahrnuje „surrealistické“ kompozice v galeriích u parků vzniklých z původních ateliérových zahrad umělců, například u *sochařského parku Otto Herberta Hajeka*.¹⁵⁶ Někdy však není možné přesně rozlišit, jaký prezentační záměr instalace sleduje, ačkoli na první pohled upoutá především jakýmsi jevištním charakterem v krajině, blízkým anglickým parkům; například projekt realizovaný v německém Spangebergu – *Ars Natura*¹⁵⁷ si klade za cíl oživit prostřednictvím výtvarných děl významná místa a sledovat tak historii lidského života. Na této bázi tak chce konkretizovat vztah mezi kulturou a přírodou, jejímž skrytým podtextem je i sjednocení německých spolkových zemí a regionů prostřednictvím umění.¹⁵⁸

Závěr

Autoři této statí se jednoduše pokusili připojit několik věcných poznatků k neustále metamorfujícímu a tudíž obtížně uchopitelnému tématu. Raně novověké zahrady bývaly určeny privilegované klientele a privilegovaným návštěvníkům a odrážely spíše formu ohraničeného ráje, úniku před složitým světem. Ač je jakékoliv prostředí stojící na bázi organické podstaty ne zcela jednoznačně dešifrovatelné, interpretační nápovědy se nacházely právě „uvnitř“ složky výtvarné výzdoby. Některé archetypální významy vycházející už z archaických kultur, mají svoji platnost i v moderním a současném umění, jak bylo dokladováno výše nastíněným výčtem konceptů. Artefakty jsou však ve větší míře neoddělenou součástí „labyrintu“ světa a nechávají se opakově objevovat konzumenty umění z různých spekter našeho globalizovaného světa (nejsou tedy určené výhradně pro úzkou elitu). Překvapení se často skrývá právě v konfrontaci „starého“ a „nového“. Asimilující/ tekoucí tvary a formy pak mohou sloužit jako jedno ze zrcadel současné tekuté společnosti, přičemž rozměr zrcadlení se pomalu zplošťuje v displejích mobilních telefonů na selfie tyči...¹⁵⁹

152 L. ŽÁK, *Obytná krajina*, s. 9–11.

153 Tamtéž, s. 11.

154 http://www.schloss-gottorf.de/landesmuseum-kunst-undkulturgeschichte/das_museum/sammlungen/skulpturenpark. Citováno ke dni 28. 4. 2014.

155 <http://www.gkk.cz/cs/vystavy/stale-expozice/socharsky-park/>. Citováno ke dni 12. 3. 2015.

156 http://www.zuzuku.de/laender/Baden_Wuertt/Stuttgart-Hajek/Stuttgart-Hajek.htm. Citováno ke dni 18. 1. 2015.

157 Kunst am Wanderweg im Galerieraum Natur. Online: <http://www.ars-natura-stiftung.de/index.php/de/grundidee-ars-natura>. Citováno ke dni 27. 5. 2014.

158 Tamtéž.

159 Viz koncept tekuté modernity/ modernosti Zygmunta Baumana; Zygmunt BAUMAN, *Tekutá modernost*,



Summary

Archetypal Relations of Art and Landscape Creation within the Conceptual Thinking of the Period of Mannerism, Surrealism and Postmodernism: Reflection in the Mainly Central European Discourse

The composition of sculpture parks in the context of contemporary garden-architectural work may comprise intuitive or conscious reflection on the older practice of garden art. Topoi, often originating in archaic cultures, are most noticeably reflected in early modern gardens; postmodern theoretical reflections trying to capture this phenomenon in a meaningful relation to the roots of modern art (expressionism, dada, surrealism) were popular mainly from the 1950s to 1980s. They still have strong supporters as well as opponents. The lapidary organicity of the theme conforms with its „impalpability“. However, if we focus on abstracted sets of phenomena as the basic compositional elements of contemporary sculpture parks (geometric frames, closed garden concept, labyrinths and other metaphors of paths, sculptures themselves, objects, mechanical jokes, menageries, etc.), there is undoubtedly a reflection of archetypes. In this study, synthetically seldom reflected examples from modern or modernized sites in the Czech Republic, Poland, Austria and Slovakia (e.g. Horka nad Moravou / Sluňákov, Hradec nad Moravicí, Ostrava, Oronsk, Warsaw, Sankt Margarethen, Graz, Hannover, Cologne, Piestany, Vysne Ruzbachy, etc.) are set in the relevant context. Finally, the relation between conceptual thinking of Mannerism and Surrealism in the discourse of the “residential landscape” with its artificial or scenic theatre component is briefly reflected.

