

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Seminář dějin umění

Architektúra skupiny VAL

Magisterská diplomová práce

Vedoucí diplomové práce:
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

Autor:
Bc. Monika Kicová

Brno, 2019

Prehlásenie

Prehlasujem, že som magisterskú diplomovú prácu vypracovala samostatne s využitím uvedených prameňov a literatúry.

V Brne dňa 28. 11. 2019

vlastnoručný podpis autora

PodĎakovanie

Na tomto mieste by som rada poďakovala vedúcemu práce prof. PhDr. Jiřímu Kroupovi, CSc. za cenné rady, pripomienky a usmernenia. Za poskytnutie rozhovoru a množstva materiálu z vlastného archívu by som sa chcela poďakovať Ing. arch. Ľudovítovi Kupkovičovi. Ďakujem svojej rodine a priateľom za podporu a povzbudivé slová.

OBSAH

ÚVOD	5
1 STAV BÁDANIA A KRITIKA LITERATÚRY	7
2 VAL	13
2.1 Umenie či architektúra?	13
2.2 Aktivity Alexa Mlynárčika a vznik skupiny VAL	13
2.3 Projekty skupiny VAL	15
2.3.1 <i>Heliopolis: olympijské mesto 1968 – 1974</i>	15
2.3.2 <i>Akustikon: pocta M. Filipovi 1969 – 1971</i>	18
2.3.3 <i>Pocta nádeji a odvahe: pamätník E.A. Cernanovi 1974 – 1975</i>	19
2.3.4 <i>Istroport: prístav na Dunaji 1974 – 1976</i>	19
2.3.5 <i>Antarctica: ľuďom, ktorí majú odvahu hľadať 1982</i>	22
2.3.6 <i>Scarabea: vesmírne mesto 1985 – 1989</i>	23
2.3.7 <i>Národné zhromaždenie Argillia: pocta Claude-Nicolas Ledouxovi 1980 – 1994</i>	24
2.3.8 <i>E-temen-an-ki: Sheraton hotel Babylon 1980 – 1994</i>	25
3 SÚVISLOSTI – ALTERNATÍVNA AVANTGARDA	28
3.1 Zdroje a východiská: prospektívna architektúra Michela Ragona	30
3.2 Druhý pól	32
4 SÚDOBÁ EXPERIMENTÁLNA PRAX V ČESKOSLOVENSKE V 60. A 70. ROKOCH	37
4.1 Ideálne mesto	37
4.2 Smerom k prirodzenému svetu	40
4.3 Konštrukcie, odpútanie sa od zeme a otázka monumentality	42
5 ARCHITEKTONICKÉ VÍZIE UMELCOV	46
6 ARCHITEKTI SKUPINY VAL	50
6.1 Viera Mecková	50
6.2 Ľudovít Kupkovič	54
6.3 VAL v architektonickej praxi: od nadviazania k presahom	59
6.4 VAL v architektonickej vízii: protestný apel?	61
ZÁVER	64
OBRAZOVÁ PRÍLOHA	66
ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ZDROJOV	105
ZOZNAM VYOBRAZENÍ	113

ÚVOD

Ak nahliadame na architektúru nielen ako praktickú činnosť slúžiacu utilitárnym požiadavkám výstavby, ale vezmeme v úvahu aj jej druhú, ideovú zložku – myslenie a fantáziu tvorcov, hmotná realizácia nemusí byť vždy nutne primárnym cieľom. Architektúra vo forme projektov, náčrtov a skíc dáva týmto myšlienkam obrysy konkrétneho, zviditeľňuje ich, dopĺňa o symbolické významy a ďalej prirodzene rozvíja. K príkladom takejto „myslenej architektúry“ môžeme zaradiť aj dielo skupiny VAL. Pod týmto názvom fungoval kolektív pozostávajúci z troch členov: architektky Viery Meckovej (*1933), architekta Ľudovíta Kupkoviča (*1943) a umelca Alexa Mlynárčika (*1934). Počas vyše tridsiatich rokov pôsobenia vytvorili celkovo osem projektov so širokým záberom zahrňujúcim komplexné návrhy miest, pamätníkov či skulpturálne poňatých architektúr. Jednotlivé návrhy vznikali v súkromí, mimo projektový ústav a žiadny z nich nebol nikdy realizovaný. Avšak už pri samotnom navrhovaní dôsledne dbali na to, aby mohli byť technicky uskutočniteľné. Exaktný spôsob, s akým pristupovali ku konkrétnym úlohám, kedy každý projekt vypracovávali v niekoľkých plánoch, modeloch a rezoch, ich prácu vzdďaľuje od čistého fantazírovania a približuje k architektúre, ktorá mala ambíciu byť v budúcnosti prevedená do reality.

Takáto experimentálna architektúra zaznamenala svoj rozmach predovšetkým koncom 50. a v 60. rokoch 20. storočia. V roku 1968 o nej Arthur Rosenblatt hovorí ako o vizionárskej architektúre, ktorú charakterizuje „(...) *takmer úplná nezávislosť na minulosti. Je alúziou na supertechnológie ‚prebiehajúcej‘ prítomnosti a budúcnosti. Rozpoznáva a reflektuje najnovšie ultraľahké a ultrapevné materiály; počítačové techniky; termionukleárnu energiu; kontrolu počasia, genetiky, plodnosti; ťažbu v oceáne a odsolovanie jeho vody; neobmedzené využitie technológie.*“¹ Mestá obsiahnuté v jednej budove na hladine mora i vznášajúce sa vo vzduchu, klimatizované mobilné jednotky vo vesmíre a mnohé iné megaštruktúry už nie sú prezentované ako fantázie, ktoré snád' raz môžu byť uskutočniteľné, ale ako reakcia na aktuálne otázky zaujímajú miesto niečoho nevyhnutného. Dané návrhy ich tvorcovia chápu ako žiadúce a potrebné pre budúci svet, ktorý čelí populačnej explózií, hrozbe vojny i možnej potravinovej kríze. Na jednej strane tak môžeme u architektov pozorovať obavy z najrozličnejších globálnych problémov, na strane druhej je pre nich príznačný techno-optimizmus a nadšenie z nových vedeckých objavov, letov do vesmíru a technologického progresu.

I keď 60. roky stále predstavujú ideologicky, geopoliticky a fyzicky rozdelený svet na dva tábory, otázka budúcnosti miest a architektúry sa s rovnakou intenzitou objavuje na jednej aj druhej strane železnej opony. Pováčšine izolované bloky zasiahla v tomto prípade v druhej polovici 60. rokov kultúrna výmena, ktorá fungovala oboma smermi, a tak sa myšlienky a návrhy západných vizionárov dostávajú aj do Československa. Veľký ohlas vzbudila predovšetkým publikácia francúzskeho kritika a teoretika architektúry Michela Ragona. Ten bol, v neposlednom rade, aj hlavným propagátorom vizionárskych experimentov, ktoré teoreticky zhrnul pod pojem *prospektívna architektúra*. Len štyri roky po uvedení francúzskeho originálu vychádza v československom vydavateľstve Mladá fronta preklad jeho populárnej

¹ ROSENBLATT, Arthur. The New Visionaries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XXVI [online], 1968, č. 8, s. 322-323 [cit. 15. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3258446>

knihy s názvom *Kde budeme žít zítra*,² ktorá ponúka exkurz do sveta najaktuálnejších experimentálnych návrhov konštrukcií, podzemného a priestorového urbanizmu či nových biomorfných a skulpturálnych tvarov.³ Z domácich osobností teórie urbanizmu sa tejto téme venoval napríklad Jiří Hruža. Vybrané prejavy aktuálnych vizionárskych tendencií prezentoval predovšetkým vo svojej knihe *Města utopistů*⁴ z roku 1967, v ktorej predostiera široký prehľad predstáv o dokonalom usporiadaní mesta a osídlenia. Od čisto literárnych opisov miest v spisoch Thomasa Morea, fantastických Piranesiho grafík žalárov, celej rady ideálnych projektov architektov 18. a 19. storočia či záhradného mesta Ebenezera Howarda, skrz návrhy moderného veľkomesta-stroja futuristu Sant'Eliu, Wrightove kresby mrakodrapu a Le Corbusierove urbanistické plány, sú predstavené i experimenty konca 50. a 60. rokov. Spomínané sú projekty francúzskych architektov Yonu Friedmana, Paula Maymonta, nemcov Freia Otta, Eckharda Schulze-Fielitza. Japonskú scénu zastupuje Kenzo Tange, Kisho Kurokawa, Kijonori Kikutake a pozornosť sa dostáva aj anglickej skupine Archigram so svojim projektom Kráčajúceho mesta.

V danej kultúrnej klíme sa nám tak otvára rámec experimentovania, o ktorom mali značné povedomie aj domáci architekti a umelci. Mohli z neho čerpať, mohli sa voči nemu vymedzovať a prípadne ho mohli svojim vlastným originálnym prejavom aj rozširovať.

Úlohou tejto práce je spätne overovať a prehodnocovať doterajšie závery, ktoré prezentujú dielo VAL-u len v jednej rovine ako modernistickú, optimistickú fantáziu budúcnosti. Podrobiť ich kritickej analýze a prípadne doplniť o ďalšie vlastné verzie. Na tvorbu skupiny je pritom nahliadané skrz dobové „ovzdušie“ architektonickej praxe. Po krátkom ohliadnutí sa za tým, čo už o skupine VAL a samostatnej praktickej tvorbe oboch jej architektov bolo napísané, sa druhá kapitola detailne venuje všetkým ôsmym projektom VAL-u. Nasledujúce tri kapitoly približujú súvislosti v rámci medzinárodného i domáceho kontextu a konfrontujú dielo VAL-u s prejavmi podobne pracujúcich tvorcov z radov architektov i umelcov. Šiesta kapitola sa zaoberá reálnou praktickou činnosťou architektov skupiny. Na vybraných prácach sleduje zmenu architektonického jazyka od prvých projektov a realizácií druhej polovice 60. rokov až po rané 90. roky. Prostredníctvom stručných analýz daných stavieb sa snaží hľadať odpoveď na otázku ohľadne presahov a vplyvov od projektového smerom k reálnemu, a naopak. Existujú medzi týmito dvoma kategóriami nejaké súvislosti, alebo sa jedná o diametrálne odlišné póly tvorby?

Napriek tomu, že v medzinárodnom teoretickom diskurze zaujíma téma utópie a budúcej architektúry od začiatku nového milénia opätovný vzostup, táto práca nemá ambíciu púšťať sa do kritickej reflexie teoretických konceptov utópie v architektúre. Zároveň by ale bolo chybou úplne rezignovať na problematiku utopického odrazu v diele VAL-u. V kontexte politických okolností tak táto práca ponúka aj zamyslenie sa nad vnútorným obsahom rozoberaných projektov.

² RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá fronta, 1967, 176 s.

³ Skôr než stihla vyjsť Ragonova kniha bol v časopise *Výtvarné umění* publikovaný jeho článok sumarizujúci vizionárske tendencie a myšlienky ich architektov. Vid' RAGON, Michel. Experimentální architektura. *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 2, s. 79-87.

⁴ HRUŽA, Jiří. *Města utopistů*. Praha: Československý spisovatel, 1967, 204 s.

1 STAV BÁDANIA A KRITIKA LITERATÚRY

Diela kolektívu VAL sa stali predmetom záujmu takmer okamžite po svojom vzniku. Primárne to však nebol záujem z domáceho prostredia. Vďaka Mlynárčikovým stykom s francúzskou kultúrnou obcou sa povedomie o skupine VAL dostáva do zahraničia. Prvá verejná zmienka pochádza z článku Michela Ragona zo začiatku 70. rokov. Bol uverejnený v periodiku *Chroniques de l'art vivant*.⁵ Následne v januári 1977 Ragon usporiadal aj prvú výstavu skupiny v parížskej galérii Lara Vincy [1]. Na nej boli verejnosti predstavené prvé tri projekty VAL-u: tatranské mesto Heliopolis, koncertná sieň Akustikon a pamätník E. A. Cernanovi. O nepravnej domácej atmosfére tej doby svedčí i samotný presun projektov do Paríža. Za pomoci žilinského bábkového divadla boli projekty ukryté v kulisách a doslova prepašované cez hranice.⁶ Výstava bola reflektovaná v útlo katalógu⁷ so stručným úvodom Michela Ragona, predslovom slovenského architekta Alexandra Valentoviča a krátkym textom architekta Antonína Stuchla. Niekoľko fotoreprodukcí projektov dopĺňal výber z diela jednotlivých členov.

Svetový význam VAL-u potruhuje i fakt, že projekt Heliopolisu bol následne zaradený do tretieho zväzku Ragonovho prierezu dejín architektúry. Práve tretia časť s podtitulom *Prospective et futurologie*⁸ zahŕňala svetový prehľad návrhov a vízií budúcej architektúry. Skupina VAL sa ocitla v spoločnosti zoskupení ako Archigram, metabolisti, GIAP a mnohých iných. Heliopolis bol zaradený k okruhu prospektívnych megaštruktúr, ktoré majú počiatok v priestorových mestách Yonu Friedmana.⁹ Zatiaľ čo na medzinárodnej scéne sa tvorba členov VAL-u dokázala presadiť ako svetová, doma boli ich aktivity na poli architektúry prakticky neznáme. I keď nemohli byť vystavované, či v rámci umeleckých kritik nijak hodnotené, dostali sa do užšieho domáceho umeleckého povedomia. Vyjadrovali sa k nim teoretici Jindřich Chalupěcký, František Šmejkal alebo Tomáš Štrauss, z architektov už spomínaný Alexander Valentovič či Antonín Stuchl.

Porevolučné obdobie a zmena režimu znamenali pre VAL novú možnosť prezentovania svojej tvorby a zároveň ich teoretické zakotvenie v neoficiálnom prúde umeleckých aktivít 70. a 80. rokov. Prvá domáca monografická výstava v galérii UMELKA v Bratislave sa konala až v roku 1996, takmer 20 rokov od premiéry na medzinárodnej scéne. Na výstave bolo k videniu kompletných osem projektov [2,3]. Napriek tomu, že návštevnosť bola početná, Viera Mecková s odstupom spomína, že diskusia nad budúcnosťou a smerovaním architektúry, ktorá by z tejto výstavy vyúsťila, nemala takú intenzitu ako autori predpokladali.¹⁰

⁵ RAGON, Michel. Alex Mlynárčik. *Chroniques de l'art vivant* XXVI, 1971 – 1972, č. 41, s. 20. Uverejnený bol projekt Heliopolisu.

⁶ Výstavy sa zúčastnil len Alex Mlynárčik. Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

⁷ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *Voies et aspects de lendemain. VAL 1967– 1976* (kat. výst.). Paríž: Galerie Lara Vincy, 1977, nestránkované.

⁸ RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne III., Prospective et futurologie*, Paríž: Casterman, 1978, 437 s.

⁹ Idem, s. 114, 349-350.

¹⁰ MECKOVÁ, Viera. Viera Mecková: "Na projektoch prospektívnej architektúry sme pracovali takmer 30 rokov!". Ján Blahovec. *Žilinský večerník* XVI, 2006, č. 45, s. 21.

Výstupom a akýmsi všeobecným zhrnutím, ktorý obsahoval aj samostatný súpis diel autorov spolu s textovou prílohou – pretlačenými úryvkami zo statí ohľadne skupiny VAL, už vyššie spomenutých teoretikov a architektov, bol katalóg zostavený samotnými členmi VAL-u.¹¹ Popri reprodukciách fotokoláží a projektových plánov je jeho dôležitou súčasťou aj autorský komentár uvádzajúci každý jeden z projektov. Stručný popis s exaktnými údajmi o rozlohe, veľkostiach jednotlivých častí, funkčných a materiálových vymedzeniach však nie je jeho jedinou zložkou. Všetkých osem projektov dopĺňa aj výber tzv. obrazových doplnkov.

Na základe formálnych a obsahových súvislostí predpokladám, že nejde len o akýsi náhodný výber, ktorý by *ex post* zodpovedal pridruženosti k vybranému projektu. To potvrdzuje aj Ľudovít Kupkovič, ktorý tento výber okomentoval ako tzv. súvislosti a analógie, s ktorými pracovali. „Boli inšpiráciou k projektom, aj keď nie priamou.“¹²

Sprievodný komentár jazykového i mimojazykového charakteru vytvára aj istú vlastnú autorskú interpretáciu. Tá však nie je len odvodená od diela, ale za predpokladu, že bola súčasťou už pri jeho vzniku, sa stáva utvárajúcou. V tomto prípade tak aj katalóg považujem za jeden zo zdrojov možných východísk prístupu k tvorbe VAL-u.

Aj keď bratislavská výstava „zaostala“ v rámci recepcie za očakávaniami, prezentácia v roku 1999 v Benátkach mala veľkú odozvu, najmä zo študentských radov [4]. V nasledujúcich rokoch sa výber z ich diela objavuje v rade tematických domácich i zahraničných výstav. Spomeňme napríklad pražskú výstavu *Akce, slovo, pohyb, prostor* sledujúcu experimentálne vetvy umenia šesťdesiatych rokov. V jej katalógu s príznačnou kapitolou, kopírujúcou Ragonov známy titul, *Kde budeme žít zítra?*, ponúka text Rostislava Šváchu a Ludmily Hájkovej ucelený prehľad rôznorodých prejavov experimentálnej architektúry v československom prostredí.¹³ Na domácej scéne predstavila dva projekty výstava *Neokonštruktivizmus v slovenskom vizuálnom umení* v Trnave.¹⁴ Dielo VAL-u ako „dedičstva III. Internacionály“¹⁵ spája s avantgardou 20. rokov minulého storočia. Na rozdiel od revolučného obsahu diel ruských konštruktivistov však sú tieto projekty chápané ako intelektuálny únik z neprajnej politickej situácie.¹⁶ Kurátori poľskej výstavy *Dźwięki elektronicznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984* David Crowley a Daniel Muzyczuk zasa zaradili štúdiu Akustikonu medzi prejavy experimentovania nielen na poli architektúry, ale aj hudby.¹⁷ V inej súvislosti bol chápaný, možno dosiaľ trochu opomínaný projekt Pocta nádeji a odvahe – pamätník pre amerického kozmonauta so slovenskými koreňmi – Eugena Andrewa Cernana. Jan Wollner ho spomína v katalógu k výstave s názvom *Budování státu. Reprezentace*

¹¹ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, 159 s.

¹² Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

¹³ HÁJKOVÁ, Ludmila a ŠVÁCHA, Rostislav. Kde budeme žít zítra?. In: HAVRÁNEK, Vít (ed.) et al. *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let/ Action, Word, Movement, Space: Experimental Art of the Sixties* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999, s. 114-159, s. 390-399.

¹⁴ KURACINOVÁ JANEČKOVÁ, Viera. *Neokonštruktivizmus v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.). Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2000, 43 s. ISBN 80-85132-32-X.

¹⁵ Idem, s. 5.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ CROWLEY, David a MUZYCZUK, Daniel. *Dźwięki elektronicznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984 / Sounding the Body Electric. Experiments in art and music in Eastern Europe 1957–1984* (kat. výst.). Łódź: Muzeum Sztuki, 2012, s. 216-220.

Československa v umění, architektuře a designu. Hovorí o novom type tzv. „alternatívneho pamätníku“¹⁸ pre osobnosti, o ktoré pripomínanie režim nestál. Slovenská neoavantgarda tak ponúka pohľad z druhej stany tvorivého spektra na pamätník, čo by typický prostriedok štátnej reprezentácie a propagandy. O medzinárodnom záujme svedčí aj začlenenie diela Heliopolis na londýnsku výstavu *Cold War Modern*. Na prácu VAL-u je v tomto prípade nahliadané v kontexte politických okolností komunistického režimu.¹⁹ Čo sa týka domácej umeleckohistorickej literatúry, vybrané projekty z diela kolektívu VAL sa objavujú v širokom spektre článkov²⁰ a publikácií²¹ zameriavajúcich sa na vizuálne umenie, architektonické a sochárske tendencie na Slovensku v druhej polovici 20. storočia. Pokiaľ sa zameriame konkrétnejšie na oblasť architektúry, dôležitou je súhrnná publikácia *Architektúra Slovenska v 20. storočí* od Henriety Moravčíkovej a Matúša Dulla.²² Autori tu zaraďujú dielo VAL-u do prúdu neskorého modernizmu. Je chápané ako „moderne krásna, silná vízia s neľudsky mrazivou abstraktnou monumentalitou“.²³ Práve nadrozmerná abstraktná mierka a presvedčenie o uskutočniteľnosti sú pre autorov publikácie jasným znakom čistých moderných ideálov.

Experimentálnou architektúrou sa dlhodobo zaoberá aj poľská historička umenia Katarzyna Cytlak. Téma prospektívnej architektúry a skupiny VAL sa objavila už v jej dizertačnej práci.²⁴ Zaujímavý vzťah medzi experimentálnou architektúrou na západe a jej prejavmi v rámci

¹⁸ WOLLNER, Jan. Modernizace: Nové československo. In: BARTLOVÁ, Milena – VYBÍRAL, Jindřich et al. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu/Building a state: the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design* (kat. výst.). Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2015, s. 275.

¹⁹ CROWLEY, David. Looking Down on Spaceship Earth: Cold War Landscapes. In: CROWLEY, David a PAVITT, Jane. *Cold War Modern: Design 1945-1970* (kat. výst.). Londýn: V&A, 2008, s. 259-260. ISBN 978-1-85177-570-5.

²⁰ STUHL, Antonín a VAL. VAL 1968 až 1989. Slovo recenzenta. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 1, s. 8-19. – VALENTOVIČ, Alexander. Radosť z napätia. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 3, s. 2-4. – MECKOVÁ, Viera a ZÁBORSKÝ, Vladimír. Spomienky na minulosť, prítomnosť i budúcnosť. *Projekt XXXVII*, 1995, č. 4, s. 24-25. – VAL. Štúdie: E-temen-an-ki: Sheraton hotel, Dom poľných strážcov. *Projekt XXXVII*, 1995, č. 4, s. 26-27. – VALENTOVIČ, Alexander. Cesty zajtrajška: V tvorbe skupiny VAL. *Literárny týždenník IX*, 1996, č. 44, s. 14. – ŠTRAUSS, Tomáš. Bratislava s humorom i veľkoryso krásna: Alex Mlynárčik ako návrhár možne nemožného. *OS: Fórum občianskej spoločnosti IV*, 1999, č. 6, s. 75-76. – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Posledné utópie?. *ARCH XIII*, 2008, č. 12, s. 50-53. – VELIČOVÁ, Helena. Utopia v čase normalizácie. *Vlna LI*, 2012, s. 32-37. – SZALAY, Peter. Architektonická skupina VAL – Voies et Aspects du Lendemain (Cesty a aspekty zajtrajška). *Mag DA* [online]. Bratislava: Aparát o.z., 2016, nestránkované [cit. 20. 04. 2019]. ISSN 2453-9708. Dostupné z: <http://magdamag.sk/2017/10/20/slovenčina-esej-daydream-skupina-val-voies-et-aspectes-du-lendemain-cesty-a-aspekty-zajtrajška>

²¹ DULLA, Matúš. Architektúra od moderny k soľe a späť 1950 – 1970. In: RUSINOVÁ, Zora et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000, s. 227. – GERŽOVÁ, Jana. Konceptuálne umenie. In: RUSINOVÁ, Zora et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000, s. 175. – HRABUŠINSKÝ, Aurel. Umenie fantastického odhmotnenia. In: BAJCUROVÁ Katarína a HRABUŠINSKÝ, Aurel (ed.) et al. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. Bratislava: SNG, 2002, s. 154. – BÁTOROVÁ, Andrea. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren: Aktionen von Alex Mlynárčik*. Berlín: LIT Verlag, 2009, s. 118, s. 182-183. – BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2011, s. 133-135. – BAJCUROVÁ, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015: socha a objekt*. Bratislava: SNG, 2017, s. 131-132.

²² DULLA, Matúš a MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava: Slovart, 2002. 511 s. ISBN 80-7145-684-5.

²³ Idem, s. 232-233.

²⁴ CYTLAK, Katarzyna. Les utopies grises : projets architecturaux d'Alex Mlynarcik, Tadeusz Kantor et Jozef Jankovic dans l'Europe centrale des années soixante-dix. Paris, 2012. Dizertačná práca. Université Panthéon-Sorbonne. Histoire de l'art. Vedúci práce Philippe Dagen.

regiónu strednej a východnej Európy sleduje v článku *Complexity and Contradiction in Central European Radical Architecture*,²⁵ publikovanom v časopise *Umění/Arts*. Po formálnej stránke sú prístupy na jednej i druhej strane veľmi blízke. To, v čom autorka vidí rozdiel sú najmä historické, socio-politické a kultúrne východiská, z ktorých pramení originalita východoeurópskych konceptov.

Skrátená a upravená podoba časti jej dizertačnej práce²⁶ bola relatívne nedávno publikovaná v periodiku *RIHA Journal*.²⁷ V rámci tejto štúdie sa autorka venuje osobitne architektonickým projektom VAL-u. Zatiaľ čo predchádzajúce bádanie zo strany domácich historikov umenia pojednávalo o týchto projektoch ako o viac-menej homogénnom celku vzťahujúcim sa k modernistickým paradigmám, Cytlak svojim prístupom prehodnocuje toto nazeranie. Konfrontujúc tvorbu VAL-u s technicistným teoretickým konceptom prospektívnej architektúry Michela Ragona a zakotvením diel v súdobom sociálno-politickom kontexte, nachádza nové interpretácie, ktoré poodhaľujú práce skupiny v inom svetle. Pri štúdiu jednotlivých dielčích funkčných častí si autorka všíma rôznorodosť zón spoločenského charakteru, kultúrnych a rekreačných priestorov ale aj dôraz autorov na vybavenie projektovaných miest obchodmi, službami a priestormi pre zábavu. Berúc ohľad na vtedajšiu spoločenskú situáciu prítomnej normalizácie, je toto verejné nazeranie v rozpore so žitou skutočnosťou v Československu. VAL tak nanovo definuje spoločenský priestor, čo môže mať charakter sociálnej kritiky. Odkazuje pri tom napríklad na francúzsku skupinu Utopie, združujúcu sociológov, architektov a filozofov, ktorí zdôrazňujú spojenie architektúry, urbanizmu a spoločenských vied s cieľom vytvorenia nielen nového budúceho urbanizmu, ale aj nových spoločenských vzťahov. Zároveň pripúšťa aj istý prvok ironie, hry a skepticizmu samotných tvorcov, ohľadne budúcej realizácie či spoločenskej zmeny. Z vyššie načrtnutých premís dochádza k záveru, že množstvo faktorov zohľadňovaných pri skúmaní činnosti a tvorby skupiny zásadne mení jednostranný výklad ich projektov, znásobuje možné interpretácie a prináša do tejto problematiky väčšiu zložitosť.²⁸

Diela praktikujúcich architektov, Viery Meckovej a Ľudovíta Kupkoviča sa spomínajú v niekoľkých publikáciách mapujúcich dejiny slovenskej architektúry.²⁹ Často však ide len o výber jednej alebo dvoch stavieb s krátkym popisom, ktoré sú prezentované ako doplnky k hlavným architektonickým trendom. Väčšiu pozornosť si jednotlivé realizácie a projekty vydobyli na stránkach odborných časopisov, v tomto prípade treba spomenúť najmä časopis *Projekt*. Nejde však o žiadnu umelecko-historickú či teoretickú reflexiu, skôr sa jedná o stručné

²⁵ CYTLAK, Katarzyna. Complexity and Contradiction in Central European Radical Architecture. *Umění/Art* LXIII, 2015, č. 3, s. 182-203.

²⁶ CYTLAK, Katarzyna. VAL – Voies et Aspects du Lendemain 1968-1994 : Architecture prospective en Slovaquie [nepublikovaný PDF dokument]. 60 s. Dostupné z: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

²⁷ CYTLAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. *RIHA Journal* [online]. 2017, nestránkované [cit. 20. 04. 2019]. ISSN 2190-3328. Dostupné z: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2017111411325>

²⁸ CYTLAK, Katarzyna. VAL – Voies et Aspects du Lendemain 1968-1994 : Architecture prospective en Slovaquie. Op. cit., s. 49.

²⁹ Vid' DULLA, Matúš. *Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti*. Bratislava: Pallas, 1993, s. 70. – DULLA, Matúš a MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Op. cit., s. 450. – MONCOL, Milan. *Nová slovenská architektúra*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska, 1991, nestránkované.

state s predstavením danej štúdie alebo recenziou. Môžeme tak konštatovať, že architektonická historiografia si všima dielo týchto autorov len minimálne.

Prehľad diela Viery Meckovej predstavuje útlý monografický katalóg, vydaný pri príležitosti udelenia ceny Emila Belluša za celoživotné dielo v roku 2003.³⁰ Zachytáva prierez architektnou tvorbou, od väčších spoločenských budov po súťažné projekty, návrhy interiérov, knižnej väzby a šperku. Samotný rozsah katalógu ale nepostačuje na komplexnejšie zhodnotenie či detailnejšie popisy. Dielo Ľudovíta Kupkoviča monograficky spracované nie je.

Problematiky súvislosti experimentálnej a praktickej tvorby sa zľahka dotýka časť článku Henriety Moravčíkovej.³¹ Ten pojednáva o prvej generácii slovenských architektiek, medzi ktorými nadobúda Viera Mecková významné miesto. Zatiaľ čo raná tvorba sa nesie v znamení nasledovania funkcionalistických vzorov jej učiteľov, zmena architektonického jazyka prichádza začiatkom 70. rokov, kedy Mecková začína spolupracovať s Mlynárčikom na projektoch prospektívnej architektúry. Práve činnosť v tejto oblasti, ktorá „(...) uvoľnila Meckovej výtvarný potenciál“,³² mala podľa autorky, priamy vplyv na posun od funkcionalistického tvaroslovie k expresívnejšiemu smerovaniu. V tomto momente autorka artikuluje princíp monumentality ako typický znak produkcie 70. rokov. Zdôrazňuje, že Meckovej tvarovanie priestorových celkov sa prejavuje vo vonkajších objemoch budovy. Tie, ako autorka tvrdí, majú „*monumentálne, figuratívne pôsobenie*“, ktoré ešte znásobuje „*výtvarne pôsobivá úprava povrchov*“.³³ Charakter danej štúdie i jej rozdielne ciele vzhľadom na tému však nenechávajú priestor na podrobnejšiu argumentáciu opretú o analýzu konkrétnych stavieb.

Pokusom o hľadanie vzťahov a paralel medzi projektovou architektúrou a reálnou praktickou činnosťou oboch architektov skupiny VAL je diplomová práca Petry Nožičkovej.³⁴ Zatiaľ čo prvá časť predstavuje stručný popis projektov s technickými údajmi prebranými z katalógu,³⁵ druhá je priamo venovaná tvorbe Viery Meckovej a Ľudovíta Kupkoviča. Na základe viacerých vybraných diel, či už realizácií alebo len projektov, sa autorka snaží dopátrať k všeobecným charakteristikám ich celkovej tvorby. V tomto prípade však dochádza aj k istej reduktívnosti, kedy napríklad prvok rastru okamžite vedie k Miesovi van der Rohe,³⁶ napriek tomu, že rozhodne nejde vo všetkých prípadoch o raster neutrálne, bez-ohniskové. Rovnako tak „*pre všetky projekty príznačné(...)otváranie stavebnej hmoty do prírody*“³⁷

³⁰ Viera Mecková je prvou a dosiaľ jedinou architektkou, ktorej bolo toto ocenenie udelené. MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, 62 s. ISBN: 80-88757-27-4.

³¹ Viď MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Neviditeľné architektky: prvá generácia žien v slovenskej architektúre. *Architektúra & urbanizmus* XLIX, 2015, č.1-2, s. 82-103.

³² Idem, s. 94.

³³ Ibidem.

³⁴ NOŽIČKOVÁ, Petra. *Skupina VAL a jej architekti*. Bratislava, 2008. Diplomová práca. Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia. Vedúci práce Dana Bořutová.

³⁵ V tejto časti sa autorka nepúšťa do nejakej obsiahlejšej vlastnej interpretácie. V rámci stručného zhodnotenia tvorby poukazuje na to, čo dielo VAL odlišuje od podobných architektonických vízií. Tým je podľa autorky snaha o vytvorenie syntetického diela a jasne badateľná vnútorná spojitosť s úlohou, ktorú v daný moment riešia.

Idem, s. 21.

³⁶ Idem, s. 84.

³⁷ Idem, s. 85.

určite nemá absolútny charakter. Autorka sa drží línie charakteristiky hmotnej a formálnej stránky stavby, zatiaľ čo priestorové koncepty zostávajú nepovšimnuté. Spoločné znaky v oboch póloch – projektového a reálneho – vidí v niektorých rovnakých kompozičných a tvarových prvkoch. Za hlavný zjednocujúci prvok však považuje istý ideový a filozofický prístup autorov k daným úlohám v oboch oblastiach tvorby. „*Poučenie zo skúsenosti v ,inej‘ oblasti jednoznačne prenášajú i do reálnej architektúry, ktorej dodávajú určitú tajomnosť a nejednoznačnosť a práve tým ju ozvlášťujú, (...). Paralelný vývoj je badateľný najmä v myšlienkovvej a filozofickej rovine, v prístupe k problémom, ktoré riešia a v ktorých je vždy ústredným záujmom človek.*“³⁸ Táto formulácia sa mi zdá predsa len trochu vágna, keďže autorkou zdôrazňované myšlienkové či filozofické východiská, nie sú nijak ďalej objasňované ani vysvetľované.

³⁸ NOŽIČKOVÁ, Petra. *Skupina VAL a jej architekti*. Op. cit., s. 90.

2 VAL

2.1 Umenie či architektúra?

Každé navrhovanie, či už vedie k realizácii alebo nie, má ako forma procesu architektonického myslenia charakter samostatného tvorivého aktu. V rámci metodiky architektonického návrhu existuje niekoľko okruhov alebo typov. Od kresbovej skice, tvorby pôdorysu, rezu, perspektívnych pohľadov a vizualizácie, až po model a možné analytické doplnky v podobe grafov alebo tabuliek. Okrem voľnej skice obsahujú jednotlivé projekty skupiny VAL takmer všetky vyššie zmienené okruhy. Autori od prvej koncepcie a nápadu dôsledne vymedzujú štvorcové metre a hľadajú vhodné konštrukčné a materiálové riešenia, ktoré ich plynulo vedú k vypracovaniu kompletného projektu pre jednotlivé úlohy. V tom prípade aj povaha projektov VAL-u, síce existujúcich len na papieri a v modelových verziách, je v plnom zmysle architektonická, presne odkazujúca k potenciálnej stavbe.

Architektonický návrh má však aj svoju autonómnosť vzhľadom na obrazovú podstatu, ktorá môže byť nositeľom rôznych symbolických významov. Věra Kubicová v tomto zmysle hovorí o architektonickej kresbe, v širšom poňatí aj celkovom architektonickom návrhu, ako o tzv. *mutujúcom médiu*, „(...) *neboť přesahuje své dosavadní meze a nabývá nových forem a tím i nových významů*“.³⁹ Z tejto stručne nastienenej problematiky jasne badať zložitost' teoretického (ne)ukotvenia architektonického návrhu nielen v rámci experimentálnych projektov, ale aj vzťahu idea – návrh – stavba v praktickej činnosti. O to viac sa táto zložitost' prejavuje v pohľade na skupinu VAL, kedy umelecko-historické zaradenie ich tvorby osciluje medzi kategóriami umenia a architektúry. Táto viacznačnosť nepochybne vyúsťuje aj zo širšieho poľa pôsobenia samotného zakladateľa skupiny. Alex Mlynárčik je pôvodne výtvarníkom, ktorého viaceré umelecké aktivity presahujú do oblasti konceptuálneho či akčného umenia.

2.2 Aktivity Alexa Mlynárčika a vznik skupiny VAL

Iniciátorom vzniku skupiny VAL bol umelec Alex Mlynárčik, ktorý sa v 60. rokoch, intenzívne vnímajúc svetovú umeleckú scénu, zaujíma i o oblasť architektúry. Mlynárčika k tomuto záujmu predurčovalo i samotné štúdium a profesijné zameranie. Už v rámci štúdia na Akadémii výtvarných umení v Prahe, kde pôsobil na oddelení výtvarnej tvorby v architektúre⁴⁰ pod vedením profesora Vladimíra Sychru, navrhuje v roku 1962 pamätník Juraja Jánošíka [5].⁴¹ Ten sa skladá z piatich betónových pylónov vertikálne rozmiestnených na kopci Kysuckej vrchoviny. Päť pylónov má symbolizovať päť krajov pôsobenia Jánošíka, z toho tri sú doplnené mozaikou zobrazujúcou výjavy zo života zbojníka. Kompozícia jednotlivých objektov

³⁹ KUBICOVÁ, Věra. Architektonická kresebná skica jako tzv. *mutující médium*, formální stránka architektonického návrhu a její stylové a významové proměny. In: ŠPAČKOVÁ, Eva et al. *Proměny architektury 2. poloviny 20. století*. Ostrava: Technická univerzita Ostrava, Gasset, 2012, s. 298-304 tu s. 304. ISBN: 978-80-87079-27-0.

⁴⁰ V rámci oficiálnej tvorby sa do roku 1990 datuje realizácia okolo 70 monumentálnych prác v architektúre. Intenzívne pritom spolupracuje s architektmi, najmä čo sa týka dotvárania interiérov.

⁴¹ RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Paríž: Galéria Lara Vincy, Bratislava: Slovenská národná galéria, 1995, s. 52.

je exaktne vypočítaná podľa presných zmien statického svetla, tým je v priebehu dňa zabezpečený vždy nový svetelný efekt, odrážajúc myšlienku pohybu a života.

V roku 1968 je Mlynárčik prizvaný k účasti na festivale Chatillon-des-Artes, každoročne konanom začiatkom mája v Chatillone pri Paríži. Ako základný objekt celej výstavy zamýšľa rozostaviť do kruhu sedem 22 metrových, gumových valcov naplnených vzduchom. Ich vztýčením (nakoniec neúspešným) majú vzniknúť *Megality XXI. storočia* [6]. Rovnaký pneumatický valec, tentokrát vo forme falického „inhalátora“ *Megalitu LOLA*, zamýšľa vystaviť na veľkej medzinárodnej výstave DANUVIUS v Bratislave.⁴² Ak zatiaľ opomenieme vplyvy a súvislosti, ktoré nepochybne mali odozvu v tomto smere Mlynárčikovej tvorby, môžeme z formálneho pohľadu tieto návrhy považovať za akési prvé architektonické štruktúry predchádzajúce projektom VAL-u.

Po búrlivých augustových okolnostiach roku 1968 je Mlynárčikovo „megalitické“ smerovanie zastavené. Protestne odmieta účasť na DANUVIUS-e a prehodnocuje svoje ďalšie umelecké aktivity. Spoločensko-politická zmena a z nej prameniaca izolácia umelca, ktorý dovtedy aktívne udržiaval styky so zahraničím, sa však nepretavila do odovzdanej rezignácie. Strata ilúzií o reformovateľnejšom socializme s ľudskou tvárou či zákaz oficiálnej možnosti tvorby, nedokázala Mlynárčika odstaviť od túžby po slobodnom umeleckom prejave. Naopak, východisko z bezútešnej situácie preňho začína predstavovať hľadanie novej možnosti výrazu. Pozornosť obracia k svojmu rodnému kraju a končiarom tatranských vrchov ako „čistému“ priestoru, oprostému od ideologického tlaku politickej garnitúry. Nenachádza tam miesto samoty či útočiska, ale oblasť novej aktivity na poli architektúry.⁴³ Prvotnú predstavu Heliopolisu ako tatranského olympijského centra najskôr konzultuje v odborných kruhoch architektonickej obce.⁴⁴ Následne prizýva k spolupráci mladých architektov zo žilinského Stavoprojektu: Vieru Meckovú a Ľudovíta Kupkoviča, tým základná koncepcia Heliopolisu nadobúda konkrétny tvar a novovzniknutá skupina VAL, s podtitulom *Voies et aspects du lendemain*, v preklade *Cesty a aspekty zajtrajška*, započína svoju tvorivú dráhu. Názov skupiny VAL je teda skratkou tohto francúzskeho podtitulu a zároveň sa skladá zo začiatkových písmen mien jej členov. Oba architekti sa podieľali jednak na architektúre i na koncepcii, výnimkou sú prvé dva projekty s čisto Mlynárčikovým koncepčným riešením. Ľudovít Kupkovič spolupracoval na troch projektoch, Viera Mecková participovala na všetkých ôsmich.

V rámci nasledujúcej formálnej analýzy projektov VAL-u považujem za nutné ponechať stranou otázky a súdy ohľadne možnosti/nemožnosti realizácie či ich reálnosti/utopickosti. Cieľom tejto časti nie je vytvárať hodnotiace kritériá, prvoradá je snaha načrtnúť podmienky/okolnosti vzniku vzhľadom na širší spoločenský kontext, postihnúť ich formálny základ, vnútorné vzťahy jednotlivých častí a funkčné súvislosti, ktoré by nám pri vopred vymedzujúcom pohľade na architektúru ako fantastickú či utopickú mohli ostať skryté a nepovšimnuté.

⁴² RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Op. cit., s. 52.

⁴³ Idem, s. 53.

⁴⁴ V katalógu VAL sú uvádzané konzultácie o koncepcii Heliopolisu s architektom Pavlom Čabom či spoluautormi bratislavského mosta SNP: Ladislavom Kušnírom a Ivanom Slameňom.

2.3 Projekty skupiny VAL

	Projekty⁴⁵	Funkcia	Koncepcia	Architektúra
1968 – 1974	Heliopolis	mesto	Mlynárčik	Mecková, Kupkovič
1969 – 1971	Akustikon	koncertná sieň	Mlynárčik	Mecková
1974 – 1975	Pocť nádeji a odvahe	pamätník	Kupkovič, Mecková, Mlynárčik	Mecková, Kupkovič
1974 – 1976	Istroport	mesto	Mecková, Mlynárčik	Mecková
1982	Antarctica	pamätník	Mecková, Mlynárčik	Mecková
1985 – 1989	Scarabea	vesmírne mesto, orbitálna stanica	Mecková, Mlynárčik	Mecková
1980 – 1994	Assemblée Nationale d'Argillia (Národné zhromaždenie Argílie)	parlament	Kupkovič, Mecková, Mlynárčik	Mecková, Kupkovič
1980 – 1994	E-Temen-An-Ki	hotel, múzeum architektúry	Mecková, Mlynárčik	Mecková

Tab. 1 Projekty VAL

2.3.1 Heliopolis: olympijské mesto 1968 – 1974

Heliopolis je centrálné olympijské mesto týčiace sa na hrebeňoch Vysokých Tatier vo výške 2150 m.n.m. nad dolinou Žabích plies. Jeho hmotná štruktúra tvaru „vtáčieho hniezda“ o priemere 1,2 kilometra je zvolená v priamom kontraste voči členitej panoráme horských štítov. Polohu mesta zo strán ohraničujú Nižný Žabí štít (2098 m.n.m.), Vyšný Žabí štít (2252 m.n.m.) a vrch Mlynár (2170 m.n.m.) [7,8,9].

Do kruhovej formy je vystavaných 60 podlaží, horizontálne diferencovaných do troch zón:

1. zóny obytnej, kde autori počítajú s lôžkovou kapacitou 50 000 miest na ubytovanie návštevníkov + 10 000 lôžok pre stálych obyvateľov a personál;
2. zóny spoločenskej, ktorej stred tvorí centrum mesta s ponukou služieb a obchodov, športovými, kultúrnymi a rekreačnými priestormi, vodnými plochami a zeleňou;
3. zóny infraštruktúry a mestskej údržby, kde hlavná komunikácia do mesta vedie vertikálnou trasou zo základnej podzemnej stanice ležiacej pod mestom na úrovni Žabieho plesa.

Obytné časti sú rozdelené v horizontálnych líniiach podľa kategórií: na ubytovanie hotelového typu, ubytovanie vyššej kategórie a byty pre personál a stálych obyvateľov.

⁴⁵ Radenie jednotlivých projektov, ich časové vymedzenie, autorstvo koncepcií a projektovej architektúry je uvádzané podľa prehľadu v KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 4.

Okrem spomenutých zón sú súčasťou mesta aj promenádové terasy. Hlavná krytá vyhliadková terasa sa nachádza medzi 1. a 2. zónou, druhá terasa sa rozprestiera na vnútornom oblúku nad Vyšným Žabím plesom. Vrchol mesta je ukončený ďalšou terasou slúžiacou ako solárium.

Na problematiku Vysokých Tatier a ich zástavby autori nazierajú v širšom rozsahu. Okrem návrhu samotného mesta predstavujú aj komplexné riešenie celkovej oblasti v závislosti na čoraz zvyšujúcejšie sa nároky návštevníkov a obyvateľov. Vylučujú rozptýlenú zástavbu jednotlivých rekreačných stredísk, liečebných ústavov, športovísk atď. Namiesto toho preferujú ideu vytvorenia centrálného priestoru, ktorý do seba absorbuje všetky tieto zložky. Navrhovaná oblasť predstavuje hlavnú časť vtedajšieho Tatranského národného parku, zasahuje až po Tichú dolinu a Cestu slobody na stane slovenskej, poľskú hranicu vytyčuje Kondratowa dolina a trasa Zakopane-Lysá Poľana. Celý vymedzený priestor je rozvrhnutý do štyroch zón:

1. A superzóna, nad ktorej stredom sa nachádza mesto Heliopolis, slúži ako zóna olympijských športov a má byť vonkajšie aj vnútorne klimatizovaná (v závislosti na špecifických požiadavkách pre rôzny druh športov);
2. B zóna vyhradená na rekreáciu a šport;
3. C zóna ako priestor pre turistiku, či už zimnú alebo letnú a horolezectvo;
4. D zóna ticha s maximálnym stupňom prírodnej ochrany, kde sa vylučuje akákoľvek stavebná činnosť [10].

Dopravná schéma je riešená kombináciou okružnej dráhy regionálnej dopravy, ktorá ohraničuje danú oblasť a jednotlivými trasami rozvetvujúcimi sa zo základnej centrálnej stanice pod mestom do všetkých smerov k ostatným zónam. Autori počítajú aj s expresnou linkou. Tá má spájať letiská Poprad a Zakopane. Ide o podzemnú dopravu vo forme pneumatického metra, ktorá diagonálne križuje celú oblasť a prechádza i základnou stanicou mesta.

Otázku energetickej vybavenosti pre potreby mesta a klimatizovania jednotlivých častí autori vyriešili návrhom využitia solárnej energie za pomoci zariadenia inštalovaného na vrchole stavby.

Je možné predpokladať, že prvotná Mlynárčikova idea Heliopolisu a jeho umiestnenie na štítoch tatranských vrchov, tak ako to interpretuje Pierre Restany, vzišla z existenciálneho nájdenia nového, „*aktívneho a vnímavého priestoru svojej bytostnej tvorivej cesty*“.⁴⁶ Nachádzame tu však aj iný aspekt, spojený s naliehavou spoločenskou otázkou o tom ako stavať vo Vysokých Tatrách. Samotný Mlynárčik spätne zdôrazňoval tento fakt a varoval pred zlou organizáciou a nekoncepčným prístupom zastavovania Tatier, v zmysle „*penzión za penziónom, parkovisko za parkoviskom*“.⁴⁷ Autori teda dávajú dôraz na organizovanie vymedzeného priestoru do jednotlivých funkčných zón. Vnímajúc atraktivitu a špecifiká Vysokých Tatier ako najmenších veľhôr sveta chcú pritiahnuť turistov do prírodného prostredia, no zároveň zvolenou organizáciou priestoru dbajú aj na ekologické kritériá.

⁴⁶ RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Op. cit., s. 53.

⁴⁷ Z rozhovoru s členmi VAL-u v: MAZÚR, Milan. Výstava Žilinčanov v Taliansku: architektonicko-výtvarné projekty Kupkoviča, Meckovej Mlynárčika v Benátkach. *Žilinský večerník* IX, 1999, č. 16, s. 12.

Následné detailné rozpracovanie urbanistického a funkčného zámeru olympijského mesta teda nepochybne pramenilo i zo sledovania súdobých architektonických diskusií, samotného spoločenského diania a potrieb Vysokých Tatier.

Vo februári 1970 hostilo Československo jedno z najvýznamnejších zimných športových podujatí. Vysoké Tatry sa stali dejiskom Majstrovstiev sveta v klasických lyžiarskych disciplínach. Hromadná akcia takéhoto formátu si vyžadovala aj rozsiahlu mieru architektonických a urbanistických úprav. Okrem samotných športovísk a tratí bolo nutné vybudovať aj novú infraštruktúru, hotely a ubytovacie zariadenia pre stovky športovcov a tisíce návštevníkov. Boli postavené nové cesty, lanovka na Hrebienok či zubačka na Štrbské pleso. Vznikli i dodnes architektonicky hodnotné stavby ako skokanský mostík s rozhodcovskou vežou alebo hotel FIS.⁴⁸ Už niekoľko rokov pred tým sa však ozývali hlasy upozorňujúce na nutnosť modernizácie dopravy,⁴⁹ ktorá by za súčasného stavu čelila v budúcnosti výrazným technickým i kapacitným problémom. Je nutné dodať, že tieto obavy boli opodstatnené, veď i po vyše dvadsiatich rokoch rezonovala v odborných kruhoch kritika na „*pridlý koncepčný proces riešenia dopravy vo Vysokých Tatrách*“,⁵⁰ súvisiaci najmä so zaostávajúcou technickou infraštruktúrou v oblasti hromadnej dopravy a negatívnymi dopadmi vzrastu dopravy individuálnej. Rovnako tak pretrvávali nedoriešené problémy veľkého územného plánu spracovávaného v rokoch 1972 – 1976.⁵¹ A to hlavne v otázkach nedostatku stavebných kapacít, ekologickej prevádzky, zvyšovania návštevnosti a z toho prameniacej preplnenosti niektorých častí.

Šampionát z roku 1970 priniesol mimoriadne pozitívny ohlas a po jeho skončení sa takmer okamžite začali Vysoké Tatry skloňovať ako najhorúcejší kandidát na usporiadanie zimných olympijských hier v roku 1984. Ako je známe, z tohto nápadu po zákulisných politických machináciách nakoniec vzišlo zamietnutie kandidatúry. Čo však zo súdobého dopytu po moderných športoviskách a nutnosti koncepčného prístupu k územnému rozvoju Vysokých Tatier pretrvalo, bola experimentálna štúdia Heliopolisu – ako olympijského centra, ktorá cieľila práve na túto a jej podobné možnosti náporu návštevníkov do vysokohorského prírodného prostredia v budúcnosti. Jej autori v tej dobe nepredpokladali realizáciu svojho projektu, išlo však o výrazný vklad do danej problematiky. Chápali ho ako „*príspevok do diskusie na tému Vysoké Tatry, dnes a zajtra*“.⁵²

⁴⁸ Matúš Dulla považuje tieto realizácie za to najlepšie z tatranskej architektúry, vyznačujúce sa „*úmernosťou a estetickou vyváženosťou*“.

DULLA, Matúš. Dvesto rokov našej tatranskej architektúry – kruh sa uzatvára?. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s. 6-10.

⁴⁹ Jeden z najinvenčnejších prístupov predstavili v roku 1967, na stránkach časopisu *Krásy Slovenska*, Alexander Valentovič a Peter Hupka. Autori navrhli stavbu ALWEG-u, jednokoľajovej dráhy, tzv. monorailu. Konštrukcia dráhy pozostávala z betónových nosníkov dĺžky 20 a 30 metrov, umiestnených na pilieroch vo výške 5 metrov nad terénom. Projekt ALWEG-u zaznamenal nadšené reakcie verejnosti i nezvyklú občiansku angažovanosť, na jeho podporu a realizáciu sa vytvorila verejná zbierka, ktorá dosiahla vyše 5 miliónov Kčs. Napriek tomu, snaha o novú modernú dopravu vo Vysokých Tatrách stroskotala na nevôli politických funkcionárov. Realizácia ALWEG-u bola zamietnutá a stavba tak ostala len v svojej projektovej rovine.

Vid' SZALAY, Peter. Architektonická skupina VAL – Voies et Aspects du Lendemain (Cesty a aspekty zajtrajška). Op. cit.

⁵⁰ ŠIMKO, Ján. Súčasný problémy rozvoja Vysokých Tatier. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s. 13.

⁵¹ Viac o územnom pláne veľkého územného celku Vysoké Tatry vid' ZIBRIN, Pavel. Realizácia územnoplánovacej dokumentácie Vysokých Tatier. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s.2-5.

⁵² KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 33.

2.3.2 Akustikon: pocta M. Filipovi 1969 – 1971

V poradí druhým dielom bol projekt Akustikonu, ktorý autori koncipujú ako kineticko-akustickú koncertnú sieň alebo tzv. „programový hudobný nástroj“.⁵³ Jedná sa o 18 metrov vysoký a 13 metrov široký (v najširšej časti) objekt v tvare prevráteného vajca (Kolumbovo vajce), umiestnený v strede centrálneho námestia. Základná, ovoidná forma je elektromagneticky ukotvená užším koncom k základni pomocou závažia. Základňu predstavuje kruhové plató, ktoré obklopuje vodná hladina.⁵⁴ Tá umocňuje efekt odhmotnenia a objekt pôsobí až levitujúcim dojmom. Návštevníci vchádzajú dovnútra vstupnou plošinou, ktorá plynulo nadväzuje na vzostupnú špirálu v interiéri [11,12,13].

Vo vnútri objektu je inštalovaný zvukovo-svetelný systém vo forme popretkávaných svetelných lúčov, ktoré zaplňujú celý interiér. Stredovou časťou koncertnej siene preniká zvrchu upevnený hlavný oscilátor reagujúci na pohyb. Prechádzanie návštevníkov po pohyblivej eliptickej, vzostupnej a zostupnej rampe prerušuje kontinuitu svetelných lúčov a odráža sa v reakcii oscilátora [14]. Tým účastníci koncertu utvárajú sériu rôznych tónov. Samotné publikum vytvára vlastnú realizáciu koncertu, zatiaľ čo vzájomná súvislosť svetelných prerušení (ich druh, výšky tónov) a reakcia oscilátora na pohyb je programovateľná – plne v rukách skladateľa.

Formálny výraz Akustikonu ako zvukovo-kinetického prevráteného ovoidu je vyústením koncepcnej práce Alexa Mlynárčika. Inšpirovaný sériou portrétov slečny Pogany od Brancusiho,⁵⁵ vytvára v roku 1968 prvý prototyp – zatiaľ len ako 50cm plastiku. Pôvodne mali byť tieto vajčička opatrené zvonkohrou a následne rozmiestnené na námestí San Marco v Benátkach. Tento nápad nakoniec nebol uskutočnený, avšak možnosť realizácie sa predsa len naskytla. Päťdesiat umelohmotných plastík v tvare vajíčok doplnených o razítko s nápisom „Flirt slečny Pogany“⁵⁶ bolo nainštalovaných na nádvorí Galerie Apollinaire v Miláne. Pomedzi ne prechádzali návštevníci a pri čo najmenšom kontakte ich rozkmitávali a rozozvučovali. Pierre Rastany spomína, že nápad zväčšiť pôvodnú plastiku na 18 metrov prišiel od slovenského teoretika a kritika umenia Tomáša Štraussa. Práve Štrauss zamýšľal takýto objekt vystaviť na pripravovanej výstave o súčasnom umení v Moskve. Výstava sa nakoniec nekonala, napriek tomu Mlynárčik pokračoval v skúmaní rôznych možností ako posunúť projekt ďalej.

⁵³ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 33.

⁵⁴ Tomáš Štrauss v tejto súvislosti odkazuje na rôzne svetové výstavy. Napríklad Expo v Osake, kde bol v mnohých výstavných pavilónoch zakomponovaný element vody alebo Expo v Okinawe prezentujúce Kikutakeho Aquapolis – plávajúcu mestskú štruktúru na vodnej hladine.

ŠTRAUSS, Tomáš. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992, s. 79.

⁵⁵ Brancusi vo svojej tvorbe postupným zjednodušovaním základného tvaru dospieva až k „prvotnej forme“ vajca. Práve jungovský archetyp kozmického vajca ako základnej pra-formy aplikuje vo svojej štúdii František Šmejkal na oblasť výtvarného umenia. Okrem Brancusiho plastík priradzuje archetypálne obsahy aj ovoidným architektúram. Spomínané sú stavby Pascala Hausermanna, projekt domu na pláži od Sanforda Hohausera i návrh Akustikonu. V súvislosti s technickým vekom a zracionalizovaným myslením spoločnosti tak význam tohto archetypu podľa Šmejkalu spočíva v znovuoobnovení vzťahu k minulosti. Vďaka archetypálnej predstave v umení a architektúre je reč exaktnej vedy „poľudštená“ a dochádza k opätovnému spojeniu človeka s kozmom. Vid' ŠMEJKAL, František. Kosmické vejce. Príspevek k problému archetypálnej symboliky. *Umění XXIII*, 1975, č. 3, s. 226-258.

⁵⁶ To bol aj samotný názov diela.

V spolupráci s popredným muzikológom Miroslavom Filipom a architektkou Vierou Meckovou tak z pôvodne čisto výtvarného problému mohol vzniknúť architektonický projekt Akustikonu.⁵⁷

2.3.3 *Pocť nádeje a odvahe: pamätník E. A. Cernanovi 1974 – 1975*

Prvý z dvojice pamätníkov VAL-u je venovaný kapitánovi lode Apollo 17 – Eugenovi Andrewovi Cernanovi,⁵⁸ ktorý ako posledný človek kráčal po povrchu Mesiaca. Jeho starý otec Štefan Čerňan pochádzal pôvodne z Vysokej nad Kysucou, preto sa autori rozhodli umiestniť pamätník práve na toto miesto.

Pamätník tvoria dve časti: vrcholové plató s pol guľovým vyhlbením a pozlátený pneumatický guľový objekt naplnený ľahkým plynom. Plató je umiestnené na vrchole kopca a jeho povrch tvorí prírodný trávnik, zatiaľ čo pol guľové vyhlbenie je obložené lešteným čadičom. V spodnej časti vyhlbenia o polomere 10 metrov je nad fixačným systémom symbolický plameň. Samotná guľa rovnakého polomeru sa vznáša priamo nad vyhlbením vo výške 13 metrov. Jej zakotvenie vo vymedzenom priestore zabezpečuje dvojica regulátorov nachádzajúcich sa v najnižšom bode gule a v mieste pod najnižším bodom vyhlbenia. Fixovanie funguje na princípe elektromagnetického systému [15,16,17].

Celkový projekt členovia VAL-u spracovali vo forme albumu, ktorého súčasťou bola aj symbolická hrst' hliny, odobratej priamo z miesta vtedajšieho bydliska Cernanových predkov.⁵⁹ Mosadzná časť obsahovala Cernanov podpis a výrok: "*Nádej je odvaha*."⁶⁰ Ten bol v podobe nápisovej dosky zakomponovaný aj do projektu pamätníka.

2.3.4 *Istroport: prístav na Dunaji 1974 – 1976*

Mesto Istroport pre 120 000 obyvateľov sa skladá z trojice vztýčených modulov situovaných priečne voči Dunaju. Jednotlivé objekty zastavané v rade za sebou, dotýkajúc sa svojich koncových bodov, vytvárajú horizontálnu líniu spájajúcu oba brehy rieky [18,19,20].

Rovnako ako pri projekte Akustikonu, aj tu bol zvolený ovoidný tvar. V tomto prípade je časť objemu zapustená do terénu a namiesto plnej hmoty sa uplatňuje elipsový výrez.

⁵⁷ RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Op. cit., s. 82.

⁵⁸ Eugene Andrew Cernan (1934 – 2017) bol americkým astronautom s českými a slovenskými koreňmi. Počas svojej kariéry astronauta sa dostal tri krát do vesmíru, z toho dva krát na Mesiac. Práve jeho misia ako kapitána lode Apollo 17 z decembra 1972 predstavuje dosiaľ posledný výstup človeka na povrch Mesiaca. Cernan bol hrdý na svoje korene a rodisko svojich predkov dokonca niekoľko krát aj osobne navštívil. Prvá návšteva Kysúc sa konala roku 1974, práve od tohto roku členovia VAL-u datujú prácu na projekte pamätníku.

JALOVIAROVÁ, Renáta. Cernan kysucké korene nikdy nezaprel. Do rodiska predkov sa vrátil.

In: *Pravda* [online]. Bratislava: Perex, [cit. 20. 04. 2019]. ISSN 1335-4050.

Dostupné z: <https://spravy.pravda.sk/domace/clanok/417089-astronaut-eugene-cernan-kysucke-korene-nikdy-nezaprel-do-rodiska-predkov-sa-vratil/>

⁵⁹ MECKOVÁ, Viera. Viera Mecková: "Na projektoch prospektívnej architektúry sme pracovali takmer 30 rokov!". Ján Blahovec. *Žilinský večerník* XVI, 2006, č. 45, s. 21.

⁶⁰ Ako spomína Viera Mecková, tento album bol darom skupiny VAL pre E. A. Cernana. Osobne mu ho zanesol Alex Mlynárčik pri svojej návšteve USA.

MECKOVÁ, Viera. Viera Mecková: "Na projektoch prospektívnej architektúry sme pracovali takmer 30 rokov!". Op. cit., s. 21.

Každý z trojice objektov disponuje obytnými kapacitami pre 40 000 obyvateľov. Obytné zóny sú najväčšie a okrem dvojpodlažných bytov poskytujú obyvateľom aj základnú občiansku vybavenosť s obchodmi, službami, stravovacími zariadeniami, škôlkami a školami. Funkčné rozloženie nad obytnou zónou sa rôzni v závislosti od jednotlivých objektov. Objekt orientovaný na severovýchodný breh Dunaja predstavuje administratívne centrum, stredový objekt, situovaný priamo na toku rieky, zastrešuje vedecké a výskumné ústavy, v poslednej časti sa nachádzajú nemocničné zariadenia. Zatiaľ čo v podzemných priestoroch krajových objektov je, 78 metrov pod úrovňou terénu, centrum mesta – cité s obchodmi, športovými a kultúrnymi zariadeniami, stredná časť využíva svoju špecifickú polohu na Dunaji pre prístav osobnej dopravy. Rieka hrá dôležitú úlohu aj v jednom z krajných objektov, kde je vytvorený umelý kanál poskytujúci obyvateľom možnosť rekreácie. Zložky technickej vybavenosti a energetiky nachádzajú svoje priestory v najnižšom pláne konkrétnych častí pod zemou. Naproti tomu najvyššie časti v oblúkoch objektov tvoria zariadenia na využitie slnečnej energie. Vzťahy vnútornej dopravy v meste sú tvorené hlavnou vertikálou v ose každého objektu a horizontálnou po obvode. Centrálna vonkajšia doprava spájajúca Bratislavu s Istroportom ústi v hlavnom uzle pod terénom. Myslí sa aj na potreby individuálnej dopravy obyvateľov. K ose objektov sa z juhozápadnej časti napája obvodové, dvojúrovňové parkovisko.

Istroport je koncipovaný ako mesto v meste. Ide o autonómne mesto, kde všetky tri objekty vytvárajú jeden funkčný, kompaktný celok, ktorý však plynulo nadväzuje na Bratislavu. Nevyčleňuje sa voči nej, naopak, predstavuje príklad, kde sú dopravné, spoločenské a rekreačné vzťahy navzájom organicky poprepájané.

Ohromujúco sa javí výška 690 metrov, s ktorou autori počítajú.⁶¹ Ponechajme stranou fakt, že gigantická mierka prekonáva akúkoľvek dovtedajšiu stavbu sveta a marginálne tak transformuje panorámu Bratislavy. Autori vo svojom komentári špecificky zdôrazňujú iný údaj. Rozloha zastavaného územia má v prípade Istroportu činiť iba 0,68km². Demonstrujú tak, že i na extrémne malom zastavanom území môže vzniknúť komplexné mestské fungovanie pre 120 000 obyvateľov. Tento úmysel stojí v prudkom kontraste k autormi uvádzanej súdobej situácii, kedy rozvoľnená zástavba v Bratislave zaberá priemerne sedemkrát viac priestoru.

Už v projekte Heliopolisu sme naznačili, že tvorba VAL-u vyviera i z popudu reálnych okolností ako reakcia na aktuálne spoločenské a architektonicko-urbanistické dianie. Ak Heliopolis ponúka alternatívnu verziu pre výstavbu vo Vysokých Tatrách, Istroport môže predstavovať experimentálnu odpoveď na reálnu situáciu nutného rozširovania bytového fondu v hlavnom meste.

Najmä v druhej polovici 60. rokov prichádzajú impulzy podnecujúce k expanzii Bratislavy na pravý breh Dunaja, s cieľom vytvoriť novú obytnú štvrť. V uvoľnenejšej politickej klíme tohto obdobia bola v roku 1966 vypísaná medzinárodná súťaž na „Ideovú urbanistickú štúdiu južného obvodu mesta Bratislavy“, teda sídliska Petržalka. Kamil Gross – jeden z iniciátorov súťaže – predostiera vo svojej úvahe nad Petržalkou⁶² víziu o mestskom celku takej urbanistickej kompozície a architektúry, ktorá by neuspokojovala iba bio-fyziologické potreby užívateľov, ale bola by schopná i emocionálneho pôsobenia a vytvárania harmonicky trvalého,

⁶¹ Údaj predstavuje výšku nad úrovňou terénu. Spodná časť objektov siaha ešte 210 metrov pod zem. Celková výška objektov činiť až 900 metrov.

⁶² GROSS, Kamil. Úvaha k Petržalke zajtrajška. *Projekt VII*, 1965, č. 4, s. 69-70.

estetického pocitu. Operuje pri tom s pojmom *dynamickej fantázie* u tvorca – architekta. Zatiaľ čo *fantáziu voľnú* chápe z hľadiska architektúry ako nereálnu a *fantázia statická* vedie k schematickým a dogmatickým riešeniam, metóda *dynamickej fantázie* je založená na predstavivosti tvorca, ktorý dokáže do diela dostať také formálne prvky či súbory, ktoré ešte v danej dobe nemusia zodpovedať možnostiam výstavby, ale orientujú sa na život zajtrajška; vždy však v zmysle vecne stanoveného reálneho problému s posúvaním hraníc smerom k materializácii.

Zdá sa, že táto úvaha má blízko k ideovým riešeniam skupiny VAL. V rámci súťaže na podobu Petržalky, je tak podľa Grossa „(...) *možné očakávať (či žiadať?) takú štúdiu výstavby, ktorá by svojimi rysmi prekročila hranicu i realitu najbližšej perspektívy*“.⁶³ Aj tie projekty, ktoré sú ešte neuskutočniteľné v období plánovanej realizácie výstavby, majú svoju reálnu hodnotu.

Súťaž zaznamenala vskutku širokú odozvu, zaslaných bolo celkovo 84 návrhov od autorských kolektívov z 19 krajín, vrátane Japonska, Rakúska, ZSSR či Poľska. Napriek tomu, že I. a II. cena neboli udelené, medzinárodná porota ocenia 5 súťažných návrhov s konštatovaním, že súťaž splnila účel v zmysle uvedenia nových inšpiračných zdrojov, ktorých kombináciou má vzniknúť nová štvrť.⁶⁴ Zohľadňovala sa najmä integrácia jednotlivých funkčných prvkov do súhrnného celku, flexibilita zástavby a detailu, rozmanitosť bytových jednotiek vo forme aj skladbe. Daný obytný celok tak mal poskytnúť „*živé ľudské prostredie*“⁶⁵ s dôrazom na psychologické uspokojenie obyvateľov.

Výstavba Petržalky začala 2. 4. 1973. Pokiaľ sa medzinárodná súťaž konala ešte v uvoľnenejšej atmosfére, začiatok realizácie prebiehal už v ideologickom režime normalizácie. So silným budovateľským akcentom sa Petržalka mala stať výstavným príkladom riešenia bytovej situácie socialistického štátu. Na konečnú realizáciu projektu boli vybraní architekti bratislavského Stavoprojektu, Jozef Chovanec a Stanislav Talaš. Začleňujú do svojho návrhu aj nutné zmeny, najmä rozšírenie z predpokladaného počtu 100 000 na 150 000 obyvateľov, sledujú niektoré princípy vyplývajúce zo súťaže. Napríklad komponovanie jednotlivých obytných častí so snahou o prekonávanie pravouhlého radenia a lineárneho formovania. Do projektu však zaraďujú aj porotou kritizovaný prvok – hlavnú centrálnu os, ktorá v zmysle pásového mesta tvorí ústrednú mestskú triedu so všetkými funkciami a hlavnou dopravnou tepnou. Autori v priereze načrtávajú štúdiu postupnej premeny mestskej triedy v troch časových štádiách (1980, 1990, 2000), kde vďaka predpokladanému vedecko-technologickému pokroku a ekonomickému rozmachu, postupne počítajú aj s mobilnými chodníkmi či automatickou rýchlodráhou [21]. Peter Szalay upozorňuje na istú blízkosť tohto pohľadu s vizionárskymi projektmi skupiny VAL; na druhej strane ale vidí súvis i s možným propagandistickým odrazom ideológie „vedeckého socializmu“, ktorý počíta s kontinuálnym vývojom a postupným vyriešením a realizovaním akokoľvek technologicky náročných a fantazijných plánov.⁶⁶

⁶³ GROSS, Kamil. Úvaha k Petržalke zajtrajška. Op. cit., s. 70.

⁶⁴ BEŇUŠKA, Milan. Medzinárodné súťaže na riešenie urbanizmu a architektúry Bratislavy: Petržalka – Južný sektor Bratislavy. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 7-8, s. 41-43.

⁶⁵ Zo správy medzinárodnej poroty k súťaži. Idem, s. 43.

⁶⁶ SZALAY, Peter. Petržalka: „utópia“ súdobého mesta. In: MORAVČÍKOVÁ, Henrieta et al. *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku: (pre)myslieť architektúru/Modern and/or totalitarian in the architecture of the 20th century in Slovakia: (re)thinking architecture*. Bratislava: Slovart, 2013, s. 200-201.

Napriek faktu, že bytový fond sa počas takmer dvadsať ročnej výstavby Petržalky rozrástol o vyše 42 000 bytových jednotiek a celkový počet obyvateľov mestskej časti presiahol 131 000,⁶⁷ obmedzený tvarový slovník panelových obytných budov či zaostávajúca výstavba občianskej vybavenosti a ponuky služieb sa negatívne premietli do celkového vyznenia mestského súboru.⁶⁸

Čo v súvislosti s touto problematikou prináša projekt Istroportu?

Komplexná bytová výstavba Petržalky počítala so štyrmi súbormi o kapacite 50 000 obytných jednotiek na ploche 10,67km²,⁶⁹ naproti tomu Istroport s 0,68km² zastaveného územia predstavuje novú stratégiu, konkurujúcu široko rozpätej mestskej výstavbe, kde jeden z hlavných faktorov predstavuje dôraz na šetrenie priestorom. Nemenej dôležité však je, že novým skulpturálne poňatým výtvarným akcentom na tri eliptické bloky sa Istroport vymedzuje voči monotónnej skladbe prefabrikovaných panelových blokov.

2.3.5 *Antarctica: ľudom, ktorí majú odvahu hľadať 1982*

Zatiaľ čo prvé 4 projekty sú geograficky situované na území Slovenska, 25 metrov vysoký pamätník Antarctica sa vztyčuje na mieste južného pólu Zeme, blízko Novozélandskej Scottovej základne v Antarktíde.

Hmotnú skladbu pamätníka predstavujú dva polokružele, ktorých obvodový plášť tvorí súbor oceľových lán. Tie sa zbiehajú do ich vrcholov, kde sú pomocou pevných, oceľových dielcov ukotvené k nosným rámom. Dvojica polokruželov vystupuje do výšky z kruhového podlažia o priemere 9,5 metra. Zatiaľ čo prvý – vyšší (25m), z užšieho pôdorysu; druhý – nižší (20m), vyrastá zo širšej základne. Ich obvodový plášť je k betónovým podzemným základniám upevnený pomocou napíacích rektifikačných článkov. Autori tu dômyselne počítali s náročnými poveternostnými podmienkami, ktoré sú tak typické pre antarktickú oblasť. Preto je aj celkové konštrukčné riešenie výsledkom kombinácie prefabrikovaných betónových dielcov, oceľových lán a nerezových nosných rámov [22,23].

Medzi oboma polokruželmi sa po celej ich výške tiahne štrbina, vytvárajúca voľnú horizontálnu pasáž, ktorou môžu návštevníci prechádzať. Prístup do pasáže, umiestnenej vo výške 1,5m nad úrovňou terénu, zabezpečuje nástupné a zostupné schodisko z oboch strán. V jej strede sa nachádza kruhové plató s plastikou zlatej kompasovej strelky, smerujúcej na juh. Po stranách strelky sa vynímajú mená Roalda Amundsena a Jamesa Scotta, ktorí sa zapísali do histórie ako prví dobyvatelia južného pólu. Okolo zlatej strelky sa potom v rozširujúcej špirále objavujú ďalšie mená bádateľov spojených s výskumom Antarktídy. Špirálovité zatočenie dáva možnosť pokračovať v zápise nových mien dosiaľ nepoznaných objaviteľov a „*ľudí, ktorí majú odvahu hľadať*“⁷⁰ – práve im je venovaný tento pamätník.

⁶⁷ Údaj k roku 1991; prevzatý zo stránok Štatistického úradu SR.

⁶⁸ MORAVČÍKOVÁ, Henrieta et al. *Bratislava: Atlas sídlisk*. Bratislava: Slovart, 2011, s. 25.

⁶⁹ Podľa: INVESTING BRATISLAVA, *Mestský sektor Bratislava-Petržalka* [online]. Bratislava: Investing Bratislava, 1973, nestránkované [cit. 28. 04. 2019]. Dostupné z: <http://www.konduktor.sk/vystavba/vystavba.html>

⁷⁰ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 41.

2.3.6 *Scarabea: vesmírne mesto 1985 – 1989*

Po architektonických projektoch, akokoľvek fantastických, avšak vždy prirodzene spätých s naším pozemským priestorom, sa Alex Mlynárčik s Vierou Meckovou púšťajú do novej priestorovej sféry. Pri úvahách nad budúcnosťou ľudstva a samotnej planéty – zmietanej v ekologickej kríze a neustále prítomnej hrozbe atómovej vojny – formujú svoj ďalší projekt. V duchu hľadania nových možností navrhujú vesmírne mesto so svojimi vlastnými podmienkami života.

Scarabea je koncipovaná ako orbitálna stanica, krúžiaca na obežnej dráhe Zeme. Mesto funguje na princípe rotora (rotujúca časť) a statora (nepohyblivá časť) [24].

Rotor, tvaru cievky s pridaným kužeľovým nadstavcom v koncovej časti, vytvára podmienky umelej gravitácie. Je rozdelený do štyroch oblastí, a to konkrétne na:

1. obytnú časť,
2. voľnočasovú oblasť,
3. centrum a
4. Galileovu pasáž.

Obytná časť je vyskladaná z variabilného usporiadania obytných jednotiek a jednotiek zelených voľných plôch. Ich rôznorodé poprepájanie vytvára základnú priestorovú štrukturálnu konštrukciu [25]. Na túto štruktúru sa jednotlivé bunky môžu ľubovoľne, či už vertikálne alebo horizontálne napájať – tým má daná štruktúra premenlivý charakter.

Oblasť voľného času tvorí areál so športoviskami, parkmi a promenádami, centrum mesta je zas vyčlenené pre kultúru. Scarabea však ponúka kultúru dvojakého typu: reálne kultúrne aktivity, ale aj priestorovo-časové simulátory a hologramy ponúkajúce zážitok vo virtuálnom móde.

Zakončenie rotora predstavuje kužeľová časť Galileovej pasáže. Skrz ňu je možné prechádzať, za pomoci dvojšpirálových koridorov (rotujúcich odstredivo a dostredivo), z priestoru umelej gravitácie rotora do beztlakového priestoru.

Stator, formovaný ako beztlakový priestor nachádzajúci sa vo vnútornej časti kužeľa, ktorého plášť tvorí Galileova pasáž, má funkciu vesmírneho prístavu s terminálmi osobnej a nákladnej dopravy. Služi aj ako riadiace centrum. V jeho priestoroch sa taktiež nachádzajú astrofyzikálne pracoviská a časti špeciálnej výroby spolu so skladmi.

Súčasťou statora je aj tzv. astrárium – guľový objekt pripojený k vrcholu kužeľa vestibulom. V astráliu sa nachádza niekoľko zón. Sú nimi priestor senzitívnej kontemplácie; priestor hudby – zvukov – ticha; priestor samoty – kontaktov a priestor svetla – tmy – farieb. Je zaujímavé pozorovať ako autori, zvyčajne exaktne rozčleňujúci hranice špecifických zón, ponechávajú v tomto prípade voľnosť jednotlivým častiam. V astráliu existujú tieto priestory voľne, navzájom sa prestupujú a prepájajú, čo jasne badať i v jednom z projektových náčrtov. Už samotné názvy evokujú skôr senzuálnejší podtón. Racionálne usporiadanie je potlačené a do popredia sa dostáva zmyslovosť. Neprekvapí potom, že autori nazývajú tento objekt „srdcom mesta“ – kde je dôraz kladený na citové a zmyslové prežívanie skutočnosti.

2.3.7 Národné zhromaždenie Argillia: pocta Claude-Nicolas Ledouxovi 1980 – 1994

Pokiaľ je návrh vesmírneho mesta Scarabea vyústením úvah o budúcnosti sveta, kde Zem už nie je obývatel'nou planétou a je nutné hľadať možnosti života vo vesmíre, projekt Národného zhromaždenia Argillia predstavuje optimistickejší pohľad na to, ako by sa hrozivým vojenským konfliktom vedúcim ľudstvo, skôr či neskôr, do priepasti, dalo zabrániť. Riešenie vidia v mieste, kde dochádza k porozumeniu a zmiereniu. Tým miestom má byť budova Národného zhromaždenia.

Národné zhromaždenie sa nachádza na ostrove Bora-Bora vo Francúzskej Polynézii [26,27,28]. Celý komplex sa skladá z guľového objektu s priemerom 230 metrov a konkávneho polguľového objektu o priemere 400 metrov, ktorý je celý pod úrovňou morskej hladiny. Guľová časť nad úrovňou mora obsahuje dve parlamentné zhromaždenia: lôžnu vyslancov národov celého sveta (horná snemovňa) s kapacitou 4 296 miest a lôžnu vyslancov národností celého sveta (dolná snemovňa), ktorá má 15 128 miest. Obe snemovne majú vlastné fóra a rovnako disponujú multimedial'ným informačným komplexom, ktorý podáva, na veľkých projekčných plochách, aktuálne informácie o svetovom dianí. Ďalej objekt obsahuje spoločenské priestory rôznych funkcií, či už sú to sály, kaviarne, reštaurácie alebo miesta k oddychu.

Polguľová časť pod hladinou je určená k ubytovaniu poslancov a návštevníkov rokovaní, zároveň sa tam nachádzajú spoločenské, kultúrne či športové priestory, systém technických, servisných a dopravných zariadení. Obvodové steny objektu sú transparentné, vďaka čomu je možné priamo pozorovať podmorský svet. Autori zdôrazňujú istý psychologický aspekt, kedy kontakt s prírodou „(...) výnimočným spôsobom umocňuje pohodu a zážitky všetkých návštevníkov a poslancov svetového parlamentu.“⁷¹ Ten je znásobený aj samotným situovaním objektu na ostrov Bora-Bora, kde práve prírodné krásy prostredia môžu mať priaznivý vplyv na človeka, ktorý je poverený riešiť konflikty a hľadať cestu k zmiereniu.

Poloha guľového objektu vzhľadom na polguľovú konkávnú časť je priamo v jej strede. Spolu tak tvoria sústredné kružnice vpísané do štvorcového pôdorysu promenády ležiacej na úrovni mora, skrz ktorú je možné vstúpiť do priestorov parlamentného zhromaždenia. Vstup zo štyroch strán zabezpečujú schodiská plynule prechádzajúce do vstupných terás.

Z formálneho hľadiska tvarovania hmôt tak návrh tejto časti, nad úrovňou mora, priamo odkazuje k projektu *La Maison des Gardes Agricoles at Maupertuis* francúzskeho revolučného architekta Claudea-Nicolas Ledouxa. Guľa prepojená s okolitým terénom štyrmi schodiskami, dokonca i jednotlivé vstupy tvaru serlián zostávajú v projekte VAL-u takmer identické s ich priznanou predlohou.

⁷¹ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 93.

2.3.8 E-temen-an-ki: Sheraton hotel Babylon 1980 – 1994

Rovnako ako mnoho umelcov pred nimi, aj skupinu VAL fascinoval biblický mýtus o babylonskej veži stúpajúcej k nebesiam. Pôvodná biblická veža býva identifikovaná s reálnou starovekou babylonskou stavbou s názvom Etemenanki. Veža z tehiel pozostávala zo siedmich odstupňovaných terás a na jej vrchole sa týčil chrám zasvätený bohu Mardukovi. Ten podľa babylonského eposu, po porážke diabolského monštra, vnáša do chaotického kozmu poriadok a zakladá Esagliu – chrámový komplex, ktorý má byť stredom a centrom nového sveta. Keďže zikkurat, ako sa označuje stavba takéhoto typu, Etemenanki pôvodne stál hneď poblíž Esaglie, svojim umiestnením vychádza zo stredu sveta a predstavuje tak os vesmíru. Zvykne sa preto interpretovať aj ako priamka spájajúca nebo so zemou.⁷²

Podľa jedného z najznámejších výtvarných spodobnení veže od Pietra Brueghela st. koncipujú autori základňu celej stavby. Zo skalného podlažia na kopci vyrastá rekonštrukcia pôvodného zikkuratu – tzv. Brueghelova veža, so siedmimi hlavnými terasami a celkovou výškou 90 metrov. Od štvrtej terasy sa na ňu napája kužeľová nadstavba hotelu, ktorá pôvodnú výšku veže sedemnásobne zväčšuje a zároveň zabezpečuje konzerváciu posledných nedostavaných podlaží. Časť veže sa tak nachádza priamo vo vnútri nadstavby [29,30,31]. S konečnou výškou 630 metrov sa v tej dobe malo jednať o druhú najvyššiu stavbu sveta.^{73 74} Dosiahnutie prvenstva v tejto kategórii však nebolo zámerom autorov. Východiskom pre zvolenú formu bola úloha dokončenia, dostavania Brueghelovej veže – objektu, ktorý si autori zvolili najmä z estetického hľadiska. Ako „*krásny objekt*“, ktorého hmota je všeobecne známa a „*nikomu netreba vysvetľovať o čo ide*“, ⁷⁵ sa najviac hodil pre vizuálnu reprezentáciu zikkuratu Etemenanki. Výsledný kužeľovitý tvar celej stavby tak predstavuje najoptimálnejšie kompozično-hmotné riešenie, predpokladané ako znásobenie alebo umocnenie základného objektu. Viera Mecková v jednom z rozhovorov priamo odkazuje na príklad Hubáčkovho hotela a televízneho vysielateľa na Ještěde, kde architekt pracoval v podobnom duchu.⁷⁶ Kopec, na ktorom Ještědská veža stojí, nie je upozadený architektúrou. Naopak, daná tvarová forma ho ďalej prirodzene rozvíja, vyzdvihuje a opticky predlžuje jeho vrchol. Táto paralela sa zdá byť veľmi výstižná a dokazuje zrelé architektonické zmýšľanie. V dotváraní či už okolitej zástavby, krajinného rázu, alebo pôvodnej architektúry, musí architekt uvažovať i v intenciách daného kontextu a miesta. Z tohto pohľadu sa za najlogickejšie zvolenie formy javí buď princíp kontrastu, alebo umocnenia preexponovaním, ku ktorému sa architektka v projekte priklonila. Navyše, kompozičná skladba nadstavby zachováva vo svojich proporciách i symbolický charakter čísla sedem. V nadväznosti na sedem terás veže sa počíta so sedemnásobným zväčšením a funkčným rozčlenením na sedem častí.

⁷² Livius.org: Etemenanki (the “Tower of Babel”) [online]. Posledná zmena 17.04. 2019. [cit. 25. 04. 2019]. Dostupné z: <https://www.livius.org/articles/place/babylon/etemenanki/>

Viac viď GEORGE, Andrew R. The Tower of Babel: Archaeology, History and Cuneiform Texts. *Archiv für Orientforschung* LI [online]. 2005-2006, s. 75-95 [cit. 07. 04. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41670231>

⁷³ Prvenstvo držala od roku 1974, až do svojho zrútenia v roku 1991, varšavská telekomunikačná rádiová veža (Vysielač Konstantynów) s výškou cez 646 metrov.

⁷⁴ Okrem samotnej výšky je impozantný aj údaj o celkovej kubatúre objektu, čo činí 924 280m³. Z toho 822 440m³ predstavuje úžitkový objem stavby.

⁷⁵ MECKOVÁ, Viera a ZÁBORSKÝ, Vladimír. Spomienky na minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Op. cit., s. 24.

⁷⁶ Ibidem.

Hlavný pilier veže prechádza stredom celej stavby a ústi až v hĺbke 25 metrov pod povrchom terénu. Tvorí vertikálnu nosnú konštrukciu a vo svojej ose zabezpečuje tok dopravy a energií. Doň sú následne konzolovito vsunuté kruhové podlažia rozličných funkcií. Obvodový plášť nadstavby tvorí raster priehľadných sklenených dielov. Plášť sa následne ukotvuje v technických miestach medzipodlaží.

Proporčne je stavba rozdelená do siedmich častí o totožnej výške 90 metrov. Jednotlivé časti sú funkčne vymedzené. Základňa – Brueghelova veža – slúži ako múzeum architektúry, kde má byť konfrontovaná minulosť s budúcnosťou. Podlažia nad ňou sú vyhradené hotelovej prevádzke. Do výšky 180 metrov siaha časť hotelového servisu s bankami, zmenárňami, obchodmi a službami. Nad ňou je spoločenská zóna obsahujúca kaviarne, kongresové haly, bary, reštaurácie, ale aj miesta určené pre zábavu (herné miestnosti, kasína), či šport (fitnescentrum, bazény). Nasledujúce dve časti predstavujú podlažia určené k ubytovaniu hostí. K dispozícii je 550 hotelových izieb s celkovou kapacitou 900 lôžok. Ďalšia časť je určená k oddychu a slneniu. Stavbu zakončuje televízny a rozhlasový vysielateľ so žiarivým majákom na samom vrchole. Okrem vyššie spomenutých častí je komplex doplnený o podzemné priestory technického charakteru (energetika, servis) a dopravného napojenia (prístav).

Mýtus o babylonskej veži⁷⁷ hovorí o ľudstve, ktoré sa snaží, poháňané túžbou po moci demonštrovať dosiahnutím nebies, vyrovať Bohu a povýšiť sa na jeho úroveň. Vo svojej vlastnej pýche ľudia zavrhujú dialóg s Bohom, za čo sú potrestaní zmätením jazykov. Nedokážu sa dohovoriť, komunikovať medzi sebou, rovnaké slová sú obdarené rôznymi významami, strácajú schopnosť rozumieť si, a tak ostáva veža nedostavaná.

Autori si boli vedomí tohto všeobecne zaužívaného poňatia veže ako symbolu ľudskej pýchy, avšak žiadne spojenie s touto ideou vo svojom projekte nepredpokladali.⁷⁸ Už názov projektu *É-temen-an-ki*, čo je sumerský ekvivalent zmieneného Etemenanki a dá sa preložiť ako „*chrám základov neba a zeme*“, ⁷⁹ naznačuje, že autori narážajú skôr na spomínaný aspekt babylonskej kozmológie, ktorá je neskôr reflektovaná, už v istých negatívnych konotáciách, práve v biblickom príbehu.

To, čo je v Biblii, pojednávajúcej o stavaní veže, predmetom absencie – tj. dialóg (s Bohom, medzi ľuďmi navzájom), sa v prípade projektu skupiny VAL ukazuje ako nosná myšlienka. Ide o dialóg stavebných typov a foriem minulosti a súčasnosti, resp. budúcnosti. Zatiaľ čo zikkurat Brueghelovej veže je charakteristickým typom staroveku, hotel, rovnako ako stanice, letiská, či v súčasnosti nákupné centrá, považujú autori za „*najtypickejší prvok, priestor, či miesto kontaktu pre našu dobu*“.⁸⁰ Koncipovanie dostavby veže tak naráža na ten aspekt možnej budúcej architektúry, ktorý sa striktné nemusí vymedzovať voči minulosti. V tom prípade ide o prirodzenú nadväznosť na základy a poučenie z minulých foriem, ktoré pretvára a prispôbuje technologickému pokroku i súčasným potrebám, avšak so zachovaním

⁷⁷ Vid' Gn11, 1-9.

⁷⁸ MECKOVÁ, Viera a ZÁBORSKÝ, Vladimír. Spomienky na minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Op.cit., s. 24.

⁷⁹ *Livius.org*: Etemenanki (the "Tower of Babel") [online]. Posledná zmena 17. 04. 2019. [cit. 25. 04. 2019]. Dostupné z: <https://www.livius.org/articles/place/babylon/etemenanki/>.

⁸⁰ MECKOVÁ, Viera a ZÁBORSKÝ, Vladimír. Spomienky na minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Op. cit., s. 24. Pripomeňme, že prívlastok *Sheraton* vychádza z názvu celosvetovej hotelovej siete *Sheraton Hotels and Resorts*, už v tej dobe všeobecne známej i v našom prostredí. Nepochybne aj týmto prívlastkom v názve projektu autori akcentujú zámer poukázať na súzvuk súčasného (Sheraton) s minulým (Babylon).

istého symbolického jazyka minulosti. Zvýraznenie tohto nekonfliktného a konštruktívneho dialógu podtrhuje aj samotné využitie Brueghelovej veže, v ktorej priestoroch má byť zriadené múzeum architektúry minulosti a budúcnosti.

3 SÚVISLOSTI – ALTERNATÍVNA AVANTGARDA

Architektonický jazyk skupiny VAL nie je komplikovaný. Hmota vyrastá zväčša z kruhovej základne a predstavuje základné geometrické tvary: guľu, ovoid, kužeľ. Priestorové abstraktné útvary majú blízko k estetike konštruktivismu, ktorému vedecký pokrok a nová technika poskytujú možnosti k umeleckému experimentovaniu. Odvolávajú sa k tomu aj samotní autori, keď v katalógu uvádzajú Tatlinovu vežu III. internacionály [32]. Rovnako ako Tatlin, i oni pretvárajú „ruinu“ babylonskej veže na projekt smerujúci k zajtrajšku. Kinetická špirála a dôraz na diagonálu, či celková pohyblivosť diela vlastná ruským avantgardistom, sa uplatňuje aj v projekte Akustikonu. Sčasti tak pripomína svetelne kinetické modulátory Lászla Moholy Nagya alebo plastiky Zdenka Pešáneka využívajúce hru svetla a pohybu.

Okrem konštruktivistických princípov sú v projektoch prítomné aj sochárske tendencie vedúce k syntetizujúcemu pohľadu na budovu ako sochu. Pripomeňme, že finálny projekt Akustikonu vzišiel z pôvodnej Mlynárčikovej plastiky. V súvislosti s Istroportom zasa autori zaradujú do katalógu reprodukciu diela Henryho Moora *The Three Rings* (1966) [33]. Kompozícia troch oválnych objektov, kde namiesto plnej hmoty dominujú eliptické dutiny, má jednoznačne blízko k formálnemu základu navrhovaného mesta. V skulpturálne tvarovaných projektoch Akustikonu a Istroportu sa tak pomyselne stierajú hranice medzi architektúrou a sochárstvom. Okrem toho sa vo formách izolovaných, elementárnych geometrických útvarov odrážajú i odkazy na autonómnu architektúru francúzskych revolučných architektov.⁸¹ Robia tak priamo, ako v prípade „pocty Ledouxovi“, ale aj v rámci možných formálnych náznakov, kedy vznášajúca sa obrovská guľa pamätníka E. A. Cernana pripomenie Ledouxov projekt cintorínu ideálneho mesta Chaux s obrovskou guľovou halou a kresbou levitujúcich planét naokolo.⁸²

V projektoch kolektívu VAL tak zaznievajú ozveny avantgardnej tradície, autonómnej architektúry, archetypálnych foriem i sochárstva. Zároveň však predstavujú nový a originálny príspevok do skupiny experimentálnych projektov, ktoré sa na scéne vo veľkom objavili v 60. rokoch.

Po druhej svetovej vojne sa moderná architektúra nachádza na križovatke. Svet čelí sociálnym, ekonomickým, politickým i kultúrnym zmenám a zdá sa, že architektúra internacionálneho štýlu už nedokáže na tieto premeny reagovať. Heslo „forma sleduje funkciu“ sa stalo neuspokojivým. Smer, ktorý povojnový modernizmus naberal sa stále viac obracia k novému záujmu o formu. I veľikáni medzivojnovkej architektúry si uvedomujú tieto okolnosti a menia svoj architektonický prejav. Povojnová tvorba Le Corbusiera už od stavby Unité d'Habitation v Marseille vykazuje formu novej estetiky zdrsnenej betónovej štruktúry a zvýrazneného objemu, čo sa následne s plnou silou prejavuje v pútnickej kaplnke v Ronchamp. Jej celkové skulpturálne poňatie s hutnosťou neopracovaného betónu a škrupinovou strechou má až lyrický výraz.

⁸¹ Autonómnu architektúrou označuje projekty francúzskych revolučných architektov 18. storočia Emil Kaufmann.

⁸² K projektu cintorínu ideálneho mesta Chaux viď KAUFMANN, Emil. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*. Philadelphia: American philosophical Society, 1952, s. 523-524.

Nový záujem o formu demonštruje viacero realizácií, ktoré sa vyznačujú zložitým zakrivením škupinových konštrukcií. Od jednoduchých parabolických oblúkov tak technické možnosti architektúry dospievajú až k hyperbolickému paraboloidu. Architektúru tej doby charakterizuje i hľadanie hlavných konštrukčných zdrojov v prírode. Biomorfne formy štruktúr poloprávdelných mnohostenov, kryštálov a kriviek sú odvodzované od asymetrie rastlinných vzorov či ľudského organizmu.

Povojnová generácia mladších architektov sa s ešte väčšou razanciou začína vymedzovať voči príliš zjednodušenému chápaniu modernej architektúry staršej generácie CIAM-u. Tento nesúhlas vrcholí v hnutí nazývanom „nový brutalizmus“,⁸³ ktoré je spájané najmä s menami britských architektov Petera a Alison Smithsonovcov. Brutalistickí architekti sa obracajú proti sklom obalenému pravouhlému skeletu a univerzálnosti abstraktnej formy, ktorá je nezávislá na kontexte miesta. V pohľadovom betóne, zdôraznenej konštrukcii, režnom murive, „drsnosti“, „surovosti“ a „pevnosti“ hlásajú vernosť materiálu a dôležitosť vzťahu stavby k danému miestu. Snahou je vyvolať emocionálny pocit zo surového materiálu či daného architektonického tvaru. Smithsonovci – ako vedúce osobnosti britskej brutalistickej scény, vo svojom manifeste deklarovali: „*Brutalizmus sa snaží čeliť spoločnosti masovej produkcie a vytiahnuť drsnú poéziu z vplyvu zmätočných a mocných síl.*“⁸⁴ Okrem novej estetiky tak zdôrazňujú aj istý etický rozmer architektúry. V tomto prípade je tak hrubá architektonická forma reakciou na „elitárstvo“ sklenených mrakodrapov a elegantných pavilónov s bohatým a drahým interiérovým vybavením.

V 60. rokoch minulého storočia sa tak tradícia medzivojnovnej architektúry internacionálneho štýlu ocitá v kríze. Upadá do stále väčšej jednotvárnosti sériovej výroby a jej formy a prístupy sa začínajú prehodnocovať. Zároveň vzrastá záujem o skulptúru, biomorf, ale taktiež i utópiu. Na jednej strane sa s ňou stretávame v teoretickej oblasti v súvislosti so zdrojom ideových východísk moderných hnutí, na strane druhej ju architekti nastupujúcej generácie považujú za príťažlivú metódu a alternatívnu k dovtedajšej praxi.

⁸³ Termín „nový brutalizmus“ má svoj počiatok v teoretickej práci Reynera Banhama. Vo svojom článku s názvom *The New Brutalism*, publikovanom v roku 1955 v časopise *The Architectural Review*, definuje základné princípy tohto hnutia. Sú nimi predovšetkým zapamätateľnosť formy, čistý výraz štruktúry a pravdivosť materiálu. Vid' BANHAM, Reyner. *The New Brutalism. October* [online]. 2011, č. 136, s. 19-28 [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23014862>. Reprint originálu BANHAM, Reyner. *The New Brutalism. The Architectural Review*, December 1955, s. 354-361.

⁸⁴ SMITHSON, Alison a SMITHSON, Peter. *The New Brutalism. October* [online]. 2011, č. 136, s. 37. [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23014866>. Reprint originálu SMITHSON, Alison a SMITHSON, Peter. *Thoughts in Progress: The New Brutalism. Architectural Design XXVII*, 1957, s. 113.

3.1 Zdroje a východiská: prospektívna architektúra Michela Ragona

„Demografická explózia, zrýchlenie technického a vedeckého pokroku, neustále zvyšovanie životnej úrovne, socializácia času, priestoru a umenia, narastajúci význam rekreácie, význam faktoru času a rýchlosti v komunikačných konceptoch spôsobujú rozvrat tradičných štruktúr spoločnosti. Naše mestá a naše územia nie sú na tieto zmeny prispôbené. Stáva sa preto naliehavým plánovať a organizovať budúcnosť namiesto toho, aby sme sa jej podrobovali.(...) Proti architektúre retrospektívnej. Za architektúru prospektívnu.“

– z Manifestu GIAP, 1965

Pojem „prospektívna architektúra“ zavádza do teoretického diskurzu francúzsky umelecký kritik a teoretik architektúry Michel Ragon. Tento koncept prezentuje vo svojej knihe *Où Vivrons-Nous Demain?*⁸⁵ vydané v roku 1963 a neskôr v manifeste GIAP⁸⁶ z roku 1965. Na rozdiel od utopických návrhov alebo utopickkej architektúry, ktorej zámery je podľa Ragona nemožné realizovať, projekty prospektívnej architektúry považuje v blízkej budúcnosti⁸⁷ za realizovateľné.

Samotný termín „prospektíva“ (La prospective) Ragon preberá od francúzskeho filozofa Gastona Bergera,⁸⁸ ten koncept prospektívy rozvíja v 50. rokoch minulého storočia na základe zlúčenia istých prúdov praktickej filozofie a teórie manažmentu, zameriavajúc sa na možnosti racionalizácie či syntézy aktu rozhodovania. Táto nová metóda, ktorej základ stojí na vedeckom – racionálnom uvažovaní o budúcnosti, ponúka možnosť predvídania vývoja moderného sveta a vytváranie dlhodobých prognóz.⁸⁹ Z lingvistického hľadiska je prospektíva neologizmus, priamo odvodený od slova retrospektíva a znamená presný opak. Prospektíve sa dá teda rozumieť ako pohľad do budúcnosti.⁹⁰

Michel Ragon zavádza termín prospektívnej architektúry ako teoretickú reakciu na to, s čím prichádza nová generácia architektov konca 50. a 60. rokov. Títo architekti a urbanisti sa odvrátili od dovtedajšieho navrhovania veľkých obytných súborov satelitných a paralelných miest, tak zaužívaných z predvojnovovej doby. Už im nepostačovala vízia miest ako zdravého

⁸⁵ RAGON, Michel. *Où Vivrons-Nous Demain?*. Paríž: Robert Laffont, 1963, 214 s.

⁸⁶ Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP) bola medzinárodná skupina založená v roku 1965 združujúca architektov a urbanistov, ktorí sa zaoberali konceptami budúcnosti v súvislosti s architektúrou a tvorbou miest. Medzi jej zakladajúcich členov patrili Yona Friedman, Walter Jonas, Paul Maymont, Georges Patrix, Michel Ragon, Ionel Schein a Nicolas Schöffer.

⁸⁷ Pokiaľ sa zdá, že možnosť dosiahnutia realizácie je veľmi vzdialená, dáva prednosť pojmu futurologia, respektíve futurologická architektúra.

CYTLAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. Op. cit., [ods. 1].

⁸⁸ Rozpracovaný koncept sa objavuje v 3. časti 20. zväzku novej francúzskej Encyklopédie – projektu, za ktorým stál od roku 1935 Lucien Febvre, historik školy Annales. Po vojne projekt prevzal Gaston Berger. Zväzok s názvom *Le monde en devenir* pojednáva o vznikajúcom svete a vyrovnávaní sa ľudstva s priebehom času. Tematicky je rozdelený na tri časti (L'Histoire, L'Évolution, La Prospective).

Viac viď BERGER, Gaston. L'attitude prospective. In: *L'Encyclopédie française. Zv. 20, Le monde en devenir : histoire, évolution, prospective*. Paríž: Societe de gestion de Universitaires de France, 1959, s. 20/54/12-14.

⁸⁹ ANDERSSON, Jenny. *The Future of the World: Futurology, Futurist, and the Struggle for the post-cold war imagination* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2018, s. 66 [cit. 25. 06. 2019].

Dostupné z: doi:10.1093/oso/9780198814337.001.0001

⁹⁰ ŠARMÍR, Emil. Vývoj prognostického myslenia – krátky prehľad. In: VINCÚR, P. – ZAJAC, Š. *Úvod do prognostiky*. Bratislava: Vydavateľstvo Sprint-vfra, 2007, s. 22-27.

prostredia, ktoré malo byť zaručené výstavbou výškových stavieb s dostatočnými rozstupmi uvoľňujúcimi časti pôdy pre zelené plochy, lineárnym zónovaním na časti pracovné – rekreačné – obývacie, či zabezpečením, aby každý byt oplýval dostatkom slnečného žiarenia atď.⁹¹ Výrazné socio-ekonomické a technologické zmeny spoločnosti ich nútia uvažovať o budúcom meste a celkovo i budúcom svete. Do popredia záujmu sa dostáva problematika exponenciálneho rastu počtu obyvateľstva. S ním je nevyhnutne spojený rast miest a nutné šetrenie priestorom, možné dopravné problémy, ekologické otázky či využitie obnoviteľných zdrojov energií. Títo architekti vizionári, ako ich Ragon nazýva, hľadajú a vynaliezajú, za pomoci technologického rozmachu, nové formy a prístupy. Od geodetických bání Buckmister Fullera, priestorových a trubkových konštrukcií, po nafukovacie a plávajúce mestá; mobilnú, vzdušnú či biomorfnú architektúru. Skulpturálne formy sa od Ronchampskej kaplnky vyvíjajú až k syntéze sochy a architektúry, tak ako to je v prípade Andrého Blocu a jeho domu, obývateľnej skulptúry. Victor Lundy zase navrhuje kopulovité, nafukovacie výstavné pavilóny. S pneumatikými konštrukciami, zavesenými stanovými strechami a plastovými hmotami experimentuje Frei Otto.

Namiesto tradičných statických budov, pevne zviazaných s princípom štandardizovanej výstavby, koncipovaných na základoch racionality modernizmu „krabíc a kvádrov“, sa zrazu vynárajú ambiciózne projekty charakteristické mobilitou, dynamickosťou, nehmotnosťou, premenlivosťou, no najmä odvahou architektov prekonávať zaužívané rámce s pohľadom upreným do budúcnosti. Nie je to len nová architektúra, ale aj nová civilizácia, ktorú zrýchlený technický svet vytvorí. Ich vízie a prehlásenia však nepredstavovali kritiku sociálneho a politického zriadenia v zmysle revolučnej zmeny, skôr len prirodzene predpokladali, že technologický pokrok spôsobí premenu i v oblasti sociálnych vzťahov. Tomu sa však človek automaticky prispôbi.

Ako pripomína Cytlak, projekty VAL-u presne zapadajú do Ragonom formulovanej schémy.⁹² Len v skratke uveďme niekoľko príkladov architektonických návrhov, ktorých paralelu môžeme sledovať v prácach skupiny VAL. Vezmime si trebárs spôsob využívania priestoru, aký má v budúcnosti dominovať. Priestorový urbanizmus nepristupuje k budove ako k samostatnému izolovanému objektu, ale predpokladá zoskupenú sieť navzájom poprepájaných jednotiek. Vzniknutá makroštruktúra využíva priestor vo viacerých osiach, ulice sa tak neobmedzujú len na horizontálne pásy na zemi, ale tok dopravy prebieha v niekoľkých úrovniach. Komunikácie vedú kľudne aj ponad obytné časti, po strechách budov pospájaných mostami. Príkladom sú nadstavby alebo mostné mestá Yonu Friedmana [34,35]. Architekt s cieľom uvoľniť pôdu navrhuje konštrukčnú nadstavbu vo výške, zakotvenú v zemi na pilieroch. Táto konštrukcia predstavuje raster, do ktorého je možné dopĺňať mobilné obytné bunky. S podobným princípom – štruktúrou variabilných obytných jednotiek – sme sa stretli u skupiny VAL napríklad v projekte vesmírneho mesta Scarabea. Zúženie zastavaných častí územia je možné i centralizáciou obyvateľstva do veľkých vertikálnych miest. Namiesto oddelených častí pre prácu, bývanie a zábavu, ktoré sú rozvoľnené v horizontálnom

⁹¹ Tieto myšlienky združila vo svojom programe Aténska charta – súbor zásad moderného urbanizmu, ktorý vzišiel z kongresu CIAM v roku 1933, vydaný v roku 1943.

⁹² CYTLAK, Katarzyna. *L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon*. Op. cit., [ods. 7].

usporiadaní, predstavuje vertikálne segregované plánovanie vrstvenie jednotlivých funkčných zložiek nad sebou. Od toho už nie sme ďaleko k mestu, ktoré by bolo celé obsiahnuté v jednej budove podobne ako Heliopolis. A ak sa dívame na kužeľovité, plávajúce mestá Paula Maymonta so stredovým stĺpom zapusteným pod morským dnom, v ktorého dutej časti sa sústreďuje vertikálna doprava [36,37], nezide nám na um nič iné, než obdoba tohto riešenia v podobe prístavného mesta Istroport.

V budúcej architektúre hrá významnú rolu aj pohyb. Zo statického sveta nemennosti sa vďaka väčšej technickej vybavenosti človek dostáva do neustále premenlivého, dynamického prostredia. Neodráža sa to len v pohyblivých chodníkoch, ale aj v spôsobe trávenia voľného času a zábavy. Divadlo totálneho pohybu Jacquesa Polieriho [38], chápané ako umenie časopriestorového pohltienia diváka, sa zakladá na zmene a nestálosti. Vzájomný pohyb divákov a scény spolu so zvukovou a obrazovou projekciou, rozliehajúcou sa po celom obvode guľového objektu, pripomína koncertný zážitok, aký môže návštevník pohybujúci sa po špirálovej rampe zažiť v Akustikone.

Členovia VAL-u sa priamo hlásili k Ragonovej teórii, keď o svojej tvorbe otvorene hovorili ako o perspektívnej. Prispel k tomu nielen preklad Ragonovho manifestu, ale aj Mlynárčikov kontakt s francúzskou scénou a priateľstvo s Michelom Ragonom. Mlynárčík spoznáva Ragona prostredníctvom svojho priateľa Pierra Restanyho, s ktorým sa zoznámil počas pobytu v Paríži v roku 1964. Samotný Ragon nadviazal kontakt s východoeurópskou scénou v 60. rokoch, keď sa zúčastnil na kongresoch Medzinárodnej asociácie kritikov umenia AICA. V roku 1960 to bol VII. kongres vo Varšave a v roku 1966 IX. kongres v Prahe, ktorého časť pojednávajúca o súčasnom umení sa konala 2. – 4. októbra v Bratislave. Pri tejto príležitosti Mlynárčík zorganizoval, mimo oficiálny program, akciu *Permanentné manifestácie II*, kedy na tri dni veľkými zrkadlami „upravené“ záchody v centre mesta otvoril verejnosti. Slávnostné otvorenie vtedy prebehlo na čele s účastníkmi kongresu Ragonom a Restanym.⁹³

3.2 Druhý pól

„Technológia je nevyhnutným nástrojom na uskutočnenie experimentálneho kolektivismu. Snažiť sa ovládnuť prírodu bez pomoci techniky je čistá fikcia.“⁹⁴
– Constant

V spektre architektonických alternatívnych avantgárd 60. rokov však existoval okrem technicistného „ragonovského“ prúdu aj druhý pól. Niektorí architekti a skupiny svoj program koncipovali nielen na spochybňovaní formálneho jazyka abstrakcie medzinárodného štýlu prostredníctvom futuristických vízií s príznačným technologickým optimizmom, ale mali

⁹³ RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčík: INDE*. Op. cit., s. 1-3; s. 24. – CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Alexe Mlynárčíka. Op. cit. s. 111-112.

⁹⁴ NIEUWENHUYNS, Constant. *New Babylon: Outline of a Culture* [z holandského originálu: *New Babylon, een schets voor een cultuur*. In: NIEUWENHUYNS, Constant. *New Babylon* (kat. výst.). Haag: Haags Gemeentemuseum, 1974, s. 49-62. Preložil Paul Hammond].

Citované podľa: WIGLEY Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With, 1998, s. 165.

potrebu vyjadriť sa aj k súdobým sociálnym a politickým otázkam.⁹⁵ Technický pokrok neprijímali nekriticky, vieru v spásanosné poslanie techniky nahradilo presvedčenie, že nová architektúra a urbanizmus, vznikajúca z podhubia nových materiálov a technológie, musí nutne znamenať aj novú (lepšiu) spoločnosť a v prvom rade zmeniť dovtedajší *status quo*. Architektúru považovali za nástroj, ako sa k tejto zmene dopracovať. Táto architektúra sa vymyká z hraníc racionálnej funkčnosti. Má formu nafukovacích štruktúr, plastových bublín, kvadratických mriežok atď. V mnohých prípadoch má za cieľ aktívne pôsobiť na zmyslové vnímanie užívateľa a vytvárať prostredie podnecujúce k oslobodeniu jeho túžob a mysle, s priamou kritikou spoločnosti. Zástancami týchto vízií sú napríklad talianske zoskupenia Archizoom a Superstudio, rakúski Haus-Rucker-Co, Constant so svojim projektom Nového Babylonu alebo francúzska skupina Utopie.

V príslušnej literatúre vzťahujúcej sa k dielu týchto zoskupení a jednotlivých architektov sa často stretávame s označením *radikálna architektúra*.⁹⁶ Dané pomenovanie skôr než k formálnej stránke diela odkazuje k obsahu ich programov, ktorých hlavné myšlienky kritiky spoločnosti i samotnej disciplíny našli zdroj v historických avantgardách 20. a 30. rokov.⁹⁷

Jeden z najzaujímavejších prejavov radikálnej architektúry predstavuje tvorba florentskej skupiny Superstudio. Ich koláže zobrazujú mestá a prírodu v područí unifikovanej jednotky pravouhlej abstraktnej makroštruktúry. Jej hladký monochrómny povrch je v niektorých prípadoch narušený mriežkou, inokedy má reflexné alebo transparentné vlastnosti. Dizajn tejto jednotky sa odvíjal od zdôraznenia aspektu technologickej funkčnosti univerzálnej štruktúry, ktorá mala predstavovať efektívny a variabilný spôsob stavania s možnosťou vzniku na akomkoľvek mieste. V súvislosti so zvyšujúcim sa rastom populácie tak štruktúra predstavuje zastavané „*oblasti optimálne prispôsobené pre ľudské bývanie*“; „*všetky ostatné oblasti by zostali voľné*“.⁹⁸ Tento princíp urbanizácie však nevznikol len ako technická inovácia reagujúca na potreby miest, tvorcovia v manifestoch dopĺňujúcich jednotlivé projekty zdôrazňovali, že zvolená forma má aj istý symbolický význam a nadväznosť na minulosť. Prvý z projektov nazvaný *Il monumento continuo* (1969) [39] tvorcovia ponímali ako evolučné vyústenie modernej architektúry stojacej na pevnom základe rácia, ktorej korene vidia už v osvietenskej dobe Boullého. Od kresieb autonómnej architektúry revolučných architektov 18. storočia, ktorá mala sčasti inšpirujúci vzťah k puristickej medzivojnovovej tvorbe sa tak zmienený racionalizmus pretavuje až do povojnového internacionálneho štýlu.

⁹⁵ FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura: kritické dějiny*. Praha: Akademie, 2004, s. 335-336.

⁹⁶ Nejedná sa ale o nejaké oficiálne koordinované hnutie. Skôr sú to rôznorodé skupiny a jednotlivci, ktorí v globálnom priestore zdieľali a zastávali podobné myšlienky. Bližšie k danej téme viď napríklad katalóg k výstave *The Changing of the Avant-Garde*: RILEY, Terence et al. *The Changing of the Avant-Garde: visionary architectural drawings from the Howard Gilman collection* (kat. výst). New York: MoMA, 2002. K obratu od megaštruktúr k radikálnej architektúre viď ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture: Le Futur de l'Architecture, 1950–1970*. Paríž: Editions de la Villette, 2004, s. 9-18.

⁹⁷ STAUFFER, Marie Theres. *Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Design by Archizoom and Superstudio. AA Files XLVII* [online]. 2002, s. 25 [cit. 29. 08. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/29544275>.

⁹⁸ STAUFFER, Marie Theres. *Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Design by Archizoom and Superstudio*. Op. cit., s. 26.

V tejto historickej nadväznosti vedie cesta ku zavŕšenému vývoju – „totálnemu monumentu“ Superstudia.⁹⁹

Záujem o sociálne kritické teórie Marxa a Engelsa podnietil u mladej generácie tvorcov prehodnocovanie otázok súvisiacich s modernou spoločnosťou. Homogénna štruktúra vo svojej opakovateľnej univerzálnosti odráža beztriednosť a rovnosť pre všetkých svojich obyvateľov. Jazyk technológie, dovtedy skôr pripomínajúci dynamický stroj, je tu prevedený do stavu klľudu, „(...) z nehož se vynořuje svět bez výrobků a odpadů, sféra v níž myšlenka je energií a surovinou i konečným produktem, jediným nehmotným předmětem spotřeby.“¹⁰⁰ Vo vtedajšom kontexte protestov proti konzumnej západnej spoločnosti a postupne silnejúcej globalizácii, ilustruje panoráma prírody a miest, pohltená rastrom sklenených megalitov, „vyčistený“ svet bez spotrebného tovaru.

Na druhej strane sa ich projekty interpretujú aj ako irónia na báze dystópie. Takmer až posvätný tón, s akým hovoria o správnom prístupe k architektúre ako „konaním podľa rozumu“,¹⁰¹ zdôrazňovanie formy kocky ako základného stavebného (aj symbolického) prvku a sledovanie prísnych zákonov geometrie či pojem *sladká tyrania*, ktorým označujú svoje urbanistické vízie, v sebe nesú prvok absurdna a grotesknosti.¹⁰² Skôr než utopický svet dokonalej spoločnosti bez spotreby, tak charakter vyabstrahovanej univerzálnej štruktúry predstavuje kritickú reflexiu modernej racionálnej architektúry internacionálneho štýlu i spoločnosti industriálneho kapitalizmu, v ktorej táto architektúra vzniká.

Ďalším príkladom radikálnej architektúry, ktorá nepočíta len s novým typom mesta budúcnosti, ale aj s novou spoločnosťou, je projekt Nového Babylonu holandského architekta a umelca Constanta Nieuwenhuysa. Rad kresieb, koláží, konštrukcií a modelov zobrazuje víziu vzájomne poprepájaných sietí miest s beztriednou spoločnosťou, spoločným vlastníctvom pôdy a plne automatizovanou výrobou [40]. Constant vo svojich komentároch tvrdí, že skutočné oslobodenie človeka ako spoločenskej bytosti od vykorisťovania je možné len vtedy, ak sa oslobodí jeho tvorivý potenciál. Vďaka rozvoju techniky môže byť každodenná monotónna pracovná činnosť automatizovaná a človek oslobodený od tejto práce získa viac voľného času na prejavenie svojej kreativity. Už nie utilitarizmus výroby, ale voľnosť a kreativita sú základom mestského života.¹⁰³

Constant vytvára priestor absolútnej slobody ponechaný svojmu obyvateľovi, ktorého charakterizuje termínom vypožičaným od Johana Huizinga ako *homo ludens* (človek hravý). Mestské tkanivo má byť navrhnuté ako živý organizmus, plne v područí svojho obyvateľa, ktorý môže deliť a spájať jednotlivé časti; pridávať i odoberať schody, rampy, rebríky; prepájať rôzne sektory mobilnými mostami, dokonca aj meniť samotnú atmosféru. Práve nová „hravá“ spoločnosť tak utvára svojou činnosťou – hrou priestorové usporiadanie mesta.

⁹⁹ Tento projekt bol, tak ako mnohé iné, predstavený na stránkach časopisu Domus. Viď SUPERSTUDIO. Discorsi per immagini. Domus VI, 1969, č. 481, s. 44-45.

¹⁰⁰ Superstudio, 1969. Citované podľa: FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura: kritické dějiny*. Op. cit., s. 336.

¹⁰¹ SUPERSTUDIO. Idee e progetti. Domus VI, 1969, č. 479, s. 38.

¹⁰² STAUFFER, Marie Theres. Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Design by Archizoom and Superstudio. Op. cit., s. 29.

¹⁰³ Z textov Constanta viď napríklad NIEUWENHUYS, Constant. New Babylon: Outline of a Culture. In: WIGLEY Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Op. cit., s. 160-165 – NIEUWENHUYS, Constant. Unitary Urbanism. In: Idem, s. 131-135.

Šesťdesiate roky znamenali v oblasti produkcie nových materiálov zásadný míľnik. Plastové hmoty sa dostávajú do lacnej hromadnej výroby, čo dáva predpoklad k širokému využitiu aj v architektúre. Práve s plastovými nafukovacími štruktúrami sa stretávame pri projektoch francúzskej skupiny Utopie [41,42]. Okruh študentov architektúry na École de Beaux-Arts, do ktorého patrili Jean Aubert, Jean-Paul Jungmann, Antoine Stinco, spoločne s krajinnou architektkou Isabelle Auricoste, sociológom Jeanom Buadrillardom či esejistom a urbanistom Hubertom Tonkom zakladajú v roku 1967 skupinu Utopie. Svoje idey a projekty prezentujú v časopise s rovnakým názvom vydávanom v rokoch 1967– 1979. Vychádzali z myšlienok sociológa a filozofa Henriho Lefebvrea, ktorý chápal mestský priestor ako produkt spoločnosti. Zo svojho marxistického hľadiska považoval ideológiu mestského plánovania kapitalistickej spoločnosti za technokratický nástroj represie.¹⁰⁴ Členovia Utopie tak hlásali priame spojenie umenia a architektúry so spoločenskými vedami. V ich vízii ideálneho pneumatického sveta nestálych štruktúr, nafukovacieho nábytku, ľahkosti a premenlivosti boli akcentované témy spontánnej hry a radikálnych túžob priniesť technologické výdobytky do každodenného života človeka. Zároveň predstavovali opozíciu voči byrokratickej nude buržoázných inštitúcií, lacné sériovo vyrábané materiály plastových hmôt a PVC fólií rušili hranice medzi spoločenskými vrstvami elit a mäs.

Inšpirovaní výskumom Buckmister Fullera, ale aj pop-artovou estetikou komiksových kresieb Archigramu a spomínaných teoretických prác Lefebvrea „(...) predstavili víziu vybudovaného sveta, v ktorom by vztlak, efemérnosť a mobilita nahradili zotrvačnosť a útlak, o ktorej sa domnievali, že charakterizuje architektonický urbanizmus povojnovej doby.“¹⁰⁵

Za všetko spomeňme len parížsku výstavu *Structures gonflables* z marca 1968, organizovanou skupinou Utopia v Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ktorá prezentovala rôznorodé nafukovacie štruktúry a ako spomína vo svojej knihe Marc Dessauce, z ideového hľadiska mala veľmi blízko k revolučným parížskym májovým udalostiam.¹⁰⁶ S nafukujúcou architektúrou sme sa v tej dobe stretli aj u Mlynárčika. Keďže udržiaval živé vzťahy s francúzskou umeleckou scénou, ani trend pneumatickej architektúry neušiel jeho pozornosti. Bol dobre oboznámený s projektmi prezentovanými na známej výstave, ktorá na neho urobila značný dojem.¹⁰⁷ S touto skúsenosťou potom pristupuje k tvorbe valcov naplnených vzduchom pre parížsku a zamýšľanú bratislavskú výstavu. Pierre Restany neskôr pripisuje podobné protestné obsahy aké mala francúzska skupina aj Mlynárčikovmu dielu. Neschopnosť vztýčenia pneumatického valca interpretuje ako predzvesť nenaplnenia potenciálu revolučného mája 1968 v Paríži. Tento kritický obsah sa však zdá málo pravdepodobný vzhľadom na kultúrne a myšlienkové pozadie slovenského umelca.

¹⁰⁴ MCLOED, Mary. Henri Lefebvre's critique of everyday life: an introduction. In: BERKE, Deborah a HARRIS, Steven. *Architecture of the Everyday*. New York: Princeton architectural press, 1997, s. 23-24.

¹⁰⁵ DESSAUCE, Marc et al. *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. New York: Princeton Architectural Press, 1999, s. 7.

¹⁰⁶ Idem, s. 13.

¹⁰⁷ RESTANY, Pierre. Alex Mlynárčik: INDE. Op. cit., s. 50-51.

V týchto predchádzajúcich riadkoch sme si predstavili niekoľko príkladov radikálnej architektúry, ktorá sa rovnako ako iné experimenty tej doby vyznačuje pluralitou foriem. Do mnohých týchto skupín sa premietol technický entuziazmus, pop-artové východiská, myšlienky študentských revoltných hnutí, no najmä záujem o vytváranie nového sociálneho priestoru a spoločnosti, práve pomocou urbanizmu a architektúry.

Michel Ragon sa však voči týmto vyššie zmieneným prejavom architektonického experimentu kriticky vymedzuje. Aj keď materiály, s ktorými pracujú či efemérna povaha architektúry, jej mobilnosť a vzdušnosť, zdieľa s výberom prospektívnych projektov formálne znaky, Ragon ich chápe ako utopické negatívne odnože, ktoré nezapadajú do prospektívneho prúdu. Architektonická utópia preňho predstavuje „*kontrakultúrny obraz*“, ¹⁰⁸ poháňaný ambíciami zmeniť zavedený sociálny poriadok a jej tvorcov obviňuje z vytvárania „*nemenných svetov v mechanickej dokonalosti*“. ¹⁰⁹ Mnohé z týchto projektov neposkytujú žiadne vizuálne informácie týkajúce sa pôdorysov, mierok, rezov či presnejších urbanistických schém. Zatiaľ čo vo svojej antológii pokladá predkladané projekty prospektívnej architektúry vďaka ich exaktnej vedeckosti za uskutočniteľné, ¹¹⁰ projekty radikálnej architektúry, kvôli absencii reálnych vedeckých základov a výskumu, odsunuje do sféry poetického fantazírovania. ¹¹¹

¹⁰⁸ RAGON, Michel. Utopie et utopies. In: RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne III., Prospective et futurologie*. Op. cit., s. 24-30.

¹⁰⁹ Citované podľa CYTLAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. Op. cit., [ods. 13].

¹¹⁰ Zaujímavý je pohľad na možnosť budúcej realizácie aj z kruhu architektov prospektívnych projektov. V ankete na honci 3. zväzku dejín architektúry Ragon kladie otázku samotným architektom: „*Prečo sa tak málo z prospektívnych projektov od roku 1960 zrealizovalo?*“ Odpoveď Yonu Friedmana by sa dala zhrnúť tak, že problém nespočíva v nemožnosti realizácie, ale chybnom očakávaní, že tí architekti, ktorí sa sústreďujú na výskum sa súčasne budú sústreďovať aj na realizáciu.

Podľa: STUHL, Antonín. Prospektívna architektúra a urbanizmus. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 1, s. 6.

¹¹¹ Cytlak vidí analógiu tohto pohľadu s argumentáciou Marxa a Engelsa, ktorí zastávali ideu vedeckého socializmu proti nedokonalému utopickému socializmu Charlesa Fouriera.

CYTLAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. Op. cit., [ods. 11].

4 SÚDOBÁ EXPERIMENTÁLNA PRAX V ČESKOSLOVENSKU V 60. A 70. ROKOCH

Vynímajúc tvorbu skupiny VAL, doposiaľ sme sa venovali len prejavom experimentálnej architektúry na západe. Či už to boli vedecky orientované technické vízie, alebo radikálne projekty s obsahom marxistickej spoločenskej kritiky, socio-politická situácia, v ktorej vznikali, predstavovala iné podmienky než tie, ktoré panovali v krajinách Východného bloku. Avšak aj na druhej strane železnej opony sa vlna technologického optimizmu pretavila do viacerých projektov a v niektorých prípadoch i realizácií.

V 60. rokoch sa globálne dostáva do popredia myslenie orientované technokratickým smerom. S cieľom všeobecného zvedčenia prenikajú exaktné matematické a informačné metódy analýzy a prognózy i do oblasti spoločenských vied. Nebolo tomu inak ani u nás, avšak hlboko zakorenená otázka človeka v našom kultúrnom prostredí pretrvala.¹¹² Akcentuje to rad publikácií, z ktorých názvy ako *Človek ve věku stroje*, *Človek a technika* či *Civilizace na rázcestí*¹¹³ napovedajú, že problematike miesta človeka v novom technologicky vyspelom svete sa nebolo možné vyhnúť. Zároveň sa značne rezonujúcou témou stáva otázka voľného času a tvorby komplexného životného prostredia, v ktorom človek naplno využíva svoj potenciál. O tomto záujme svedčí aj hlavná téma svetovej výstavy EXPO 67 v Montreale s názvom „Človek a jeho svět“, či v podobnom duchu sa nesúci medzinárodný kongres UIA v Prahe, ktorého predmetom bola „Architektúra a životné prostredie človeka“.

Experimenty na poli architektúry síce v značne obmedzenej miere, ale predsa pretrvávali aj v 70. rokoch. Z ideologického hľadiska totižto neboli témy dobíjania vesmíru, pokroku a „vedecko-technickej revolúcie“ problematické. Ba naopak. V rámci štátnej propagandy presne zapadali do vnímania socialistickej spoločnosti, ktorá bola chápaná ako nedokonalá prechodná fáza na ceste ku komunizmu. Práve vďaka pokroku v technike sa transformuje a smeruje k zavŕšenému vývoju – realizovanej utópii komunistickej budúcnosti. Z tohto pohľadu tak dôraz na modernizáciu miest, v architektonických a urbanistických plánoch rozpracovávaný na dlhé časové obdobia, hral vládnucemu režimu do karát.

4.1 Ideálne mesto

Za architekta, ktorý intenzívne vnímal svetové dianie a hľadal nové možnosti architektúry, môžeme považovať Karla Honzíka. Tento predstaviteľ československej architektonickej avantgardy 30. rokov sa postupom času odklonil od strohého funkcionalizmu smerom ku emotívnejšie pôsobiacej architektúre. Na sklonku kariéry, v polovici 60. rokov, svojimi experimentálnymi projektmi reagoval na pretrvávajúcu „*múru urbanizmu*“.¹¹⁴ Tá v jeho

¹¹² ZERVAN, Marián. Gramatika úvah o človeku: Gramatiky filozofických, estetických a výtvarno-teoretických dialektov, sociolektov a idiolektov 60. rokov. In: RUSINOVÁ, Zora et al. *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995, s. 30.

¹¹³ Uvádzané sú publikácie autorov Josefa Šafaříka (1967) Dominika Pecku (1969) a známa kniha Radovana Richtu (1966), ktorej snahou bolo postihnúť podstatu vedecko-technickej či industriálnej revolúcie a zmien, ktoré prináša do života človeka.

¹¹⁴ Tento termín si vypožičal od sovietskeho urbanistu Nikolaja A. Miljutina, ktorý ním označil „záplavu“ uzavretých blokov. Naproti tomu Miljutin zastával teóriu pásového mesta.

súdobom ponímaní predstavovala rovnobežné usporiadanie horizontálnych či zvislých kvádrov. Ani ich rôzne natočenie a variabilné skladanie do sídliskových celkov, v snahe zabrániť jednotvárnosti, však problém prítomného schematizmu neodstránilo. Honzík poukazuje najmä na problematiku rozvoľnenej zástavby: „*Města se rozvolňují do dálek čím dál tím větších. Ted' se už jede z domova pro dopisní papír nebo pro pouhý hřebík dva tři pět kilometrů.*“¹¹⁵ Práve veľké vzdialenosti, architektonická fádnosť a domy odtrhnuté od služieb, ktoré človek k svojmu životu bezpodmienečne potrebuje, negatívne vplyvajú na biologické a psychické potreby obyvateľa takéhoto mesta. Riešením má byť architektúra sústredená do kompaktných celkov. Inšpiráciou mu boli nielen kolektívne domy 20. rokov s Le Corbusierovou nadväznosťou v podobe obytných jednotiek, ale aj projekty vysokých horizontálnych miest už spomínaného Maymonta a Kurokawu.

Už v roku 1964 predstavil Honzík na stránkach *Československého architekta* projekt Aerodomov¹¹⁶ a Vertikálnej obce,¹¹⁷ ktorej základnou jednotkou je vertikálny útvar *městodům*. Jeho polatinčením vzniká Domurbia,¹¹⁸ ako tento experimentálny projekt neskôr nazval [43]. Predstavuje ideálne sústredenie všetkých funkcií mesta do jednej budovy. Na pôdoryse písmena „Y“ sú nad sebou zostavené bytové jednotky s rekreačnými terasami, v ich krížení sa zasa nachádza centrum mesta s kruhovými námestiami vo vyšších podlažiach. Aj pri zachovaní nutnej typizácie ponúka Domurbia variabilitu a individuálne utváranie vzhľadom na typ krajiny, v ktorej sa nachádza. Uvoľnená pôda, ktorá koncentráciou zložiek do vertikálnej budovy vznikne, sa môže využiť na rekreačné účely, športové areály a vysadenie zelene. I keď Honzík pripúšťa vzhľadom na vyspelé technologické riešenie tomuto projektu istý utopický podtón,¹¹⁹ jedným dychom dodáva, že podobné projekty sú už aj u nás bežnou praxou.¹²⁰ Uplatňovali sa najmä v experimentálnych súťažných konceptoch a štátom financovaných výskumných úlohách.

Jedným z tých miest, kde vládli vhodné podmienky k tvorbe odvážnych architektonických riešení, bol aj vývojový a experimentálny ateliér Pražského projektového ústavu pod vedením Gorazda Čelechovského. V spolupráci so širokým tímom odborníkov¹²¹ predstavil v roku 1967, na stránkach časopisu *Architektura ČSSR*, modelovú štúdiu nového pražského satelitu

¹¹⁵ HONZÍK, Karel. Domurbia. *Projekt VIII*, 1966, č. 4, s. 85.

¹¹⁶ HONZÍK, Karel. Namísto zajímavosti ze zahraničí 2 experimentální projekty K. Honzíka. *Československý architekt IX*, 1964, č. 8, s. 5.

¹¹⁷ HONZÍK, Karel. Vertikální obec. *Československý architekt IX*, 1964, č. 11, s. 2.

¹¹⁸ Študijná úloha zadaná Zväzom slovenských architektov o Domurbii: HONZÍK, Karel. Domurbia. Op. cit., s. 85-87.

Ďalej vid' HONZÍK, Karel. Domurbia, ďalší stupeň ve vývoji organizace města. *Československý architekt XI*, 1965, č. 3, s. 3.

¹¹⁹ Honzíkovo záujem o utópie sa naplno rozvinul v jeho súkromnej literárnej tvorbe. Populárny román *Stopa ve všemíru* kombinuje sci-fi žáner s utopickými prvkami. Obyvatelia planéty, na ktorú sa dostane hlavný hrdina románu predstavujú vyspelú civilizáciu s kolektívnym spôsobom života. Jedným z typov ich obydli sú aj obrovské mrakodrapy, ktoré svojim popisom pripomínajú architektonický projekt Domurbie. Obyvateľstvo vyznávajúce kolektívizmus s minimálnymi nárokmi na spotrebu, v spojení s technicky dokonalými stavbami, môžeme chápať ako alúziu na koncept sociálnych utópií s kritikou konzumnej spoločnosti.

¹²⁰ HONZÍK, Karel. Domurbia, ďalší stupeň ve vývoji organizace města. Op. cit., s. 3.

¹²¹ Okrem spolupracovníkov Jaroslava Stehlika a Vladimíra Sýkoru – architektov z projektového ústavu sa na koncepte podieľalo množstvo profesionálov z rôznych vedných oblastí. Boli tam odborníci na technológiu, logistiku systémové inžinierstvo, sociológiu, zdravotníctvo, psychológiu, kriminológiu a mnoho ďalších.

s názvom Etarea.¹²² Južne od Prahy mal vzniknúť mestský útvar pre 135 000 obyvateľov. Na rozdiel od rozptýlených obytných sídlisk a individuálnych chatárskych oblastí, ktoré nekonceptne zaberajú územia okolo Prahy, je Etarea mestom, kde sa počítalo so zlúčením rekreačnej a obytnej funkcie. Zníženie automobilovej dopravy i redukcia roztrúsenej zástavby v prospech krajiny predznamenáva istý ekologicky šetrný prístup k životnému prostrediu.¹²³ Bohatá vybavenosť zariadení spoločenského a kultúrneho charakteru, okolitá príroda, športové a oddychové zóny mali umožňovať obyvateľom plnohodnotné trávenie voľného času, bez nutnosti opúšťať svoje bydlisko. Etarea kládla doraz aj na estetickú stránku, pestrosť a variabilita obytných jednotiek so skulpturálne poňatými výškovými blokmi predstavovala architektonickú rozmanitosť [44, 45]. Zároveň sa počítalo aj s istou participáciou obyvateľstva na dotváraní mesta. Ako sa píše v správe: „*Všichni je mohou dotvářet estetickou úrovní uspořádání malých zahrádek nebo obytných teras.*“¹²⁴ Každý obyvateľ môže Etareu rozvíjať vlastným spôsobom a uspôsobiť si bytové dispozície k svojim potrebám.

Hlavným predpokladom fungovania bola technologická vyspelosť s maximálnou mierou automatizácie.¹²⁵ Mesto disponovalo vlastným letiskom a spojenie s Prahou zabezpečovali rýchlovlaky Alweg. Zdôrazňovaná bola najmä pešia doprava. Chodníky boli oddelené od niekoľko úrovňovej cestnej premávky. Spotrebný tovar sa k obyvateľom dostával skrz sieť distribučného pneumatického potrubia. Čelechovský a spol. predpokladali mesto riadené systémovo za pomoci počítačov a prognostických modelov.¹²⁶

Autori projektu už od začiatku zdôrazňovali, že: „*Etarea není hypotézou ani utopií.*“¹²⁷ Čelechovský sa vo svojich textoch dištancoval od západných alternatív, ktorých hlavným propagátorom bol Ragon.¹²⁸ Jeho kritika smerovala práve k technokratickej povahe a neľudskosti mnohých projektov. Pochybnosti o realizácii zdôrazňuje aj tým, že ich definuje ako „*vzdušné zámky*“.¹²⁹ Napriek tomu mnoho prvkov, ktoré vyznávali západní vizionári, ako napríklad viacúrovňová doprava ústiaca v podzemí, rýchlodráhy monorailu a plná automatizácia, do tohto návrhu implementoval.

Cieľom Etarei bolo spojenie automatizácie s prírodou. Odbremenenie človeka od úkonov, ktoré môžu byť automatizované, má za následok nárast voľného času. Ak sa k tomu pridá prostredie, v ktorom tento voľný čas dokáže zmysluplne naplniť, dochádza k uspokojeniu potrieb na biologickej i psychickej báze. To má v konečnom dôsledku vplyv na zvyšovanie ekonomickej produktivity obyvateľstva. Hospodársky blahobyt, ktorý je výsledkom takto nastaveného systému tak potvrdzuje a demonštruje pokrok socialistickej spoločnosti. Z tohto pohľadu môžeme projekt Etarei chápať ako pokus, ktorý sa na vlne vedecko-technickej

¹²² ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Studie životního prostředí města. *Architektura ČSSR* XXVI, 1967, č. 7, s. 399-409.

¹²³ Funkcia rekreačného mesta či apel na centralizáciu obyvateľstva a „vyčistenie“ krajiny sú podobné premisy, s akými sa stretávame pri Heliopolise.

¹²⁴ ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Studie životního prostředí města. Op. cit., s. 401.

¹²⁵ S automatizáciou sa rátalo aj v sfére zásobovania, výroby i predaja tovarov a služieb, kde bola napríklad systémovo riadená veľkovýroba jedál pre obyvateľov.

¹²⁶ V rámci prognostických riešení bolo samotné mesto ponímané ako dynamický celok. Bol napríklad vypracovaný dynamický populačný model, ktorý predpokladal demografický vývoj obyvateľstva na prvých 30 rokov. Koncept systémového plánovania a riadenie mesta Čelechovský rozpracoval v knihe *Města jako systémy*. Viac viď ČELECHOVSKÝ, Gorazd – ŠIPLER, Vladimír. *Města jako systémy*. Praha: Academia, 1983, 206 s.

¹²⁷ ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Studie životního prostředí města. Op. cit., s. 399.

¹²⁸ ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Utopie v urbanismu. *Československý architekt* IX, 1964, č. 10, s. 2.

¹²⁹ ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Vzdušné zámky nebo Aetas aurea, *Československý architekt* X, 1964, č. 23, s. 5.

revolúcie snaží urýchliť tento prerod smerom k post-industriálnemu komunistickému prostrediu.¹³⁰

Projekt veľkého obytného celku s plným vybavením slúžiacim svojmu obyvateľovi sa dá ponímať aj ako humanisticky orientovaná marxistická odpoveď na západné alternatívy. Model ideálneho komunistického mesta, ktorý je založený na najnovších technologických poznatkoch, a v ktorom dochádza k uspokojeniu všetkých potrieb jeho participujúceho obyvateľa, sa však s nástupom „reálneho socializmu“ ukázal ako neuskutočniteľný ideál. Nenaplnená snaha o komplexné humánne životné prostredie nám môže pripomenúť už spomínanú súťaž na výstavbu Petržalky a jej následnú realizáciu. Situácia nefunkčnej plánovacej ekonomiky v prípade tohto sídliska výrazne brzdila výstavbu. Sústredenosť na vybudovanie čo najpočetnejšieho bytového fondu odsúvala otázku spoločenskej vybavenosti, prírody a rekreácie na budúci progresívny vývoj. Reálna výstavba so svojimi nedostatkami si koncom 80. rokov vyslúžila ostrú kritiku z radov opozície.¹³¹ Vyčítané jej bolo predovšetkým to, že sa pri realizácii upustilo od stanovených zásad, ktoré mali predstavovať neunifikované formy bývania. Kritizovaná bola aj absencia služieb, obchodov a všeobecnej občianskej vybavenosti. Avšak ani samotná kritika nepostrehla to, že už prvotná myšlienka urbánneho prostredia, ktoré sa bude vplyvom pokroku vyvíjať k stále dokonalejším formám, stojí rovnako ako projekt Etarei na utopických základoch.

4.2 Smerom k prirodzenému svetu

Napriek tomu, že Ragonove myšlienky ponúkli súdobým architektom na domácej scéne svetový prehľad o nových technologických formách a futurologických riešeniach, už prvé vydanie jeho knihy v českom preklade z roku 1967 prinieslo v stati doslovu istú kritiku z pera Dalibora Veselého. Vo víre fenomenológie 60. rokov 20. storočia bolo jednou z dôležitých tém aj hľadanie tzv. prirodzeného sveta (Lebenwelt). Patočkove priestorové úvahy o tom, či je priestor len samostatná objektívna entita, alebo ide o výsledok ľudského vedomia, vyústili do práce *Prostor a jeho problematika*, ktorá sa stala priamou inšpiráciou pre Patočkovho žiaka – Veselého.¹³² Filozof a architekt Dalibor Veselý následnú problematiku aplikuje s detailnejším zameraním priamo na architektúru. Už v úvode doslovu predostiera kritický bod, ktorý absentuje v celom Ragonovom koncepte. Hlavný problém vidí v tom, že Ragon si vo svojom prehľade architektonických a urbanistických riešení, nových foriem, technických inovácií a konštrukcií nekladie otázku ohľadom situácie človeka v takomto svete budúcnosti. Ragonov názor na budúcnosť je odvodený z vtedy zaužívaného technologického hľadiska, kedy nová technológia vyrieši všetky problémy sveta a určí spôsob nášho bytia. V takomto svete „(...) budoucnost v podstatě určí moderní věda a technika, zatímco život se pouze přizpůsobí.“¹³³ Dokonalé prostredie vedy dokáže vyriešiť akékoľvek problémy

¹³⁰ KRIVÝ, Maroš. Automation or Meaning? Socialism, Humanism and Cybernetics in Etarea, *Architectural Histories* VII [online]. 2019, č.1. s.10-11 [cit. 19. 09. 2019].

Dostupné z: <https://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.314/#>

¹³¹ V 80. rokoch podrobil sídlisko kritike Ján Budaj v známej disidentskej publikácii *Bratislava nahlas*.

¹³² HŮRKOVÁ, Ludmila. Ján Patočka a hledání přirozeného světa v architektuře šedesátých let. In: PETRASOVÁ, Taťána – PLATOVSÁ, Marie et al. *Tvary, formy, ideje: studie a eseje k dějinám a teorii architektury*. Praha: Artefactum, 2013, s. 208.

¹³³ VESELÝ, Dalibor. Doslov. In: RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Op. cit, s. 159.

či už spoločenského alebo individuálneho života.¹³⁴ Technika je v tomto prípade determinantom ľudských vzťahov, a tým pádom pohlcuje do svojej množiny aj všetko ostatné – architektúru nevynímajúc.

Veselý sa následne snaží tento technicistný pohľad podrobiť kritickej analýze. Jeho korene spatruje v racionalistickom myslení modernej technickej civilizácie, ktoré priamo vedie k spredmetňovaniu javov a vzťahov. Za bod zlomu, kedy ľudstvo dospelo k výsadne vedecko-objektívnemu pozitivistickému poznaniu, považuje obdobie renesancie, neskôr sa prejavuje v prvých konceptoch utopistov 17. storočia, skrz osvietenstvo, až po pozitivizmus 20. storočia. Východisko z tohto myslenia predstavuje práve architektúra, pretože *prirodzený priestor* nie je predom daný, ale musí byť súvisle vytváraný človekom, keďže je založený na spolu bytí človeka a vecí v ich význame. Hlavou otázkou, ktorú by si tak mali architekti klásť v súvislosti s budúcnosťou nie je „ragonovské“ *kde?*, ale *ako?* budeme žiť.¹³⁵

Bolo by chybou myslieť si, že Veselý touto kritikou odmieta technologické výdobytky. Upozorňuje však na možný omyl, kedy je kvalita architektúry posudzovaná priamou úmerou k použitiu čo najsúčasnejších technických riešení, ako by to mohlo vyplývať z Ragonovej knihy. Nepodporuje návrat k starým postupom, ba naopak, víta prijatie čo najvyspelejších technických riešení. Avšak samotná architektúra by nemala byť redukovaná len na technický objekt. Architektúra má byť v prvom rade ľudská, s vlastnou formou ale aj technológiou.¹³⁶

Zatiaľ čo pre mnoho vizionárov predstavovala architektúra dynamickú veličinu, ktorá sa vplyvom technologických zmien vyvíja, človek bol v ich nazeraní akási stála, nemenná konštanta. Už v 60. rokoch však niektorí architekti pociťovali, že okrem novej techniky je nutné sa opäť zaoberať človekom, jeho vnímaním, cítením a životom. Z kozmických výšok pociťovali potrebu návratu k zemi, k prirodzenému svetu.¹³⁷

V roku 1966 sa konalo liberecké *Mezinárodní pracovní symposium mladých architektů a výtvarných umělců o využití volného času mládeže*.¹³⁸ Jednotlivé pracovné skupiny predkladali návrhy na doriešenie dolného centra Liberca. Objavujú sa tu nielen nové skulpturálne tvarované stavby, ale aj filozofickejšie ladené úvahy o živote človeka v danom prostredí. Za zmienku stojí pražský kolektív v zložení: architekti Milan Rejchl a Jan Zelený, sochár Jan Koblisa a publicista Miroslav Hruška. V príslušnom texte k ich projektu je zdôrazňovaná „(...) *syntéza přírody, architektury a umění, aby vznikla osvobozující psychologická atmosféra s výrazně romantickými prvky*.“¹³⁹ Súčasťou sympózia bol aj liberecký tím s architektom Miroslavom Masákom, ich predkladaný návrh nepočíta s impozantnými technickými víziami, skôr preferujú civilnejšie riešenie. Oddelenie peších

¹³⁴ Idem, s. 162.

¹³⁵ Idem, s. 164.

¹³⁶ Na tému doslovu Veselý nadviazal vo svojej neskoršej knihe *Architektura ve věku rozdělené reprezentace*, ktorá predstavuje prepracovanejší a podrobnejší rozbor načrtnutej problematiky. Viac viď VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008, 348 s.

¹³⁷ Nedá sa ale tvrdiť, že by sa k tomuto prístupu architekti stavali nejak programovo.

HŮRKOVÁ, Ludmila. Ján Patočka a hledání přirozeného světa v architektuře šedesátých let. Op. cit, s. 211.

¹³⁸ Sympóziu sa konalo od 23. 05. do 11. 06. K účasti boli pozvané 3 zahraničné skupiny a 5 vybraných československých kolektívov.

¹³⁹ Citované podľa: *Katalog Mezinárodního symposia mladých architektů a výtvarných umělců o využití volného času mládeže*. Liberec: Městský národní výbor Liberec, 1966, nestráňované.

od dopravy sa im zdá preceňované, hlavná je v tomto prípade snaha o zachovanie mierky a atmosféry miesta.¹⁴⁰ Hlavnou náplňou sympózia bola, okrem iného, snaha o uplatnenie tímovej spolupráce (travaux d'équipe). Ako jeden zo súdobých architektonických trendov sa zdôrazňovala medziodborová spolupráca architektov, výtvarníkov a ďalších odborníkov z rôznych iných profesií. Poučenie z účasti na sympóziu Masák premietol do návrhu relaxačných kúpeľov pre Teplice. So snahou o oživenie a zľudštenie teplického urbanistického celku bol navrhnutý objekt relaxačných kúpeľov, ktoré majú byť pre návštevníkov zdrojom psychickej a fyzickej harmónie. Tú mali zaručiť organické tvary, materiály s príjemnou štruktúrou a svetelne-kinetické prvky v spojení s hudbou. Architekt tu rovnako ako v prípade libereckého návrhu spolupracuje s hudobným skladateľom Rudolfom Komorousom, psychiatrom Vladimírom Beranom a sochárom Stanislavom Hanzíkom. Ako sa píše v jednom z Masákových textov: „(...) pokládáme za vhodné vyvolať v návštevníkoch silnou emociu jednotným pôsobením priestoru, materiálu, barvy, zvuku, svetla a pohybu, ktoré majú vyvolať priaznivú atmosféru pro maximální relaxaci, a které by mohli působit na rozvoj emocionálních stránek člověka.“¹⁴¹ V takto formovanom priestore dochádza k uvoľneniu ľudskej fantázie. Človeku poskytuje útek od rýchlosti doby, ponúka možnosť na zastavenie a kontempláciu. Ako paralelu k teplickým kúpeľom uvádzajú Hájková a Švácha projekt Akustikonu.¹⁴² Síce sa oba projekty nezhodujú po formálnej stránke, synestetická povaha diela s dôrazom na relaxáciu je spoločným východiskom. Na tento projekt VAL-u sa tak nemusíme dívať len skrz pokrok technickej vybavenosti kultúrnych či zábavných centier v budúcnosti, ktoré svojím mechanizmom ohromujú návštevníka. Vďaka multiodborovej spolupráci, tak charakteristickej pre všetky ich projekty, vzniká návrh stavby, v ktorej spojenie pohybu, svetla a hudby môže viesť k vytváraniu jedinečnej atmosféry s pôsobením na ľudské emócie. Technika tak v tomto prípade nie je cieľom, ale prostriedkom k naplneniu ľudských potrieb a vnútorného obohatenia.

4.3 Konštrukcie, odpútanie sa od zeme a otázka monumentality

Sedemdesiate roky s nastupujúcou normalizáciou znamenajú značnú zmenu v spoločnosti i architektúre. „Prepúšťanie“ zahraničných vplyvov a otváranie sa svetu spreď augusta 1968 bolo minulosťou. Dôsledkom tejto zmeny bol aj rapidný pokles súťaží, a tým pádom i experimentovania. Možnosťou ako sa dostať k zaujímavému návrhu a prípadne realizácii boli napríklad štátom financované výskumné úlohy.

Rozširovanie miest a pokles voľnej poľnohospodárskej pôdy konca 60. rokov bolo popudom k hľadaniu možností výstavby obytných celkov aj v zložitých terénoch, ktoré predstavovali značné priestorové rezervy. K otázke nových foriem bytovej výstavby prispel svojim projektom aj jeden z najväčších techno-optimistov a konštrukčných novátorov – Karel Prager. Nad zložitým členitým územím Košírských svahov projektuje *superstruktury* – rozsiahle priestorové konštrukcie nového mesta, ktoré sa „vznáša“ nad starou zástavbou [46]. Už v stavbe federálneho parlamentu, koncipovanej ako „dom nad domom“, môžeme badať realizovaný

¹⁴⁰ MASÁK, Miroslav. Studie dostavby dolního centra Liberce. In: HÁJKOVÁ, Ludmila. Texty Karla Hubáčka a Miroslava Masáka z počátku skupiny SIAL. *Umění/Art* XLVII, 1999, č. 1-2, s. 120.

¹⁴¹ MASÁK, Miroslav. Návrh relaxačních lázní pro sídliště Teplice-Šanov. In : Idem. s. 116-118.

¹⁴² HÁJKOVÁ, Ludmila – ŠVÁCHA, Rostislav. Kde budeme žít zítra?. Op. cit., s. 135.

fragment mostných priestorových miest Yonu Friedmana. Tento koncept však v plnej miere rozvíja až v projekte pre Košice. Na vysokých vertikálnych podporách boli zavesené horizontálne časti s bytmi, kancelárskymi a priestormi pre občiansku vybavenosť.¹⁴³ Prager kládol dôraz najmä na obytnú funkciu. Niekoľko poschodové štruktúry mali fungovať ako stavebnicová sústava s možnosťou rôzneho napájania individuálnych obytných buniek – sám o sebe princíp v štýle Plug-in city Archigramu či metabolistov.¹⁴⁴ Prager pristupoval k úlohe ako k návrhu priamo určenému k výstavbe. Aj keď bola v roku 1975 oponentúrou prijatá ako splnená, k realizácii nikdy nedošlo.¹⁴⁵ Ozveny dominantných *superstruktur* sa však objavujú aj v jeho neskoršej tvorbe.¹⁴⁶

Odpútanie sa od zeme a akési popretie gravitačných zákonov je dominantným znakom „obrátenej pyramídy“ slovenského rozhlasu architektov Svetka, Kisslinga a Ďurkoviča [47,48]. Projekt vznikajúci ešte koncom 60. rokov sa svojej realizácie dočkal až na prelome 70. a 80. rokov. Lumír Lýsek ju charakterizoval ako „jednu z tovarovo najvýraznejších architektur Bratislavy, bola plánovaná ako jedinečná monumentálna a ikonická stavba“.¹⁴⁷ Jej neobvyklá forma a konštrukčná vynaliezavosť je výsledkom snahy autorov prerušiť zaužívaný stereotyp, kedy väčšina budov nadobúdala tvar v podobe horizontálnej podnože s kolmou hmotou vertikálneho hranola. Kompozične je delená na dve časti. Prvou je robustný parter, ktorý tvoria hlavné nahrávacie priestory s plochými strechami a terasami. Druhá časť pozostáva z hlavnej hmoty obráteného ihlanu s prevádzkami. Obal fasády tvorí oceľová konštrukcia diagonálnych väzníkov. Vnútorne ťažisko objektu sa skladá zo zvislého oceľovo-betónového komunikačného jadra. Smerom nahor je kôš pyramídy s každým poschodím rozšírený o 330 cm, navonok narastajúci objem sa vo vnútri pretavuje do voľného priestoru administratívnych častí. Tie, s plynulou nadväznosťou na interiérové galérie, vytvárajú medzi plášťom a jadrom veľkorysý vzdušný priestor. Architekti okrem voľnej priestorovej skladby zdôrazňovali aj nutnosť vytvoriť ideálne pracovné prostredie. Rátalo sa tak so zeleňou nielen na exteriérových terasách a v átriách, ale rastliny mali prechádzať aj skrz vnútorné galérie. Spolu s technologickými prvkami klimatizovaných priestranstiev, modelovým experimentálne meraným osvetlením či použitím systému pružného zavesenia stien, tak autori prichádzali „s myšlienkou, ktorá mala zlepšiť pracovné prostredie človeka, skĺbiť bezpečnosť interiéru s voľnosťou zdravého vonkajšieho sveta, byť Fouriérovou Falanstérou aj Fullеровu geodetickou kupolou.“¹⁴⁸ Už na prvý pohľad pôsobí rozhlas, predovšetkým jeho parter, akýmsi autistickým, nedokončeným dojmom. Autonómnosť objektu vzhľadom na mestskú štruktúru však nebola v pláne. V rámci urbanistického konceptu sa počítalo s tým, že rozhlas bude súčasťou nového centrálného verejného priestoru. Ten mal vzniknúť nad navrhovanou priečnou

¹⁴³ Karel Prager prezentoval systém nového urbanizmu zavesených štruktúr, poschodových rámov a variabilných obytných jednotiek aj na stránkach slovenského Projektu. Viac viď PRAGER, Karel. Nový stavebný druh/nové urbánne formy. *Projekt* XV, 1973, č. 1, s. 27-32.

¹⁴⁴ SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Karel Prager*. Praha: Titanic, 2013, s. 122-131.

¹⁴⁵ Idem, s. 131.

¹⁴⁶ Napríklad štúdie prestavby dolnej časti Holešovic, jedna z verzií projektu na Mezinárodní centrum obchodu či návrh fakultnej nemocnice na Albertově z roku 1987.

¹⁴⁷ LÝSEK, Lumír. Budova československého rozhlasu v Bratislave. *Architektura ČSR* XLIV, 1985, č. 9, s. 391

¹⁴⁸ SZALAY, Peter. Terasy budúcnosti. *Projekt* [online]. 2017, č. 3-4, s. 34 [cit. 15. 10. 2019].

Dostupné z: <https://www.archinfo.sk/kniznica/casopisy/transformacie-ikonicke-ruiny-cast-6-transformacie-mesta.html#/>

osou, ktorá by spájala nábrežie Dunaja s hlavnou železničnou stanicou.¹⁴⁹ Terasy a strechy okolo pyramídy sa tak pôvodne mali napájať na mosty a lávky, ktoré by viedli ponad dopravné komunikácie spomínanej priečnej osi a prepájali by budovu s ostatnými objektmi. Tento koncept však nikdy nebol urbanisticky doriešený. Okrem vízie priečnej osi je prospektívny duch prítomný aj v dielčích urbanistických návrhoch centra Bratislavy. Možno hovoriť až o akomsi trende navrhovať námestia, chodníky a všeobecne verejné priestory na vyzdvihnuté platá a terasy, pod ktorými mala byť situovaná doprava [49]. Práve priestorový urbanizmus s vertikálne segregovanou dopravou je koncept, s ktorým sa pravidelne stretávame pri mnohých vizionárskych riešeniach.

Záujem o formu, pragmatizmus, snaha o čo najdokonalejšie technické a konštrukčné riešenie a vstup štruktúry alebo hmoty obrovskej mierky do krajiny či mestského celku, ktorému dominuje, sú charakteristickými prejavmi architektúry vznikajúcej v 70. rokoch. Nutné je však dodať, že mnoho z týchto ambiciózných plánov má korene ešte v uvoľnenejšej atmosfére 60. rokov. Predpokladané vízie sa však nikdy v plnej miere nezrealizovali tak, ako boli zamýšľané. Poväčšine z nich ostali len autonómne solitéry typu Slovenského rozhlasu, prípadne ich implicitná utopická povaha odsúdila na nezdar ako už spomínaný projekt Petržalky. Avšak všetky tieto predkladané príklady dokazujú, že prospektívne myslenie orientované na budúcnosť malo pevné miesto v oficiálnej produkcii tej doby. Mária Topolčanská hovorí v súvislosti s budovou rozhlasu o tzv. techno-utópii. Je to “(...) *ambícia demonštrovať potenciál architektúry prostredníctvom technologického progresu ovplyvňovať spoločnosť, politicky sa angažovať*.”¹⁵⁰ Koncept techno-utópie pritom preberá od historičky a teoreticky architektúry Felicity Scott, ktorá chápe technologickú transformáciu modernej architektúry ako výsledok vplyvu politických síl.¹⁵¹

Zdá sa, že k tomuto konceptu sa približuje viacero či už realizovaných alebo zamýšľaných projektov vznikajúcich v 60. a 70. rokoch v našom prostredí. Architekti, ktorí mali tú možnosť vyhnúť sa schematickosti a monotónnosti boli nepochybne ovplyvnení celosvetovým záujmom o nové architektonické a urbanistické formy. Snahu o dokonalé životné prostredie spájali s technologickou vyspelosťou a v neposlednom rade i monumentálnou mierkou. Aj keď v mnohých prípadoch nechcene, takéto prejavy dobre poslúžili propagandisticky orientovanému režimu.

Vo svojej štúdii zaoberajúcej sa otázkou monumentality v slovenskej architektúre 60. a 70. rokov upozorňuje Henrieta Moravčíková na jej rôzne formy a impulzy. Monumentálna mierka podľa autorky nemusí nutne len zdôrazňovať spojenie s reprezentáciou štátu a propagandisticky demonštrovať materiálnu a kultúrnu prosperitu, ale je aj výsledkom tvorivého zápalu a vízií architektov. Tí využívajú možnosti, ktoré im režim v podobe veľkých zákaziek ponúka, nemuseli obmedzovať svoj architektonický jazyk a chtiac-nechtiac smerovali k „veľkým gestám“. Tento svoj argument prezentuje aj na príklade VAL-u. V ich projektoch

¹⁴⁹ Už v súťaži z roku 1963 je funkcia z pôvodnej „zelenej“ pešej priečnej osi zmenená na autodráhu. HRUŠKA, Emanuel. Súťaž na budovu čs. rozhlasu v Bratislave. *Projekt VI*, 1964, č. 3, s. 65.

¹⁵⁰ TOPOLČANSKÁ, Mária. Slovenský rozhlas medzi techno-utópiou a dystopiou. In: MORAVČÍKOVÁ, Henrieta et al. *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia: (pre)myslieť architektúru*. Op. cit, s. 207.

¹⁵¹ Viď SCOTT, Felicity. *Architecture or Techno-utopia: Politics after Modernism*. Cambridge: MIT Press, 2007, 347 s.

obrovských mierok badá monumentalitu, ktorá už nie je obmedzená len na štátne objednávky, ale je vlastná aj architektúre vznikajúcej mimo oficiálny prúd. V monumentalite neskorej moderny, ktorá „(...) nebola len produktom politických požiadaviek, ale aj výsledkom vnútorných architektonických impulzov“,¹⁵² vidí Moravčíková priblíženie VAL k súdobej architektonickej praxi.

Prvé projekty skupiny VAL sa už na pohľad od týchto smelých, vizionárskych plánov formálne veľmi neodlišujú. Sú to prepracované štúdie s podrobnou architektonickou dokumentáciou a modelmi, ktoré by sa dozaista mohli uchádzať o popredné priečky v rámci navrhovaných riešení novej experimentálnej úlohy. Rovnako ako väčšina architektov tej doby, ktorí sa snažili vymaniť z diktátu prefabrikátov a jednotvárnosti, aj oni navrhujú technicky a formovo inovatívne objekty. Ich monumentálnosť je však očividná. Jindřich Chaloupecký v tomto zmysle hovorí o skupine, ktorá „(...) sústreďuje ľudí i zariadenia do uzavretých architektonických diel, ktoré sú umelými, exaktnými, neosobnými a sebestačnými útvarmi, schopnými vlastnou monumentalitou konkurovať monumentalite prírody.“¹⁵³

Na jednej strane teda jasne stoja v opozícii voči schematickosti a „šedosti“ priemernej produkcie, na strane druhej využívajú rovnaký prístup s chýbajúcim vzťahom k okoliu a nadľudskou mierkou. Síce s dômyselným vyriešením napájania dopravy a komunikačných tokov, predsa ide o intervencie do krajiny (Heliopolis) alebo mestského celku (Istroport).

Ich tvorcovia však spojenie s oficiálnymi dobovými experimentmi odmietajú. Má to súvis aj s faktom, že ich tvorba spadá do začiatku 70. rokov, a nie je výsledkom žiadnej štátom zadanej úlohy. Klíma, v ktorej vznikali slobodnému tvorivému duchu na poli umenia ani architektúry poväčšine nepriala. Projekty VAL-u tak existovali mimo oficiálnej sféry, v ktorej architektonická prax, centrálna združovaná v projektových ústavoch, nemala vo svojej obsahovej náplni možnosť individuálnej „voľnej tvorby“. Preto i bez akéhokoľvek nároku na honorár a vystavovanie bola „možnosť snívať v architektúre“, tak ako to okomentovala Viera Mecková, „strašne zaujímavá a nedala sa odmietnuť“.¹⁵⁴ Obaja architekti sa zhodujú na tom, že činnosť v rámci VAL-u im poskytla to, čo v projektovom ústave, ktorý riadil čo sa robiť môže, a čo nie, nebolo mysliteľné. Z tohto pohľadu je možné chápať ich pôsobenie v skupine VAL ako únik do iného, ničím neobmedzovaného sveta.

Tu sa značí istý dualizmus. Svojim prospektívnym zameraním, monumentalitou a autonómnosťou vzhľadom na okolie zapadajú do rámca experimentálnej praxe, zároveň však vznikajú v súkromí ako výsledok vlastnej, voľnej tvorby a ich autori odmietajú spojenie s danými oficiálnymi prejavmi.

Otázka teda znie: Boli projekty VAL-u podobnými modernistickými víziami, i keď vznikajúcimi mimo projektovú prax, alebo sa spôsobom využívajúcim analogický jazyk snažili ironizovať a demaskovať ideologickú stránku takejto architektúry?

¹⁵² MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Monumentality in Slovak architecture of the 1960s and 1970s: authoritarian, national, great and abstract. *The Journal of Architecture* XIV [online]. 2009, č. 1, s. 58 [cit. 25. 07. 2019]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/13602360802705205>

¹⁵³ Citované podľa: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 126. Viď aj CHALUPECKÝ, Jindřich. Příběh Alexe Mlynářčika. In: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990, s. 114.

¹⁵⁴ MAZÚR, Milan. Výstava Žilinčanov v Taliansku: architektonicko-výtvarné projekty Kupkoviča, Meckovej Mlynářčika v Benátkach. Op. cit., s. 12.

5 ARCHITEKTONICKÉ VÍZIE UMELCOV

Na to, aby sme sa pokúsili aspoň sčasti odpovedať na zmienenú otázku, musíme svoju pozornosť upriamiť na oblasť, kde nepochybne k istej kritike dochádzalo. Z prechádzajúcej kapitoly už vieme o existencii západných architektov a skupín, ktoré vo svojom programe a utopických návrhoch zdôrazňovali spoločenský nesúhlas so zavedenou architektonickou praxou a socio-politickou situáciou. Na domácej architektonickej scéne však priama opozícia voči oficiálnej produkcii neexistovala. To však neplatí pre oblasť umenia.

Tak ako experimentálne poňatá architektúra stierala hranice medzi jednotlivými umeleckými odvetvami, i záujem o ňu presahoval do širokých umeleckých kruhov. Nielen Alexa Mlynárčika, ale aj mnoho ďalších umelcov zaujala táto sféra, a tak popri svojej hlavnej umeleckej tvorbe navrhovali architektonické vízie najrôznejšieho charakteru. V ich ponímaní však nutná funkčnosť mohla ísť stranou a do popredia sa dostali fantazijné objekty, priestorové moduly, plastiky, kresby, koláže a náčrty, vždy však zviazané s témou architektúry.

Rovnako ako architektov, aj týchto umelcov zaujímali témy budúceho smerovania architektúry, otázka obytnej krajiny, zmeny pôsobiace na utváranie nových miest či kozmický priestor. V ich prácach sa stretávame s takmer všetkými formami experimentálnej architektúry, s ktorou sme už v rámci tohto textu mali dočinenie. Nielen nadšenie z kozmických letov a výskumov, ale aj priestor, v ktorom dochádza k syntéze psychického a fyzického vnímania, predstavuje multimediálny nafukovací environment *Kozmos* (1968) Stana Filka [50]. Okruh nafukujúcich štruktúr sa neobmedzuje len na Mlynárčikové megality, známe sú aj experimenty s pneumatickou architektúrou a plastickými hmotami Václava Ciglera.¹⁵⁵ Snahu o exaktnosť a vážnosť týchto prejavov demonštruje napríklad výstava *Dizajn a plastické hmoty*,¹⁵⁶ na ktorej okrem Ciglera spolupracoval aj odborník na statiku a dynamiku membránových konštrukcií Vladimír Fiřt z Ústavu teoretickej a aplikovanej mechaniky Československej akadémie vied. Kurátorka výstav Milena Lamarová dokonca iniciovala aj výskum, v snahe dostať experimenty z plastovej hmoty do bežnej sériovej výroby.¹⁵⁷ Iné „konštruktivistické“ tendencie zastupuje vyhadzovaná architektúra Huga Demartiniho či práce Karla Malicha, ktorý sa vo svojich priestorových plastikách a kresbách presúval od skúmania elementárnych tvarov smerom k špirálam a dynamizmu. Jiří Padrta dané prejavy spája s dielom ruských avantgardistov: Maleviča, Lisického, Pevsnera, kde vidí spoločné rysy v avantgardnej utopickosti. Padrta naproti Veselému obhajuje technický optimizmus a zdôrazňuje nutný dualizmus, kedy k živej prírode je skrz diela týchto umelcov vytváraná „príroda umelá“.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Cigler sa vo svojej tvorbe zamýšľal aj nad situáciou budúcich miest a otázkou nového urbanizmu. Jeho projekty Aerohousov zo 60. rokov, vo forme kresieb či fotomontáží, predstavujú mobilné multifunkčné jednoty, ktoré už nutne nemusia byť zviazané so zemou, ale levitujú v akomkoľvek priestore, kludne aj vo vesmíre.

¹⁵⁶ Výstava sa konala na jeseň roku 1972 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. Vzdušné zámky v době normalizace: výstava Design a plastické hmoty, pneumatické struktury a alternativní design 70. let. In: ČÍSAŘ, Karel – ČERNÝ Pavol – HNÍDKOVÁ, Vendula et al. *Nefoťte mě před knihovnou: kniha pro Jana Rouse*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2009, s. 125-145.

¹⁵⁷ Idem, s.132-133.

¹⁵⁸ Vid' napríklad PADRTA, Jiří. Hugo Demartini. *Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 8, s. 371-381. – PADRTA, Jiří. Pracovat v souladu s kozmem a živly. *Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 1, s. 3-7.

V 70. rokoch však takáto tvorba naberala aj iné než vizionárske obsahy. Keďže tvoriť v oblasti architektúry bolo, na rozdiel od iných prejavov, režimom sčasti povolené, istým spôsobom táto aktivita umožňovala jedinu slobodnú tvorbu, bez hrozby cenzúry. Zároveň však mnohým umelcom poskytovala nástroj, ako do svojich obsahov zašifrovať protestný tón, či minimálne vyjadriť nespokojnosť so spoločenskou situáciou. V danom kontexte tak nadobúdajú blízkosť k niektorým prejavom západnej radikálnej architektúry. A to nielen v rámci formy, ale aj kritického obsahu. Ich spoločensko-politické východiská sú však iné.¹⁵⁹ Ako reakciu na štátnu kontrolu po návrate z Ameriky môžeme vnímať projektovú architektúru Milana Knižáka zo začiatku 70. rokov.¹⁶⁰ *Betónové domy* (1962 – 1975) sú koláže predstavujúce obrovské budovy vo forme obyčajných predmetov každodenného života a spotreby [51]. V niektorých prípadoch Knižák zachádza ešte ďalej, keď navrhuje krajinu od architektúry vyhladiť a obyvateľov presídliť do gigantických miest týčiacich sa nad povrchom zeme. Od obydli presunutých do prstencov vybudovaných okolo obvodu zemegule, až po absurdnú predstavu prerezať planétu na niekoľko častí a bývať v jej klimatizovaných štrbinách, sú tieto návrhy vyústením Knižákovej fantastickej predstavy o ochrane Zeme. Má ľudom slúžiť už len ako park. Plne si uvedomujúc deštruktívnu podstatu takéhoto riešenia pristupuje k tejto utópii s istou iróniou, prvkom zábavy a hry.¹⁶¹ Záujem o krajinu a ekológiu nachádzame aj v tvorbe už spomínaného Václava Ciglera. Za jedno z výstražných, prípadne kritických diel môžeme považovať fotomontáž *Zrcadlo městu? Ne.* (1965), kde je do mestskej štruktúry vsadené obrovské zrkadlo. V týchto zmienených prácach je citeľné ironizovanie megalomanských konceptov západných i domácich vizionárov. Tí síce zdôrazňujú potrebu koncentrácie obyvateľstva a uvoľnenia pôdy v prospech prírody a rekreácie, avšak ich prejavy navrhovanej výstavby v podobe gigantických štruktúr neberú ohľad na životné prostredie. Svojím zásahom dramaticky menia obraz mesta i krajiny.

Pierre Restany trochu nezvykle radí do sekcie prospektívnej architektúry VAL aj diela *Skrutky I., II.* (1976) [52]. Jedná sa o Mlynárčikove koláže obrovských skrutiek vztýčených v prímorskej a horskej krajine, ktoré majú predstavovať rekreačné strediská. Banálny, nezaujímavý a všedný predmet v nadrozmernej mierke okupuje krajinu podobne ako Knižákov dom-vidlička či iné domy-objekty. Nie sú zdôraznením konzumu a hedonizmu, tak ako by ich chápali západní architekti a umelci. Zatiaľ čo v západných významoch by takáto architektúra smerovala k pop-artu, v kontexte východoeurópskej izolácie sa radí skôr ku konceptuálnym prejavom, kedy obmedzenie v materiálnej tvorbe znamenalo hľadanie nových alternatív vyjadrovania.¹⁶² Umelci sa tak obracali smerom k okolitému svetu. Privlastňovaním objektu zo žitej skutočnosti do umeleckej praxe sa samotná idea stávala umeleckým dielom.

Podobné tendencie s väzbami na architektúru nachádzame aj v dielach slovenských umelcov. Spomeňme len virtuálne pomníky sochára Juraja Meliša. *Pocť padlému neznámemu sochárovi* (1975) či *Pocť budúim hrdinom* (1974) sú koláže, kde v ironizujúcich súvislostiach kombinuje realitu oficiálnej produkcie pripomínania a kultu s odkazmi na diela z histórie

¹⁵⁹ CYTLAK, Katarzyna. Complexity and Contradiction in Central European Radical Architecture. Op. cit., s. 182-203.

¹⁶⁰ Idem, s. 195.

¹⁶¹ Úvahy a architektonické projekty z obdobia 60. až 80. rokov existujúce vo forme samizdatov a rukopisov zahrňuje Knižákova publikácia *Sny o architektuře*.

Viac viď KNIŽÁK, Milan. *Sny o architektuře*. Ostrava: Šmíra-Print, 2012, 375 s. ISBN 978-80-87427-35-4.

¹⁶² CYTLAK, Katarzyna. Complexity and Contradiction in Central European Radical Architecture. Op. cit., s. 193.

sochárstva.¹⁶³ Od roku 1975 začína Meliš vytvárať albumy osfetových tlačí, kde hrá ústrednú rolu jedno zvýraznené slovo (HELP, IDEA). Daný text vzniká v rôznom materiáli a po odfotografovaní následne zaniká.¹⁶⁴ V týchto dielach nachádzame niekoľko architektonických presahov. Slovo HELP je vyskladané z jednotlivých modelov stavieb, ktoré vytvárajú obytný súbor. Prípadne sú samostatné písmena vymodelované do tvaru výškových budov a vložené do urbanistickej schémy [53]. Sám o sebe široko významový pojem, ktorý Meliš zakomponováva do vymysleného sídliska, môže v kontexte produkcie prefabrikovaných neosobných foriem bývania 70. rokov naberať kritické obsahy.

Už od začiatku 70. rokov pracuje ďalší sochár, Jozef Jankovič, na cykle fiktívnych pomníkov a architektur. Vo forme kresieb a grafík sú neskôr koncipované v albumoch *Architektúry* (1976 – 1978) a *Projekty* (1977). Dajú sa chápať nielen ako reakcia na represiu voči umelcovej autonómnej sochárskej tvorbe, ale aj ako autorský protest proti normalizačným pomerom v spoločnosti. V jeho monumentálnych architektonických formách sú ako keby uväznené časti ľudských tiel, „(...) prinášajú obraz človeka zakliateho v nehybnosti rokov konsolidácie.“¹⁶⁵ Projekty na pamätníky sa vysmieľajú nielen tvarovo chudobnej výstavbe obyčajných stavieb, ale aj veľikášstvu komunistických prominentov s odkazom na ich vily, či pripomínanie si najbanálnejších udalostí s cieľom posilniť propagandu.¹⁶⁶ *Projekt prenosného pneumatického agitačného centra* (1976) alebo *Projekt stranického hotela na Mesiaci* (1976) [54,55] zasa nesie architektonickú syntax techno-optimistického vizionárstva v prevrátenom význame. Mobilita, nové materiály, obrovská mierka a technický pokrok – to všetko v spojení s politickou funkciou stavby – sarkasticky odhaľuje ideologický rozmer, ktorý v domácom prostredí prospektívnym smerom ladená architektúra naberala.

Len zopár ukážok zo širokého prúdu jasne osvetľuje, že architektonické projekty niektorých umelcov mali vo svojej podstate aj istý kritický náboj. V tomto význame hovorí Tomáš Štrauss o kritickom potenciáli umenia, ktoré na rozdiel od „(...) reálnej nepraktickosti súčasnej nekonceptnej, tvarovej, technologicky, ekonomicky i ekologicky zastaranej výstavby“ praktický dosah má, keďže poukazuje na jej zlyhávanie.¹⁶⁷ Z projektov VAL-u sa tak zároveň, v jeho ponímaní, stávajú „*orwellové riešenia*“.¹⁶⁸ V tomto kontexte obrovské formy navrhovaných miest a budov nevystupujú ako prospektívne vízie čakajúce na realizáciu, ale zaujímajú skôr dystopickú povahu. Podobne ako tvorba Superstudia, v ktorej sa odráža kritika súdobého stavu architektúry a spoločnosti, aj VAL môže ironizovať koncept technologického pokroku, na ktorom sa prižívovala oficiálna propaganda prostredníctvom modernistických diel veľkých mierok.

Nesmieme však zabúdať na fakt, že súčasťou kolektívu VAL sú aj činní architekti. Ich praktická tvorba bola nutne zviazaná s oficiálnou produkciou. A tak aj realizované diela Meckovej a Kupkoviča spoluutvárajú obraz súdobej architektúry. Pokúsme sa nazrieť na ich hlavnú oficiálnu pracovnú náplň.

¹⁶³ GERŽOVÁ, Jana. Konceptuálne umenie. Op. cit., s. 176.

¹⁶⁴ HRABUŠICKÝ, Aurel. Umenie fantastického odhmotnenia. Op. cit., s. 173-174.

¹⁶⁵ BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠICKÝ, Aurel – RUSINOVÁ, Zora. *Jozef Jankovič: Tvorba z rokov 1958-1997*. (kat. výst.). Bratislava: SNG, 1997, s. 102.

¹⁶⁶ BAJCUROVÁ, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015: socha a objekt*. Op. cit., s. 135-137.

¹⁶⁷ ŠTRAUSS, Tomáš. *Slovenský variant moderny*. Op. cit., s. 79.

¹⁶⁸ Citované podľa: RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Op. cit., s. 82.

Je možné hovoriť o nejakých presahoch prospektívnej a reálnej tvorby? Zapadali ich diela do prúdu technologických experimentov veľkých mierok a progresívnych konštrukcií?

6 ARCHITEKTI SKUPINY VAL

Viera Mecková aj jej mladší kolega Ľudovít Kupkovič boli primárne aktívnymi architektmi. Táto kapitola však nepodáva kompletný monografický výpis ich diela. Cieľom je na základe vybraných stavieb a projektov, ktoré podľa môjho názoru najlepšie a najjasnejšie demonštrujú princípy ich tvorby, predstaviť podobu architektúry vznikajúcej v oficiálnych podmienkach súdobej praxe. Zároveň sa pokúsime načrtnúť vzťah medzi experimentovaním, tvorivou ideou a reálnym staviteľstvom, v zmysle navzájom sa prestupujúcich kategórií. Architekti ako tvorcovia stavieb sa v rámci zdrojov svojho vlastného architektonického jazyka poväčšine obracajú k reálne existujúcim projektom a stavbám. Preto aj v ideových východiskách „papierovej“ architektúry VAL-u môže svoju rolu zohrávať architektúra reálna, postavená.

6.1 Viera Mecková

Viera Mecková študovala architektúru a pozemné stavitelstvo na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave v rokoch 1952 – 1958. V tom čase pôsobili na škole významné osobnosti českej a slovenskej architektúry ako Emil Belluš, Alfréd Piffel, Jan E. Koula, Emanuel Hruška či Vladimír Karfik, v ktorého ateliéri štúdium úspešne ukončila. Hneď po absolvovaní začala svoju kariéru v žilinskom štátnom projektovom ústave Stavoprojekt, v ktorom od roku 1968 pôsobila ako hlavná projektantka. I keď začiatky jej profesie poznačila ešte istá uzavretosť voči svetovej architektúre, s obmedzeným prístupom k zahraničným časopisom a literatúre, neskôršie uvoľnenie pomerov pre ňu znamenalo možnosť absolvovať aj viacero zahraničných študijných ciest.¹⁶⁹

Už prvé súťaže, zatiaľ v kolektíve autorov, predstavovali zaujímavé riešenia. Bol to predovšetkým návrh na dom knižnej kultúry v Bratislave¹⁷⁰ s terasovito vrstvenou hmotou jednotlivých podlaží v duchu škandinávskej architektúry či kongresová hala v Starom Smokovci,¹⁷¹ kde porota ocenila vhodnosť návrhu pre dané miesto a citlivé splynutie s terénom. Po niekoľkých ďalších súťažiach a menších samostatných realizáciách sa v polovici 60. rokov dostáva k prvej významnejšej zákazke, ktorou je dom kultúry „Makyta“ v Púchove [56]. Práca na projekte začala už v roku 1964 a následne bola stavba v roku 1970 dokončená.¹⁷² Púchovsky dom kultúry predstavuje na prvý pohľad formovo jednoduchú stavbu s dôrazom na horizontalitu, s pravouhlou skeletovou konštrukciou a priečelím zo zavesenej fasády. Tá pozostáva zo zasklených stien v hliníkových rámoch s parapetnými výplňami a opaxitovým sklom. Z objemu jednoposchodovej budovy len jemne vyčnieva hmota povrazišťa. Priestor je riešený v pravouhlej sústave, ktorá sa na prízemí skladá zo spoločensko-komunikačnej časti a lineárne radenými časťami obdĺžnikovej koncertnej a estrádnej sály, ktoré sú napojené

¹⁶⁹ MIKLOŠ, Peter. Viera Mecková: laureátka ceny Emila Belluša. *Projekt XLV*, 2003, č. 4, s. 9.

¹⁷⁰ II. cena (J. Mecka, E. Hejtmánek, V. Mecková).

HRUŠKA, Emanuel. K urbanistickým súťažiam na Slovensku. Dom knižnej kultúry. *Projekt VIII*, 1966, č. 7-8, s. 158-159.

¹⁷¹ Víťazný návrh odmenený I. zníženou cenou (V. Mecková, E. Hejtmánek).

Spoločenský dom Starý Smokovec. *Projekt IX*, 1967, č. 8-9, s. 188-189.

¹⁷² projekt 1964 – 1966; realizácia 1966 – 1970

HLAVÁČ, Cyril. Žilinská výstava. Spoločenský dom Makyty v Púchove. *Projekt X*, 1968, č. 2, s. 44.

KUKUC, Š. Závodný klub Makyta Púchov, *Projekt XVIII*, 1975, č. 5, s. 30-31.

na átrium [57]. Je zjavné, že Mecková dôrazom na čistú funkčnú dispozíciu a racionálnu schému nadväzuje na funkcionalistické tradície jej učiteľov. Objavujú sa tu však aj prvky ozvlášťujúce strohý funkcionalistický výraz. Napríklad predsadený vstupný portikus s chýbajúcou bočnou stenou, prechod z hladkého obkladu na fasáde do obkladu štruktúrovaného [58] alebo priamo do fasády vložená hmota s rytmickými vertikálkami, ktorá primárnu horizontalitu stavby narušuje. Zaujímavo je riešená časť bočného nárožia, tú necháva architektka zasklenú, aby vzápätí hmotu, ktorú by sme očakávali na presklenenom mieste, bez zjavného funkčného opodstatnenia využila v opačnom nároží, ktoré tak z hlavného objemu budovy vystupuje. Práve práca s hmotným rozvrhom stavby a dôrazom na detail je v tomto prípade veľmi inovatívna.

Ďalšou stavbou nesúcou sa v podobnom duchu je Štátna banka a poisťovňa v Liptovskom Mikuláši. Predstavuje výraznú solitérnu stavbu, ktorá zjavne nenadväzuje priame vzťahy s okolitým prostredím. Dôvodom je, že projekt vznikol ešte skôr než bola jasná hmotová skladba budúceho námestia a upresnené väzby cestných komunikácií a dopravného spojenia. Súťaž na túto časť bola vypísaná až neskôr, čo v tom čase nebola ojedinelá prax. Pri tvorbe nových centrálnych mestských častí sa častokrát namiesto kompaktnej priestorovej skladby volila možnosť výstavby jednotlivých solitérov.¹⁷³

V prísnych racionálnych pravouhlých formách sú časti ako južné krídlo, hlavný trakt i objemovo zvýraznený vstup situované smerom k novému centrálnemu námestiu. Do jedného kompaktného objektu sa autorke podarilo skĺbiť prevádzku štátnej banky aj štátnej poisťovne. Opäť tu je dispozícia riešená štruktúrou rastru, do ktorého sú podľa účelovosti vložené jednotlivé časti prevádzok, navzájom prepojené vstupnou halou [59]. Rovnako ako v prípade púchovského kultúrneho domu, aj tu autorka zaujímavo pracuje s objemom hmoty. Predsadené schodisko a vstup do objektu zdôrazňuje čistá vyčnievajúca plocha nad ním, obložená žulovým kameňom [60]. Po celej línii prízemí sa tiahne ozvlášťujúci prvok, zabezpečovacie mreže požadované investorom. K tomuto nevyhnutnému prvku, ktorý by za iných okolností mohol narušiť tvarovú kompozíciu a pôsobiť ako rušivý element, autorka pristúpila ako k výtvarnému problému. Mreže tvoria súvislý stredový pás v priečelí, vďaka čomu stavba pôsobí, aj napriek zdôrazňovanej tiaži hmoty žulového kameňa, vzdušne.

Začiatkom 70. rokov pocítila perzekúciu režimu za slobodné vyjadrovanie názorov i Viera Mecková. V roku 1971 bola spolu s Ľudovítom Kupkovičom a ďalšími kolegami vylúčená zo Zväzu slovenských architektov pre „presadzovanie slobody tvorby a názorov“.¹⁷⁴ Nielen, že to znamenalo zákaz študijných ciest a vystavovania svojich prác pod vlastným menom, ale obaja architekti prišli aj o možnosť uchádzať sa o zákazky, najmä v rámci tvorby interiérov cez Dielo SFVU.¹⁷⁵ Zároveň však v tomto období začína, vo svojej súkromnej sfére, spolupracovať s Alexom Mlynárčikom na projektoch prospektívnej architektúry.

¹⁷³ projekt 1965 – 1966; realizácia 1966 – 1972

STUHL, Antonín. Štátna banka a štátna poisťovňa v Liptovskom Mikuláši. *Projekt XXXI*, 1989, č. 2, s. 21.

¹⁷⁴ Normalizačné čistky sa nevyhli ani architektonickej obci. V roku 1971 bol nezávislý Zväz architektov rozpustený a rok nato bol zriadený nový – plne pod kontrolou komunistickej moci. I keď zásah vládnej autority nebol tak drastický ako tomu bolo v 50. rokoch. Postihnutí architekti stále mohli projektovať, avšak nepohodnosť ich názorov sa prejavila na chýbajúcich zákazkách, nemožnosti podpísovania diel i následného prezentovania svojich prác.

¹⁷⁵ NOŽIČKOVÁ, Petra. *Skupina VAL a jej architekti*. Op. cit., s. 89.

Z prvej polovice 70. rokov možno spomenúť stavbu aerologickej stanice pri Gánovciach, ktorá vzišla zo spolupráce s jej vtedajším manželom Jozefom Meckom. Charakteristický výraz dodáva budove jej kontrastná farebnosť bielej a červenej spolu s radarovými guľovými krytmi na streche. Za akýsi prelom v tvorbe, od racionálneho neofunkcionalistického vyjadrovania smerom k expresívnejším formám, môžeme považovať prácu na dome kultúry v Dolnom Kubíne.¹⁷⁶ Prejavuje sa to predovšetkým v priestorovej schéme a interiérovom riešení, na ktorom spolupracovala s architektkou Gabrielou Cimmermannovou. Prvá štúdia vznikla už v roku 1974, nasledovala druhá etapa projektu dokončená v roku 1979. Finálna realizácia bola ukončená až koncom roka 1985. Relatívne dlhá doba projektovania a výstavby spôsobila rôzne zmeny. Jednak kvôli prevádzkovým požiadavkám, využitiu iných technológií alebo nedostupnosti daného materiálu. Napriek tomu hmotná skladba a výraz objektu boli zachované. Opäť sa jedná o solitérny objekt, ktorý z jednej strany susedí s obchodným domom a z druhej s budovou bývalého ONV. Hlavný vchod je najvýraznejším prvkom čelnej fasády. Motívom diagonálnych stien sa stavba otvára do námestia [61]. Okrem tohto prvku si ale vonkajšia forma zachováva civilný, jednoduchý a jednotný vzhľad. Pôdorysná schéma je značne členená, autorka tu opúšťa pevne danú lineárnu dispozíciu priestoru [62]. Hlavným prvkom sa stáva diagonála, ktorá sa prejavuje predovšetkým v spoločensko-komunikačných častiach na prízemí a prvom poschodí. Práve vnútorný priestor určuje modelovanie hmoty objektu. Jednotlivé pohľadové línie sú vedené v priehľadoch alebo sú prerušované a zámerne oddeľované vizuálnymi bariérami diagonálnych deliacich stien, tým vytvára akési skryté zákutia – aj keď ide o spoločenské priestory – majú charakter intimity. V neposlednom rade je to práca s výškami, štruktúrou a farbou materiálu, ich zmeny a kombinácie podtrhujú celkové vyznenie a dotvárajú atmosféru. Skôr než o jednoliatom kontinuu môžeme hovoriť o slede miest spojených do jedného celku [63,64].

Výrazný detail predstavujú plastiky štylizovaných betónových stromov od Alexa Mlynárčika. Nie je to však len výtvarná dekorácia, ale sú integrálnou súčasťou architektúry a prenikajú aj do exteriéru. Veľkorysé priestory divadelnej (390 miest) a estrádnej sály (500 návštevníkov) si zachovávajú príjemnú mierku. Predovšetkým strop estrádnej sály, formovaný v systéme rastru atypického tvaru a farby, pracujúci so zmenou výšok a zošíkmením, poskytuje v podhlade prenikavé oživenie priestoru [65].

Veľmi podobný prístup k architektúre predstavuje aj konzervatórium v Žiline.¹⁷⁷ Bohužiaľ, stavba bola realizovaná len čiastočne. Autorka sa v tomto prípade musela vysporiadať s náročnou úlohou, nadviazať na pôvodný objekt s hudobnými učebňami a citlivo reagovať na existenciu barokového kostola stojaceho v tesnej blízkosti. Stavba na prvý pohľad zaujme až sochársky tvarovanou, čistou hmotou nad vstupnou časťou. Neobmedzuje sa na pravý uhol, prítomné je šikmé zrezanie hmoty a jej rozpolenie na dve časti, medzi ktorými ponecháva štrbinu [66,67,68]. Zošíkmenia sa prejavujú aj v interiéri, môžeme hovoriť o podobnom priestorovom koncepte ako v prípade dolnokubínskeho spoločenského domu. Voľný priestor vstupnej haly sa rozpína do samostatných miest. Základné geometrické tvary uplatňuje aj v detaile, napríklad v podobe pravouhlých trojuholníkov, ktoré zvýrazňujú

¹⁷⁶ projekt 1974 – 1979; realizácia 1979 – 1985

KUPKOVIČ, Ľudovít a MECKOVÁ, Viera. Mestské kultúrne stredisko v Dolnom Kubíne. *Projekt XXIX*, 1987, č. 8, s. 16-19.

¹⁷⁷ projekt 1978 – 1981; čiastočná realizácia 1982 – 1994

schodisko [69,70]. Znovu je dôležitý výber materiálov, ich pestrosť. Kombinácia drsných a hladkých povrchov, chrómu a dreva, vytvára kontrasty a posilňuje taktilnosť.

Za možné vyvrcholenie už zmienených architektonických prístupov sa dá považovať administratívna budova v Žiline [71].¹⁷⁸ Budovu pre Okresný výbor komunistickej strany Slovenska¹⁷⁹ navrhla ako nestraníčka v prvom koncepte už v rokoch 1979 – 1981. Aj keď sa v tej dobe ešte počítalo s inou polohou objektu v rámci námestia, základná tvarová forma prieniku valca schodiskovej časti a hlavnej hmoty bola už ustálená. Následné pokračujúce projekčné práce do roku 1984 určili súčasnú polohu v ose vtedajšieho Leninovho námestia (dnešné Nám. obetí komunizmu), v tesnej nadväznosti na prilahlý park. Pôdorys predstavujú štyri vzájomne prepojené bloky, ktoré sa stretávajú v komunikačnom uzle na prízemí [72]. Jednopodlažné vstupné priestory a átrium dopĺňa hlavný hranolový, päť podlažný objekt administratívnej časti a kongresová hala na pôdoryse osemuholníka. Všetky funkčné časti sú vizuálne zjednotené monochromatickou farbou keramického obkladu. Zavesenú fasádu tvorí nosná konštrukcia z pásov železa s horizontálnymi vodiacími lištami, do ktorých sa následne obklad zasúval. Okrem klasických typizovaných obkladačiek sú do obkladu zakomponované atypické tvarovky a výtvarné reliéfne obrazce [73]. Autori reliéfov boli sochári Juraj Marth a Ladislav Sulík. S variabilitou obkladu a kombináciou atypických prvkov v horizontálach, vertikálach a diagonálach autorka počítala už v prvom základnom koncepte.¹⁸⁰ Hlavnou víziou bolo v tomto prípade organické splynutie architektúry a výtvarného umenia. Výtvarný akcent však architektúru nepotláča, práve naopak, stavbe dodáva nezameniteľnú črtu, ktorá zdôrazňuje kompozíciu hmoty a posilňuje architektonickú ideu. Tam, kde Mecková formuje vertikálu, napríklad v podobe valcového schodiska, funguje obklad ako kompozičný prvok, ktorý umocňuje zvislú líniu.

Viera Mecková chápala architektúru ako jeden celok, kde delenie na vnútornú a vonkajšiu nemá opodstatnenie. Prejavuje sa to nielen zjednotenou vonkajšou fasádou, ale aj vizuálnym zlúčením exteriéru s interiérom, kedy dovnútra skrz presklené časti vstupu a zasklené steny spojovacej haly prirodzene preniká keramický obklad [74]. Stáva sa tak dominantným detailom interiéru. Priestorová schéma je, podobne ako v predchádzajúcich dvoch prípadoch, zložito členená na samostatné navzájom poprepájané celky.

Keďže sa stavba nachádza na mieste vizuálne exponovanom zo všetkých svetových strán, zvolenie formy plášťa fasády založenej na výtvarných prostriedkoch dodáva hmote, ktorá by za iných okolností mohla pôsobiť strnulo a ťažko, potrebnú dynamiku. Núti k pohybu a pri rôznych pohľadoch ponúka nové optické efekty. Aj keď sa vzhľadom na funkciu priamo núkala možnosť monumentálneho tvaroslovia, stavba si zachováva civilný ráz.¹⁸¹ Síce operuje

¹⁷⁸ projekt 1981 – 1984; realizácia 1984 – 1987

Za toto dielo si v roku 1988 vyslúžila cenu Dušana Jurkoviča, udeľovanú Zväzom slovenských architektov za najlepšiu stavbu.

¹⁷⁹ Funkcia budovy sa časom menila. Po roku 1989 sa z nej stala Vysoká škola dopravy a spojov v Žiline, dnes v nej sídli Mestský úrad.

¹⁸⁰ Celková obložená plocha činila 4 700m² a pozostávala z 51 700 ks obkladačiek. Z toho bolo 8 200 atypických, individuálne vyrobených k tomuto účelu v Poštorenských keramických závodoch. Okrem toho, samotní výtvarníci navrhli a vyrobili ďalších 15 druhov obkladu v celkovom počte 880 ks.

MECKOVÁ, Viera. Nový návrat keramického obkladu. *Projekt XXXII*, 1990, č. 2, s. 17-19.

¹⁸¹ Ako jednu z hlavných kvalít vyzdvihuje Antonín Stuchl vo svojom komentári práve „zachovanie civilného výrazu“. Viď STUHL, Antonín. Organizačná budova OV KSS. *Projekt XXXI*, 1989, č. 2, s. 20-21.

s mierkou prevyšujúcou protiľahlú historickú zástavbu, nová dominanta vzhľadom na kontext miesta nepôsobí rušivo.

Typologický rozsah Meckovej prác je vskutku široký. V priebehu svojej tvorby navrhovala množstvo interiérov, rekonštrukcií, ale aj stavieb rodinných domov. Okrem architektúry svoju praktickú tvorbu venovala aj knižnej väzbe a návrhom šperkov. Základné princípy architektonickej tvorby sa snažila uplatniť aj v tomto odvetví. Pri knižnej väzbe kladie dôraz na symbolický charakter materiálu korešpondujúci s obsahom diela, u šperkov uplatňuje v podstate rovnaké kompozičné prvky, s akými pracuje v interiéroch. Ide o základné geometrické tvary: kruh, polkruh, obdĺžnik, trojuholník atď.

Na prelome 80. a 90. rokov autorka opúšťa projektový ústav a hlavné ťažisko tvorby presúva k riešeniam interiérov, prestavbám a rekonštrukciám. Ako príklad spomeňme interiér kaviarne v Rajeckých Tepliciach projektovaný v rokoch 1988 až 1989. Keďže poloha objektu nedovoľovala prepojiť interiér s exteriérom, autorka poníma návrh ako formálnu hru, kde sú príznačné prvky vonkajšieho prostredia prevedené dovnútra. Dlažba, stojanové svietidlá ako odkaz na pouličné lampy či neónový prvok nad barom spájaný s reklamnými pútačmi, sú hravým výsledkom tvorivého nápadu [75,76]. Jasná farebnosť a zrkadlá vo výraznom rastru na stenách a stope zasa opticky zväčšujú priestor. Príkladom rešpektovania historického dedičstva s nadväznosťou nových súčasných foriem na tie minulé môže byť rekonštrukcia objektu bašty z roku 1473 a realizácia interiéru reštaurácie v jej priestoroch. Pri dotváraní interiéru je v koncepcii zahrnutý výtvarný prvok v podobe halapartne, čo nesie symbolické významy vo vzťahu k miestu, ktoré bolo pôvodne späté s obrannou funkciou.¹⁸² Symbolický jazyk s odkazmi na minulosť je prítomný aj v rekonštrukcii a riešení interiéru pobočky sporiteľne v Rajci. Na stope s modrým podkladom je bodové osvetlenie zostavené po vzore súhvezdia Lýry [77].¹⁸³ Práve ako priama narážka na atribút mytologického boha peňažníctva a obchodu Herma. Secesné prvky z pôvodnej fasády objektu autorka využíva náznakovo v interiérových detailoch. Symbolický jazyk a metafora, prepájanie historického s novým, kontrast farieb, hravosť a prevracanie zákonitostí, kde to čo očakávame v exteriéri je zrazu vo vnútri, sú prvky, ktoré vo svojom výrazovom registri obsahuje postmoderna. Už z tohto úzkeho výberu realizácií sú jasne čitateľné postmodernistické východiská, ktoré v Meckovej tvorbe začali dominovať.

6.2 Ľudovít Kupkovič

Ľudovít Kupkovič patrí ku mladšej generácii architektov, ktorí absolvovali štúdium architektúry na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave v rokoch 1962 – 1967. Na fakulte architektúry zažil ešte pôsobenie profesorov Belluša či Karfika, ktorých funkcionalistické paradigmy ovplyvnili mnohých študentov. Sám Kupkovič spomína, že v tej dobre „*boli všetci ‚zamilovaní‘ do Le Corbusiera, (...) potom bol Miese, a potom zvyšok sveta*“.¹⁸⁴ Toto očarenie modernistickou architektúrou badať aj pri niektorých školských prácach. Návrhy domov predstavujú jednoduché kvadratické objekty s voľným prízemím

¹⁸² MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Op. cit., s. 17-19.

¹⁸³ Idem, s. 24.

¹⁸⁴ Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

a plochými strechami.¹⁸⁵ Napriek tomu, že žiadnej študijnej cesty na západ sa nemohol zúčastniť, široká zbierka francúzskych, talianskych či amerických časopisov v univerzitnej knižnici poskytovala aspoň nejaký kontakt so zahraničnou scénou.

Po ukončení štúdia a nútenej ročnej prestávke z dôvodu vojenskej služby nastupuje v roku 1968 do žilinského Stavoprojektu. I keď bola pre začínajúceho architekta práca v štátnom projektovom ústave novou a cennou skúsenosťou, kde mohol okamžite pracovať na reálnych zákazkách, nie vždy sa jednalo o zaujímavé práce. Zvyčajne to boli opakujúce sa projekty bytoviek, výnimočne školy či väčšie spoločenské budovy. V rámci pôsobenia v Stavoprojekte však bol spolu s ďalšími architektmi zapojený aj do niekoľkých súťaží. Modernistické riešenie racionálneho objektu štvorcovej dispozície stojaceho na pilotoch sa objavilo v súťaži na knižnicu v Prievidzi [78], o niečo neskôr pri návrhu kina v Ružomberku k tomuto základnému formálnemu princípu pridáva bohatšie zošíkmené, skosené hmoty. Už v predchádzajúcej kapitole sme spomínali, že práve súťaže boli pre architektov nielen akýmsi spetrením a vytrhnutím z bežnej rutiny, ale častokrát aj jedinou príležitosťou k experimentu. Takouto možnosťou bola aj celosvetová súťaž na UNO City vo Viedni v roku 1969. Ako autor jednej z verzií projektu predpokladá napájanie jednotlivých kubických štruktúr do seba, nepochybne inšpirovaný vtedajšou japonskou architektúrou. [79] Nakoniec však bol do súťaže vybraný štandardnejší projekt s variantom pravouhlých blokov.

Formálny výraz známej reštaurácie Koliba, prezentovanej na svetovej výstave EXPO v Montreale, preberá do jedného zo svojich návrhov aj Kupkovič.¹⁸⁶ Spolu s ďalším architektom Ottom Sedlákom vypracovávajú projekt, ktorý bol nakoniec po niekoľkých rokoch aj zrealizovaný [80]. Zapáčil sa pražskému investorovi a reštaurácia bola postavená v areáli pražskej zoo. Objavuje sa tu, zatiaľ ako alúzia na ľudovú architektúru, zošíkmená strecha a drevo – prvky, ktoré v nasledujúcej tvorbe Kupkovič hojne využíva. Podobný princíp zošíkmenej strechy uplatnil aj v projekte kostolíka v Sihelnom.

Okrem niekoľkých návrhov pamätníkov, menších stavieb a riešení interiérov je z prvej polovice 70. rokov zaujímavá spolupráca s Vierou Meckovou. Jedná sa o súťaž na okresný úrad v Liptovskom Mikuláši. Vzniknutý model predstavuje na vyvýšenej plošine tri výrazné bloky skosených útvarov s rozličnými výškami. Sú od seba oddelené ale zároveň na seba prirodzene nadväzujú a vytvárajú jednotný celok. Výrazná dominancia hmoty má v tomto prípade brutalistický charakter [81]. Práca v projektovom ústave však bola stále viac a viac stereotypná obmedzená na „*donekonečna opakované projekty panelákov*“.¹⁸⁷

V roku 1976 na základe dohody medzi riaditeľstvami prestupuje do Športprojektu. Tento krok sa zdá byť kľúčovým v Kupkovičovom ďalšom smerovaní. Mal možnosť podieľať sa na rade väčších projektov, ktoré neskončili len na papieri, ale posunuli sa aj smerom k realizácii. Čoraz častejšie začína voliť šikmé sedlové strechy a navrhovať krovy. Objavuje sa zošíkmenie a reťazenie striešok v niekoľkých líniiach. Vyvrcholenie tejto tendencie je možné badať

¹⁸⁵ Experimentálne projekty, s akými sme sa mohli stretnúť napríklad u študentov ČVUT (Stanislav Švec a jeho diplomový projekt Sluneční město 1967), či VŠUP (Jan Kaplický a jeho kresby domov zo začiatku 60. rokov, diplomový projekt Jana Hrušku z roku 1966 pripomínajúci lievikovité mestá Waltera Jonasa) sa v Bratislave výrazne neobjavujú. Dominovala tu skôr „corbusierovská“ línia.

¹⁸⁶ Vlastný návrh na kolibu pre EXPO spracovala v roku 1969 aj Viera Mecková. Hlavnú hmotu tvorí dvojica pravouhlých trojuholníkov so stredovou štrbinou. Je to prvok, ktorý neskôr uplatnila aj v niektorých interiéroch, za formálne podobné riešenie môžeme považovať aj projekt VAL-u Antarctica z roku 1982.

¹⁸⁷ Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

v neskorších projektoch zo začiatku 80. rokov, ako napríklad stanica lanovky Ráztoka-Pustevny [82], prípadne budova telocvične v Radole. Rovnakú kompozíciu piatich striešok radených v jednej línii navrhuje aj na čelnej fasáde kultúrneho domu v Lutišti [83]. Bohužiaľ v konečnej, nie celkom vydarenej, realizácii zostalo len málo z pôvodného návrhu. Stále pretrvávajú aj záujem o návrhy interiérov. Sú to predovšetkým domy smútku. Uplatňujú sa tam podobné princípy ako pri projektovaných stavbách, kedy šikmé prvky s ostrými uhlami pretavuje aj do nábytku a ostatného interiérového vybavenia [84].

Kým prejdeme k najvýznamnejším realizáciám, zastavme sa ešte pri jednom menšom experimentálnom návrhu. V roku 1983 spolu s kolegom Igorom Eichlerom vypracováva študijnú úlohu na riešenia mikropriestorov v organizme historického jadra mesta Žilina. Úloha, zadaná Zväzom architektov o tom, akým smerom by sa malo do budúcnosti vyvíjať centrum mesta, bola v tomto prípade poňatá veľmi experimentálne. Úvahy o tom, že mesto nie je možné umelo rozširovať vyústili do návrhu, ktorý počíta s koncentráciou mestských zón na jednom mieste. Pod historické stavby a povrch námestia o štvorcovom pôdoryse v centre Žiliny umiestňujú autori športoviská a kultúrne priestory najrozličnejšieho druhu. Novo navrhované funkcie sú radené do častí ako spoločenské centrum, centrum relaxácie, art centrum atď. Futuristický tón podtrhujú pohyblivé chodníky umiestnené po obvode námestia. V diagonálach zachádzajú až do jeho stredu a rozdeľujú priestor na štyri funkčné celky. Vstupy do podzemia zabezpečujú z každej uličnej strany eskalátory [85,86]. Autori počítali s tým, že historická zástavba na danom mieste má suterény. Vhodnou úpravou už existujúcich pozemných priestorov, ich prepojením a rozšírením by tak mohlo v budúcnosti vzniknúť nové podzemné centrum obohacujúce historické jadro o ďalšie funkcie.

Osemdesiate roky sú pre Kupkoviča najplodnejším obdobím, v tom čase projektoval niekoľko športových hál, z ktorých najzaujímavejšie, či už po tvarovej alebo konštrukčnej stránke, sú hala v Žiline a Považskej Bystrici. Cesta k prvej menovanej však nebola jednoduchá. Koncom 70. a začiatkom 80. rokov museli architekti ešte stále vynakladať veľa tvorivého úsilia na to, čo Matúš Dulla nazýva „zápas s konštrukciou“.¹⁸⁸ Šetrenie oceľou, ktorá bola vhodná na množstvo iných vecí než na stavby, sa negatívne premietlo do architektonickej praxe. Miesto ocele sa preferovali lacnejšie masívne železobetónové konštrukcie. Charakterizoval ich hrubý výraz, kde práca s detailom alebo snaha o jemnejšie architektonické prevedenie bola dopredu odsúdená na neúspech. Direktívny prístup ústavu obmedzoval možnosti architektonického stvárnenia malou množinou univerzálnych konštrukcií, ktoré mohli byť použité. V mnohých prípadoch sa tak architekti stretávali s nariadeniami nielen toho, čo za stavbu majú postaviť, ale v rámci limitov nákladov bolo predpísané, aj z čoho bude postavená. Nutnosťou bolo dodržiavať technologické postupy a konštrukčné predpisy. Práve tieto faktory mali vplyv na limitovanú tvorivosť autorov. V najväčšej miere sa to prejavilo pri výstavbe bežných obydlí – panelákov.¹⁸⁹ Možnosťou ako z hrubej železobetónovej konštrukcie vytvoriť najviac bolo prijať tento výraz a povýšiť ho na osobitný architektonický zámer s odhalením a priznaním konštrukcií. Nedokonalosť materiálu však častokrát spôsobovala neuspokojivé výsledky, najmä čo sa týka detailu. Druhým variantom bolo hľadanie možností, ako sa predsa len dostať k iným spôsobom. Vhodnou cestou boli štátne výskumne úlohy. V predchádzajúcej kapitole sme

¹⁸⁸ DULLA, Matúš. *Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti*. Op. cit., s. 70.

¹⁸⁹ Ibidem.

spomínali, že ponúkali možnosť overovať dosiaľ neoverené technológie a postupy. To je prípad aj žilinskej športovej haly,¹⁹⁰ ktorá mala to šťastie, že jej vznik „*nedeterminovala nanútená technológia*“.¹⁹¹ Jej unikátna nosná konštrukcia, pozostávajúca zo 44 drevených plnostenných lepených poloblúkov,¹⁹² bola financovaná práve štátnou výskumnou úlohou. Ako spomína Ľudovít Kupkovič: „*Aj investori, aj tvorcovia hľadali často cestu ako sa vyhnúť politickému a dogmatickému ovplyvňovaniu zo strany vedúcich pánov tohto štátu. Bola to dobrá cesta ak niekto povedal, že my chceme vyvinúť takú vec, ktorú ani v Nemecku, ani vo Francúzsku nemajú. Samozrejme to muselo potešiť aj zarputilých ideológov.*“¹⁹³

Toto vyjadrenie odhaľuje už spomínanú podstatu režimu, ktorý dokázal architektúru využívať na svoje propagandistické účely. Zároveň však demonštruje pragmatické riešenia zo strany architektov. Tí v danom momente dokázali uspokojiť vládnu garnitúru a zároveň vytvoriť nové inovatívne dielo i v obmedzených podmienkach.

Aj keď si stavba vyžiadala vysoké nároky na investorskú a dodávateľskú činnosť, celkové riešenie nemalo v ČSSR obdobu. Je to jedna z prvých kopulovitých stavieb s drevenou vrstvenou konštrukciou nielen v Európe, ale aj na svete.¹⁹⁴ Aby zodpovedala zadaniu atletickej haly, ktorá potrebuje 200 metrový ovál, kruhové rozpätie bolo až 105m. Vo vrchole kupoly boli jednotlivé nosníky spojené oceľovým prstencom a celkové vzopätie činilo 18,5m [87,88,89]. Z vonkajšej časti bola stavba spevnená strešným plášťom z medeného plechu. Pod kupolou sa rozprestierala hlavná plocha s hľadiskom o kapacite 2000 divákov s možnosťou prípadného rozšírenia, podzemie pod hracou plochou predstavovali technické priestory a sklady. Pod hľadiskom a vstupnými halami sa zasa nachádzali dve podzemné podlažia so šatňami, vstupmi pre športovcov a priestory pre personál.

Poloha haly je vymedzená širokou dopravnou komunikáciou z jednej a mestským parkom z druhej strany. Susedí s priľahlým domom odborov, avšak bez nejakej výraznej nadväznosti, skôr predstavujú dva samostatné objekty na voľnom nepravidelnom území.

V komentári Matúša Dulla k tejto stavbe však zaznieva aj kritický hlas, kedy naproti čistým a elegantným priestorom vo vnútri, celkovému tvaru „*(...) chýba veľké gesto, ktoré by potvrdilo jeho nadľudskú dimenziu*“¹⁹⁶ a ďalej zdôrazňuje: „*(...) krčí sa pričupená neďaleko začiatku nevydareného žilinského sídliska.*“¹⁹⁷ Avšak absenciu zdôraznenia veľkosti nemusíme nutne pokladať za negatívum. Snahu „držať sa pri zemi“ možno podporuje aj fakt, že samotná hala

¹⁹⁰ Projekt bol vypracovaný už v roku 1977, následná realizácia trvala od roku 1979 do roku 1985. EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Žiline. *Projekt XXVIII*, 1986, č. 1, s. 4-7. – RANDUŠKOVÁ, Alena. Športová hala v Žiline. *Projekt XXV*, 1983, č. 10, s. 6-11. – VALENTOVIČ, Alexander. Viacúčelová hala pre Žilinu. *Projekt XX*, 1978, č. 3, s. 24.

¹⁹¹ DULLA, Matúš. *Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti*. Op. cit., s. 76.

¹⁹² Podrobne k technologickej stránke konštrukcie a priebehu výstavby viď MRNÍK, Anton. Unikátna drevená konštrukcia žilinskej športovej haly. *Drevársky magazín XVIII*, 2017, č. 4, s. 34-36.

¹⁹³ Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

¹⁹⁴ Podobné drevené kupoly založené na rovnakom princípe drevených lepených častí boli vytvorené napríklad v fínskom Oulu (1985) alebo v Japonsku (1986).

MISZTAL, Barbara. *Wooden Domes: History and Modern Times*. Springer International [online]. 2017, s. 144-145 [cit. 11. 10. 2019]. ISBN 978-3-319-65741-7.

Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=G4Q_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false

¹⁹⁵ Konštrukcia založená na lepených nosníkoch sa neskôr uplatnila napríklad aj v stavbe zimného štadiónu v Strakoniciach Miloša Kopřivu z roku 1988.

¹⁹⁶ DULLA, Matúš. *Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti*. Op. cit., s. 76.

¹⁹⁷ Ibidem.

sa už nachádza na vyvýšenom mieste. Navyše, z jednej strany bezprostredne susedí s nižšie položenou parkovou zónou. Návštevník parku tak nie je okamžite konfrontovaný s gigantickým kolosom, ktorý by narušal pohľadové trajektórie. Spoza porastu stromov tak len jemne vytŕčajúci vrchol dáva pozorovateľovi tušiť nejakú stavbu. Táto architektúra nechce prvoplánovo ohromovať a aj napriek nutnej veľkosti sa snaží zachovávať rozumnú mierku vo vzťahu k okolitému prostrediu. Kvality daného diela boli ocenené bezprostredne po vzniku. So spoluautorom riešenia – statikom Andrejom Bašistom boli tvorcovia v roku 1986 odmenení cenou Dušana Jurkoviča.

Polyfunkčná športová hala v Považskej Bystrici¹⁹⁸ vznikala ako mnoho objektov tej doby na „zelenej lúke“, v tesnej nadväznosti na centrálnu zónu a v krajnej blízkosti jedného zo sídlisk. Konštrukciu tvorí oceľový skelet z vytvorených rámov, ktorých tvar je odvodený od pôdorysu stavby [90]. Dispozične je logicky oddelená prevádzka publika od častí vyhradených pre športovcov. Štyri podlažia západnej časti budovy predstavujú zázemie pre športovcov a administratívne priestory. Na prízemí východnej časti sú umiestnené vstupy pre návštevníkov, foyer, šatne a bufety. Z foyeru sa následne vchádza do hľadiska o kapacite 1400 miest. Prekrytie fasádneho plášťa keramickou krytinou podtrhuje plasticitu hmotového stvárnenia budovy. Materiálová štruktúra krytiny s účinkami svetla vytvára pútavé tieňové efekty, charakteristická farebnosť haly zároveň predstavuje kontrast k nevľúdnej šedi protihľého sídliska. Celková dynamická kompozícia stavby je umocnená zvýrazneným horizontálnym a vertikálnym členením na fasáde [91,92,93].

V interiéri zaujme predovšetkým výrazná farebnosť. Kontrast červených stropov a zábradlí s modrými sedačkami v hľadisku pôsobí veľmi živo a sviežo. Originálnym technologickým detailom sú odhalené potrubia vzduchotechniky červenej a modrej farby na chodbách [94,95]. Mašinistický prvok tiahnucích sa rúr, ktoré vystupujú aj do hlavného priestoru haly, tak vzdialene môže pripomínať Matušíkove potrubia na tržnici v Bratislave z roku 1978 – 1981. Športová hala v Považskej Bystrici nemala ostať osamoteným solitérom, tak ako je tomu dnes. Mala sa stať prvým objektom postupne budovaného športového areálu. V štúdiu, ktorá predpokladala jej vývoj bolo navrhnuté, že sa k nej postaví ďalšia hala. Tá mala byť s pôvodnou stavbou prepojená spojovacími chodbami. Rovnako sa počítalo so vznikom atletickej haly s vonkajšími štadiónmi či stavbou s bazénmi. Nič z toho sa nakoniec neuskutočnilo.

Podobný realizačný neúspech postihol aj športovú halu v Banskej Bystrici.¹⁹⁹ Veľkorysý projekt multifunkčnej haly elipsovitého pôdorysu pre 6 000 divákov bol navrhnutý ako hlavný vizuálny bod na spojnici historického jadra mesta a nového administratívno-spoločenského centra blízkeho panelového sídliska. Pozornosť si zasluhuje fakt, že autor citlivo reagoval na nie najideálnejšie podmienky daného miesta, hala mala byť priamo vsadená do svahového terénu [96]. Podobne ako pri predchádzajúcich stavbách aj tu konštrukcia, v tomto prípade v podobe oceľovo priehradovej škrupiny s podveseným strešným plášťom, citeľne podporuje výraz architektúry [97].

¹⁹⁸ realizácia 1986 – 1988

EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Považskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 16-19.

¹⁹⁹ EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Banskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 28-30.

Po spoločensko-politickej zmene roku 1989 postupne zanikajú projektové ústavy a architekt sa vydáva na súkromnú tvorivú dráhu. V 90. rokoch sa vlna postmoderny naplno etablovala aj u nás. Predovšetkým v interiéroch a drobných návrhoch na kiosky Kupkovič naplno rozvíja postmodernistické riešenia. Prítomná je hravá kontrastná farebnosť, neónové nápisy, reflexné materiály, nepravidelnosť tvarov. Kupkovič aj v týchto návrhoch využíva prvok reťazených striešok ako možné odkazy na archetyp domu [98,99]. V duchu Venturiho „hovoriacej architektúry“, kedy budova svojou formou odkazuje jasne k svojej funkcii, je v Kupkovičovom riešení vstupu do sídla Ferony akcentované začiatkové písmeno „F“ [100]. Okrem projektov prospektívnej architektúry sa členovia skupiny VAL stretli aj pri spoločnej práci na návrhu kultúrneho centra Žiliny v súťaži z roku 1993. Múzeum–Galéria–Archív je projekt troch budov, ktorých tvar pripomínajúci jednotlivé štylizované začiatkové písmená predznamenáva účel, ku ktorému slúžia. So svojim skulpturálnym poňatím tvoria ako „reklamné pútače“ výrazný prvok námestia. [101,102].

6.3 VAL v architektonickej praxi: od nadviazania k presahom

Poznačení znovuoobjavením abstrakcie medzivojnového modernizmu, s oporou v pedagógoch na vysokej škole v Bratislave, koncipujú obaja architekti svoje prvé projekty a stavby pod vplyvom racionality hranolových riešení. Postupne však do ich tvorby prenikajú aj iné impulzy. Naproti statickosti jednoduchých objemov sa začína uplatňovať členitosť a rôznorodosť výrazových prvkov, zošíkmenie plôch. U Meckovej badáme aj zmenu priestorového konceptu. Ten sa z lineárneho funkčného rastra mení na vzťah jednotlivých samostatných miest, z ktorých pramení zložitosť a nepravidelnosť hmoty. Zatiaľ čo pre Vieru Meckovú je vlastná modelácia objemu až sochárskym spôsobom a využívanie detailu ako súčasti vyššej koncepcie diela, Kupkovič zdôrazňuje predovšetkým konštrukčné riešenie – konštrukcia je nositeľkou výrazu stavby. Zároveň má postupom času stále bližšie k historickej ľudovej architektúre, z ktorej si osvojuje zastrešenie riešené drevenými konštrukciami krovov. Obaja architekti počas svojej práce narážali na limity výroby, technológie a materiálu, čo mnohokrát znamenalo opustenie pôvodného zámeru a vyžadovalo kompromisné riešenie. Napriek tomuto faktu dokázali v početných prípadoch realizovať zaujímavé návrhy vybočujúce zo stavebného priemeru a nekvality.

Monumentalita, ktorá je – ako jedna zo zložiek slovenského variantu neskorého modernizmu²⁰⁰ – spojujúcim elementom neoficiálnej tvorby s techno-optimistickými víziami šesťdesiatych a čiastočne aj sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, sa však podľa môjho názoru v praktickej tvorbe architektov výrazne neprejavuje. Aj tam, kde by si to úloha vzhľadom na funkciu „žiadala“, napríklad Meckovej budova Okresného výboru alebo Kupkovičova hala v Žiline, dokážu architekti zostať v nenásilných mierkach. K neskoromoderistickej charakteristike ich môže približovať solitérny spôsob zástavby. Sledujúc projektovú a reálnu tvorbu, môžeme nadobúdať pocit, že navrhované budovy sú len vsadzované do okolitého priestranstva. V mnohých prípadoch praktickej činnosti

²⁰⁰ Tak to prezentuje Henrieta Moravčíková. Vid' MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Neskorý modernizmus na Slovensku: posúvanie hraníc možného. In: MITÁŠOVÁ, Monika a ŠEVČÍK, Jiří. *Česká a slovenská architektúra 1971–2011: texty, rozhovory, dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2013, s. 357–360. ISBN 978-80-87108-28-4.

však autonómnosť stavby nespočívala len na svojvôli architektov, ale predstavovala výsledok nedoriešených urbanistických vzťahov a skladieb nových námestí, čo je všeobecný negatívny fenomén stavebnej produkcie tej doby. Dlhá doba výstavby častokrát pôvodné plány zmenila. A tak stavby, koncipované pôvodne ako prvé objekty novovznikajúcej štruktúry, ostali na danom mieste osamotené, bez nejakého zmysluplnejšieho vzťahu k okoliu. Je preto náročné odlišiť zámer architektov od všeobecných nariadení a praktík.

Videli sme, že oproti „ragonovskému“ – čisto technickému pohľadu, dokázali niektorí architekti vo svojej tvorbe už v 60. rokoch akcentovať aj problematiku psychického pôsobenia architektúry na človeka a jeho zmysly, či zdôrazňovať spätosť s daným miestom. Rovnako tak v práci Viery Meckovej hrá vzťah medzi človekom a architektúrou významnú rolu. „*Zostalo (...)to, čo si s bázňou overujem pri každej stavbe – mierka architektúry voči priestoru okolia, mierka v interiéroch a to neviditeľné spojivo, ktoré vzniká medzi človekom a architektúrou – kontakt, o ktorý sa vždy usilujem.*“²⁰¹ Tak sa autorka vyjadrila k realizácii dolnokubínskeho domu kultúry, ktorý znamenal prelom v jej dovtedajšej tvorbe. Tento vzťah zdôrazňuje charakterom priestoru, taktilnosťou povrchov, prácou so zaujímavým detailom, vizuálnym ale aj fyzickým prepájaním interiéru s exteriérom. Hlavnou snahou je podľa autorky: „*Dopovedať architektúru, využiť detail, materiál, farbu pre vytvorenie mikropriestoru človeka.*“²⁰² Dané zmýšľanie má ďaleko od chápania architektúry ako prostého, dokonalého technického prevedenia, i keď možno len latentne, môže spochybňovať princípy racionality modernizmu. Stavby oboch architektov, aj keď technicky premyslené, nepredstavujú žiadnu adoráciu technického veku so zvýraznením veľkosti. Namiesto antigravitačných konštrukčných princíпов, vyzdvihnutia a odpútania sa od povrchu, sme sa stretli skôr so zdôraznením hmoty a „ukotvením k zemi“.

Na prvý pohľad sa teda zdá, že o priamych súvislostiach medzi reálnou tvorbou a projektovaním v skupine VAL nemôžeme hovoriť. Iste, futurologické prejavy či aspoň ich čiastočné prvky sa tu zreteľne neobjavujú. Akúsi výnimku môže predstavovať Kupkovičova experimentálna študijná úloha riešenia podzemného centra Žiliny. Z technicky inovatívneho hľadiska možno čiastočne zahrnúť do tejto množiny aj žilinskú športovú halu.

Z poučenia v oblasti prospektívnych projektov však nepochybne pramení architektonický záujem o formu, ktorý sa premieta aj do reálnej tvorby architektov. Tento proces však prebiehal aj opačne. Uvedomme si, že celková práca skupiny VAL trvala viac než 30 rokov. Rovnako ako sa menila a vyvíjala ich praktická tvorba, ani prospektívne projekty nestoja v jednej formálnej línii. Predovšetkým u Viery Meckovej sme sa stretli s chápaním architektúry ako syntézy. Zlučovanie výtvarného umenia, sochy a architektúry do jedného celku sa pre ňu stáva charakteristické. Sama autorka vyjadruje svoj obdiv k dielam založeným na podobnom syntetizujúcom základe. Menuje napríklad tehelné reliéfne steny H. Moora integrované do architektúry Bouwcentra v Rotterdame [103] či keramické steny J. Miróa. Inšpiráciu pre ňu predstavuje aj spôsob akým Kurokawa narába s členením fasády a plasticitou

²⁰¹ MECKOVÁ, Viera. Mestské kultúrne stredisko v Dolnom Kubíne. Slovo recenzenta. Op. cit., s. 17.

²⁰² MECKOVÁ, Viera. Architektúra: štúdie, projekty, súťaže, realizácie. In: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Op. cit., s. 5.

pohľadového betónu.²⁰³ Skulpturálne poňatie, kde sa stráca rozdiel medzi budovou a sochou, alebo kde je formálna stránka sochárskeho diela priamo prevedená do architektúry, sú všetko princípy, ktoré sa objavujú aj v projektoch VAL-u (Akustikon, Istroport).

Od polovice 80. rokov sa aj na slovenskej architektonickej scéne vynára opätovný záujem o historické formy, narastajúcu tendenciu má i revitalizácia pamiatok. Po neprijemných skúsenostiach so serelou sa historizujúce narážky opäť dostávajú do portfólia architektov, ktorí hľadajú inšpiráciu aj v minulosti. Z tohto poľa záujmu sa môžeme dívať aj na projekt Národného zhromaždenia. Funguje tak nielen ako odkaz k utopickému projektu osvietenského vizionára. Pozornosť je vedená aj smerom k forme, síce nerealizovanej, ale predsa historickej architektúry. Posledné projekty VAL-u tak vystihuje formálna architektonická hra s prípustnosťou historických vzorov. Na prelome 80. a 90. rokov si už obaja architekti osvojujú štýl postmoderny. „Nielen funkcia, ale taktiež fikcia“, takto definuje model postmoderny Heinrich Klotz.²⁰⁴ Projekt hotelu s múzeom architektúry v podobe Brueghelovej veže svojim eklektizmom a fantazijným prvkom preberá postmoderné poňatie architektúry. Úlohou architekta už nie je iba navrhovať to praktické a potrebné, ale zdôrazniť aj to, čo človek chce a po čom túži. Práca s hmotou a kompozíciou zdôrazňuje symbolické významy, ktoré Viera Meckovej v tom čase neboli cudzie ani v praktickej tvorbe. Ľudovít Kupkovič zasa svoju pozornosť upriamuje na ľudovú architektúru, ktorej znaky uplatňuje aj vo vlastnom tvarosloví. Opakovane tak vidíme prejavnený záujem o historické dedičstvo.

6.4 VAL v architektonickej vízii: protestný apel?

Keď navrhujú rekreačné mesto v horách či vesmíre s dôrazom na služby všetkého druhu, zábavu a šport, s krytými klimatizovanými promenádovými terasami určenými na voľné prechádzky návštevníkov a obyvateľov, vytvárajú verejný priestor, ktorý sa zdá byť v kontraste voči každodennému životu vtedajšieho normalizačného Československa [a]. Cytlak v tejto súvislosti hovorí o ideálnom meste pre *homo ludens*, s ktorým počíta vo svojich priestorových hrách Constant. V tomto prípade však nejde o kritiku kapitalistickej spoločnosti, ale paralelný svet hry a zábavy je v rozpore s autoritatívnou normalizačnou mocou. „Zdá sa, že v rámci svojich megaštruktúr chce VAL vytvoriť rovnostárske priestory a vzdať sa hierarchie v mene nového kolektivismu, ktorý je hravejší ako ten, v ktorom žili vtedajší československí občania.“²⁰⁵ Protiklad k reálnemu štátnemu zriadeniu je aj fiktívna krajina Argillia.²⁰⁶ Má formu kráľovstva s vlastnou menou, správou i štátnymi symbolmi. Snahu o „zhmotnenie“ novej inštitúcie takéhoto ideálneho štátu nachádzame v projekte Národného zhromaždenia. Javí sa, že VAL v istom zmysle vytvára okrem návrhov budúcej architektúry, ktorá má charakter technickej utópie, aj vlastnú sociálnu utópiu ako antipól k žitej skutočnosti v neslobode.

²⁰³ MECKOVÁ, Viera. Nový návrat keramického obkladu. Op. cit., s. 18.

²⁰⁴ KLOTZ, Heinrich. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960 – 1980*. Vieweg, 1984, s. 423. Citované podľa WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994, s. 31.

²⁰⁵ CYTLAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. Op. cit., [ods. 29].

²⁰⁶ S konceptom fiktívneho kráľovstva Argillia prichádza Mlynárčik v roku 1972. Dá sa považovať za formu úniku, keďže vytvára paralelnú realitu vlastného žitého priestoru fiktívneho štátu.

Povšimnime si teraz jednu z dobových vizualizácií, ktorú predkladajú autori Petržalky [104]. Kolektívny život na vyvýšenej plošine Petržalskej mestskej triedy je veľmi podobný tomu na promenádovej krytej terase Heliopolisu [105]. Obchody a služby, kultúra a zábava, otvorený verejný priestor, ktorý nevytvára dojem kontroly autoritárskej moci nad občanmi, ale poskytuje príjemné prostredie k tráveniu voľného času. Rovnaký vizuálny jazyk aký poskytuje VAL, avšak z oficiálnej produkcie. Oba príklady nám predostierajú utópiu – neexistujúce miesto. No zatiaľ čo VAL to robí v plnom vedomí ako súčasť hry a hľadania nových tvorivých myšlienok,²⁰⁷ druhá strana na tomto príklade demonštruje vieru v pokrok, vďaka ktorému sa skôr či neskôr, v danom (trvalom) politicko-sociálnom systéme, výstavba modernej mestskej štvrte dostane k požadovanému ideálu.

Kapitolou samou o sebe by mohli byť ich návrhy pamätníkov. V dobe, ktorá priala monumentálnemu pátosu pripomínania udalostí zapadajúcich do propagandy režimu, si členovia VAL-u razia vlastnú cestu. Na rozdiel od Jankovičovho satirického a groteskného poňatia, ich pamätníky sú úprimnými oslavami ľudských vlastností ako odvaha, pevná vôľa, nádej atď. Zatiaľ čo oficiálny pamätník viažuci sa na tému kozmického veku by s najväčšou pravdepodobnosťou zobrazoval sovietskych kozmonautov či Vladimíra Remka s odkazom na progres a úspech socialistického štátu vo vesmírnom programe,²⁰⁸ VAL si vyberá tie osobnosti (vrátane amerického kozmonauta E. A. Cernana), ktoré v prvom rade predstavujú vyššie zmienené ľudské kvality. Stojí tak v opozícii voči oficiálnemu typu pamätníka, kde rolu nezohrávajú kádrové predpoklady ani ideologický podtón.

Nie je to už len fascinácia vesmírom a číry optimizmus technického veku zo 60. rokov, ale aj istá úzkosť a reakcia na najpálčivejšie problémy sveta. Vesmírne mesto tak v tejto optike nemusí znamenať demonštráciu úspechu ľudského umu, vďaka ktorému môže človek kolonizovať priestor mimo Zeme. S otázkami: „*Quo vadis ľudstvo? Po tvojej atómovej vojne? Po ekologickej kataklizme tvojej planéty? Po...?*“²⁰⁹ akcentujú aj ekologické tendencie a záujem o spoločnosť a krajinu ako takú. Navrhované mesto sa má priblížiť svojimi podmienkami Zemi, no zároveň ani v širokom vesmíre nemá človek strácať vlastnú ľudskú podstatu a schopnosť podnecovať svoje vnímanie. Tomu má slúžiť priestor v astráliu, v ktorom – slovami Antonína Stuchla: „*(...)by sa mali obohacovať naše kontemplatívne úvahy o základných otázkach nášho bytia*“.²¹⁰ Návrhy VAL-u, tak akokoľvek technicky vyspelé, sú vždy v prvom rade orientované na človeka a jeho cítenie. V jednej z častí minulej kapitoly sme načrtli súdobú kritiku Ragonovho zmýšľania, v ktorom človek zaujíma miesto bezpredmetnej konštanty. Je však otázne nakoľko boli členovia VAL-u oboznámení s myšlienkovými východiskami, ktoré naznačil v doslove ku Ragonovej knihe Veselý. Napriek tomu, sami autori zdôrazňovali humanistický základ svojich projektov.²¹¹ Prvotným impulzom bola vždy silná vnútorná myšlienka zameraná na oslavu ľudskosti, poctu priateľovi, strach o krajinu a planétu.

²⁰⁷ To potvrdzuje aj výrok Ľudovíta Kupkoviča: „*Nebolo to siahanie po nejakom [technickom] pokroku, skôr snaha nachádzať nejaké nové myšlienky, nové výtvary.*“ Z rozhovoru s Ľudovítom Kupkovičom, 28. 05. 2019.

²⁰⁸ To je prípad súsošia Jana Bartoša, ktoré v oficiálnom štýle socialistického realizmu zobrazuje v družnom objatí sovietskeho kozmonauta Gubareva a Remka.

²⁰⁹ KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška*. Op. cit., s. 81.

²¹⁰ STUHL, Antonín. VAL 1968 až 1989. Slovo recenzenta. Op. cit., s. 19.

²¹¹ Mnohé ich komentáre k projektom dopĺňujú citáty Saint-Exupéryho.

Aj následná architektúra, ktorá z tohto popudu vzniká má svojím charakterom pôsobiť na človeka.

Pokiaľ sa ešte na chvíľu zastavíme pri ekologickom ponímaní a monumentalite, projekty prospektívnej architektúry v Ragonom predstavovanom výbere vôbec neriešia potencionálne dopady na životné prostredie. Pre lepšiu predstavu citujeme Louisa Armanda: „*Snaha o co největší měřítko, ať jde o výrobní nástroje, o trhy či o investice, neplyne z nějakého velikášství techniků nebo ,technokratů‘, ale je bezprostředním důsledkem technického rozvoje. (...) Jen budeme-li koncipovat všechno v rozměrech největších, budeme moci optimálně využít přírodních zdrojů.*“²¹²

Na inom mieste zasa tvorca priestorových konštrukcií Robert Le Ricolais tvrdí: „*Zrovna zuřím, když slyším vykládat o humanismu. Brát na všechno lidské měřítko je jistě ušlechtilé, ale mylné (...) Na raketě nebo tryskovém letadle není už vůbec nic lidského. Ovšem, je to hrozné, budou-li lidé spoutáni tak, jak je asi spoutá stroj. Nicméně silou lidského rodu je budoucnost a ta, jak se zdá, nevyhnutelně směřuje k maximálnímu měřítku a k monumentalizaci. (...) Nepřipusťme, aby nám tato lítost zakrývala to, co je na vědeckém dobrodružství tak vzrušující.*“²¹³

Z týchto vyjadrení vyplýva, že monumentálna mierka je chápaná ako nutnosť budúcej architektúry. Ľudstvo poháňané technikou smeruje k ovládnutiu prírody a jej zdrojov. To sa zdá byť v rozpore s tým, ako chápe krajinu VAL. Je to pre nich niečo, čo má byť zachované pre budúce generácie. Aj svoj projekt Heliopolisu koncipujú z popudu reálnej, neuspokojivej situácie vo Vysokých Tatrách. Navrhujú zónu ticha s maximálnou mierou ochrany, obmedzenie dopravy atď. Hlavnou úlohou však nie je vybudovať obrovský prstenec na štítoch Tatier, ale upozorňovať na zle vyriešenú organizáciu výstavby v chránenom prostredí, klásť otázky a prispieť svojim návrhom do diskusie. VAL neponúka riešenie problému, ale poukazuje naň tým, že ho zdôrazňuje. Zároveň však týmto prístupom odporujú zavedenej predstave maximálneho využívania zdrojov, ničím neobmedzeného rastu a hospodárskeho progresu, ktorý upevňovala komunistická ideológia. Ako upozorňuje David Crowley: „*Vzťah utopickkej architektúry vystavanej z dystopickkej logiky environmentalizmu bol obzvlášť provokatívny v prostredí východného bloku, kde spochybňovanie limitov pokroku znamená vzopretie sa oficiálnej štátnej doktríny.*“²¹⁴

V súvislosti s politickou situáciou nesmieme zabúdať ani na nepohodlnosť autorov voči režimu. Vylúčenie zo zväzov v 70. rokoch im nepochybne sťažilo pracovné podmienky a odsunulo tieto architektonické prejavy do súkromia. Už len prenos projektov na prvú výstavu v zahraničí prebiehal v ilegalite, o nejakej verejnej prezentácii u nás nemohla byť ani reč. Z týchto nastienených dôvodov, aj keď nie priamo, môžu ich diela obsahovať isté protestné obsahy k spoločenskej situácii i architektúre 60. a 70. rokov. Typ ideálneho projektu síce vystupuje ako technicky premyslená forma budúcej architektúry, ale svoj možný zdroj inšpirácie nachádza aj v kritike vtedajších štruktúr spoločnosti. Tým sa zároveň vymaňuje len z jednej kategórie prospektívnej architektúry, tak ako ju videl Michel Ragon.

²¹² RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Op. cit., s. 40.

²¹³ Idem, s. 39.

²¹⁴ CROWLEY, David. *Looking Down on Spaceship Earth: Cold War Landscapes*. Op. cit., s. 259.

ZÁVER

Ukázali sme si, že vízie architektonickej skupiny VAL neboli geograficky viazané len na prospektívnu architektúru západných krajín. Myslenie tohoto druhu sa okrem neoficiálnej scény objavuje už v 60. rokoch aj v projektových ústavoch v Československu. Sú to predovšetkým experimentálne súťaže, študentské práce a štátom vypisované výskumné úlohy, z ktorých pramenilo množstvo konštrukčne a technicky odvážnych projektov. Vznikajú návrhy ideálnych miest, ktoré autori nepovažujú za fikciu, ale reálnu alternatívu k vtedajšej rozvoľnenej zástavbe. S predpokladom stále sa zlepšujúcej technológie smerujú nové mestské štvrte k plnej automatizácii, technické „vychytávky“ novo navrhnutých budov spríjemňujú život na vyvýšených terasách a spolu s vertikálne segregovanou dopravou vytvárajú ideálne životné prostredie. V 70. až 80. rokoch sa fragmenty niektorých z týchto vízií viac i menej úspešne realizujú. V politickom režime, pre ktorý architektúra predstavovala nástroj reprezentácie, však dôraz na technologický progres naberal aj propagandistické významy.

Jedna strana mince sú odvážne tvorivé a formovo bohaté vízie architektov, druhú stranu ale tvorí širšia ostatná výstavba a nastupujúca normalizácia. Najmä v 70. rokoch je to predovšetkým „šedivá zóna“ tvarovo i typologicky chudobnej produkcie. Všadeprítomná prefabrikácia, nedostatok kvalitných materiálov, finančná obmedzenosť, rapidný pokles súťaží a direktívny prístup zo strany projektového ústavu určujúceho z čoho a ako sa má stavať, boli bežnými javmi. Možnosť uplatnenia tvorivosti pre architektov, ktorí sa v tej dobe nedostali k významnejším a väčším zákazkám či výskumným úlohám, sa obmedzila len na skladanie hranolových blokov do urbanistických celkov alebo projektovanie opakujúcich sa typov budov. V tejto situácii mohla byť práca na prospektívnych projektoch pre architektov VAL-u istým vyslobodením z každodennej rutiny a možnosťou k voľnej tvorbe bez materiálového, finančného či ideového obmedzenia. V atmosfére nasýtenej heslami o pokroku socialistickej spoločnosti a v režime, ktorý k svojej prezentácii využíval úspechy architektúry, sa potenciálne významy projektov VAL-u môžu obracať aj mimo sféry modernistických vízií, ktoré čakajú na svoje zrealizovanie, smerom ku kritike reálnej produkcie tej doby, založenej na využívaní najnovšej technológie a monumentalite. Túto teóriu podporuje i fakt, že na poli architektúry pôsobili aj umelci, ktorých práce vznikali s ironizujúcimi a kritickými narážkami.

Pokúsme sa teda na záver zhrnúť to, k čomu sme predchádzajúcimi analýzami a charakteristikami autonómnej, utopickej i prevedenej architektúry dospeli. V našej práci sme sa snažili ukázať tri cesty možného prístupu k prácam skupiny VAL. Dá sa na nich nazerať ako na:

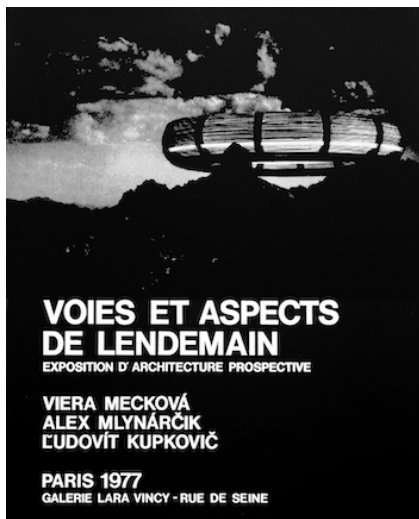
1. modernistické vízie priam „vystrihnuté“ z Ragonovej koncepcie prospektívnej architektúry, ktoré predpokladali, že budúca architektúra bude vyzeráť tak, ako ju vo svojich projektoch navrhujú;
2. kritiku súdobej architektúry, a tým i spoločenského systému, v ktorom vznikala;
3. umenie, ktorého syntetická povaha spája oblasti architektúry, sochárstva, maľby i kresby do jedného diela.

Ktorý z týchto prístupov je najviac adekvátny k pochopeniu ich tvorby? Je predsa len ťažké presne určiť, ktorú pozíciu členovia VAL jednoznačne zastávajú. Hranice medzi nimi sú príliš nejasné a dokonca sa môžu aj prelínať. Pripomeňme, že väčšina projektov vznikala v dlhom časovom období aj niekoľkých rokov, nie je preto vylúčené, že aj vnútorné obsahy sa mohli v priebehu tvorby meniť. V konečnom dôsledku záleží na nás, z akého uhla a v akom kontexte sa na nich dívame. Daný relativizmus však sčasti narúša pohľad na praktickú tvorbu architektov skupiny. I keď je v umelecko-historických kruhoch zavedený spôsob nazerať na projekty VAL-u samostatne a izolovane od reálnej činnosti jej architektov, pri bližšom skúmaní prác Viery Meckovej a Ľudovíta Kupkoviča sa odhaľujú isté súvislosti a presahy medzi oboma pólmi tvorby. Predovšetkým po formálnej stránke tak projekty VAL-u nemôžeme brať ako jednotný celok. Odrážajú sa tu skulpturálne sklony v duchu neskorej tvorby Le Corbusiera či brutalistov, historické narážky aj nastupujúca postmoderna. Všetky tieto prístupy majú svoju paralelu, tak ako sme to videli u oboch architektov, v súdobej architektonickej praxi. Tá, síce v obmedzených pomeroch, predsa obsahovala v priebehu desaťročí viaceré prúdy, a preto by bolo chybou viazať všetky projekty VAL-u len na veľké modernistické gestá technických experimentov spojených s ideálmi o ich uskutočnení. Ak vezmeme v úvahu aj možný kritický obsah, blízkosť projektov VAL-u a súdobej architektonickej praxe zrazu paradoxne nespočíva v monumentalite, ale v týchto iných, rôznorodých formálnych súvislostiach.

Aj keď členovia skupiny vždy zdôrazňovali, že ich projekty sú navrhované tak, aby boli realizovateľné, vznikali v podmienkach a okolnostiach, ktoré realizáciu bezprostredne vylučovali. A to nielen z dôvodu materiálnych, technických a finančných požiadaviek. Rolu zohrávajú aj myšlienkové východiská, keďže vo svojich návrhoch vytvárajú verejný priestor, ktorý je určený pre hravú spoločnosť, existujúcu len v ich vlastnej utópii.

Snaha realizovať utópiu však v konečnom meradle vždy vedie k ideológii. K jednému riešeniu, ktorého dogmatická povaha vylučuje zo svojej množiny všetky iné alternatívy. Od tohto prístupu mala skupina VAL ďaleko. V pravej podstate tak zhmotnenie týchto návrhov ani nikdy nebolo primárnym cieľom. Ich význam spočíva v hľadaní alternatív, v otváraní diskusií a polemík o smerovaní architektúry a sčasti možno aj v ironizovaní konceptu dokonalej budúcej architektúry a spoločnosti.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



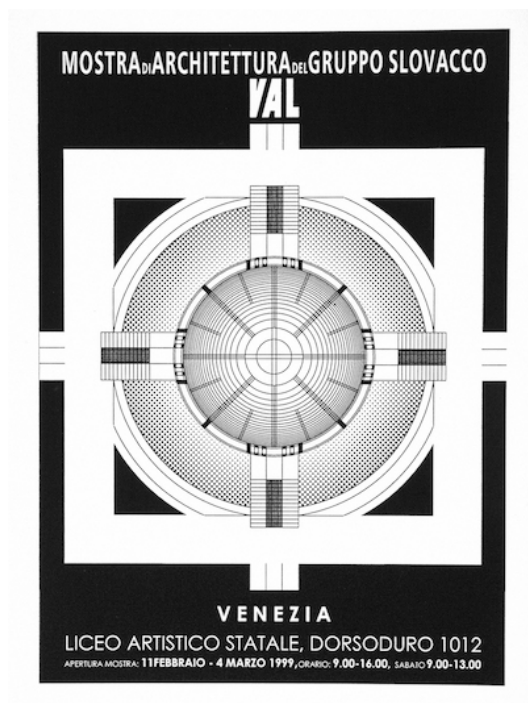
Obr. 1 Plagát k výstave VAL v Paríži, 1977



Obr. 2 Pohľad do výstavy VAL v Bratislave, 1996



Obr. 3 Pohľad do výstavy VAL v Bratislave, 1996



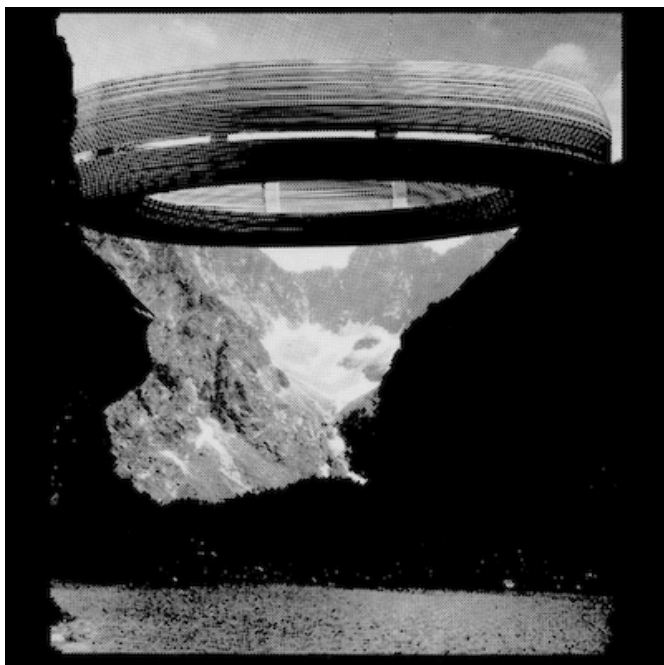
Obr. 4 Plagát k výstave VAL v Benátkach, 1999



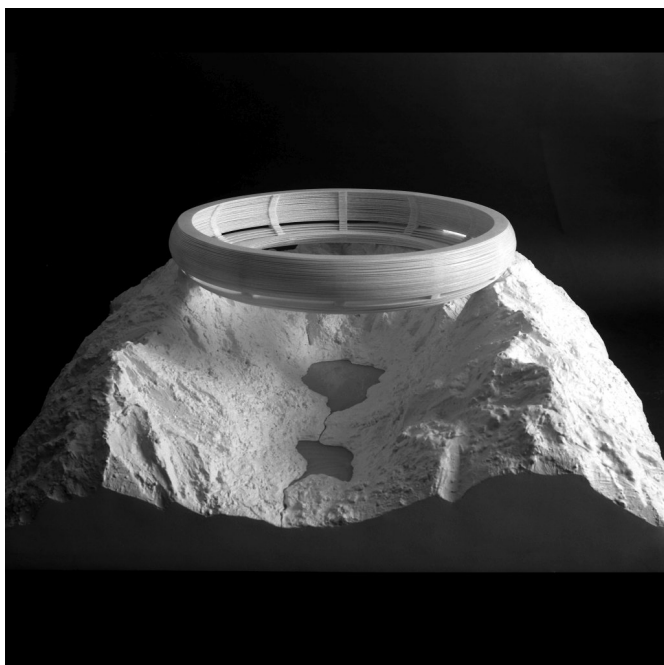
Obr. 5 Alex Mlynárčik – projekt na pamätník J. Jánošíka, fotomontáž, 1962



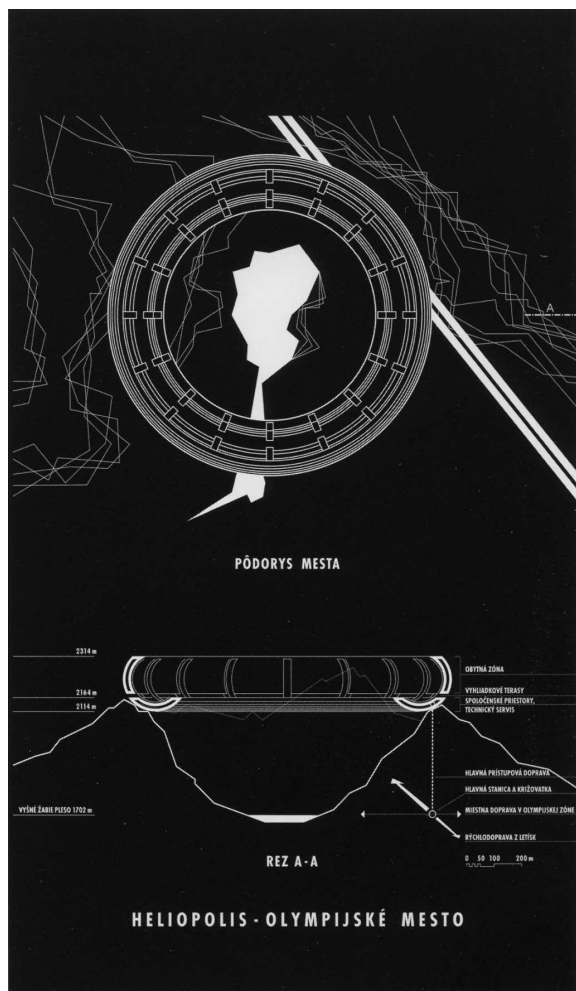
Obr. 6 Vztyčovanie Megalitov XXI. storočia, Chatillon-Paríž, 1968



Obr. 7 Heliopolis, fotomontáž, 1968 – 1974



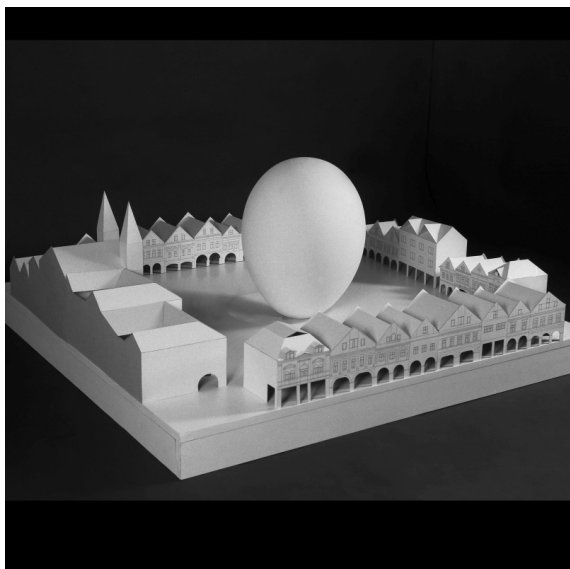
Obr. 8 Heliopolis, model



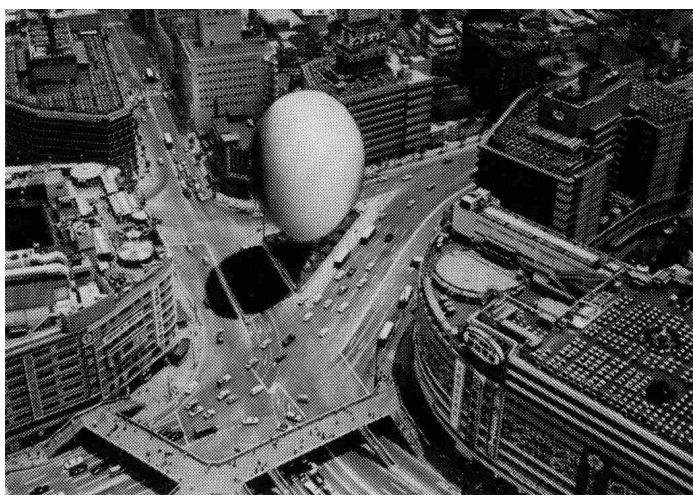
Obr. 9 Heliopolis, pôdorys a rez



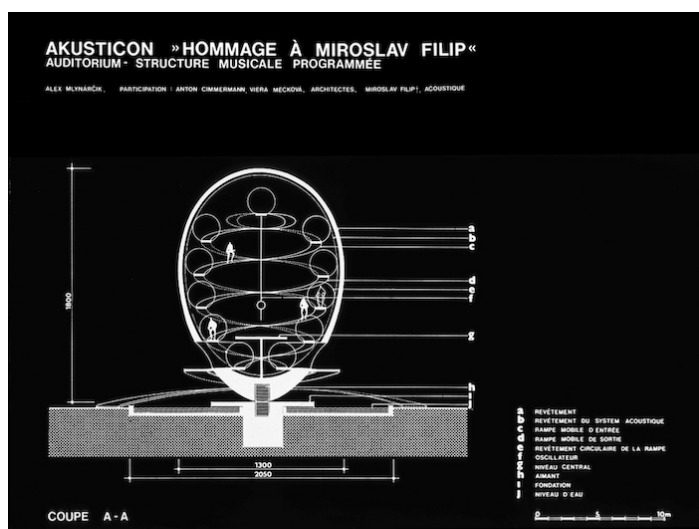
Obr. 10 Heliopolis, schéma dopravy a vymedzenie jednotlivých zón



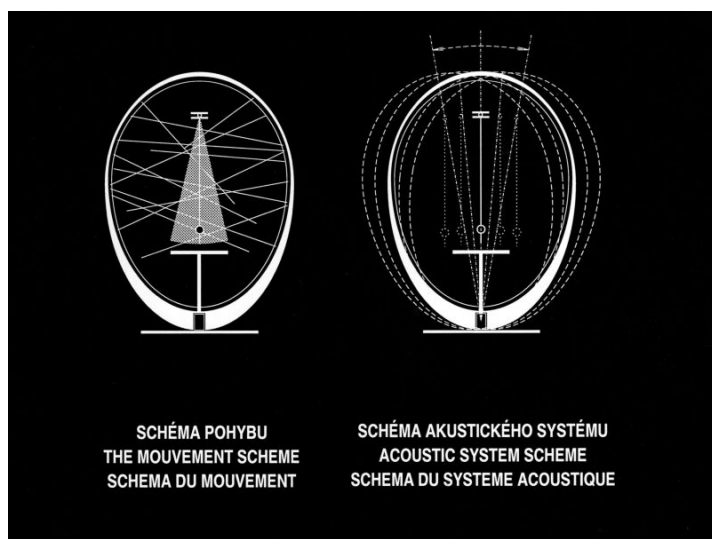
Obr. 11 Akustikon, model, 1969 – 1971



Obr. 12 Akustikon, fotomontáž



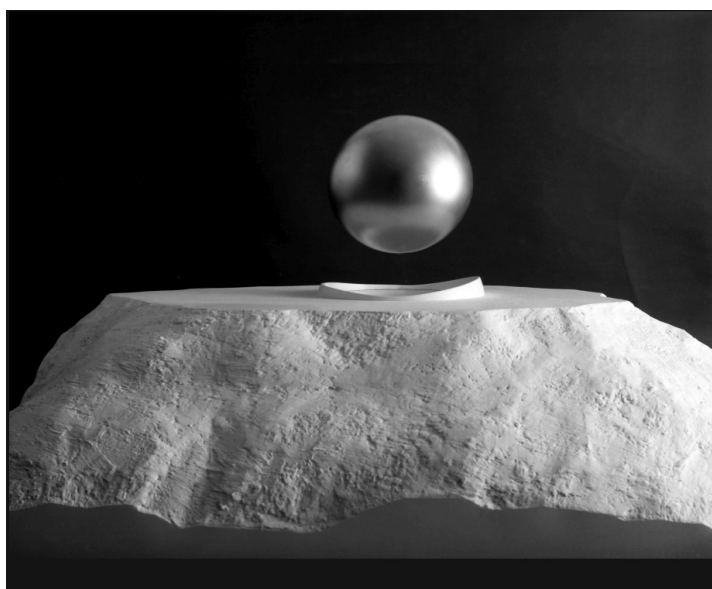
Obr. 13 Akustikon, rez



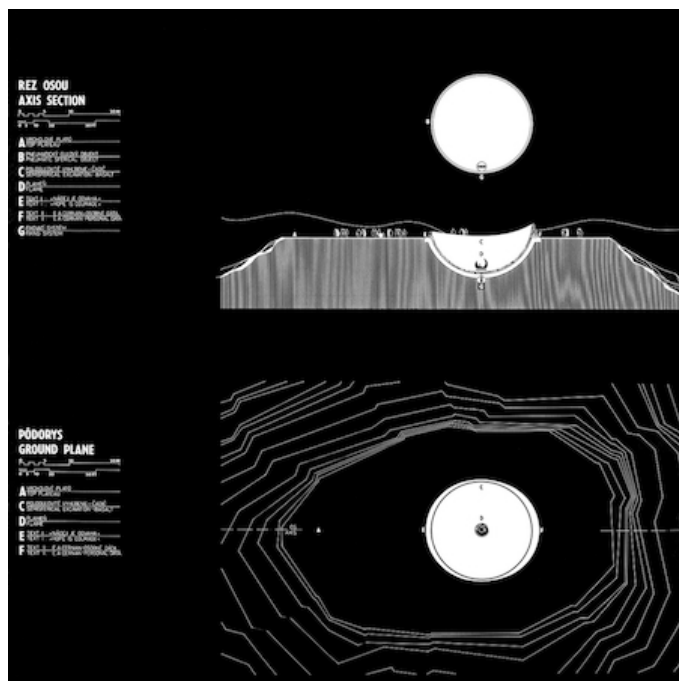
Obr. 14 Akustikon, schéma pohybu



Obr. 15 Pocta nádeji a odvahe, fotomontáž, 1974 – 1975



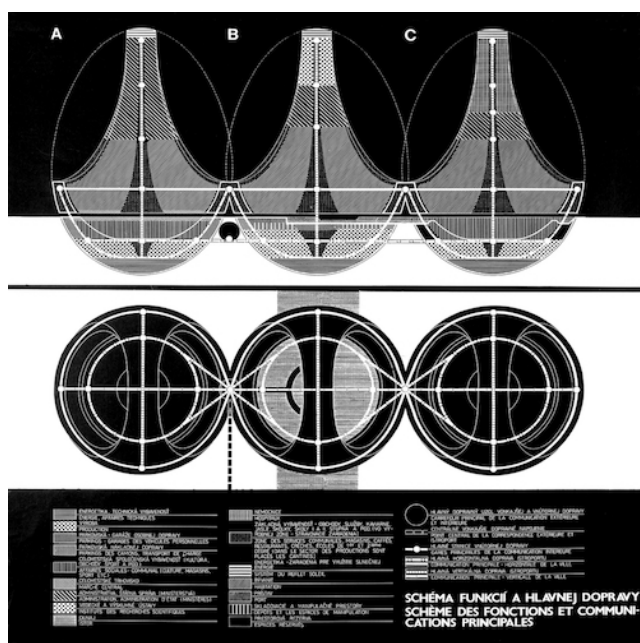
Obr. 16 Pocta nádeji a odvahe, model



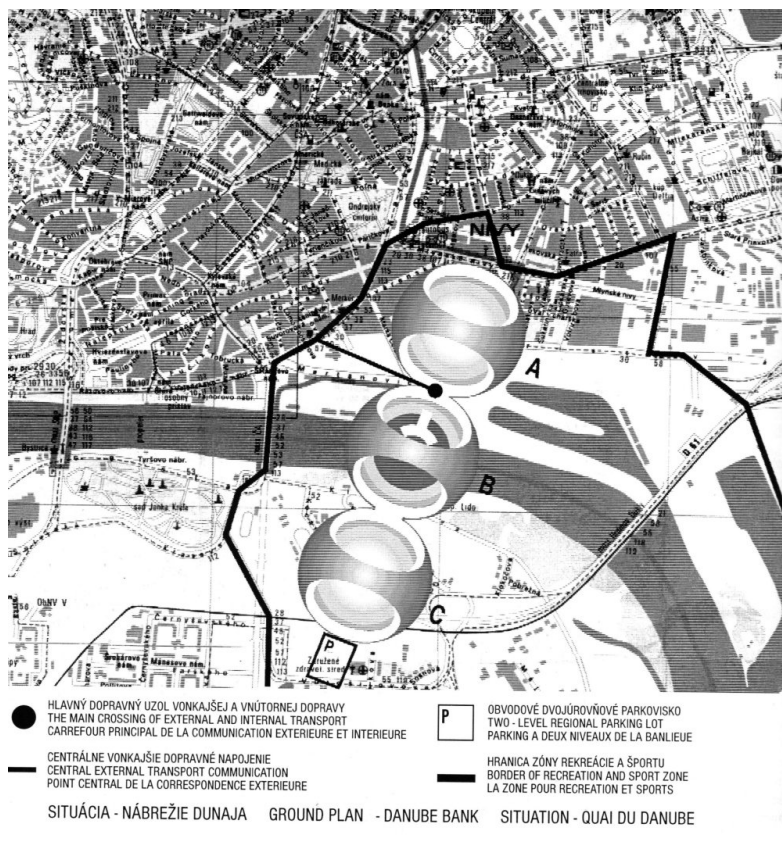
Obr. 17 Pocta nádeji a odvahe, rez a pôdorys



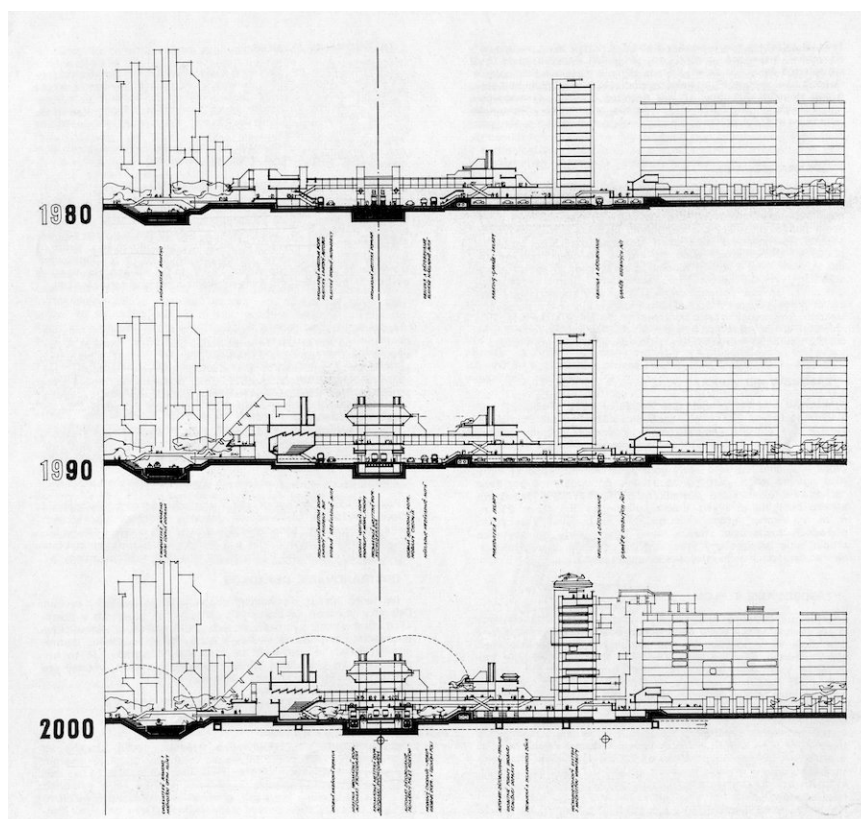
Obr. 18 Istroport, fotomontáž, 1974 – 1976



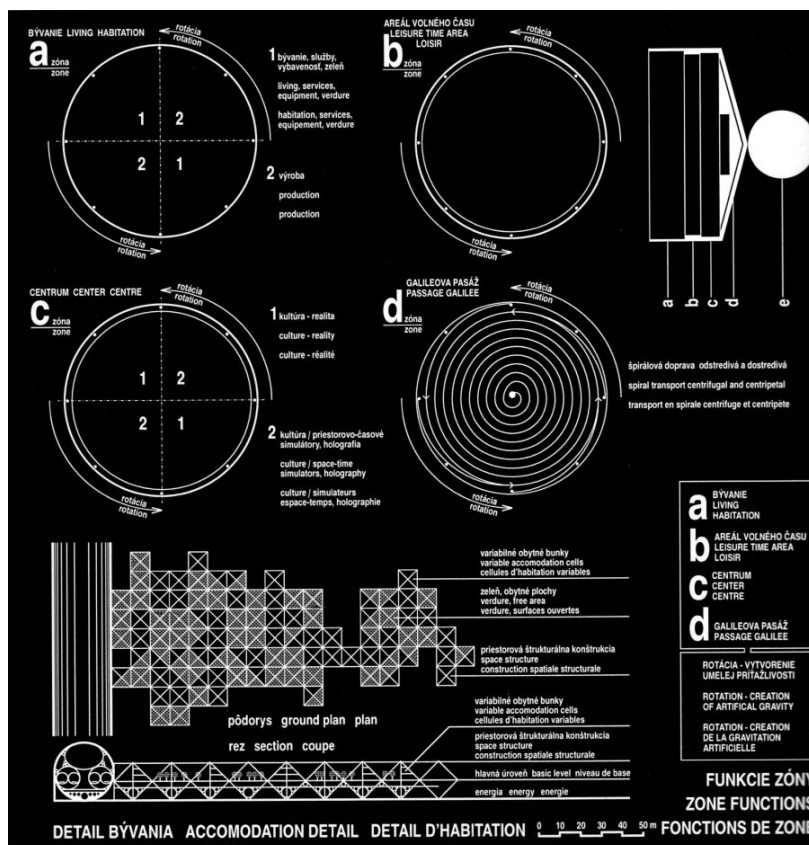
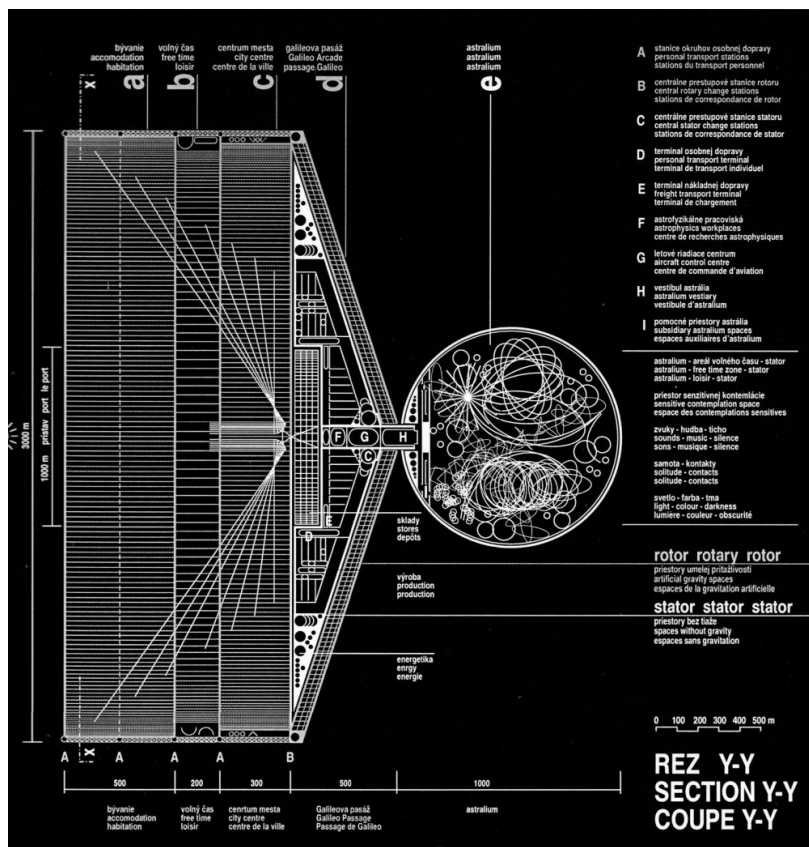
Obr. 19 Istroport, rez



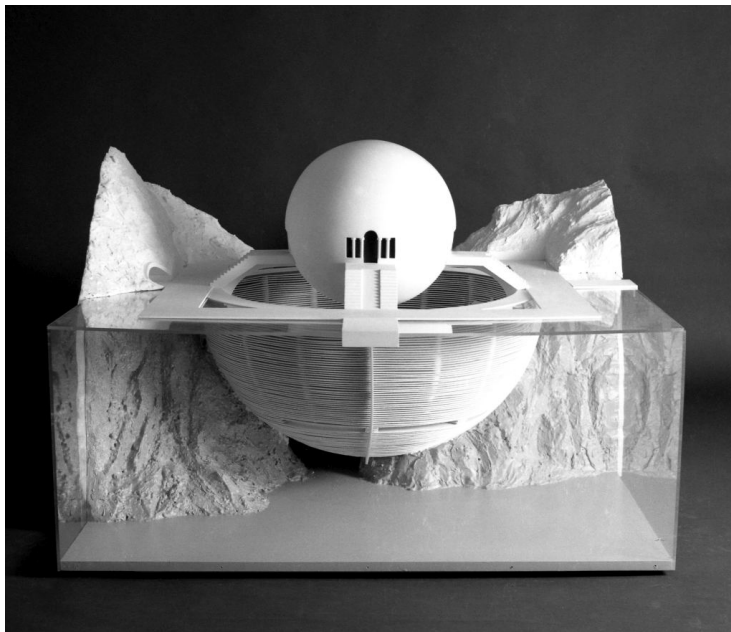
Obr. 20 Istroport, schéma dopravy



Obr. 21 Vízia dopravných premien centrálnej petržalskej mestskej triedy v priebehu času



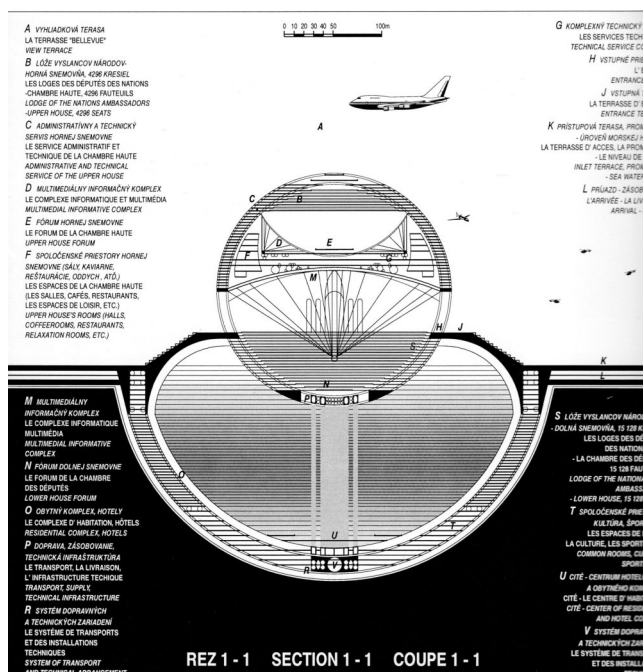
Obr. 25 Scarabea, rez a pôdorys štruktúry obytných jednotiek



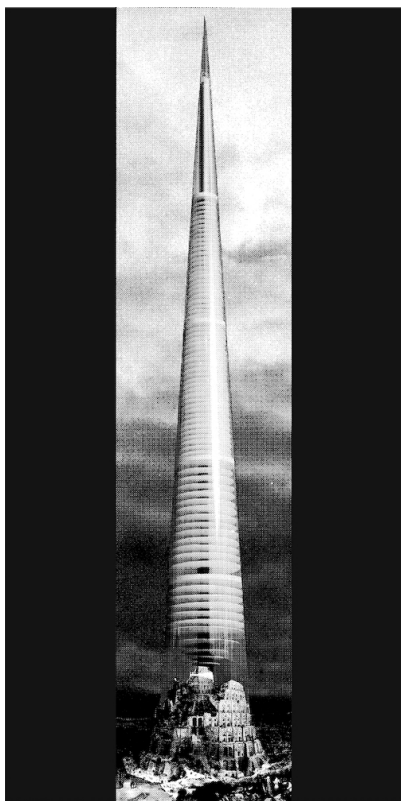
Obr. 26 Národné zhromaždenie Argillie, model, 1980 – 1994



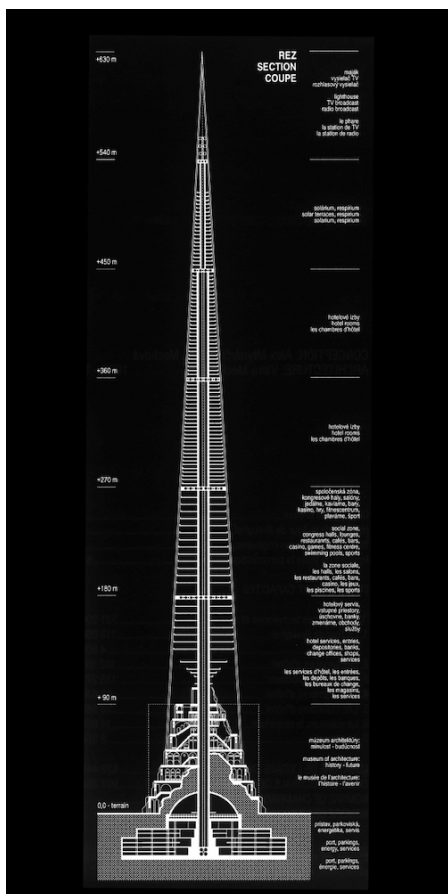
Obr. 27 Národné zhromaždenie Argillie, fotomontáž



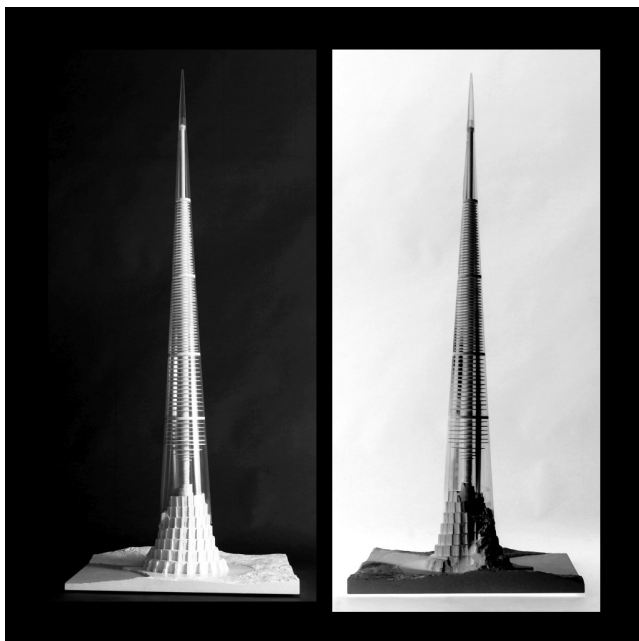
Obr. 28 Národné zhromaždenie Argillie, rez



Obr. 29 E-temen-an-ki, fotomontáž, 1980 – 1994



Obr. 30 E-temen-an-ki, rez



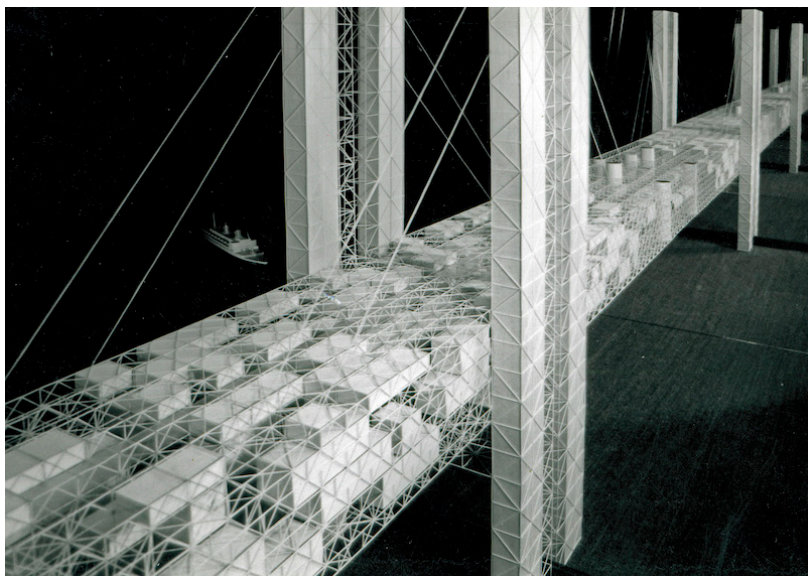
Obr. 31 E-temen-an-ki, model



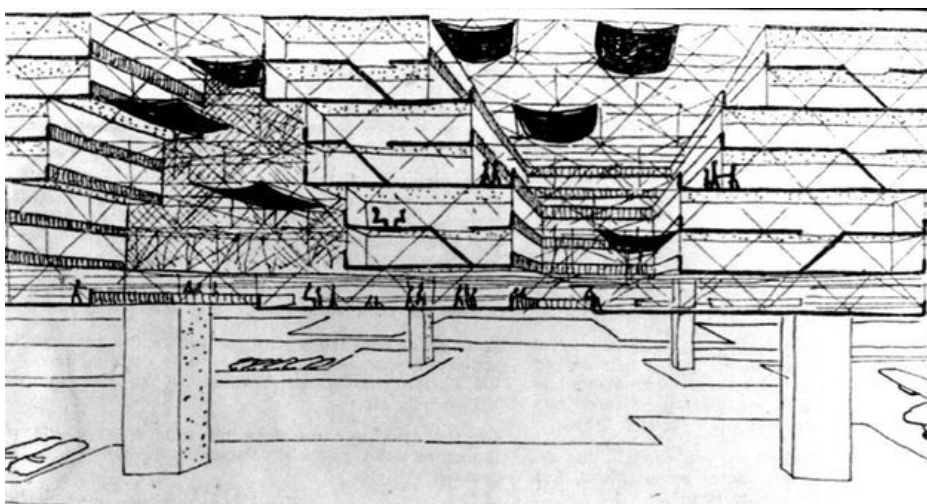
Obr. 32 Valdimir Tatlin – veža III. internacionály, 1919



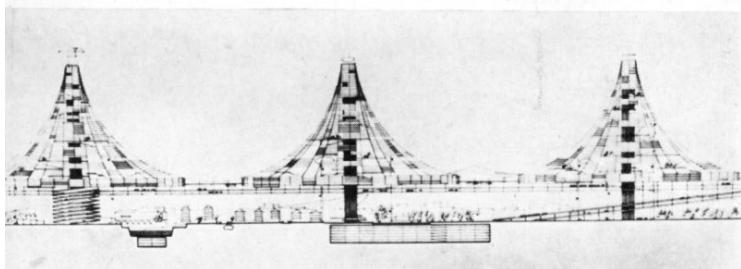
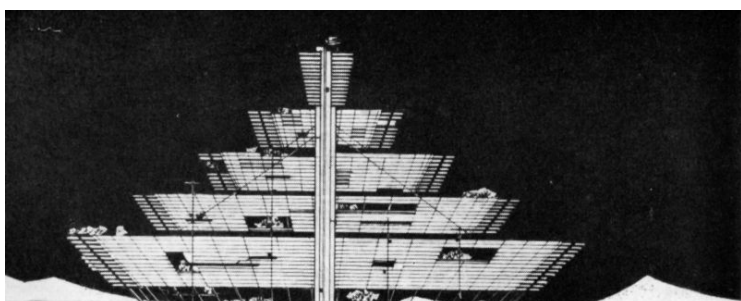
Obr. 33 Henry Moore – Three rings, 1966



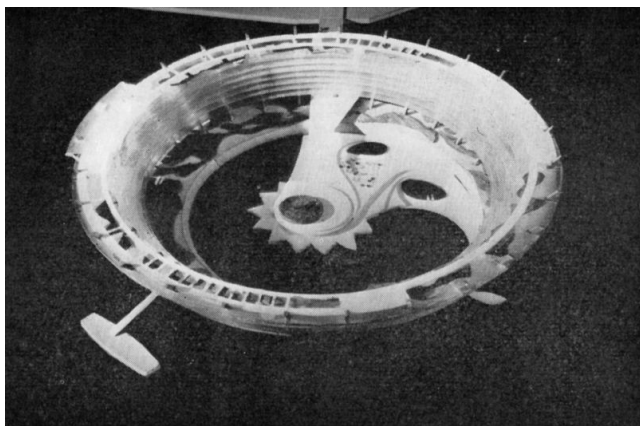
Obr. 34 Yona Friedman – model mostného mesta so štruktúrou mobilných obytných jednotiek, 1963



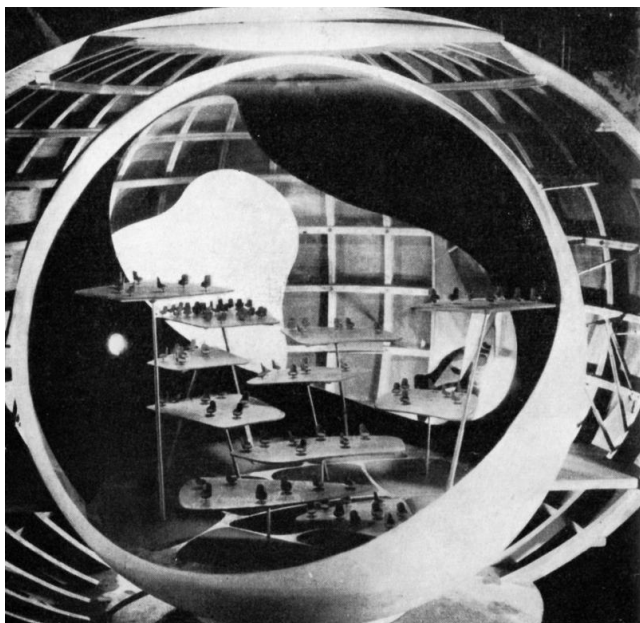
Obr. 35 Yona Friedman – priestorový urbanizmus, kresba, 1958 – 1959



Obr. 36 Paul Maymont – pyramídálne vertikálne mestá spojené mostami, 1959



Obr. 37 Paul Maymont – model plávajúceho mesta, 1959



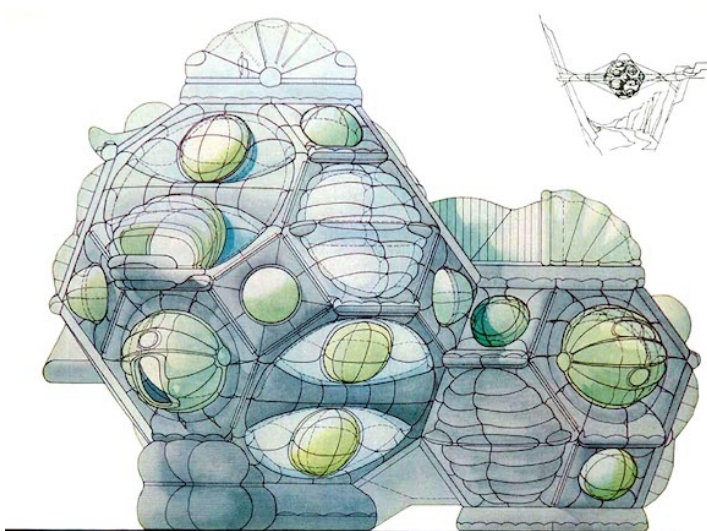
Obr. 38 Jacques Polieri, Pierre a Etienne Vagovi – model divadla totálneho pohybu, 1962



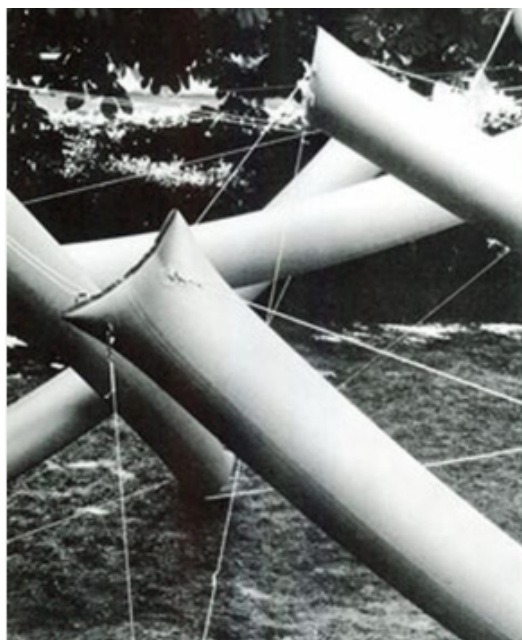
Obr. 39 Superstudio – Il monumento continuo, 1969



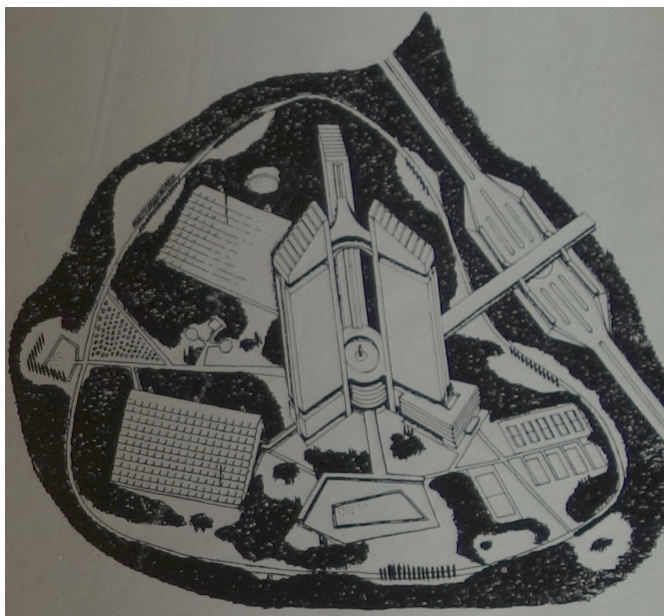
Obr. 40 Constant – Nový Babylon, Labyrint pohyblivých rebríkov, 1967



Obr. 41 Jean-Paul Jugmann, Jean Aubert, Antonio Stinco – Dyodon, návrh pneumatického domu, 1967



Obr. 42 Jean-Paul Jugmann, Jean Aubert, Antonio Stinco – nafukovacie štruktúry, 1967



Obr. 43 Karel Honzík – Domurbia, 1962



Obr. 44 Gorazd Čelechovský a kol. – Etarea, 1967



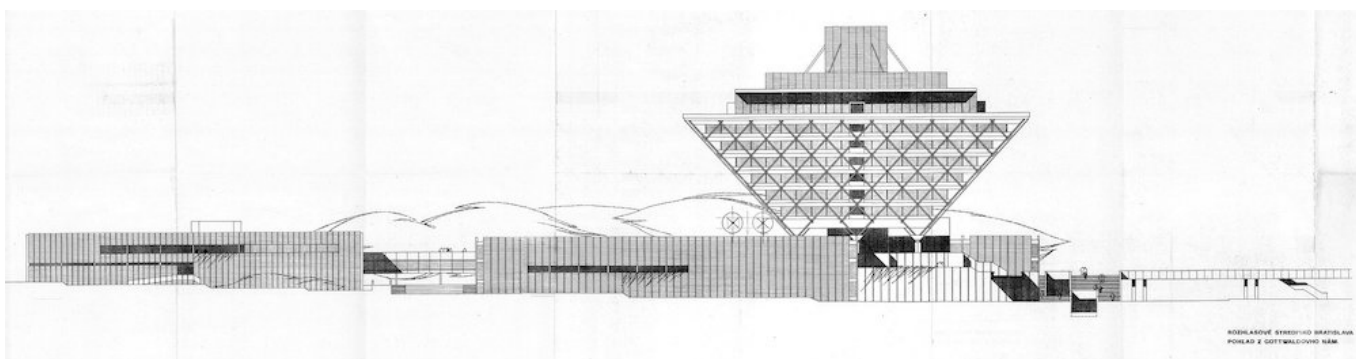
Obr. 45 Gorazd Čelechovský – Etarea, vizualizácia mestského života, 1967



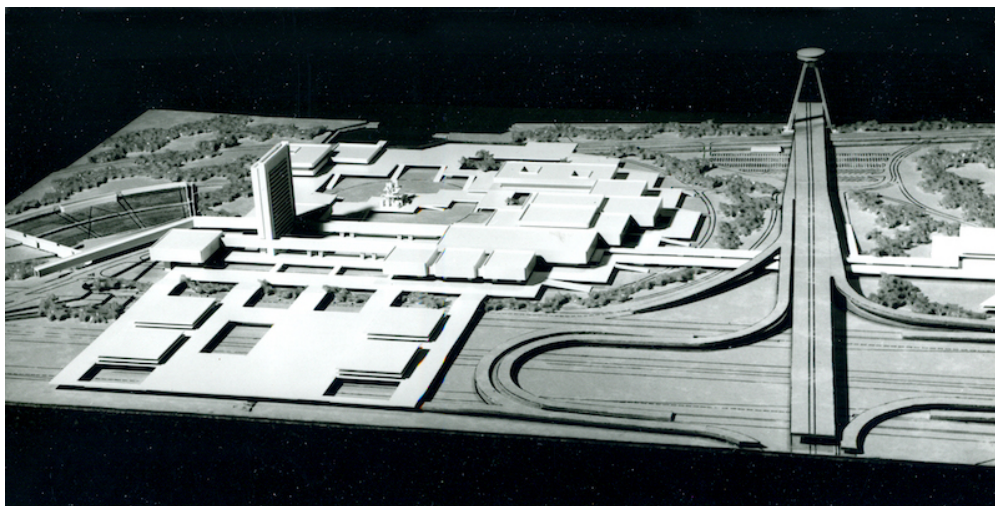
Obr. 46 Karel Prager – model superstruktur Praha-Košice, 1973 – 1975



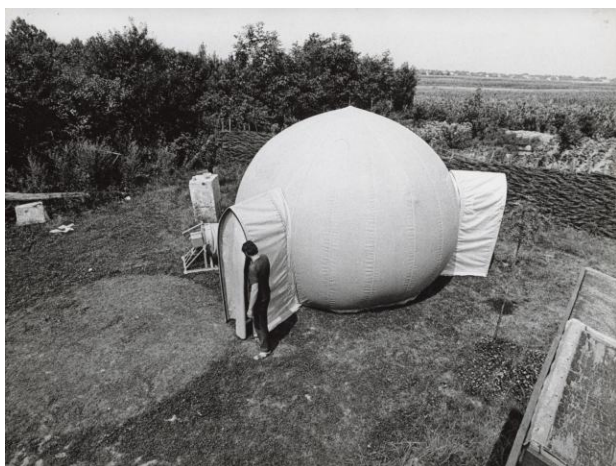
Obr. 47 Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Barnabáš Kissling – Slovenský rozhlas, 1969 – 1984



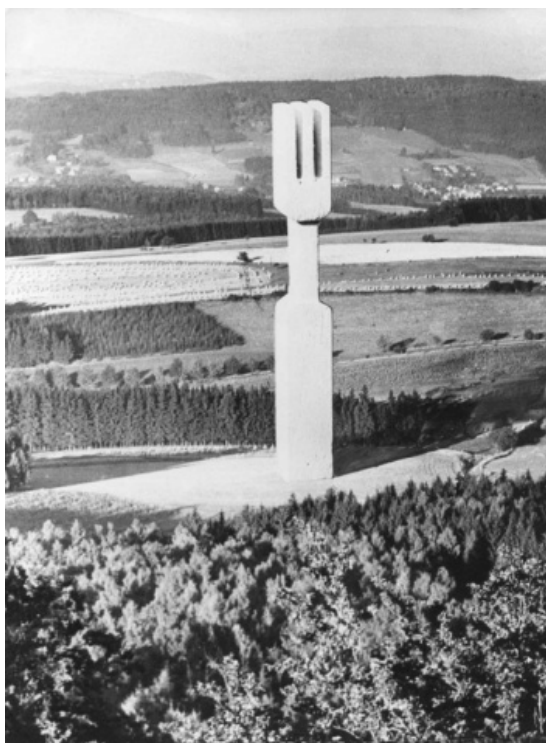
Obr. 48 Pohľad na rozhlas s naznačenými rozvíťmi mostami a napájaním terás



Obr. 49 Vladimír Dedeček – model projektu viacúčelového výstavného areálu na terasách v Bratislave, projekt: 1974 – 1979



Obr. 50 Stano Filko – nafukovací environment Kozmos, 1967



Obr. 51 Milan Knižák – Dům vidlička z cyklu Betónové domy, 1964



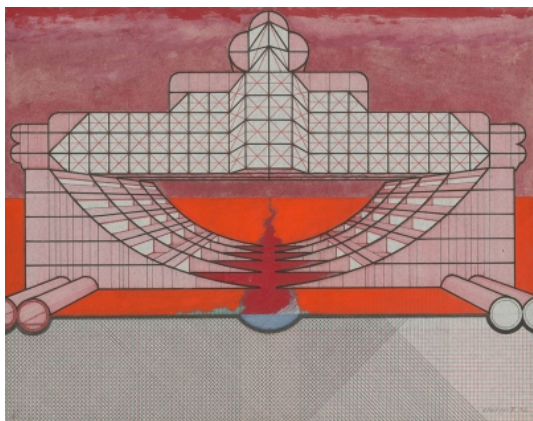
Obr. 52 Alex Mlynárčik – Skrutky I, Skrutky II, fotokoláž, 1976



Obr. 53 Juraj Meliš – HELP, 1975 – 1978



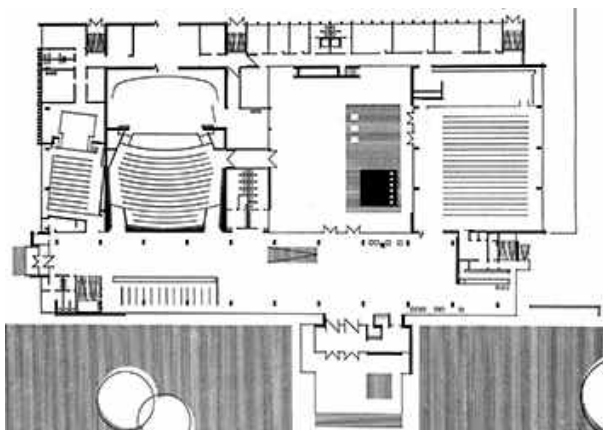
Obr. 54 Jozef Jankovič – Projekt prenosného pneumatického agitačného centra, 1976



Obr. 55 Jozef Jankovič – Projekt stranického hotela na Mesiaci, 1976



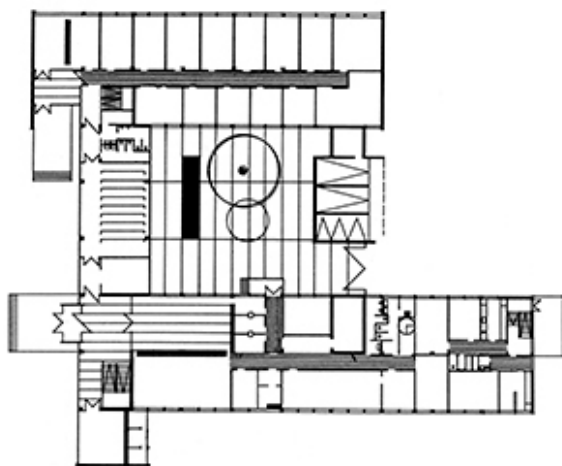
Obr. 56 Kultúrny dom v Púchove, bočný pohľad, 1966 – 1970



Obr. 57 Kultúrny dom v Púchove, pôdorys



Obr. 58 Kultúrny dom v Púchove, detail štruktúry fasády



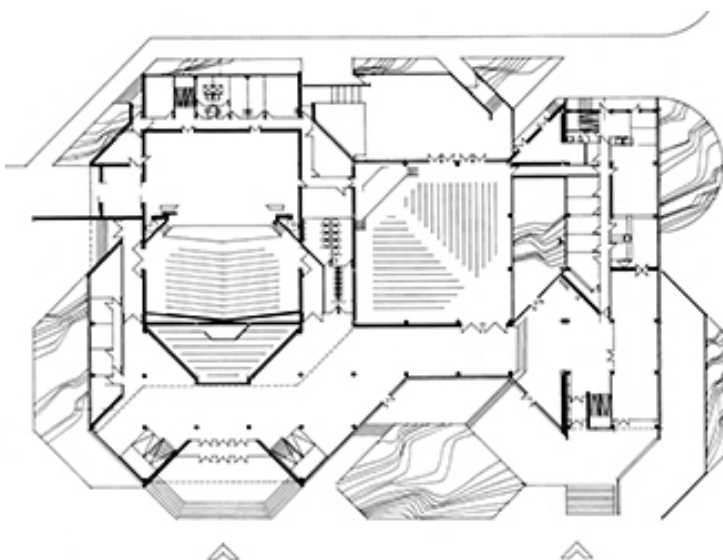
Obr. 59 Štátna banka a poisťovňa v Liptovskom Mikuláši, pôdorys, 1966 – 1972



Obr. 60 Štátna banka a poisťovňa v Liptovskom Mikuláši, čelný pohľad



Obr. 61 Kulturálny dom v Dolnom Kubíne, čelný pohľad, 1979 – 1986



Obr. 62 Kulturálny dom v Dolnom Kubíne, pôdorys



Obr. 63 Kulturálny dom v Dolnom Kubíne, interiér I. poschodie



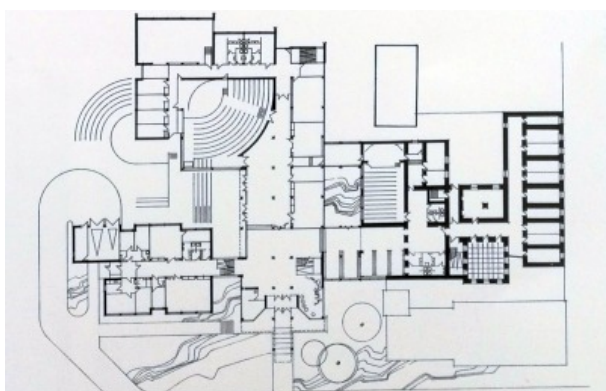
Obr. 64 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, interiér I. poschodie



Obr. 65 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, pohľad na strop estrádnej sály



Obr. 66 Konzervatórium v Žiline, čelný pohľad na hlavný vstup, 1982 – 1994



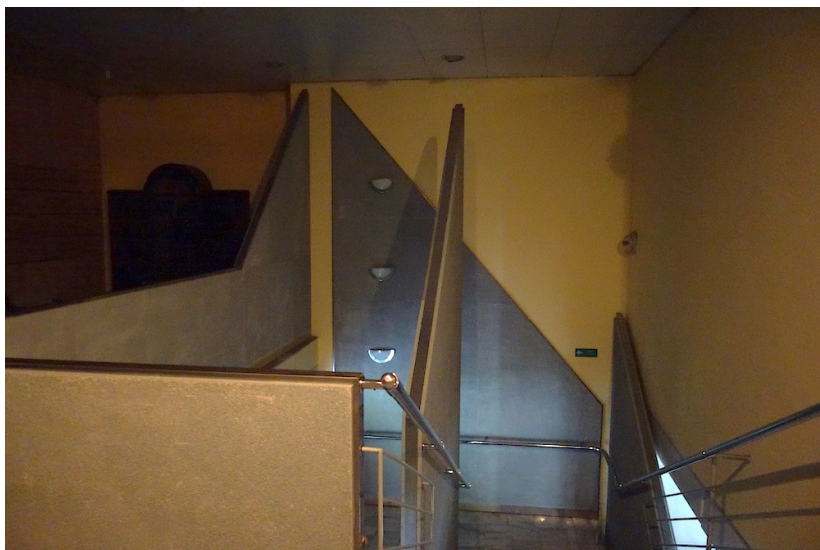
Obr. 67 Konzervatórium v Žiline, pôdorys



Obr. 68 Konzervatórium v Žiline, pohľad do interiéru od hlavného vstupu



Obr. 69 Konzervatórium v Žiline, pohľad na vrátnicu



Obr. 70 Konzervatórium v Žiline, detail schodiska



Obr. 71 Administratívna budova v Žiline, 1984 – 1987



Obr. 72 Administratívna budova v Žiline, pôdorys



Obr. 73 Administratívna budova v Žiline, pohľad na kongresovú sálu a detail obkladu



Obr. 74 Administratívna budova v Žiline, pohľad do interiéru, detail obkladu



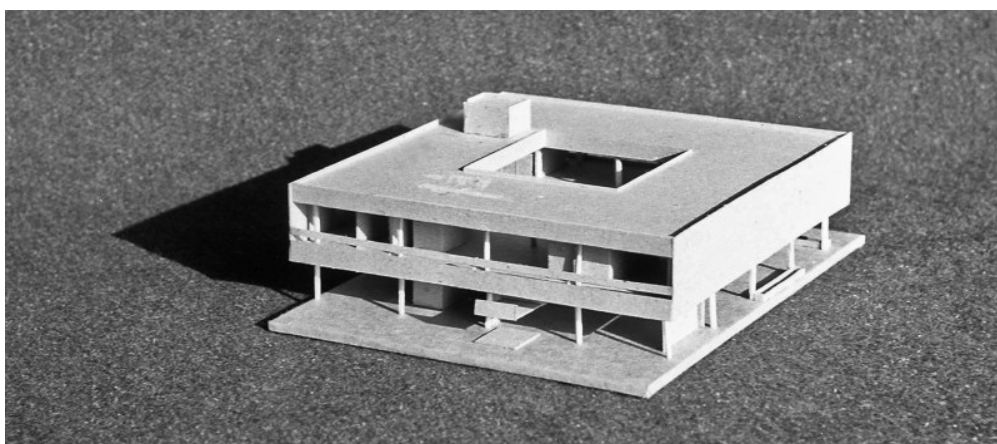
Obr. 75 Kaviareň v Rajeckých Tepliciach, bar s neónovým prvkom, 1989



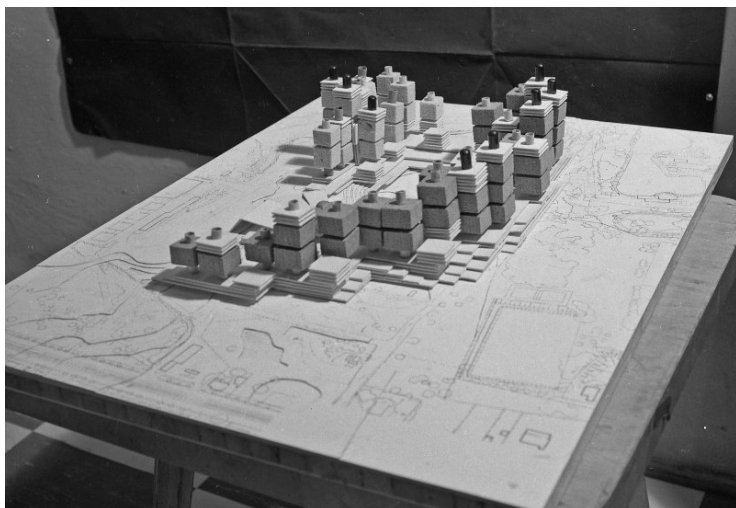
Obr. 76 Kaviareň v Rajeckých Tepliciach, interiér



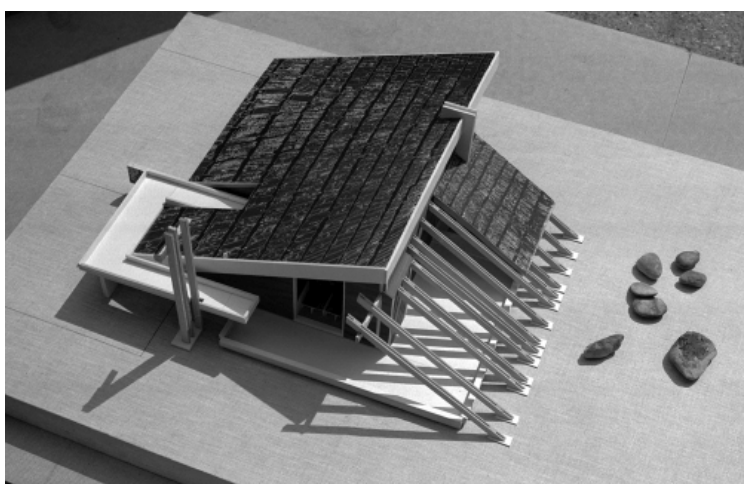
Obr. 77 Rekonštrukcia športel'ne v Rajci, pohľad na strop s bodovým osvetlením, 1995 – 1996



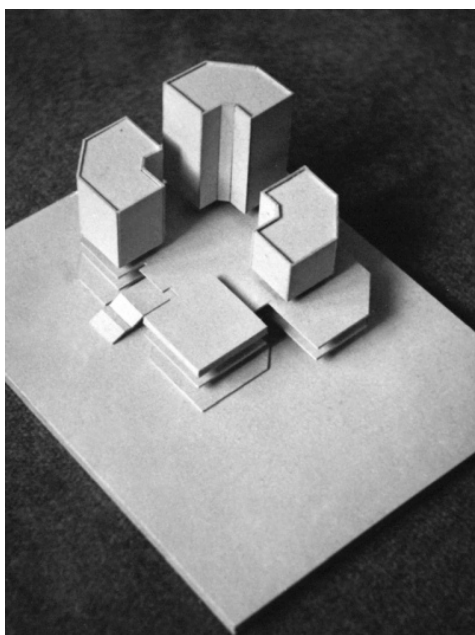
Obr. 78 Knižnica v Prievidzi, súťažný model, 1968



Obr. 79 UNO City vo Viedni, súťažný model, 1969



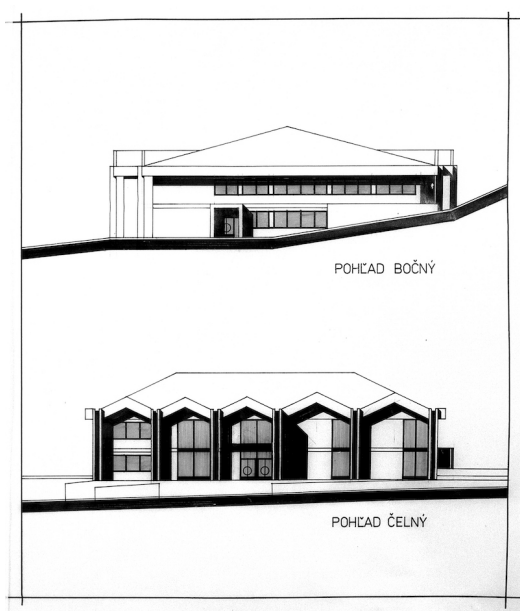
Obr. 80 Reštaurácia Koliba, súťažný model, 1969



Obr. 81 Návrh na budovu Okresného národného výboru v Liptovskom Mikuláši, model, 1974



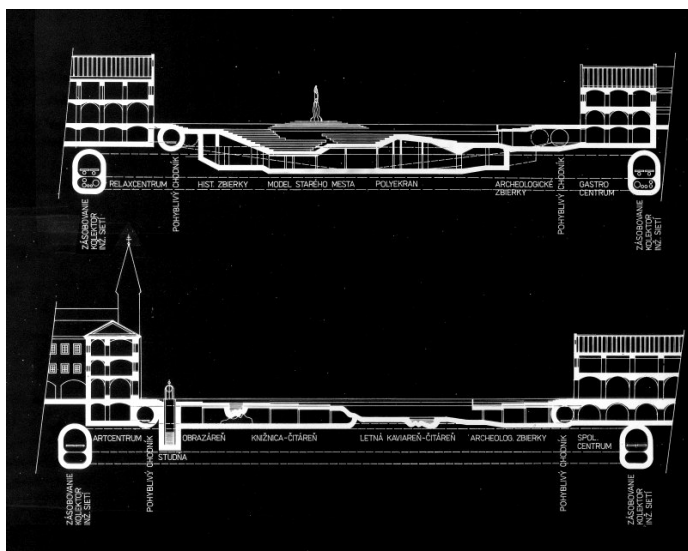
Obr. 82 Stanica lanovky Ráztoka-Pustevny, 1980 – 1983



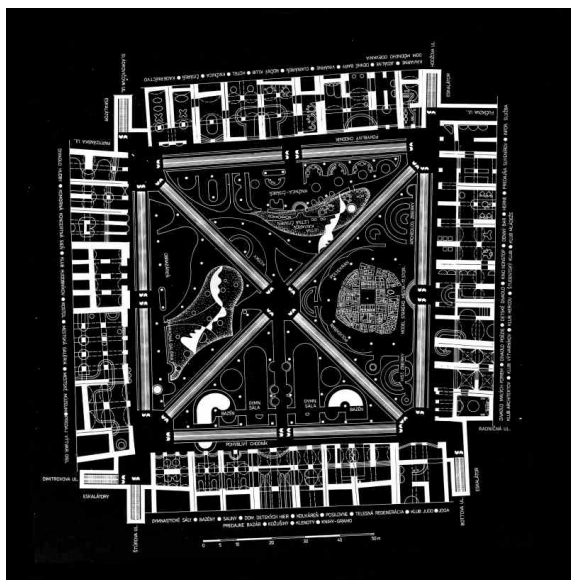
Obr. 83 Projekt na kultúrny dom v Lutišti, 1984



Obr. 84 Interiér domu smútku v Štiavniku, 1988



Obr. 85 Experimentálny návrh riešenia mikropriestorov žilinského námestia, 1983



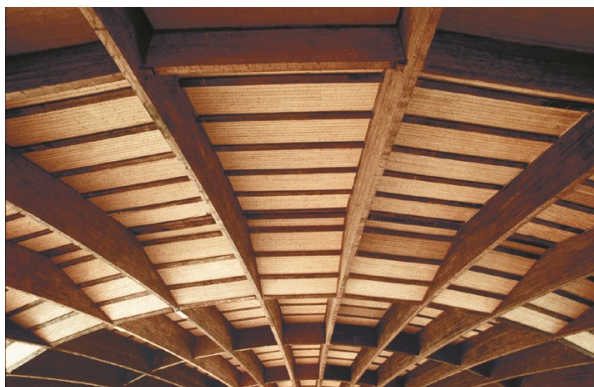
Obr. 86 Experimentálny návrh riešenia mikropriestorov žilinského námestia, 1983



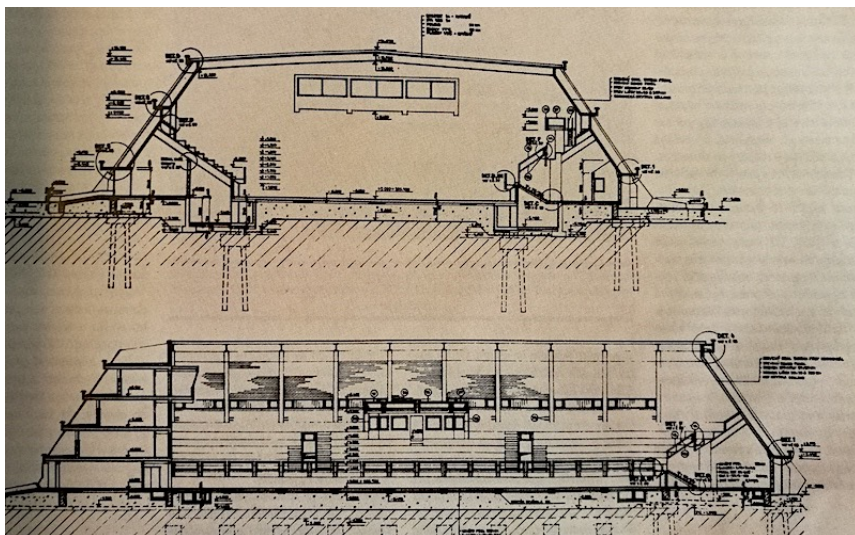
Obr. 87 Športová hala v Žiline, 1979 – 1985



Obr. 88 Športová hala v Žiline, urbanistická situácia



Obr. 89 Športová hala v Žiline, detail konštrukcie vo vrchole



Obr. 90 Športová hala v Považskej Bystrici, priečny a pozdlžny rez



Obr. 91 Športová hala v Považskej Bystrici, 1986 – 1988



Obr. 92 Športová hala v Považskej Bystrici



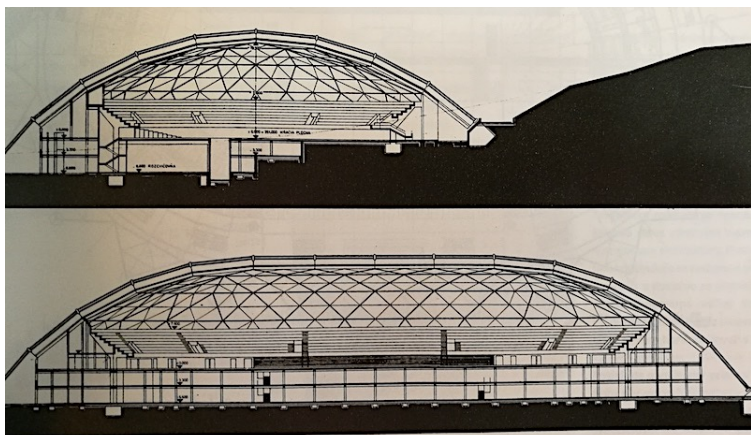
Obr. 93 Športová hala v Považskej Bystrici, detail keramického plášťa a ukotvenia ocelejovej konštrukcie



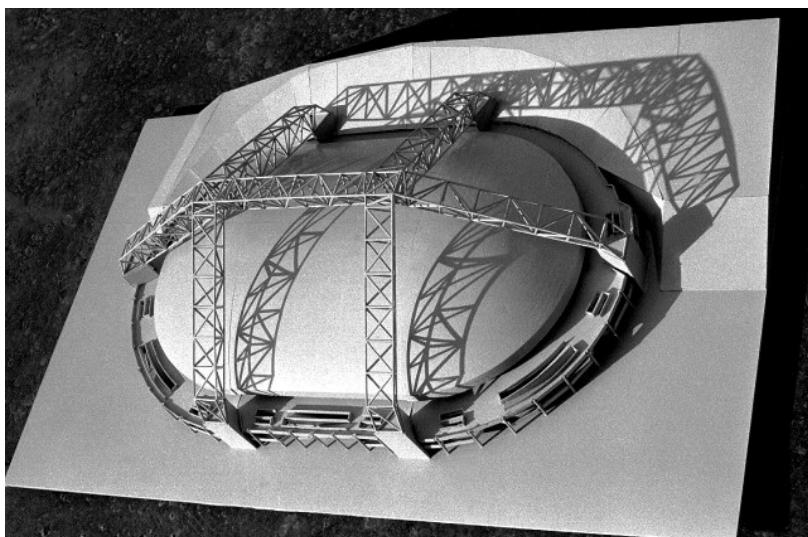
Obr. 94 Športová hala v Považskej Bystrici, pohľad do interiéru s odhalenými potrubiami vzduchotechniky



Obr. 95 Športová hala v Považskej Bystrici, hľadisko a hracia plocha



Obr. 96 Návrh športovej haly v Banskej Bystrici, zasadenie do terénu, priečny a pozdĺžny rez



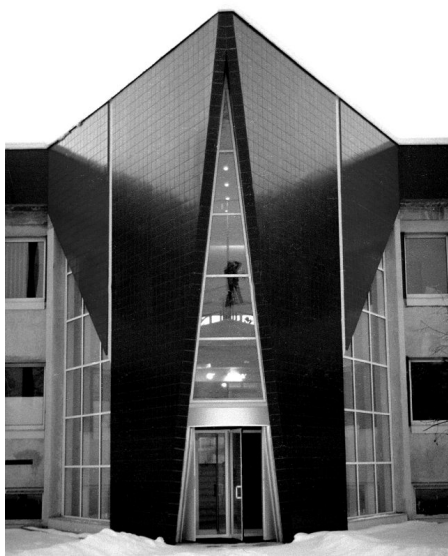
Obr. 97 Jeden z variantov športovej haly v Banskej Bystrici, model, 1989



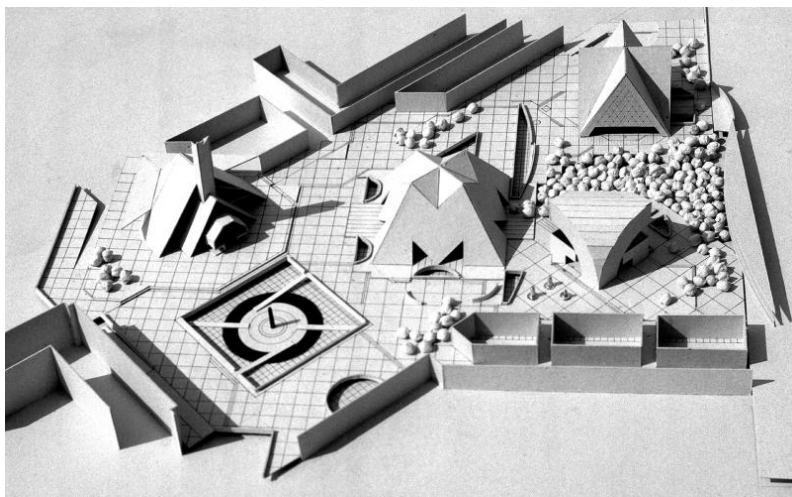
Obr. 98 Kiosky, 1992



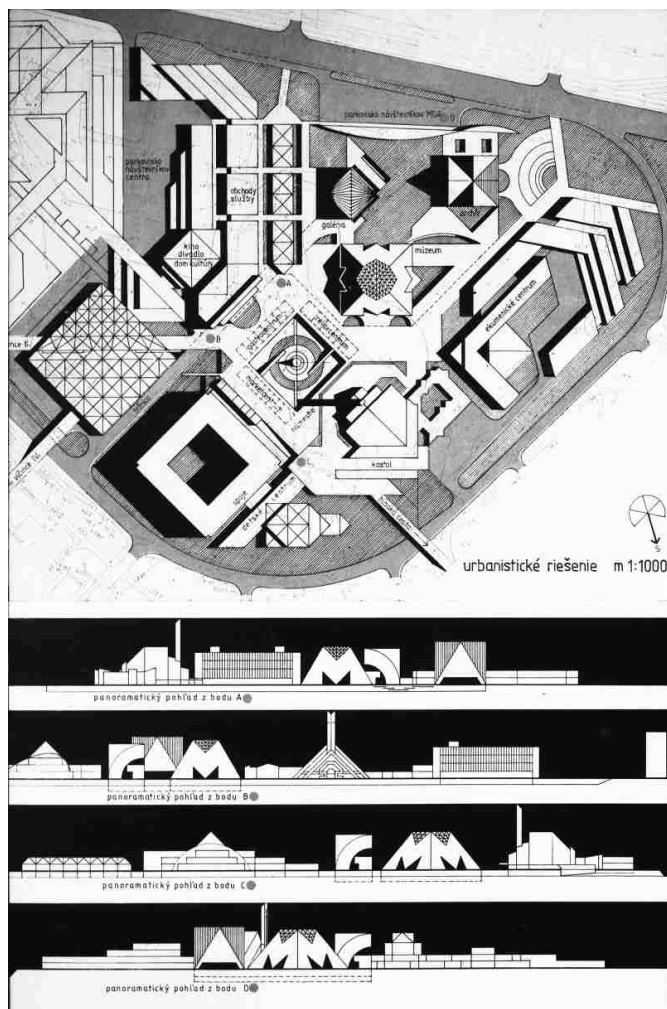
Obr. 99 Kiosk parfumerie , 1992



Obr. 100 Hlavný vstup do budovy Ferovy v Žiline, 1995



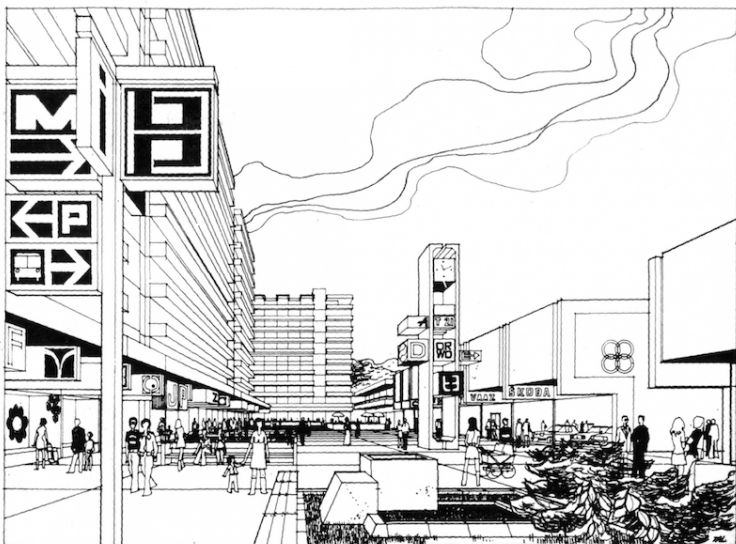
Obr. 101 Súťažný návrh Galéria-Múzeum-Archív, model, 1993



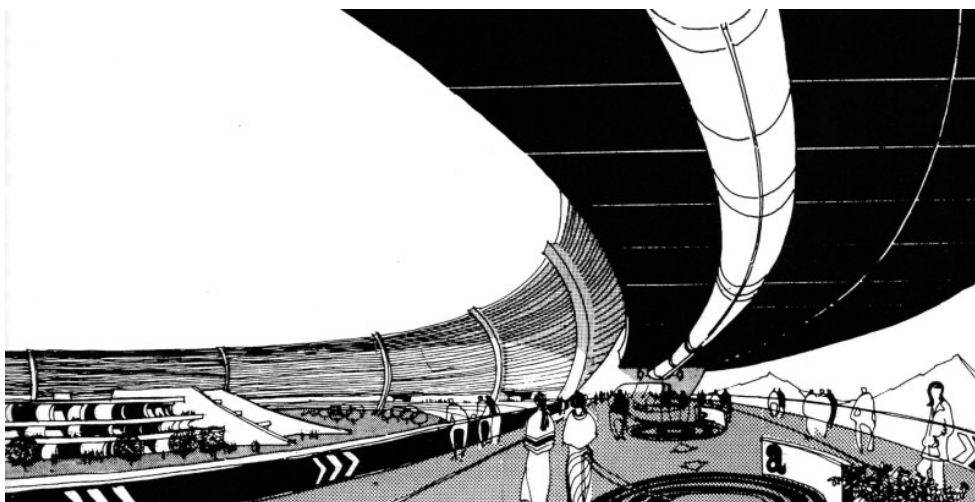
Obr. 102 Súťažný návrh Galéria–Múzeum–Archív, urbanistická situácia a panoramatické pohľady



Obr. 103 Henry Moore – tehlová stena, Bouwcentrum, Rotterdam, 1955



Obr. 104 Stanislav Talaš – dobová vizualizácia života na Petržalských terasách, 1975



Obr. 105 Vizualizácia života na promenádovej terase Heliopolisu

ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ZDROJOV

Literatúra

ANDERSSON, Jenny. *The Future of the World: Futurology, Futurist, and the Struggle for the post-cold war imagination* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2018 [cit. 25. 06. 2019]. 288 s. ISBN 9780198814337. Dostupné z: doi:10.1093/oso/9780198814337.001.0001

BAJCUROVÁ, Katarína. *Slovenské sochárstvo 1945 – 2015: socha a objekt*. Bratislava: SNG, 2017. 323 s. ISBN 978-80-971847-1-1.

BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠINSKÝ, Aurel (ed.) et al. *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985* (kat. výst.). Bratislava: SNG, 2002. 130 s. ISBN 9788080590826.

BAJCUROVÁ, Katarína – HRABUŠICKÝ, Aurel – RUSINOVÁ, Zora. *Jozef Jankovič: Tvorba z rokov 1958-1997* (kat. výst.). Bratislava: SNG, 1997. 246 s. ISBN 808518897X.

BARTLOVÁ, Milena – VYBÍRAL, Jindřich et al. *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu/Building a state : the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design* (kat. výst.). Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2015. 381 s. ISBN 978-80-87989-01-2.

BARTOŠOVÁ, Zuzana. *Napriek totalite. Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia*. Bratislava: Kalligram, 2011. 359 s. ISBN 808101570.

BÁTOROVÁ, Andrea. *Aktionskunst in der Slowakei in den 1960er Jahren: Aktionen von Alex Mlynárčik*. Berlín: LIT Verlag, 2009. 408 s. ISBN 978-3-8258-1838-8.

BERKE, Deborah a HARRIS, Steven. *Architecture of the Everyday*. New York: Princeton architectural press, 1997. 229 s. ISBN 1568981147.

CÍSAŘ, Karel – ČERNÝ Pavol – HNÍDKOVÁ, Vendula et al. *Nefoťte mě před knihovnou: kniha pro Jana Rouse*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2009. 187 s. ISBN 978-80-86863-36-8.

CROWELY, David a MUZYCZUK, Daniel. *Dźwięki elektronicznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957–1984/Sounding the Body Electric. Experiments in art and music in Eastern Europe 1957–1984* (kat. výst.). Lodž: Muzeum Sztuki, 2012. 224 s. ISBN: 978-83-87937-98-0.

CROWELY, David a PAVITT, Jane. *Cold War Modern: Design 1945-1970* (kat. výst.). Londýn: V&A, 2008. 319 s. ISBN 978-1-85177-570-5.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Na hranicích umění: několik příběhů*. Praha: Prostor, 1990. 158 s. ISBN 80-85190-06-0

DESSAUCE, Marc et al. *The Inflectable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. New York: Princeton Architectural Press, 1999. 146 s. ISBN 9781568981765.

DULLA, Matúš a MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. *Architektúra Slovenska v 20.storočí*. Bratislava: Slovart, 2002. 511 s. ISBN 80-7145-684-5.

DULLA, Matúš. *Architektúra dnes. Súčasná slovenská architektúra a jej súvislosti*. Bratislava: Pallas, 1993. 224 s. ISBN 80-7095-016-1.

FRAMPTON, Kenneth. *Moderní architektura: kritické dějiny*. Praha: Academie, 2004, 457 s. ISBN 80-200-1261-3.

HAVRÁNEK, Vít (ed.) et al. *Akce, slovo, pohyb, prostor: experimenty v umění šedesátých let/Action, Word, Movement, Space: Experimental Art of the Sixties* (kat. výst.). Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1999. 508 s. ISBN 9788070100745.

HRŮZA, Jiří. *Města utopistů*. Praha: Československý spisovatel, 1967. 204 s.

INVESTING BRATISLAVA. *Mestský sektor Bratislava-Petržalka* [online]. Bratislava: Investing Bratislava, 1973, nestránkované [cit. 28. 04. 2019]. Dostupné z: <http://www.konduktor.sk/vystavba/vystavba.html>

Katalog Mezinárodního symposia mladých architektů a výtvarných umělců o využití volného času mládeže. Liberec: Městský národní výbor Liberec, 1966, nestránkované.

KAUFMANN, Emil. *Three Revolutionary Architects, Boullée, Ledoux and Lequeu*. Philadelphia: American philosophical Society, 1952. 563 s.

KNIŽÁK, Milan. *Sny o architektuře*. Ostrava: Šmíra-Print, 2012. 375 s. ISBN 978-80-87427-35-4.

KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995. 159 s.

KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *Voies et aspects de lendemain. VAL 1967 – 1976* (kat. výst.). Paříž: Galerie Lara Vincy, 1977.

KURACINOVÁ JANEČKOVÁ, Viera. *Neokonštruktivizmus v slovenskom výtvarnom umení* (kat. výst.). Trnava: Galéria Jána Koniarka, 2000. 43 s. ISBN 80-85132-32-X.

L'Encyclopédie française. Zv. 20, Le monde en devenir: histoire, évolution, prospective. Paříž: Societe de gestion de Universitaitires de France, 1959.

MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003. 62 s. ISBN: 80-88757-27-4.

MISZTAL, Barbara. *Wooden Domes: History and Modern Times* [online]. Springer International, 2017 [cit. 11. 10. 2019]. 269 s. ISBN 3319657410. Dostupné z: https://books.google.cz/books?id=G4Q_DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=sk#v=onepage&q&f=false.

MITÁŠOVÁ, Monika a ŠEVČÍK, Jiří. *Česká a slovenská architektura 1971–2011: texty, rozhovory, dokumenty*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 2013. 954 s. ISBN 978-80-87108-28-4.

MONCOL, Milan. *Nová slovenská architektúra*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska, 1991.

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta et al. *Bratislava: Atlas sídlisk*. Bratislava: Slovart, 2011. 314 s. ISBN:978-80-556-0478-7.

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta et al. *Moderné a/alebo totalitné v architektúre 20. storočia na Slovensku: (pre)myslieť architektúru/ Modern and/or totalitarian in the architecture of the 20th century in Slovakia: (re)thinking architecture*. Bratislava: Slovart, 2013. 312 s. ISBN 9788055610566.

PETRASOVÁ, Taťána – PLATOVSKÁ, Marie et al. *Tvary, formy, ideje: studie a eseje k dejinám a teorii architektury*. Praha: Artefactum, 2013. 350 s. ISBN 978-80-86890-47-0.

RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne III., Prospective et futurologie*. Paríž: Casterman, 1978. 437 s.

RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá fronta, 1967. 176 s.

RAGON, Michel. *Où Vivrons-Nous Demain?*. Paríž: Robert Laffont, 1963. 214 s.

RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Paríž: Galéria Lara Vincy, Bratislava: SNG, 1995. 284 s. ISBN 8085188082.

RILEY, Terence et al. *The Changing of the Avant-Garde: visionary architectural drawings from the Howard Gilman collection* (kat. výst). New York: Museum of Modern Art, 2002. 192 s. ISBN 0870700030.

RUSINOVÁ, Zora et al. *Dejiny slovenského výtvarného umenia. 20. storočie*. Bratislava: SNG, 2000. 638 s. ISBN 80-8059-031-1.

RUSINOVÁ, Zora et al. *Šesťdesiate roky v slovenskom výtvarnom umení*. Bratislava: SNG, 1995. 392 s. ISBN 8085188589.

SCOTT, Felicity. *Architecture or Techno-utopia: Politics after Modernism*. Cambridge: MIT Press, 2007. 347 s. ISBN 978-0-262-19562-1.

SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Karel Prager*. Praha: Titanic, 2013. 234 s. ISBN 978-80-86652-54-2.

ŠPAČKOVÁ, Eva et al. *Proměny architektury 2. poloviny 20. století*. Ostrava: Technická univerzita Ostrava, Gasset, 2012. 311 s. ISBN: 978-80-87079-27-0.

ŠTRAUSS, Tomáš. *Slovenský variant moderny*. Bratislava: Pallas, 1992. 285 s. ISBN 8070950137.

VESELÝ, Dalibor. *Architektura ve věku rozdělené reprezentace: problém tvořivosti ve stínu produkce*. Praha: Academia, 2008. 348 s. ISBN 978-80-200-1647-8.

VINCÚR, Pavol – ZAJAC, Štefan et al. *Úvod do prognostiky*. Bratislava: Sprint, 2007. 389 s. ISBN 8089085866.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0.

WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With, 1998. 256 s. ISBN 9064503435.

Časopisecké příspěvky

BANHAM, Reyner. The New Brutalism. *October* [online]. 2011, s. 19-28 [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23014862>

BENŮŠKA, Milan. Medzinárodné súťaže na riešenie urbanizmu a architektury Bratislavy: Petržalka – Južný sektor Bratisavy. *Projekt XXXIII*, 1991, č.7-8, s. 41-43.

CYTŁAK, Katarzyna. Complexity and Contradiction in Central European Radical Architecture. *Umění/Art LXIII*, 2015, č. 3, s. 182-203.

CYTŁAK, Katarzyna. L'architecture prospective en Tchécoslovaquie. Convergences et divergences entre l'approche du groupe slovaque VAL (1968-1994) et la théorie architecturale de Michel Ragon. *RIHA Journal* [online]. 2017, nestránkované [cit. 20. 04. 2019]. ISSN 2190-3328. Dostupné z: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-2017111411325>

ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Studie životního prostředí města. *Architektura ČSSR XXVI*, 1967, č. 7, s. 399-409.

ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Utopie v urbanismu. *Československý architekt IX*, 1964, č. 10, s. 2.

ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Vzdušné zámky nebo Aetas aurea, *Československý architekt X*, 1964, č. 23, s. 5.

DULLA, Matúš. Dvesto rokov našej tatranskej architektúry – kruh sa uzatvára?. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s. 6-10.

EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Žiline. *Projekt XXVIII*, 1986, č. 1, s. 4-7.

EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Považskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 16-19.

EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Banskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 28-30.

GEORGE, Andrew R. The Tower of Babel: Archaeology, History and Cuneiform Texts. *Archiv für Orientforschung* LI [online]. 2005-2006, s. 75-95 [cit 07. 04. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41670231>

GROSS, Kamil. Úvaha k Petržalke zajtrajška. *Projekt VII*, 1965, č. 4, s. 69-70.

HÁJKOVÁ, Ludmila. Texty Karla Hubáčka a Miroslava Masáka z počátku skupiny SIAL. *Umění/Art XLVII*, 1999, s. 113-121.

HLAVÁČ, Cyril. Žilinská výstava. Spoločenský dom Makyty v Púchove. *Projekt X*, 1968, č. 2, s. 44.

HONZÍK, Karel. Domurbia. *Projekt VIII*, 1966, č. 4, s. 85-87.

HONZÍK, Karel. Domurbia, ďalší stupeň ve vývoji organizace města. *Československý architekt XI*, 1965, č. 3, s. 3.

HONZÍK, Karel. Namísto zajímavosti ze zahraničí 2 experimentální projekty K. Honzika. *Československý architekt IX*, 1964, č. 8, s. 5.

HONZÍK, Karel. Vertikální obec. *Československý architekt IX*, 1964, č. 11, s. 2.

HRUŠKA, Emanuel. K urbanistickým súťažiam na Slovensku. Dom knižnej kultúry. *Projekt VIII*, 1966, č. 7-8, s. 149-159.

HRUŠKA, Emanuel. Súťaž na budovu čs. rozhlasu v Bratislave. *Projekt VI*, 1964, č. 3, s. 62-66.

KRIVÝ, Maroš. Automation or Meaning? Socialism, Humanism and Cybernetics in Etearea, *Architectural Histories VII* [online]. 2019, č. 1, s. 1-17 [cit. 19. 09. 2019]. Dostupné z: <https://journal.eahn.org/articles/10.5334/ah.314/#>

KUKUC, Š. Závodný klub Makyta Púchov, *Projekt XVIII*, 1975, č. 5, s. 30-31.

KUPKOVIČ, Ľudovít a MECKOVÁ, Viera. Mestské kultúrne stredisko v Dolnom Kubíne. *Projekt XXIX*, 1987, č. 8, s. 16-19.

LÝSEK, Lumír. Budova československého rozhlasu v Bratislave. *Architektura ČSR XLIV*, 1985, č. 9, s. 391-396.

MAZÚR, Milan. Výstava Žilinčanov v Taliansku: architektonicko-výtvarné projekty Kupkoviča, Meckovej Mlynárčika v Benátkach. *Žilinský večerník IX*, 1999, č. 16, s. 12.

MECKOVÁ, Viera. Nový návrat keramického obkladu. *Projekt XXXII*, 1990, č. 2, s. 17-19.

MECKOVÁ, Viera. Viera Mecková: "Na projektoch prospektívnej architektúry sme pracovali takmer 30 rokov!". Ján Blahovec. *Žilinský večerník XVI*, 2006, č. 45, s. 21.

MECKOVÁ, Viera a ZÁBORSKÝ, Vladimír. Spomienky na minulosť, prítomnosť i budúcnosť. Vladimír Záborský. *Projekt XXXVII*, 1995, č. 4, s. 24-25.

MIKLOŠ, Peter. Viera Mecková: laureátka ceny Emila Belluša. *Projekt XLV*, 2003, č. 4, s. 4-12.

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Monumentality in Slovak architecture of the 1960s and 1970s: authoritarian, national, great and abstract. *The Journal of Architecture XIV* [online]. 2009, č. 1, s. 45-65 [cit. 25. 07. 2019]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1080/13602360802705205>

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Neviditeľné architektky: prvá generácie žien v slovenskej architektúre. *Architektúra & urbanizmus XLIX*, 2015, č.1-2, s. 82-103.

MORAVČÍKOVÁ, Henrieta. Posledné utópie?. *ARCH XIII*, 2008, č. 12, s. 50-53.

MRNÍK, Anton. Unikátna drevená konštrukcia žilinskej športovej haly. *Drevársky magazín XVIII*, 2017, č. 4, s. 34-36.

PADRТА, Jiří. Hugo Demartini. *Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 8, s. 371-381.

PADRТА, Jiří. Pracovat v souladu s kozmem a živly. *Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 1, s. 3-7.

PRAGER, Karel. Nový stavebný druh/nové urbánne formy. *Projekt XV*, 1973, č. 1, s. 27-32.

RAGON, Michel. Alex Mlynárčik. *Chroniques de l'art vivant XXVI*, 1971 – 1972, č. 41, s. 20.

RAGON, Michel. Experimentální architektura. *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 2, s. 79-87.

RANDUŠKOVÁ, Alena. Športová hala v Žiline. *Projekt XXV*, 1983, č. 10, s. 6-11.

ROSENBLATT, Arthur. The New Visionaries. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XXVI* [online], 1968, č. 8, s. 322-332 [cit. 15. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/3258446>

SMITHSON, Alison a SMITHSON, Peter. The New Brutalism. *October* [online]. 2011, č. 136, s. 37 [cit. 22. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23014866>

Spoločenský dom Starý Smokovec. *Projekt IX*, 1967, č. 8-9, s. 188-189.

STAUFFER, Marie Theres. Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Design by Archizoom and Superstudio. *AA Files XLVII* [online]. 2002, s. 23-36 [cit. 29. 08. 2019]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/29544275>

STUČHL, Antonín a VAL. VAL 1968 až 1989. Slovo recenzenta. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 1, s. 8-19.

STUČHL, Antonín. Štátna banka a štátna poisťovňa v Liptovskom Mikuláši. *Projekt XXXI*, 1989, č. 2, s. 21.

STUČHL, Antonín. Organizačná budova OV KSS. *Projekt XXXI*, 1989, č. 2, s. 20-21.

STUHL, Antonín. Prospektívna architektúra a urbanizmus. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 1, s. 4-6.

SUPERSTUDIO. Discorsi per immagini. *Domus VI*, 1969, č. 481, s. 44-45.

SUPERSTUDIO. Idee e progetti. *Domus VI*, 1969, č. 479, s. 38-43.

SZALAY, Peter. Terasy budúcnosti. *Projekt* [online]. 2017, č. 3-4, s. 33-36 [cit. 15. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.archinfo.sk/kniznica/casopisy/transformacie-ikonické-ruiny-cast-6-transformacie-mesta.html#!>

SZALAY, Peter. Architektonická skupina VAL – Voies et Aspectes du Lendemain (Cesty a aspekty zajtrajška). *Mag DA* [online]. Bratislava: Aparát o.z., 2016, neštránkované [cit. 20. 04. 2019]. ISSN: 2453-9708. Dostupné z: <http://magdamag.sk/2017/10/20/slovenčina-esej-daydream-skupina-val-voies-et-aspectes-du-lendemain-cesty-a-aspekty-zajtrajška>

ŠIMKO, Ján. Súčasný problémy rozvoja Vysokých Tatier. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s. 12-13.

ŠMEJKAL, František. Kosmické vejce. Příspěvek k problému archetypální symboliky. *Umění XXIII*, 1975, č. 3, s. 226-258.

ŠTRAUSS, Tomáš. Bratislava s humorom i veľkoryso krásna: Alex Mlynárčik ako návrhár možne nemožného. *OS: Fórum občianskej spoločnosti IV*, 1999, č. 6, s. 75-76.

ŠTRAUSS, Tomáš. Orwellovský pozdrav z Bratislavy – Umenie ako kritika architektúry. *Proměny/Premeny XXI*, 1984, č.3, s. 51-59.

VAL. Štúdie: E-temen-an-ki: Sheraton hotel, Dom poľných strážcov. *Projekt XXXVII*, 1995, č. 4, s. 26-27.

VALENTOVIČ, Alexander. Viacúčelová hala pre Žilinu. *Projekt XX*, 1978, č. 3, s. 24.

VALENTOVIČ, Alexander. Radosť z napätia. *Projekt XXXIV*, 1992, č. 3, s. 2-4.

VALENTOVIČ, Alexander. Cesty zajtrajška: V tvorbe skupiny VAL. *Literárny týždenník IX*, 1996, č. 44, s. 14.

VELIČOVÁ, Helena. Utópia v čase normalizácie. *Vlna LI*, 2012, s. 32-37.

ZIBRIN, Pavel. Realizácia územnoplánovacej dokumentácie Vysokých Tatier. *Projekt XXXI*, 1989, č. 3, s.2-5.

Webové stránky

archinfo.sk
architizer.com
domusweb.it
livius.org
monoskop.org
pravada.sk
slovak.statistics.sk
webumenia.sk

Diplomové a dizertačné práce

CYTLAK, Katarzyna. *Les utopies grises : projets architecturaux d’Alex Mlynarcik, Tadeusz Kantor et Jozef Jankovic dans l’Europe centrale des années soixante-dix*. Paris, 2012. Dizertačná práca. Université Panthéon-Sorbonne, Histoire de l’art. Vedúci práce Philippe Dagen.

NOŽIČKOVÁ, Petra. *Skupina VAL a jej architekti*. Bratislava, 2008. Diplomová práca. Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra dejín výtvarného umenia. Vedúci práce Dana Bořutová.

Ostatné pramene

Archív Ludovíta Kupkoviča

CYTLAK, Katarzyna. VAL – Voies et Aspects du Lendemain 1968-1994 : Architecture prospective en Slovaquie [nepublikovaný PDF dokument].

ZOZNAM VYOBRAZENÍ

- Obr. 1 Plagát k výstave VAL v Paríži, 1977. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 2 Pohľad do výstavy VAL v Bratislave, 1996. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 3 Pohľad do výstavy VAL v Bratislave, 1996. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 4 Plagát k výstave VAL v Benátkach, 1999. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 5 Alex Mlynárčik – projekt na pamätník J. Jánošíka, 1962, fotomontáž. Zdroj: RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Paríž: Galéria Lara Vincy, Bratislava: SNG, 1995, s. 56.
- Obr. 6 Vztyčovanie Megalitov XXI. storočia, 1968, 220 × 130 cm, pneumatické štruktúry, Chatillon-Paríž. Zdroj: RESTANY, Pierre. *Alex Mlynárčik: INDE*. Paríž: Galéria Lara Vincy, Bratislava: SNG, 1995, s. 55.
- Obr. 7 Heliopolis, fotomontáž, 1968 – 1974. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 8 Heliopolis, model. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 9 Helipolis, pôdorys a rez. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 10 Helipolis, schéma dopravy a vymedzenie jednotlivých zón. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 21.
- Obr. 11 Akustikon, model, 1969 – 1971. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 12 Akustikon, fotomontáž. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 13 Akustikon, rez. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 14 Akustikon, schéma pohybu. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 36.
- Obr. 15 Pocta nádeji a odvahe, fotomontáž, 1974 – 1975. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 16 Pocta nádeji a odvahe, model. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 17 Pocta nádeji a odvahe, rez a pôdorys. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 18 Istroport, fotomontáž, 1974 – 1976. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 19 Istroport, rez. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 20 Istroport, schéma dopravy. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 56.
- Obr. 21 Vízia dopravných premien centrálnej petržalskej mestskej triedy v priebehu času. Zdroj: INVESTING BRATISLAVA. Mestský sektor Bratislava-Petržalka [online]. Bratislava: Investing Bratislava, 1973 [12. 11. 2011].
- Obr. 22 Antarctica, model, 1982. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 23 Antarctica, rez. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 75.
- Obr. 24 Scarabea, fotomontáž, 1985 – 1989. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 88.
- Obr. 25 Scarabea, rez a pôdorys štruktúry obytných jednotiek. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 86-87.
- Obr. 26 Národné zhromaždenie Argillie, model, 1980 – 1994. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 27 Národné zhromaždenie Argillie, fotomontáž. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 99.

Obr. 28 Národné zhromaždenie Argillie, rez. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. VAL Cesty a aspekty zajtrajška (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 98.

Obr. 29 E-temen-an-ki, fotomontáž, 1980 – 1994. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 30 E-temen-an-ki, rez. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 31 E-temen-an-ki, model. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 32 Valdimir Tatlin – veža III. internacionály, 1919 (fotoreprodukcia modelu, 1920). Zdroj: https://monoskop.org/Vladimir_Tatlin#/media/File:Tatlin_Vladimir_Model_of_the_Monument_to_the_Third_International.jpg [12. 11. 2019].

Obr. 33 Henry Moore – Three rings, 1966, 99 × 254 × 157,5 cm, travertínový mramor, Baltimore Museum of Art. Zdroj: <http://catalogue.henry-moore.org/objects/14036> [12. 11. 2019].

Obr. 34 Yona Friedman – model mostného mesta so štruktúrou mobilných obytných jednotiek, 1963. Zdroj: <https://architizer.com/blog/inspiration/stories/yonafriedmanavisionaryarchitectturns90/> [10. 11. 2019]

Obr. 35 Yona Friedman – priestorový urbanizmus, 1958 – 1959, kresba. Zdroj: RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá Fronta, 1967, s. 128.

Obr. 36 Paul Maymont – pyramidálne vertikálne mestá spojené mostami, 1959. Zdroj: RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá Fronta, 1967, obr. príloha s. 16.

Obr. 37 Paul Maymont – model plávajúceho mesta, 1959. Zdroj: RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá Fronta, 1967, obr. príloha s. 31.

Obr. 38 Jacques Polieri, Pierre a Etienne Vagovi – model divadla totálneho pohybu, 1962. Zdroj: RAGON, Michel. *Kde budeme žít zítra*. Praha: Mladá Fronta, 1967, obr. príloha s. 40.

Obr. 39 Superstudio – Il monumento continuo, 1969, fotokoláž. Zdroj: SUPERSTUDIO. *Discorsi per immagini. Domus VI*, 1969, č. 481, s. 45.

Obr. 40 Constant – Nový Babylon, Labyrint pohyblivých rebríkov, 1967, 774 × 965 × 768 cm, meď, plexisklo, drevo, Kunstmuseum Den Haag. Zdroj: Kunstmuseum Den Haag.

Obr. 41 Jean-Paul Jugmann, Jean Aubert, Antonio Stinco – Dyodon, návrh pneumatického domu, kresba, 1967. Zdroj: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/19/pneumatic-design.html> [10. 11. 2019].

Obr. 42 Jean-Paul Jugmann, Jean Aubert, Antonio Stinco – nafukovacie štruktúry, 1967. Zdroj: <https://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/19/pneumatic-design.html> [10. 11. 2019].

Obr. 43 Karel Honzík – Domurbia, 1962. Zdroj: HONZÍK, Karel. Vertikální obec. *Československý architekt IX*, 1964, č. 11, s. 2.

Obr. 44 Gorazd Čelechovský a kol. – Etearea, model, pohľad do obytnej skupiny, 1967. Foto: Z. Voženílek. Zdroj: ČELECHOVSKÝ, Gorazd. Studie životního prostředí města. *Architektura ČSSR XXVI*, 1967, č. 7, s. 407.

Obr. 45 Gorazd Čelechovský – Etearea, vizualizácia mestského života, kresba, 1967. Zdroj: KRIVÝ, Maroš. Automation or Meaning? Socialism, Humanism and Cybernetics in Etearea, *Architectural Histories VII* [online]. 2019, č.1. s. 10 [19. 09. 2019].

Obr. 46 Karel Prager – model superstruktur Praha-Košíře, 1973 – 1975. Zdroj: SEDLÁKOVÁ, Radomíra. *Karel Prager*. Praha: Titanic, 2013, s. 123.

Obr. 47 Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Barnabáš Kissling – Slovenský rozhlas, 1969 – 1984. Zdroj: LÝSEK, Lumír. Budova československého rozhlasu v Bratislave. *Architektura ČSR XLIV*, 1985, č. 9 s. 392.

Obr. 48 Pohľad na rozhlas s naznačenými rozvitými mostami a napájaním terás, 1976. Zdroj: Archív architektúry 20. Storočia, Oddelenie architektúry ÚSTRACH SAV Bratislava. Prevzaté z: <https://www.archinfo.sk/kniznica/casopisy/transformacie-ikonicke-ruiny-cast-6-transformacie-mesta.html#!> [10. 11. 2019].

Obr. 49 Vladimír Dedeček – model projektu viacúčelového výstavného areálu na terasách v Bratislave, projekt: 1974 – 1979. Zdroj: Archív architektúry 20. Storočia, Oddelenie architektúry USTRACH SAV Bratislava. Prevzaté z: <https://www.archinfo.sk/kniznica/casopisy/transformacie-ikonicke-ruiny-cast-6-transformacie-mesta.html#!> [10. 11. 2019].

Obr. 50 Stano Filko – nafukovací multimedialný environment Kozmos, 1968 – 1969, 700 × 460 × 350 cm, Slovenská národná galéria.
Zdroj: https://www.sng.sk/en/exhibitions/729_stano-filko-poetry-on-space-cosmos [10. 11. 2019].

Obr. 51 Milan Knižák – Dům vidlička z cyklu Betónové domy, 1964, 29,7 × 21 cm, fotomontáž, súkromná zbierka. Zdroj: KNIŽÁK, Milan. *Sny o architektúre*. Ostrava: Šmíra-Print, 2012, s. 20.

Obr. 52 Alex Mlynárčik – Skrutky I, Skrutky II, 1976, fotokoláž. Zdroj: RESTANY, Pierre.

Obr. 53 Juraj Meliš – HELP, 1975–1978, 39,2 × 29,6 cm, grafika, osfetová tlač, Galéria umenia Ernesta Zmetáka, inv. č. G 72.
Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:GNZ.G_72 [12. 11. 2019]

Obr. 54 Jozef Jankovič – Projekt prenosného pneumatického agitačného centra, 1976, 64,7 × 49,8 cm, kresba, tempera a tuš na papiery, Slovenská národná galéria, inv. č. K 18458.
Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.K_18458 [12. 11. 2019].

Obr. 55 Jozef Jankovič – Projekt stranického hotela na Mesiaci, 1976, 50,6 × 65,7 cm, kresba, pero, akryl, tuš, Slovenská národná galéria, inv. č. K 17372 .
Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.K_17372 [12. 11. 2019].

Obr. 56 Kultúrny dom v Púchove, bočný pohľad, 1966 – 1970. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 6.

Obr. 57 Kultúrny dom v Púchove, pôdorys. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 6.

Obr. 58 Kultúrny dom v Púchove, detail štruktúry fasády. Foto autorky.

Obr. 59 Štátna banka a poisťovňa v Liptovskom Mikuláši, pôdorys, 1966 – 1972. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 8.

Obr. 60 Štátna banka a poisťovňa v Liptovskom Mikuláši, čelný pohľad. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 8.

Obr. 61 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, čelný pohľad, 1979 – 1986. Foto autorky.

Obr. 62 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, pôdorys Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 10.

Obr. 63 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, interiér I. poschodie. Foto autorky.

Obr. 64 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, interiér I. poschodie. Foto autorky.

Obr. 65 Kultúrny dom v Dolnom Kubíne, pohľad na strop estrádnej sály. Foto autorky.

Obr. 66 Konzervatórium v Žiline, čelný pohľad na hlavný vstup, 1982 – 1994. Foto autorky.

Obr. 67 Konzervatórium v Žiline, pôdorys. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 13.

Obr. 68 Konzervatórium v Žiline, pohľad do interiéru od hlavného vstupu. Foto autorky.

Obr. 69 Konzervatórium v Žiline, pohľad na vrátnicu. Foto autorky.

Obr. 70 Konzervatórium v Žiline, detail schodiska. Foto autorky.

Obr. 71 Administratívna budova v Žiline, 1984 – 1987. Foto autorky.

- Obr. 72 Administratívna budova v Žiline, pôdorys. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 14.
- Obr. 73 Administratívna budova v Žiline, pohľad na kongresovú sálu a detail obkladu. Foto autorky.
- Obr. 74 Administratívna budova v Žiline, pohľad do interiéru, detail obkladu. Foto autorky.
- Obr. 75 Kaviareň v Rajeckých Tepliciach, bar s neónovým prvkom, 1989. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 17.
- Obr. 76 Kaviareň v Rajeckých Tepliciach, interiér. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 17.
- Obr. 77 Rekonštrukcia sporiteľne v Rajci, pohľad na strop s bodovým osvetlením, 1995 – 1996. Zdroj: MECKOVÁ, Viera a STUHL, Antonín (ed.). *Architektúra, knižná väzba, šperk* (kat. výst.). Žilina: Spolok architektov Slovenska, 2003, s. 24.
- Obr. 78 Knižnica v Prievidzi, súťažný model, 1968. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 79 UNO City vo Viedni, súťažný model, 1969. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 80 Reštaurácia Koliba, súťažný model, 1969. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 81 Návrh na budovu Okresného národného výboru v Liptovskom Mikuláši, model, 1974. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 82 Stanica lanovky Ráztoka-Pustevny, 1980 – 1983. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 83 Projekt na kultúrny dom v Lutišti, 1984. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 84 Interiér domu smútku v Štiavniku, 1988. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 85 Experimentálny návrh riešenia mikropriestorov žilinského námestia, 1983. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 86 Experimentálny návrh riešenia mikropriestorov žilinského námestia, 1983. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 87 Športová hala v Žiline, 1979 – 1985. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 88 Športová hala v Žiline, urbanistická situácia. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 89 Športová hala v Žiline, detail konštrukcie vo vrchole. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 90 Športová hala v Považskej Bystrici, priečny a pozdĺžny rez. Zdroj: EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Považskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 19.
- Obr. 91 Športová hala v Považskej Bystrici, 1986 – 1988. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 92 Športová hala v Považskej Bystrici. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 93 Športová hala v Považskej Bystrici, detail keramického plášt'a a ukotvenia ocelevej konštrukcie. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 94 Športová hala v Považskej Bystrici, pohľad do interiéru s odhalenými potrubiami vzduchotechniky. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 95 Športová hala v Považskej Bystrici, hľadisko a hracia plocha. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 96 Návrh športovej haly v Banskej Bystrici, zasadenie do terénu, priečny a pozdĺžny rez. Zdroj: EICHLER, Igor a KUPKOVIČ, Ľudovít. Športová hala v Banskej Bystrici. *Projekt XXXIII*, 1991, č. 1-2, s. 28.
- Obr. 97 Jeden z variantov športovej haly v Banskej Bystrici, model, 1989. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 98 Kiosky, 1992. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 99 Kiosk parfumerie, 1992. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.
- Obr. 100 Hlavný vstup do budovy Ferony v Žiline, 1995. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 101 Súťažný návrh Galéria–Múzeum–Archív, model, 1993. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 102 Súťažný návrh Galéria–Múzeum–Archív, urbanistická situácia a panoramatické pohľady. Zdroj: Archív Ľudovíta Kupkoviča.

Obr. 103 Henry Moore – tehlová stena, Bouwcentrum, Rotterdam, 1955. Foto: F. Eveleens. Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rotterdam_kunstwerk_Wall_Relief_no.1.jpg [10. 11. 2019].

Obr. 104 Stanislav Talaš – dobová vizualizácia života na Petržalských terasách, 1975. Zdroj: TALAŠ, Stanislav. Desať rokov realizácie Petržalky. *Projekt XXVI*, 1984, č. 4 - 5, s. 64.

Obr. 105 Vizualizácia života na promenádovej terase Heliopolisu. Zdroj: KUPKOVIČ, Ľudovít – MECKOVÁ, Viera – MLYNÁRČIK, Alex. *VAL Cesty a aspekty zajtrajška* (kat. výst.). Žilina: Expresprint, 1995, s. 25.

Tabuľky

Tab. 1 Projekty VAL. Vlastné spracovanie autorky.