

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Bohdana Scheinostová

**Beacon for Change:
Umění na Festival of Britain 1951**

Beacon for Change:
Art at the Festival of Britain 1951

Poděkování:

V první řadě bych chtěla poděkovat paní profesorce Marii Klimešové za její cenné rady, postřehy a připomínky. Nejvíce jsem jí však vděčná za její výpomoc a podporu ve chvílích, kdy jsem ji potřebovala.

Dále bych ráda poděkovala své rodině a přátelům, kteří mi byli psychickou oporou při psaní této bakalářské práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 1. srpna 2023

Bohdana Scheinostová

Abstrakt:

Tato bakalářská práce se bude zabývat zastoupením výtvarného umění na festivalu nazývaném *Festival of Britain* v roce 1951, který se konal v různých městech po celém Spojeném království.

Po 2. světové válce utrpělo Spojené království Velké Británie a Severního Irska značné ztráty. Teror a devastace války se promítly i do každodenního života britské společnosti v 2. polovině 40. let, jež se domnívala, že se z této traumatizující skutečnosti již nikdy nezotaví. Právě z toho důvodu byla uspořádána událost, která by občanům Spojeného království vrátila sebevědomí a podpořila by britského ducha společně s myšlenkou, že se britská společnost dokáže vzpamatovat z poválečného období úpadku a nejistoty. Proto měl *Festival of Britain* prezentovat vše, čeho je britský lid i po takové kruté ráně schopen – od vědeckých objevů, přes nové technologické vymoženosti, koncerty orchestrální hudby, až po současnou malbu, sochařství, architekturu i užité umění. *Festival of Britain* se stal tzv. *Beacon for Change* – *Majákem pro změnu* neboli symbolem značící počátek nové éry. Tento festival tak patří mezi klíčové události poválečné britské historie a je zároveň jedním z faktorů, které přispěly k obnově víry v lepší budoucnost po celém Spojeném království.

Tato bakalářská práce si klade za cíl pokus o vytvoření kompletního průvodce po uměleckých výstavách a dílech, která byla na *Festival of Britain* prezentována, a to především na výstavišti *South Bank* v Londýně. Bakalářská práce se zaměří na prvotní myšlenku uspořádání a celkovou organizaci festivalu, jednotlivé umělce, kteří se na festivalu podíleli a obzvlášť na význam uměleckých expozic a jejich ohlas u návštěvníků festivalu. V práci se autorka pokusí též krátce představit uměleckou situaci od roku 1945 do konání *Festival of Britain* v roce 1951 a vliv této události na umělecký vývoj ve Spojeném království v 2. polovině 20. století.

Klíčová slova:

Festival of Britain 1951, Spojené království Velké Británie a Severního Irska, britské poválečné umění, 2. světová válka, výstaviště South Bank

Abstract:

This Bachelor Thesis is going to analyze the representation of fine arts at a festival called *Festival of Britain* in 1951, which took place in different cities and towns all over The United Kingdom.

After World War II The United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland suffered extensive damages. Terror and devastation of war have projected themselves in the second half of the 40s into everyday life of British society, which thought it is never going to recover from this traumatic reality. Exactly for that reason an event was to be organized, which would have given the citizens of The United Kingdom back their confidence and which would boost the British spirit together with the idea, that the British society can get over the postwar era of decline and insecurity. Therefore the *Festival of Britain* should have represented everything, that the British people were able to do even after such a deep wound – from science inventions, new technological achievements, orchestral concerts, to contemporary painting, sculpture, architecture and applied arts. *Festival of Britain* became the so called *Beacon for Change* – a symbol signaling the beginning of a new era. This festival belongs to key events of postwar British history and at the same time it is one of the factors that contributed to the renewal of faith in better future all over The United Kingdom.

This Bachelor Thesis aims to attempt to create a complete guide of the art exhibits and artworks, which were presented at the Festival of Britain, especially at the South Bank site in London. Bachelor thesis is going to concentrate on the primary idea of organizing the festival, individual artists, who took part in the festival, and especially the significance of the art exhibitions and their reception by the festival visitors. In the thesis the author is also going to attempt to shortly introduce the artistic situation from 1945 to the festival and the impact *Festival of Britain* had on the development of fine arts in The United Kingdom in the second half of the 20th century.

Key words:

Festival of Britain 1951, United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, british postwar art, World War II, South Bank exhibition

Obsah

1. Úvod	7
2. Umělecká situace ve Velké Británii po 2. světové válce	10
3. Organizace Festival of Britain	13
4. South Bank	16
4.1 The Land	20
4.2 The People	28
4.3 Sochařství a malířství na South Bank.....	38
4.4 Festival Pattern Group	43
5. Battersea	45
6. Poplar	48
7. Výstavy v rámci Festival of Britain	50
7.1 60 for '51	50
7.2 Black Eyes and Lemonade	53
8. Dopad Festival of Britain na poválečnou uměleckou scénu Velké Británie.....	55
8.1 Architektura	55
8.2 Festival Style	56
8.3 Festival of Britain vs ICA a Independent Group	58
9. Závěr	62
10. Seznam použité literatury	65

1. ÚVOD

Po 2. světové válce se Spojené království Velké Británie a Severního Irsku pokoušelo stejně jako ostatní evropské státy o obnovu své země, která během válečného stavu upadala ekonomicky, sociálně i kulturně. Britské obyvatelstvo bylo zmoženo stále přítomným strachem a obavami posledních šesti let, a i přes britské vítězství se zdálo nemožné věřit v lepší zítřky. Původně plánovanou oslavu 100. výročí *Světové výstavy v Londýně* v roce 1851 se tak vláda rozhodla pojmout jako čistě národní událost k obnově sebevědomí britské společnosti nazvanou *Festival of Britain*. Festival měl za úkol ctít tradice Velké Británie, ukázat současné moderní trendy a zároveň nabídnout pohled do zářivé budoucnosti, to vše s účelem připomenout Britům (a i zahraničním návštěvníkům) velkolepost jejich vlasti. Současně měla výstava podpořit obnovu společnosti po válce a usnadnit tak britskému obyvatelstvu nový život v moderní době. Obsahem festivalu se tak staly expozice o průmyslu, zemědělství, dopravě, vědě, zdravotnictví, sportu a v neposlední řadě i o umění.

Ačkoli anglicky psané literatury týkající se *Festival of Britain* není málo, valná většina rozebírá festival spíše ze sociologicko-politického hlediska a umělecká hodnota tohoto projektu je zmíněna spíše okrajově. Záměrem mé bakalářské práce je tak ucelené zmapování výtvarné tvorby v rámci *Festival of Britain* v Londýně, a to architektury, sochařství, malířství i užitého umění. Zároveň si tato práce klade za cíl zasazení festivalu do poválečné umělecké scény Spojeného království a určit jeho dopad na vývoj umění ve Velké Británii, především v 50. letech 20. století.

První kapitola krátce představuje uměleckou aktivitu Spojeného království během 2. světové války a jak toto období ovlivnilo směr britského umění bezprostředně po válce. Seznámit se s prostředím, do kterého *Festival of Britain* vstoupil, je podstatné pro porozumění postoje Velké Británie vůči obnovení výtvarné tvorby a jak se tento přístup promítl do povahy uměleckých zakázek pro festival.

Účelem druhé kapitoly je objasnit samotnou organizaci festivalu, jakou roli v něm hráli vládní instituce, do jaké míry měla jednotlivá sdružení architektů a designérů tvůrčí volnost a jakou roli zde hrála reprezentace národního charakteru.

Následující část se detailně zabývá výtvarnou tvorbou na nábřeží *South Bank*, ústředním a současně nejrozsáhlejším výstavním prostorem *Festival of Britain*, kde se nacházely objekty

jako *Dome of Discovery* či *Skylon*, které se staly futuristickými symboly festivalu. Mezi jednotlivými pavilony byla umístěna malířská a sochařská díla, která tak vrůstala do celkové kompozice areálu. Dále se v této bakalářské práci věnuji i zábavnímu parku v Battersea, projektu nového bydlení v londýnské čtvrti Poplar a přidruženým londýnským výstavám.

Poslední kapitola zachycuje vliv *Festival of Britain* na britskou uměleckou scénu, přičemž se zaměřuje na celkový směr architektury prezentované na festivalu, na objasnění termínu *Festival Style* v oblasti designu a na porovnání přístupu k umělecké tvorbě s tehdejší vycházející mladou generací podporovanou *Institute of Contemporary Art*, jež se později nazývala *Independent Group*.

Mezi primární zdroje, z nichž jsem při svém výzkumu čerpala, patřila publikace *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*¹ vydaná roku 1976 k výročí 25 let od festivalu. Pod vedením Mary Banham (1929-2019) a Bevis Hilliera (1940) vznikla tato kniha jako soubor článků, komentářů a rozhovorů s účastníky festivalu, ať už se jednalo o umělce, historiky, politology, novináře či běžné návštěvníky a poskytuje tak nezprostředkované informace a názory na tuto událost. Zároveň se jedná o vůbec první publikaci zabývající se výhradně *Festival of Britain*, pokud nepočítáme stručného průvodce výstavami *South Bank* čistě popisného charakteru od Iana Coxe vydaného u příležitosti otevření festivalu.²

Poté zájem o téma festivalu utichl a znovu se objevil až po roce 2000, s výjimkou knihy *The 1951 Festival of Britain: A Living Legacy*³ z roku 1996, která se bohužel pro její omezený počet výtisků do mých rukou za účelem výzkumu pro tuto práci nedostala. Z publikací vydaných ve 21. století jsem vycházela především z knihy *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age*⁴ Barryho Turnera (1937), střídající odborné pasáže s emočně nabitými kapitolami založenými na zážitcích z vlastní Turnerovy návštěvy festivalu, a z knihy Harriet Atkinson *The Festival of Britain: A Land and its People*⁵ vydanou v roce 2012. Atkinson sice ve své knize nabízí vedle rozsáhlého popisu samotné organizace i přehled expozic *Festival of Britain*, ovšem celkově bych tento text zařadila spíše k populárně naučné než odborné literatuře.

¹ Mary Banham a Bevis Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, Thames & Hudson Londýn 1976.

² Ian Herbert Cox, *The South Bank Exhibition: A Guide to the Story It Tells*, H. M. Stationary Office Londýn 1951.

³ Will Hoon, *The 1951 Festival of Britain: A Living Legacy*, Manchester Metropolitan University 1996.

⁴ Barry Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age*, Aurum Press, Londýn 2011.

⁵ Harriet Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People*, IB Tauris Londýn 2012.

Jedním z důležitých zdrojů pro mou práci byl také časopis *Architectural Review*⁶ vycházející v Londýně již od roku 1896. Tento měsíčník reagoval (a dodnes reaguje) na současné architektonické trendy a často poskytoval kritiku nových stavebních projektů. Co se týče architektonické podoby festivalu, tomuto tématu se věnovaly překvapivě hned tři publikace po roce 2000, a to *1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research*⁷, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951*⁸ a *Festival of Britain*⁹, jež je 5. číslem ročního periodika *Twentieth Century Architecture* spadajícího pod *Twentieth Century Society*.

⁶ *Architectural Review*, 1896–současnost.

⁷ Harding McGregor Dunett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research*, Routledge 2017.

⁸ Henrietta Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951*, Unicorn Press, Norwich 2011.

⁹ Elaine Harwood a Alan Powers (ed.) et al., *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)*, Twentieth Century Society, Londýn 2001.

2. UMĚLECKÁ SITUACE VE VELKÉ BRITÁNII PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE

2. světová válka překvapivě nezastavila vývoj umění ve Spojeném království tak drasticky, jak se očekávalo. Z dnešního pohledu můžeme říci, že během válečných let britská umělecká scéna nepolevila ve svých hodnotách stanovených v meziválečném období a vytyčila tak základy pro znovuzrození umění po válce.¹⁰ Zásahu na tom měla i tzv. *War Artists' Advisory Committee (WAAC)* v čele s historikem umění Sirem Kennethem Clarkem (1903-1983), ředitelem *National Gallery London*. *WAAC* byla založena roku 1939 za účelem podpory umění během válečného období a k zachycení války se všemi jejími aspekty očima umělce. Tzv. „váleční umělci“ tak v době neplodné na zakázky, ať už od státu či od soukromých objednavatelů, měli příležitost tvořit a zároveň za svá díla dostávat mzdu. Mezi tyto umělce se řadili např. Henry Moore (1898-1986), Paul Nash (1889-1946) nebo Stanley Spencer (1891-1959).¹¹ Během války se díky *WAAC* rozvíjela především figurativní malba, neboť hlavním cílem komise se stalo pravdivé zachycení války, tudíž byli zaměstnáváni především malíři tvořící v tomto stylu.

Roku 1940 vláda stanovila *Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA)*, jež měla na starosti podporu uměleckého a kulturního života ve Spojeném království.¹² Po válce byla přejmenována na *Arts Council of Great Britain* a brzy téměř každá výstava, koncert nebo divadelní hra vzešla z její iniciativy.¹³ Pomyslným protipólem *Arts Council* se roku 1946 stal *Institute of Contemporary Art (ICA)* založený na popud Herberta Reada (1893 – 1968), Rolanda Penrose (1900-1984) a E. L. T. Mesense (1903-1971). Na rozdíl od *Arts Council*, která usilovala především o tvorbu v duchu britských tradic v kombinaci s modernismem (ústící např. v neo-romantismus) a celkově zastávala spíše konzervativní přístup k umění, *ICA* prosazoval pokrokovější evropský internacionální modernismus a podporoval mladé umělce, kteří dostali příležitost prosadit svůj umělecký výraz až po válce. Přestože umělecká díla vytvořená pod tímto institutem se často setkávala s neporozuměním od běžné veřejnosti, *ICA* podnítil rozvoj moderního umění v poválečné Británii a později i vznik pop-art

¹⁰ Simon Wilson, *Holbein to Hockney: A History of British Art*, The Bodley Head, Londýn 1982, s. 153.

¹¹ Gijs van Tuijl a Henry Meric Huyghes, *Blast to Freeze: British Art in the 20th Century*, Kunstmuseum Wolfsburg 2002, s. 107.

¹² Na rozdíl od *WAAC* se *CEMA* nesoustředila pouze na zobrazení války.

¹³ Boris Ford, *The Cambridge Guide to the Arts in Britain, vol. 9 Since the Second World War*, University Press, Cambridge 1988, s. 26.

díky své podpoře *Independent Group*. Ačkoli se jejich postoje k současnému umění lišily, *ICA* a *Arts Council* koexistovaly v těsné blízkosti a spolupracovaly na utváření britské umělecké scény.¹⁴

Po 2. světové válce se v malířské a sochařské tvorbě Velké Británie sešly dva převládající proudy – modernismus, s osobnostmi jako např. Henry Moore, Graham Sutherland (1903–1980) či Francis Bacon (1909-1992), a neo-romantismus zastoupený Johnem Piperem (1903-1992) nebo Michaellem Ayrtonem (1921-1975). Rozvoje se dostalo i figurativní malbě často vyjadřující pocity osamění a odloučení od společnosti, jejímiž představiteli byli např. Lucian Freud (1922–2011) a Robert Colquhoun (1914-1962). V abstraktní tvorbě stáli v popředí stejně jako před válkou Ben Nicholson a Barbara Hepworth, přičemž postupně se začali v abstrakci prosazovat nové tváře jako Victor Pasmore (1908-1998), Terry Frost (1915-2003), Peter Lanyon (1918-1964) či Roger Hilton (1911-1975).¹⁵

Co se týče užitého umění, ministerstvo obchodu v roce 1944 založilo *Council of Industrial Design (COID)*, aby prosazovala vyšší kvalitu a důležitost designu v oblasti britského průmyslu. Zaměstnávala mladé nezkušené návrháře, kteří ovšem s sebou přinášeli nový pohled na svět designu, a také podporovala malé podniky.¹⁶ K obnovení tradice a zároveň k podpoře nových trendů v oblasti užitého umění ve Velké Británii se *COID* na podzim roku 1945 rozhodla uspořádat výstavu národního průmyslového designu, později pojmenovanou *Britain Can Make It*. [1] Byla stanovena výstavní komise v čele se Sirem Thomasem Barlowem (1883-1964), předsedou *COID*, Jamesem Gardnerem (1907-1995) v roli hlavního designéra a Basilem Spencem (1907-1976) zodpovědným za architekturu. Výstava byla otevřena 24. září 1946 ve Victoria and Albert Museum v Londýně za přítomnosti krále Jiřího VI. a za pouhé dva dny ji navštívilo přes 20 000 návštěvníků, což vyvrátilo domněnku o lhostejnosti běžné veřejnosti vůči kvalitnímu užitému umění. Dle Penny Spark (1948) měla *Britain Can Make It* tři hlavní cíle: ukázat schopnost Velké Británie prosadit se na poli internacionálního designu, posílit myšlenku, že „dobrý design“ znamená „dobrý business“, a propagovat novou formu designu běžné veřejnosti.¹⁷ Mezi exponáty patřily např. textilie a nádobí s novými vzory, futuristické elektrické kolo, nové módní trendy, ale i celé bytové pokoje zařízené tak, aby odpovídaly potřebám současné moderní rodiny. Vše bylo provázáno jakousi nadsázkou a typicky britským

¹⁴ O tom svědčí i skutečnost, že Read byl členem jak *Arts Council*, tak *ICA*.

¹⁵ Wilson, *Holbein to Hockney: A History of British Art* (pozn. 10), s. 161-162.

¹⁶ Penny Sparke, *Did Britain Make It?: British Design in Context, 1946-1986*, Design Council, Londýn 1986, s. 132.

¹⁷ *Ibidem*, s. 146-147.

humorem, např. v expozici stál i ohromný kalíšek s vejcem (součást typické anglické snídani), který na místě vyráběl přes 3000 kalíšků na vejce za den. Pravděpodobně právě díky této lehké žertovnosti se *Britain Can Make It* stala senzací a pro svou popularitu byla prodloužena o celé dva měsíce.¹⁸

¹⁸ Obdobná událost proběhla i v roce 1947 v Edingurghu pod názvem *Enterprise Scotland*. – Sparke, *Did Britain Make It?: British Design in Context, 1946-1986* (pozn. 16), s. 26.

3. ORGANIZACE FESTIVAL OF BRITAIN

Vůbec první návrh uspořádat *Festival of Britain* vznesla *Royal Society of Arts* již v roce 1943 za účelem oslavy výročí 100 let od *Světové výstavy v Londýně* roku 1851. Přestože britská vláda pevně věřila ve své vítězství nad Německem, musela stále veškerou svou pozornost zaměřit na ukončení 2. světové války a na organizaci kulturní události takových rozměrů nebyla v této době kapacita. Myšlenka festivalu vyvstala znovu až v roce 1947, kdy Sir Richard Stafford Cripps (1889-1952), tehdejší ministr obchodu, vznesl námitky vůči uspořádání světové výstavy vzhledem k neúspěchu britských národních pavilonů na předešlých výstavách v Paříži (1937) či New Yorku (1939). Nicméně přislíbil zorganizování události čistě národního charakteru.¹⁹ Iniciativy se poté ujal Herbert Stanley Morrison (1888-1965), místopředseda vlády, vůdce Dolní sněmovny Spojeného království a člen Labouristické strany, který představil koncept festivalu jako úzké spolupráce mezi vládou a naopak nevládními organizacemi Spojeného království, jako např. *Arts Council*, *Council of Industrial Design*, *British Film Institute* a *National Book League* + dvěma nově zřízenými institucemi kvůli tomuto projektu: *Council for Science and Technology* a *Council for Architecture, Town Planning and Building Research*. Morrison také v roce 1948 zřídil tzv. *Festival Council* – vládní orgán zabývající se čistě organizací *Festival of Britain*, jehož předsedou zvolil Lorda Hastingsse Lionela Ismaye (1887-1965). Lord Ismay byl členem Konzervativní strany Spojeného království a během 2. světové války náčelníkem štábu Winstona Churchilla (1874-1965), vůdce opozice (tj. Konzervativní strany) Dolní sněmovny. Morrison tímto krokem zajistil hladký průběh vládních opatření týkajících se festivalu, neboť Churchill silně odmítal všechny návrhy Labouristické strany (ve které byl právě Morrison). Ovšem díky zapojení konzervativního Lorda Ismaye, kterému Churchill důvěřoval, došlo k vyvážení sil obou vůdčích politických stran, tj. Labouristické a Konzervativní. Apolitičnost se stala jednou z Morrisonových hlavních zásad pro stanovení charakteru *Festival of Britain*, jelikož věřil, že jedině tak mohl být festival skutečně národní. Přesto Churchill stále *Festival of Britain* silně kritizoval kvůli jeho socialistickým podtónům odkazující na ideový základ Labouristické strany. V roce 1948 byl také tehdejším premiérem Clementem Atleem (1883-1967) odsouhlasen název „*Festival of Britain*“.²⁰

¹⁹ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 18-19.

²⁰ Suzanne Waters, In Search of Sir Gerald Barry, the man behind the Festival of Britain, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 42.

Festival Council určila ředitele festivalu neboli osobu, která bude komunikovat se všemi dílčími institucemi a bude přímo zodpovídat za podobu *Festival of Britain*. Tím se stal novinář Sir Gerald Barry (1898-1968), známý pro svůj entusiasmus a nasazení. Barryho povinností se tak stalo sestavení kreativní skupiny s úkolem zformovat vizuální podobu festivalu. Jako ředitele architektury a zároveň jako svou pravou ruku zvolil Hughu Cassona (1910-1999), architekta, uměleckého teoretika a přispěvatele do časopisu *News Chronicle*, odkud se znali. Dalším přítelem Barryho, kterého rovněž najal na architektonické realizace v rámci festivalu, byl Ralph Tubbs (1912-1996). Casson si následně vytvořil tzv. *Design Group* (někdy též nazývanou *Festival Design Group*) složenou z něho, Jamese Gardnera a Jamese Hollanda (1905-1996) – dvou designérů se zkušenostmi nabytými při pořádání *Britain Can Make It*. Tito tři tvořili jádro této skupiny a mezi další její členy patřili např. architekti Misha Black (1910-1977) či H. T. Cadbury Brown (1913-2009). Na Barryho výběr kolegů se snesla vlna kritiky s mnoha narážkami na fakt, že většina jeho spolupracovníků patřila mezi jeho přátele a nikdy nebylo vyhlášeno žádné oficiální výběrové řízení na tyto pozice.²¹ (Turner 28)

Slavnostní otevření *South Bank* se uskutečnilo 3. května 1951 za přítomnosti krále Jiřího VI., veřejnosti se brány výstaviště otevřely o den později. Bohužel kvůli špatnému počasí a chabým pracovním podmínkám ústící v dělnické stávky nebyly všechny části *South Bank* v tuto dobu dokončeny.²²

Britishness (v překladu britství) se stalo slovem, které zaznívalo ve spojení s festivalem nejvíce. Opakovaně se dával důraz na skutečnost, že tato událost je národního charakteru a že má tudíž představovat tzv. *Britishness* neboli to, co dělá Velkou Británii Velkou Británií. Přítomnost jakéhosi britského národního ducha měla být promítnuta do všech složek festivalu, od podoby pavilonů až po suvenýry. Co to ale vlastně znamená být Brit? Tuto otázku si kladlo mnoho pořadatelů i návštěvníků. Většina designérů toto téma interpretovala jako užití materiálů vyráběných či vytěžených ve Velké Británii a v expozicích jako prezentaci britské historie a úspěchů a objevů osobností britského původu. Větší výzvě ovšem čelili umělci, kteří měli svými uměleckými díly vyjádřit toto „britství“. V důsledku pak docházelo k častým kritikám, kdy se prezentované umění označovalo za příliš kontinentální, mezinárodní, či cizinecké, neboť čerpalo ze současných tendencí mezinárodního modernismu kontinentální Evropy.

²¹ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 28.

²² Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 75.

U tématu „britství“ *Festival of Britain* je také klíčové zmínit kompletní absenci role Velké Británie jako koloniální velmoci, pod jejíž legislativou se každý občan Commonwealthu mohl nazývat Brite. Tuto část historie však nezahrnula jediná výstava či pavilon v rámci celého projektu, což pravděpodobně reflektovalo již slábnoucí vliv Britského impéria na své kolonie, nebo i rasistický přístup některých politiků.²³

²³ Např. v roce 1948 ministr vnitra Spojeného království James Chuter Ede (1882-1965) prohlásil, že by bylo špatné považovat občany tmavé pleti za rovnocenné občanům bílé pleti. - Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 61.

4. SOUTH BANK [2]

Od roku 1945 pohledy na vybombardované čtvrti britských měst sužovaly každodenní život občanů Spojeného království, neboť jim tyto trosky nadále sloužily jako připomínka toho, že vítězství Velké Británie ve 2. světové válce si vybralo svou daň. I přes britský obdiv k malebným ruinám středověkých hradů a tvrzí byl stav městské zástavby v poválečném období spíše k pláči než na obdiv. Na rozdíl od pitoreskních zřícenin vybombardované trosky jsou pouhou pustinou suti v barvách šedi a londýnské nábřeží *South Bank* nebylo v této skutečnosti výjimkou. Z původní zástavby zde po 2. světové válce zůstal stát pouze *Lion Brewery* se sochou Iva z roku 1837, který byl zbořen pro účely festivalu, a tzv. *Shot Tower* postavená v roce 1827 podle návrhu architekta D. R. Ropera, jež se stala součástí *Festival of Britain*. Později však demolici taktéž neunikla. Kromě těchto dvou budov byla součástí původní zástavby i Jiho-východní železnice (*South Eastern Railway*), která od roku 1862 rozdělovala areál festivalu železničním mostem, čehož ovšem bylo nakonec využito v rámci rozdělení *South Bank* na dva samostatné výstavní okruhy, tj. *The Land a The People*.²⁴

Pro celkový návrh výstaviště *South Bank* se stal klíčovým jeho krajinářský aspekt. Jako zásadní inspirace pro utváření prostoru festivalu sloužilo tzv. *Picturesque movement* pozdního 18. století, kterému se dostalo reinterpretace ve 40. letech 20. století. Toto hnutí se snažilo o vytvoření malebného prostoru, jímž se dalo přirozeně plynule procházet, což zformovalo kinetický vztah mezi divákem a architekturou.²⁵ Vodní plochy, stromy, uměle vytvořené skály, ale i samotná sochařská díla umístěná v exteriéru na *South Bank* přispívaly ke změkčení přísného řádu architektury a vedly pohled návštěvníka přes různé úrovně pěších cest. Důraz byl kladen především na místní zeleň a na typicky britské horniny použité při stavbě exteriérů, jenž zrcadlily původ a evoluci britské přírody.²⁶ Všechny tyto kroky měly za cíl posílit vlastenecký rozměr celého festivalu. Pro toto nové nazírání na architekturu a městské plánování se ustanovil v 50. letech 20. století termín *townscape*. J. R. Nichols v periodiku *Architectural Review* ve svém článku *In the Townscape* z roku 1967 definuje *townscape* následovně: „Townscape: když je nová zástavba plánována, nebo stará zástavba rozšiřována, tak její proplétání do *townscape*

²⁴ Gavin Stamp, *The South Bank Site*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 15.

²⁵ AR Editors, *The Exhibition as Landscape*, *The Architectural Review*, č. 656 1951, s. 82.

²⁶ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 77.

je stejně důležité – sociálně, vizuálně a funkčně – jako návrhy samotných budov.”²⁷ *Architectural Review* zároveň uvedlo v článku *The Exhibition as Landscape* ze srpna roku 1951, že *South Bank* „lze označit za vůbec první moderní townscape“.²⁸ Krajinářství se tak stalo nejen důležitou součástí designu *Festival of Britain*, ale i metaforou pro reflexi minulosti a pohledu do budoucnosti právě díky zapojení prvků odkazujících k národní tradici, a i prvků které tuto tradici modernizují.²⁹

Svou vizuální působivost si festival udržel jak přes den, tak v noci. Kvůli pochmurnému období výpadků proudu, zákazu světél z důvodu bombardování a nedostatku energie během války se noční osvětlení *South Bank* považovalo za velmi podstatnou část celého projektu. Tento krok opět odkazuje na snahu *Festival of Britain* přimět veřejnost zanechat melancholické vzpomínky na válku v minulosti a soustředit se na optimistickou přítomnost. V kombinaci s jasnou bohatou barevností slunečníků kaváren, balónků u obchodů se suvenýry či nástěnných maleb v interiérech restaurací nebylo možné výstaviště přehlédnout ani z druhého břehu Temže. Zároveň musíme poukázat i na skutečnost, že nábřeží *South Bank* bylo přestavěno za účelem festivalu pouze částečně. Za hranicemi výstaviště se stále rozléhala vybombardovaná ponurá pustina s ruinami původní zástavby. Celkově však měla barevnost silný symbolický charakter, který poukazoval na přední hodnoty celého *Festival of Britain* – modernitu, vitalitu a veselí. Není tedy překvapující, že zvolená barevnost se stala pro návštěvníky jedním z nejpozoruhodnějších prvků celého festivalu.³⁰

Architektonickou podobu celého projektu měli na starosti Hugh Casson, Misha Black a Ralph Tubbs společně s designéry Jamesem Gardnerem a Jamesem Hollandem. Misha Black byl zodpovědný za část *The Land*, Hugh Casson naopak za část *The People*. Důležitou roli v celkové podobě *South Bank* hrál i architekt Henry Thomas Cadbury-Brown, jemuž byl svěřen úkol architektonického propojení *The Land* a *The People*. Co se týče samotných výstavních pavilonů, již dopředu bylo pevně stanoveno, že všechny budou po skončení festivalu postupně srovnány se zemí, s výjimkou *Royal Festival Hall*. Tato skutečnost ale naštěstí neubírala na entusiasmu – sám Cadbury-Brown poukazuje na to, že on a stejně tak i ostatní pověření

²⁷ „Townscape: when new housing is being planned, or old housing being redeveloped, weaving it into the townscape is as important – socially, visually and functionally – as the designs of the houses themselves“ – J. R. Nichols, In the Townscape, *Architectural Review*, č. 848. 1967, s. 335.

²⁸ „South Bank may be regarded as the first modern townscape“ – The Exhibition as Landscape, *Architectural Review*, č. 656 1951, s. 82.

²⁹ Alan Powers, The Expression of Levity, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 52.

³⁰ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 97.

architekti a designéři byli nadšení, že mohou pracovat na takové radostné události národního charakteru.³¹ Přestože panovala při plánování velmi optimistická přátelská nálada, vše spadalo pod přísný dohled *The Council of Architecture* v čele s Howardem Vicarsem Lobbem (1908-1992). Mezi ostatní členy komise patřili Hugh Casson, Robert Matthew (1906-1975) a o generaci starší Howard Robertson (1888-1963). Každý architektonický návrh na jednotlivé pavilony musel být předložen před tuto komisi ke schválení, ta následně přiřadila k jednotlivým budovám vhodné designéry a stavebníky. Jediné, o čem poté architekti a návrháři mohli bez další konzultace s komisí rozhodovat, bylo zapojení malířů a sochařů v rámci jejich realizací. Architekti si tak mohli vybrat buď mezi již zakoupenými díly ve sbírkách *Arts Council*, či najmout umělce dle svého uvážení přímo pro zakázku na určené místo v pavilonu. Na první pohled tak architekt do jisté míry ztratil volnost při výběru svých kolegů, kteří by byli nejvhodnější pro realizaci jeho stavebních projektů, avšak právě toto řešení zajistilo jednotu architektury, umění a designu.³² Díky harmonii těchto prvků dosáhli architekti společně s designéry nevídaných experimentů s identitou místa a prostoru. Umělci se neomezovali na pouhou přestavbu zničeného londýnského nábřeží *South Bank* v nové moderní středisko dění roku 1951. Úmyslem architektů a designérů bylo navíc nabídnout lidem místo, kde by se mohli znovu propojit se svou zničenou zemí a kde by současně mohli zanechat hrůzu, kterou si s sebou stále nesli.³³

Ohledně otázky samotného stylu, ve kterém měla být architektura na *South Bank* utvářena, znovu povstal přetrvávající konflikt dvou vůdčích směrů poválečného období v Evropě. Střetli se zde modernisté zastávající meziválečný internacionální styl (jako např. Casson či Matthew) s klasičtějšími tendencemi starší generace architektů (Robertson). *The Council of Architecture* se ovšem správně obávala jakési obvyklé averze běžné veřejnosti k moderní architektuře. Řešením se tak stalo užití radostných barev a vzorů, které měly přikrášlit a rozjasnit strohé konstrukce pavilonů a přesvědčit návštěvníky, kteří pochybovali o kráse a kvalitě architektury modernismu.³⁴ Následkem toho byl modernismus obsažen ve formě každé budovy, ale tyto progresivní myšlenky stále interagovaly s britskou tradicí, která byla v budovách přítomna skrze výstavní expozice.³⁵ Je nutno také zmínit symbolickou roli každé

³¹ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 137.

³² Misha Black, *Architecture, Art and Design in Unison*, in: *Banham a Hillier (ed.) et al., A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 82.

³³ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 97.

³⁴ Alan Powers, Introduction, in: McGregor Dunnett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research* (pozn. 7), s. XIV.

³⁵ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 103.

budovy na *South Bank*, neboť forma každého pavilonu měla zřetelně komunikovat se svým interiérem a promítat téma expozice do svého exteriéru. Návštěvníkům mělo být tudíž na první pohled jasné, o jakou část výstavy se jedná, ještě než do ní vstoupili.

Jak již bylo uvedeno výše, výstaviště *South Bank* [3] bylo železnicí přirozeně rozděleno na dvě části, které se pořadatelé rozhodli pojmout jako dva oddělené výstavní okruhy: *The Land* a *The People*. Areál obsahoval celkem čtyři vstupy: *Chichelet Street Gate* na západě (vedle budovy *County Hall*), jejíž vstupní prostor byl uzavřený půlkruhem ze skleněných kubusů od Kennetha Capona z *Architectures Co-operative Partnership*, *Station Gate* na jihu z ulice *York Road* lemovanou sítí z barevných tetraedrů (také návrh *Architectures Co-operative Partnership*), východní *Waterloo Bridge Gate* a severní *Embankment Gate* vedoucí k populární *Regatta Restaurant*. Výraznou dominantu hranic areálu tvořila i tzv. *Abacus Screen* Edwarda Millse, jež si svou přezdívku vysloužila díky podobnosti s dětským počítadlem. Podnětem pro její podobu byl však tehdejší zájem o vzory založené na atomových strukturách. Prohlídkové okruhy začínaly před *Station Gate* a vedly návštěvníky skrz jednotlivé pavilony a zároveň po cestě představovaly restaurace a kavárny, kde návštěvníci mohli během návštěvy relaxovat. Veřejnost přijala tuto možnost odpočinku v exteriéru s nadšením. Ohlas vyvolaly ikonické kovové židle typu *Antelope* od Ernesta Race (1913-1964), anglického designéra nábytku a textilu, jehož návrhy se vyrábějí dodnes. Hravý skulpturální rám těchto židlí a nohy zakončené kuličkami odkazují na Raceovu inspiraci molekulárním výzkumem té doby, zatímco vertikálně řešené opěradlo připomíná windsorské židle populární v britské společnosti již od 18. století.³⁶

³⁶ Reyner Banham, *The Style: Flimsy...Effeminate?*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 190.

4.1 THE LAND

Západní část *South Bank* byla koncipovaná jakožto příběh o evoluci ostrova Velká Británie. Výstavy se tím pádem zaměřovaly na objevy osobností britského původu, ať už v biologii, geologii či průmyslu. Po vstupu skrz *Station Gate* se návštěvníci ocitli na počátku tzv. *The Councourse*. Tento plošně největší volný prostor v areálu byl navržen H. T. Cadbury-Brownem, který navrhl i počátky obou výstavních okruhů. Cadbury-Brown se rozhodl pro dva půlkruhové či konkávní srpovité útvary – modrý vedoucí k *The Land* a červený k *The People* – zastávající role portálů či vstupních kulis, které tak jasně poukazovaly na umístění začátků obou okruhů. [4] Funkce těchto dvou struktur byla klíčová, neboť musely propojovat a zároveň od sebe odlišovat různé části výstaviště.

H. T. Cadbury-Brown byl i autorem pavilonů navazujících na jeho srpovité uvítací portiky, v případě okruhu *The Land* se jedná o pavilon *The Land of Britain*. Jakožto první pavilon měl symbolizovat samotné zrození britské země. Cadbury-Brown zvolil podobu strohé kvádrové budovy na půdorysu obdélníku s velmi rustikální hrubou fasádou představující pravěké horniny. Výstava v interiéru – *The Origins of the Land* – se tak vtiskla přímo do podoby exteriéru.³⁷ Ihned po vstupu do pavilonu byli návštěvníci konfrontováni s nástěnnou malbou *The Origins of the Land* [5] od Grahama Sutherlanda (1903-1980). Přestože na počátku 50. let 20. století již jeho tvorba zahrnovala i zobrazení postav (např. *Crucifixion, 1946*), *The Origins of the Land* koncipoval Sutherland jako zobrazení pravěké krajiny. Tato malba je dokonalým příkladem Sutherlandovi poválečné tvorby, kdy pod vlivem Picassovy (1881-1973) *Guernicy (1937)* ve svých vlastních krajinách vyzvedává emoční složky obrazu pomocí parafrází přírody. Tímto způsobem chtěl Sutherland v krajinomalbě dojít ke stejnému výsledku, jako ke kterému došel Picasso s lidskou figurou.³⁸ Pro tuto zakázku tak zvolil kompozici jakéhosi pravěkého chaosu inspirovaným tvary pterodaktyla a mořských živočichů, kde tyto zvířecí a krajinné prvky transformoval do téměř nerozeznatelné abstraktní formy. Sutherlandův přístup byl ovšem kritizován Cadbury-Brownem, který považoval Sutherlandovo dílo za zoufalé a nevhodné pro tento pavilon.³⁹

Navazující pavilon *The Natural Scene* se již drsné kamenné estetiky exteriéru částečně vzdal a Brian O'Rorke (1901-1974), autor tohoto pavilonu, navrhnul kompozici dvou

³⁷ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 69.

³⁸ Francis Spalding, *British Art Since 1900*, Thames & Hudson Londýn 1986, s. 224.

³⁹ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 80.

protikladných objemů – skalnaté stěny v dolní části pavilonu, ze které vystupoval bílý puristický válec zakončený kupolí. Interiér vytvořil německý grafický designér Frederik Henri Kay Henrion (1914-1990). V kontrastu k předešlému ponurému interiéru *The Origins of the Land* se jednalo o jasný světle zalitý prostor. Středobodem se stal sádrový model stromu obklopený zahradou s květinami a nepravidelnými rybníčky. Exponáty kolem měly dokumentovat divoká zvířata a nespoutanou přírodu britských ostrovů.⁴⁰

Stejná dvojice – O'Rourke a Henrion – spolupracovala i na pavilonu *The Country* [6] věnovanému zemědělství. Pavilon na obdélníkovém půdorysu se zvenku podobal rozsáhlé stodole, jejíž severní fasáda byla celá prosklená. Z předešlého pavilonu se do této budovy vstupovalo na vyvýšenou galerii, ze které interiér pavilonu díky užití skla a lehké konstrukci působil téměř jako skleník. Výstava v tomto pavilonu se ukázala jako jedna z nejsložitějších kvůli využití živých zvířat, která se každý týden obměňovala. Kromě těchto živých exemplářů zde byly vystavovány i zemědělské stroje a byl zde i mléčný bar, tzv. *The Dairy Bar*. Díky velikosti pavilonu byla do výstavy *The Country* začleněna hned tři umělecká díla. Patřily mezi ně plastiky *Four Seasons* F. E. McWilliamse zobrazující alegorie čtyř ročních období. McWilliams se narodil od svých současníků ve svých dílech přikláněl k silně surrealistické poloze, což můžeme vidět i na jeho plastikách vytvořených pro *Festival of Britain*, které zredukoval na pouhé paže, ramena, krk a hlavu a atributy symbolizující jednotlivá roční období. Jedním z nejrozsáhlejších děl, která byla pro *Festival of Britain* vytvořena, byla plátna Micheala O'Connella (1898-1976) na téma britského venkova. [7] O'Connell vytvořil tato závěsná plátna tiskem svých linorytů dobarvených štětcem a detaily vyšival hedvábnou nití. Z původních sedmi pláten, která se táhla přes celou délku jedné stěny (téměř 50 metrů), se dnes dochovala jen dvě – *Kent* a *Cheshire*, a to díky jejich náhodnému nálezu ve skříni v *Museum of English Rural Life*.⁴¹ O'Connell přikládal této zakázce velký význam a sám procestoval britské ostrovy, aby co nejlépe zachytil rozdíly jednotlivých krajů. Jeho na první pohled pitoreskní, malebná a téměř naivní malířská technika zobrazení venkovské krajiny však skrývá silné ztotožnění s tehdejší současnou uměleckou scénou. Jeho odvážný, výrazný a modernistický styl kombinující národní patos s náznakem abstrakce se stal uznávaným jak u jeho uměleckých kolegů, tak u veřejnosti. Posledním uměleckým dílem v pavilonu *The Country* byla nástěnná malba od Leonarda Rosomana (1913-2012), u níž se bohužel nedochovaly záznamy o její

⁴⁰ Cox, *The South Bank Exhibition: A Guide to the Story It Tells* (pozn. 2), s. 15.

⁴¹ <https://merl.reading.ac.uk/collections/festival-britain-1951/huge-wall-hangings/>, vyhledáno 30.7.2023

podobě, pouze o její objednavce.⁴² Z fotek interiéru se však můžeme domnívat, že se jednalo o malbu na zvlněné stěně zobrazující přírodní scenérii odpovídající Rosomanově malířskému stylu. Tato skutečnost ovšem není nijak potvrzená.

U pavilonu *The Country* je také nutno zmínit práci Petera Youngmana (1911-2005), krajinářského architekta. Youngman koncipoval v exteriéru při jižní stěně *The Country* pavilonu ucelený „výstřížek“ z britské přírody. Tento kousek divočiny se skládal ze systému vodopádu a vodních ploch propojených se skalisky, vodními rostlinami a můstky pro návštěvníky.⁴³

Minerals of the Island, pavilon navazující na *The Country*, se dá považovat za jednu z nejoriginálnějších budov na *South Bank*. Za touto výraznou geometrickou stavbou stála společnost *Architects Co-operative Partnership* společně s inženýrem Ove Arupem (1895-1988) v roli konzultanta.⁴⁴ Komolý čtyřstěn na trojúhelném půdorysu postavený z černých betonových bloků na travnaté vyvýšené terase uvnitř skrýval několik galerií, jejichž zákoutí odkazovala na jeskyně a doly pro těžbu minerálů. Jednotlivá podlaží byla propojena schodištěm ústícím na vrcholu k můstku, který vedl k expozici *Power and Production*.

Pavilon *Power and Production* [8] je návrhem dvojice architektů George Grenfell-Bainese (1908-2003) a H. J. Reifemberga (90. léta 19. století-60. léta 20. století), kteří vnitřní expozici umístili do budovy v podobě tovární haly navazující na průmyslovou architekturu meziválečných let. Východní fasádu prolomili několika trojúhelnými výsečemi s prosklenými čelními stranami a severní průčelí bylo koncipováno jako jedno ohromné prefabrikované okno vyrobené pouze z jednoho kusu skla, jehož odlehčenost kontrastovala se zbylými masivními zdmi ze žlutých cihel. Industriální charakter stavby byl zjevný i v interiéru, kdy návštěvník vstoupil nejprve na visutou galerii z bíle natřených ocelových trubek a mohl shlížet na výstavu informující o nejnovějších poznatcích v oblasti elektráren a strojírenství. Jediné umělecké dílo přímo spojené s pavilonem *Power and Production* se nacházelo na východní fasádě při severním průčelí. Jednalo se o vysoký reliéf tří ženských figur ve stylu primitivismu představující alegorie elektřiny, lehkého průmyslu a těžkého průmyslu. Autorem tohoto sousoší

⁴² Smlouva s Leonardem Rosomanem o zakázce na dílo pro Festival of Britain, dostupné z digitalizovaného Národního archivu v Londýně, <https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C7049751>, vyhledáno 30.7.2023

⁴³ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 79.

⁴⁴ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 68.

The Industries: Light, Heavy, Electricity je Karel Vogel (1897-1961) a soubor žáků z *Camberwell School of Arts & Crafts*.⁴⁵

Nejbliže k samotnému břehu Temže se symbolicky rozkládal výstavní prostor *Sea and Ships*. Basil Spence zde upustil od konceptu uzavřeného pavilonu a vytvořil otevřenou víceúrovňovou konstrukci bez dělicích stěn z důvodu velikosti expozice Jamese Hollanda, která obsahovala skutečné lodě a jiná plavidla.⁴⁶ Jižní strana obrácená k *Dome of Discovery* byla částečně otevřená a u stropu byly zavěšeny kovové struktury tvarem připomínající lodě, které jako by vyplouvaly ze svého přístavu směrem k dómu. [10] Naddimenzovaná velikost pavilonu, umístění v blízkosti řeky a celková podoba expozice měly v návštěvnících navozovat pocit, že se ocitli ve skutečné loděnici. Kromě samotných lodí prezentovala expozice i několik nástěnných maleb, např. od Jamese Boswella (1906-1971), Johna Huttona (1906-1978) nebo Tristama Hilliera (1905-1983). Na západním průčelí vítal diváky při vstupu do expozice reliéf *Neptune* od Keitha Godwina (1916-1991), který spíše než k tehdy populárnímu primitivismu měl svými ostrými hranami a geometrickými objemy blíže k meziválečné avantgardě a předválečnému kubismu. Ovšem umělecké dílo, které bez pochyby zastavilo kroky návštěvníků nejčastěji, byl sádrový vysoký reliéf *The Islanders*. [11] Siegfried Charoux (1896-1967), původem rakouský sochař, jenž emigroval do Spojeného království v roce 1935, vytvořil *The Islanders* jako monumentální sousoší otce, matky a dítěte, kteří nadějně a zároveň hrdě hledí do dáli. Tato plastika oblých tvarů měla symbolizovat identitu britského národa jakožto národa ostrovanů.⁴⁷ *The Islanders* se setkala se smíšenými ohlasy, např. španělský architekt Rafael de Aburto (1913-2014) se v časopise *Revista Nacional de Arquitectura* ostře vyhranil vůči monumentální soše v rámci *Festival of Britain* a zároveň dával sbohem monumentálnímu sochařství jako takovému.⁴⁸

Co ovšem de Aburto oslavoval jako technologickou náhražku monumentálního sochařství byl *Skylon*⁴⁹ [12] – jeden z hlavních symbolů technologického pokroku a moderního

⁴⁵ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 106.

⁴⁶ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 54.

⁴⁷ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 70.

⁴⁸ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 93.

⁴⁹ Co se týče pojmenování, název *Skylon* festivalu přinesla básnička Margaret Shepard Fidler, která jednoho dne poslouchala rádiové vysílání Geralda Barryho, kde se zmínil o potenciální změně jména tohoto objektu z *Vertical Feature*. Začala si tak hrát se slovy sky, skyhook, pylon, až se se svým manželem architektem shodli na jméně *Skylon*. – Margaret Sheppard Fidler, *Naming the Skylon*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 168.

smýšlení *Festival of Britain*. S původním nápadem na tuto “vertikální strukturu” (v originále *Vertical Feature*) přišel Gerald Barry, který upozornil na to, že i *Festival of Britain* musí mít svůj zlatý hřeb, stejně jako Světová výstava v Londýně v roce 1851 měla *Křišťálový palác*, či Světová výstava v Paříži v roce 1889 *Eiffelovu věž*.⁵⁰ Barry tak vyhlásil soutěž na návrh tohoto prvku určeného k tomu, aby sloužil jako maják festivalu, a který bylo možné vidět ve dne i v noci.⁵¹ Dle vzpomínek Barryho Turnera se v soutěži objevily fantaskní projekty např. jakési kaňky s dírou uprostřed, trojúhelníky zápasící ve vzduchu, či jehlu udržující rovnováhu sama o sobě. Poslední, ale zároveň vítězný návrh, se stal prvním příkladem high-tech architektury ve Spojeném Království. Za jeho podobu vdčíme Hidalgo Moyovi (1920-1994) a Philipu Powellovi (1921-2003), kteří v té době společně provozovali architektonické studio ve Westminsteru.⁵² Jako konzultant jim své služby poskytl stavební inženýr Felix Samuely (1902-1959), Moyův bývalý učitel. Powellův prvotní návrh se od toho konečného lišil – jednalo se o vysokou věž s barevnými mondrianovskými panely. Avšak když si vyslechl návrh svého kolegy, sám uznal, že Moyův projekt zanechá silnější dojem.⁵³ *Skylon* se skládal z 91 metrů vysokého ocelového rámu, který byl zakotven pomocí třech napjatých ocelových lan vedených přes tři nosné pylony. Tento inženýrský zázrak tak vytvořil iluzi toho, že se tento doutníkový objekt vznášel 12 metrů nad zemí. Pohled na *Skylon* se stal ještě působivějším v noci, kdy byl osvětlen zevnitř a konstrukce lan a pylonů se stala téměř neviditelnou.⁵⁴

Stejně jako u pavilonu *Sea and Ships* se musela nadměrným rozměrům exponátů podřídit i výstavba pavilonu *Transport [13]* pod vedením společnosti *Arcon* s výpomocí Felixe Samuelyho. Umístěn strategicky u železničního mostu ve středu *South Bank*, obracel se svým východním průčelím k *Dome of Discovery*. Ocelová konstrukce nesla skleněný plášť tvořící předsazenou část hlavní haly, která byla jediným prvkem vystupujícím z obdélného půdorysu pavilonu. Boční křídla zakrytá plochou střechou se vyznačovala průčelími, po nichž se táhla série pásových oken. Celou hmotnost stavby nesly úzké sloupy, které zároveň uvolňovaly přízemí pro průchod návštěvníků. Samuely tak pro tento pavilon převzal typické zásady funkcionalismu běžné pro rodinné vily a využil je pro výstavní pavilon.

Samotná výstava měla prezentovat celkem pět expozic: *Rail, Road, Air, Sea* a *Communications* a zastupovala tak všechny moderní dopravní prostředky s doplňkovou

⁵⁰ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s.57.

⁵¹ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 55.

⁵² Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s.57.

⁵³ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 76.

⁵⁴ Becky Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain*, Manchester University Press 2003, s. 57.

výstavou o telekomunikaci v části *Communications*. Všechna letadla, lokomotivy, auta, autobusy či lodě v reálném měřítku oslňovala diváky jak ze země, tak i z nejvyšší galerie, která dovedla návštěvníky až k zavěšeným letadlům u stropu.⁵⁵

Vedle *Skylonu* se největšímu úspěchu u návštěvníků těšil *Dome of Discovery*. [14] V roce 1951 se jednalo o největší hliníkovou konstrukci na světě a se svým průměrem přes 111 metrů i o největší kopuli na světě. *Dome of Discovery* společně se *Skylonem* tvořily typickou výstavní naddimenzovanou atrakci, jejíž hlavní funkcí bylo uhranout návštěvníky. Již v roce 1948 se *Festival Design Group* usnesla, že je potřeba představit na festivalu alespoň jednu technologicky unikátní budovu – krok vpřed, jenž nikdo předtím neudělal.⁵⁶ Ralph Tubbs, architekt který se nakonec tohoto nelehkého zadání zmocnil, objasnil svoje rozhodnutí pro návrh na centrálním kruhovém půdorysu tak, že jeho záměr byl vytvořit kontrast k vizuální jednotě řady okolních horizontálních galerií.⁵⁷ Se samotnou stavbou Tubbsovi pomohl inženýr Ralph Freeman, velký Tubbsův obdivovatel. Kupole byla tvořena žebry probíhajícími ve třech směrech, což dodávalo dómu flexibilitu, a po obvodu exteriéru byla vestavěna volná opěrná ocelová konstrukce (skrz kterou se mohli návštěvníci volně procházet) nesoucí tíhu kupole, neboť obvodové stěny dómu se dynamicky sbíhaly směrem ke středu. Pro samotný vstup navrhl Tubbs v té době nejdelší eskalátor na světě, jenž vyvezl návštěvníky přímo do srdce výstavy na úroveň paty kupole.⁵⁸ Jelikož dóm neměl žádný přímý zdroj světla, návštěvníci jedoucí po eskalátoru až do poslední chvíle nevěděli, co v interiéru čekat.

Ze všech expozic na *South Bank* byla ta v *Dome of Discovery* koncipována jako nejvíce vědecká. Z ochozu táhnoucího se po obvodu dómu mohli návštěvníci pozorovat příběh britského národa, který díky svým vědeckým objevům dosáhl rozsáhlého přístupu k prozkoumávání své země jak nad, tak pod povrchem. Jednotlivé exponáty vykreslovaly návštěvníkům způsoby, jak mohou poznat prostředí kolem sebe hlouběji a jak skrze toto poznání pozvednout kvalitu svého života. Také se zde samozřejmě objevily i expozice oslavující úspěchy britských vědců, jako např. Sira Isaaca Newtona, Michaela Faradaye, Lorda Kelvina či Ernesta Rutherforda, a jak jejich výzkum přispíval a nadále bude přispívat k vyspělejší společnosti i za hranicemi Spojeného království.⁵⁹ Bohužel rozsah celého projektu měl na svědomí nevalné podmínky pro dělníky a umělce pracující na *Dome of Discovery*. Mezi

⁵⁵ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 58.

⁵⁶ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 52.

⁵⁷ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 76.

⁵⁸ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 73.

⁵⁹ Catherine Jolivet, *British Art in the Nuclear Age*, Routledge 2014, s. 110.

ně se řadil i Barry Evans (1923-1997), malíř stojící za nástěnnou malbou *Research at Sea*, jenž vzpomínal na chladné ponuré prostředí dómu, kde mu po celou dobu malby byl poskytnut pouze jeden chabý zdroj světla a jeden ohřívač na barvy, které kvůli zimě nebylo možné rozetřít.⁶⁰ Kromě Evanse na malbách v Dome of Discovery pracovali např. malíři John Minton (1917-1957) a jeho přítel John Keith Vaughan (1912-1977). Podoba Vaughanovy nástěnné malby *At the Beginning of Time* se dochovala pouze ve formě studie s názvem *Theseus*. William Feaver (1942) ji popsal jako „mimořádně nevhodnou“, neboť zobrazuje mužské akty pravěkých mužů s ústřední postavou muže zvedající v jedné ruce plamen ohně.⁶¹ Zjednodušené postavy a krajina sestavená z geometrických obrazců tohoto díla zrcadlí Vaughnův přechod od jeho neo-romantického přístupu k lidské figuře (přítomného v jeho tvorbě během 2. světové války) k jeho abstraktním tendencím pozdních 50. a raných 60. let.

Neodmyslitelnou část festivalu představovaly kavárny, bary a restaurace. Dokonce bychom mohly tvrdit, že tyto služby hrály v úspěchu festivalu stejně důležitou roli jako samotné expozice. Pokud nějaký z návštěvníků dostal chuť se občerstvit ihned po příchodu skrze *Station Gate*, mohl se zastavit buď v restauraci *The Rocket*, která byla součástí jižního vstupu postaveného dle návrhu studia *Sir John Burnet, Tait and Partners* a svými pásovými okny a miesovskou estetikou reflektovala spíše internacionální meziválečnou tvorbu 30. let než architekturu poválečného období. To byl případ i baru *The 51 [9]* od Leonarda Manasseha (1917-2016), lákajícího návštěvníky vycházející z pavilonu *Power and Production*, jenž svou elegantní modernistickou formou připomínal spíše městskou vilu ve stylu funkcionalismu. Bar na vyvýšené terase s lehce prolomenou střechou sedící na křehké ocelové konstrukci dokonale doplňovala stejně křehká socha *Youth* od Daphne Hardy Henrion (1917-2003) v podobě ženského aktu s podlouhlými končetinami vyzařující naivní zranitelnost.

Regatta Restaurant navrhl Misha Black se svým kolegou Alexanderem Gibsonem (1906-1977) jako restauraci na nábřeží v těsné blízkosti *Skylonu* s panoramatickým výhledem na Temži a její protější břeh.⁶² Její volný půdorys na úzkých sloupcích, rozlehlá terasa, prosklená fasáda a lehká ocelová konstrukce ukazovaly jasně na funkcionalistickou architekturu meziválečných let. Sloupy zde nesly jak tíhu celé konstrukce, tak sloužily i pro ukotvení vyvýšeného patra v interiéru restaurace. Ta měla volný plán libovolně dělitelný příčkami. Celkem se zde nacházela tři podlaží – otevřené přízemí na úrovni chodníku, první

⁶⁰ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 74.

⁶¹ William Feaver, *Festival Star*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 49.

⁶² Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 57.

patro s terasou nabízející posezení jak uvnitř, tak venku, a druhé vyvýšené patro umístěné zcela uvnitř restaurace. Terasa a zdi restaurace ohraničovaly čtvercový dvorek doplněný vodní plochou, zelení a sochou od Lynna Chadwicka (1914-2003). [15] Dílo *Cypress* bylo bohužel zničeno, ale dochoval se jeho model *Stabile with Mobile Elements*. Jednalo se o čtyři metry vysokou konstrukci z měděných ohnutých plátů zužujících se na obou koncích, jejíž kamenný podstavec byl na místě pokryt kamením a rostlinami, aby socha působila jako součást přírodní scény. Samotný název, *Cypress*, odhaluje Chadwickův námět pro tuto sochu – cypřiš, neboť tato instalace měla imitovat strom v zahradě restaurace.⁶³ Fasádu *Regatta Restaurant* dekoroval keramický basreliéf Victora Pasmora (1908-1998). Přestože ještě na počátku 40. let maloval přírodní scenérie v duchu impresionismu, pod vlivem nově objevené tvůrčí svobody po 2. světové válce chtěl tuto zakázku pojmout jako personifikaci této umělecké volnosti. Podle Pasmora existovaly dvě možnosti, jak dekorovat architekturu: harmonicky opakováním jejích forem, nebo opticky pomocí kontrastních prvků. Zde se rozhodl pro experimentální kontrastní spirálovitý vzor na záměrně křivých keramických kachličkách.⁶⁴ Pasmore se tak pod vlivem konstruktivismu začínal prosazovat jako jedna z vůdčích osobností britské poválečné abstrakce.⁶⁵

⁶³ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chadwick-stabile-with-mobile-elements-maquette-for-cypress-t11967>, vyhledáno 30.7.2023

⁶⁴ Victor Pasmore, A Jazz Mural, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 102.

⁶⁵ Interiér *Regatta Restaurant* byl hlavním ohniskem designové skupiny *Festival Pattern Group* – viz. podkapitola *Festival Pattern Group*.

4.2 THE PEOPLE

Na rozdíl od sekce *The Land*, již Misha Black pojnal v dynamickém měřítku s výstavami edukačního rázu, okruh *The People* Hugh Casson uchopil v decentním, elegantnějším a formálním charakteru v kontrastu k mohutnému *Dome of Discovery* či k téměř mimozemskému *Skylonu*.⁶⁶ Přestože zvýšení kvality života běžných britských občanů byl jeden z ústředních bodů celého *Festival of Britain*, právě pavilony části *The People* tento cíl konfrontovali přímo, a to představením nového pohledu na bydlení, sport či školství, které skutečně bylo možné aplikovat v každodenním životě.

Počátek tohoto okruhu koncipoval Cadbury-Brown stejným způsobem jako u *The Land*, tedy vymezením vstupního prostoru pomocí zavěšeného srpovitého objektu sloužícího jako pomyslný portál do této sekce. Za ním se rozléhala vodní plocha se sedící sochou *Orpheus* od Heinze Heghense (1906-1975), přes kterou pomocí můstku návštěvníci vstoupili do pavilonu *The People of Britain*. Navržená též Cadbury-Brownem, tato strohá budova většinu svého objemu skrývala pod železniční mostem. Místo pokusů o zakrytí této nešťastné lokace, Cadbury-Brown umístění využil, protáhl oblouky mostu před hranici průčelí pavilonu a vytvořil mu tak pomyslnou korunu. Interiér podle Jamese Gardnera prezentoval historii britského národa na několika úrovních galerie, která se narozdíl od jiných expozic nesnažila architekturu samotného pavilonu zastínit, ale naopak ji v její elegantní modernosti doplnit.⁶⁷

Poté co davy návštěvníků prošly pod železničním mostem, mohly se rozhodnout, zda půjdou ihned k pavilonu *The Lion and the Unicorn*, či jestli si dopřejí chvíli odpočinku ve festivalovém kinosálu, v tzv. *Telekinema* (někdy psáno též *Telecinema*). [16] Kvůli jeho umístění na neatraktivním místě (v odstrčeném zákoutí obvodových zdí areálu) se neočekávalo, že sklídí velký úspěch. Toho se mu však nakonec dostalo. Zastoupení filmového průmyslu jakožto součásti britské kultury bylo zprvu opomínáno a nebýt dynamické iniciativy Sira Denise Formana (1917-2013), tehdejšího ředitele Britského filmového institutu, *Telekinema* by s velkou pravděpodobností nevzniklo vůbec. Celé *Telekinema* mohlo pojmout až 400 diváků, bylo přizpůsobené k promítání jak chemického obrazu filmu, tak elektrického obrazu televize, a dokonce nabízelo i čtyři tzv. „stereoskopické snímky“ (v současné době bychom je nazvali 3D filmy), které ožívaly pomocí speciálních brýlí.⁶⁸

⁶⁶ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 61.

⁶⁷ Ibidem, s. 62.

⁶⁸ David Robinson, *Films in 1951*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 90.

Samotná budova byla postavena dle návrhu Wellse Coatese (1895-1958), architekta meziválečného modernismu v Anglii, silně inspirovaného Le Corbusierovými ideami o stavbách sloužících jako „stroje k životu“ (*machine á habiter*).⁶⁹ *Telekinema* tak formou plně následovalo funkci celé budovy, kdy se sklon vnitřního sálu promítl do exteriéru sestupující střechou. Reagoval na něj i dekor boční fasády, kde díky užití dvou různých materiálů vznikla dvě pole zrcadlící svým tvarem sklon kinosálu. Coates také architektonicky odlišil předsálí, které koncipoval jako nižší částečně prosklený kubický blok přisazený ke zbytku budovy.

V těsné blízkosti železničního mostu se nacházel i pavilon *The Lion and the Unicorn*. [17] Hugh Casson oslovil nově jmenované profesory Královské akademie umění Richarda Drew Russella (1903-1981) a Roberta Gooddena (1909-2002), aby se spolupodíleli na tvorbě návrhu budovy. Jeden z nich měl zastat roli architekta exteriéru, zatímco druhý roli designéra interiéru. Russell a Goodden ovšem trvali na těsné vzájemné spolupráci, neboť pouze tak lze dosáhnout dokonalé jednoty celé stavby. Téma *The Lion and the Unicorn*, které mělo reprezentovat národní charakter a vlastnosti typické pro obyvatele Velké Británie, dokonale odpovídalo estetice Russella i Gooddena, jejichž modernistický styl byl doplňován o britský humor, přičemž každý detail stále ctil britské tradice a čerpal z nich.⁷⁰ Hodnoty typické pro britský národ byly obsaženy již v názvu pavilonu a jeho patronech – lvovi a jednorožci. Lev měl na jednu stranu symbolizovat realistické smýšlení a sílu, jednorožec naopak fantazii, představivost a nezávislost.⁷¹

Jelikož v létě 1949 stále nebylo nikým z dílčích designérů objasněno, jak přesně bude výstava koncipována, začalo se alespoň s výstavbou samotného pavilonu, který by se tak stal univerzálním přizpůsobitelným výstavním prostorem. Russell a Goodden navrhli pavilon jako otevřenou „stodolu“ označenou J. M. Richardsem v *Architectural Review* jako „vzdušný přístřešek.“⁷² Celou tíhu stavby nesly pouze dvě obvodové zdi – západní v celé délce fasády a východní pouze do poloviny délky fasády, na nichž byla posazena stlačená valená klenba s ozdobnými vytočenými hranami u klenební paty. Výrazným prvkem pavilonu byly i špičaté zužující se pilíře na delších stranách obdélného půdorysu opticky podepírající klenutou střechu. Prosklené jižní průčelí, stejně jako část východní fasády, zajišťovalo dostatek přirozeného světla v celém prostoru interiéru, zatímco severní průčelí obracející se k *Royal Festival Hall*

⁶⁹ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 55.

⁷⁰ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 77.

⁷¹ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 94.

⁷² „Airy shed“ - J. M. Richards, *Exhibiton Buildings*, *Architectural Review*, č. 656 1951, s. 104.

bylo vyplněno zalamovanou stěnou, jejíž vnitřní stranu využil Edward Bawden (1903-1989) pro svou nástěnnou malbu *Country Life*.

Oproti ostatním architektům Russell a Goodden nečlenili vnitřní prostory pavilonu pomocí ochozu připevněného k jedné z obvodových zdí. Vyhlídkovou plošinu vyřešili jako vlastní nezávislou konstrukci vloženou do pavilonu tím způsobem, že se v žádném místě nedotýkala obvodových stěn. Téměř bychom mohli tvrdit, že s ní bylo manipulováno jako s pouhým dalším kusem nábytku.⁷³ Samotná výstava obsahovala několik sekcí, které měly co nejvíce vystihovat „britství“ (v originále *Britishness*) obyvatel Spojeného království. Trasa tak začínala u expozice *Freedoms* v přízemí, pokračovala přes *Nature a Skill* až k sekci *Eccentricity & Humour* a poté do vyvýšeného patra s částí *English Language*. Návštěvníky ihned po vstupu do pavilonu vítaly ratanové figury Iva a jednorozce Freda Mizena (1893-1961) [18] s doplňujícím textem⁷⁴ Jednorozec držel v kopytě lano, kterým pomyslně otevíral klec visící ze stropu, z níž vylétalo hejno holubic – očividný odkaz na svobodu a volnost Britů. Ačkoli na první pohled mohl pavilon působit jako pouhá oslava patriotismu, kritika tohoto výstavního bloku poukazovala na přehnaný nacionalistický charakter celého projektu, jenž byl, dle mého názoru, ve skutečnosti fikcí a falešnou představou o charakteru britského národa. Mezi odpůrce této přemrštěné reprezentace patřil i spisovatel a novinář Barry Turner, jenž byl návštěvníkem *Festival of Britain* jako dítě. Zpětně vzpomínal na realitu *The Lion and the Unicorn*, kdy vysvětloval, že přestože si to nikdo nechtěl v té době přiznat, tak tato expozice byla méně o reálných lidech a více o propagaci vyumělkovaného národního obrazu sebe sama. Pravděpodobně z toho samého důvodu to byl podle Turnera jeden z nejúspěšnějších pavilonů...⁷⁵

Restaurace *The Unicorn* byla zahrnuta již v prvotních plánech pro pavilon *The Lion and the Unicorn*. I v této restauraci se objevily židle *Antelope* Ernesta Race, které se díky své hojnosti na festivalu staly již navždy spojené s Festival of Britain. *The Unicorn* obklopovala půlkruhová vodní plocha s balvany, skalisky a vodními rostlinami vytvořená záměrně jako přírodní jezírko. Autorem tohoto krajinářského prvku byl zahradní architekt Peter Shephard (1913-2002), jehož úmysl byl vyvolat v návštěvnících pocit relaxace v přírodě.⁷⁶

⁷³ R. D. Russell a Robert Goodden, *The Lion and the Unicorn Pavillion*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 97.

⁷⁴ „My jsme lev a jednorozec. Dvojitý symbol charakteru Brita. Jako lev mu dávám soudržnost a sílu. S jednorozcem se nechá unést...“

⁷⁵ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 56.

⁷⁶ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al., *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 75.

Festival of Britain se zabýval problematikou bydlení v moderní době ve svých putovních výstavách a zároveň byla uspořádána open-air výstava současné bytové architektury v londýnské čtvrti Poplar. Na výstavišti *South Bank* byl jedinou expozicí věnovanou čistě otázce modernizování estetiky britské domácnosti pavilon *Homes and Gardens*. Architekti Bronek Katz (1912-1960) a Reginald Vaughan (1895-1987) šli v rámci svého projektu odlišnou cestou než jejich kolegové v případě ostatních pavilonů a *Homes and Gardens* pojali jako kompozici několika samostatných objemů spojených v jeden celek. Díky spojení kamenem obložených zdí a lehké odhalené kovové konstrukce dosáhli Katz a Vaughan harmonického propojení mezi interiérem a exteriérem. Na fasádě čelící restauraci *The Unicorn* se střídaly úseky plné kovové konstrukce a plné zdí, jež vytvořily plynulý rytmus tohoto průčelí. Pocit klidu a harmonie zde navozovala zeleň upravená pod vedením zahradního architekta Gordona Cullena (1914-1994). Travnaté plochy střídaly kamenné zidky, květináče navržené Mariou Shephard tvořily nový koncept zahradní stěny a bylinné záhony byly umístěny pod úrovní chodníku a navazovaly tak na výhled ze spodního podlaží pavilonu do exteriéru. Opomenuta nebyla ani vodní plocha, kde byla instalována socha Sira Jacoba Epsteina (1880-1959) *Youth Advancing*.⁷⁷ [19] Tato nadživotní pozlacená bronzová socha měla personifikovat odvahu člověka v mladém věku. Dle mého názoru však mužský akt se zakloněnou hlavou, prodlouženým krkem a zaťatými pěstmi vyjadřoval spíše vnitřní napětí a neklid než odhodlání a v porovnání s ostatními Epsteinovými realizacemi působil velmi nepřírozeně.⁷⁸ Opodál stála na vyvýšeném soklu socha *Grace* od Johna Matthewse. [20] Tento ženský akt odkazuje kontrapostem a jemným úsměvem na antické sochařství, zatímco realistické zpracování kyprých křivek ženského těla naopak k sochařství přelomu 19. a 20. století. Z malířské výzdoby *Homes and Gardens* byla tou nejvýznamnější malba Johna Pipera *The Englishman's Home*. [21] Piper byl díky své tvorbě v duchu neo-romantismu zachycující britská města a vesnice ideální volbou pro pavilon prezentující britský domov a domácnost.⁷⁹ Na rozdíl od ostatních malířů, kteří pracovali na svých nástěnných malbách na místě, Piper svůj obraz vytvořil celý na zahradě svého domu v Oxfordshire, neboť se skládal ze 42 panelů, které byly až po

⁷⁷ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 98.

⁷⁸ Epstein byl nicméně na svou práci hrdý, dokonce odmítl pracovat na několika zakázkách na portréty, jen aby měl dostatek času ke zdokonalení *Youth Advancing*. Bylo pro něho tedy překvapením, když po vřelých reakcích od pořadatelů se mu dostalo ostré kritiky nazývající jeho dílo „pot boiler“ (anglický výraz pro často nekvalitní práci, kterou umělec vyprodukoval pouze kvůli penězům). - Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 186.

⁷⁹ Tuto skutečnost si plně uvědomoval i Hugh Casson, který v Piperovi viděl takový potenciál, že když se uvažovalo o snížení rozpočtu pro festival, prohlásil, že dílo Johna Pipera je to jediné, které si nemůže dovolit ztratit. – Misha Black, *Art, Architecture and Design in Unison*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 83.

dokončení převezeny a instalovány na severní fasádě *Homes and Gardens*. Samotný výjev znázorňuje architektonické panorama sestavené z reálných staveb z různých částí Velké Británie. Můžeme zde vidět *Castle Howard*, *Regency Square* v Brightonu nebo *Owlpen Manor* v Gloucestershire.⁸⁰ John Piper v *The Englishman's Home* navázal na své naturalistické a zároveň expresionistické pojetí scenérie, které rozvíjel především během svého působení jako válečný umělec. Řadil se tak ke skupině umělců (do které patřili např. Paul Nash či Ivon Hitchens), kteří se po válce obraceli k umění britských krajinářů romantismu počátku 19. století, namísto k modernistické abstrakci.

Skrze vstupní křídlo dekorované geometrickým vzorem vstoupil návštěvník do volného prostoru ukončeného kamennou stěnou se sousoším *Sisters* od Johna Matthewse. [22] Dvojice sedících ženských figur z bronzu, které jsou lehce nakloněné jedna k druhé jako by právě vedly soukromý dialog, byla vsazena do mělké niky s vegetabilním motivem. Výstavní okruh zde byl záměrně veden tak, aby návštěvníky ihned po příchodu konfrontovala tato socha, z níž vyzařuje pocit bezpečí, něhy a pevné pouto rodiny. Cílem expozice *Homes and Gardens* bylo ukázat běžným lidem, jak vytvořit pohodlnou, funkční a moderní domácnost, naopak se nemělo jednat pouze o výstavu moderního nábytku a dalšího vybavení. *Festival Council* se proto chtěla vyvarovat jakékoli reklamě či prodeji vystavovaných předmětů, nic tudíž nebylo označeno cenou a designéři se záměrně neměli držet v jednom určitém stylu. Zároveň byl kladen důraz na absenci unikátních ručně vyráběných předmětů, neboť u takových by neměli návštěvníci možnost je běžně sehnat. Pozornost tak návrháři věnovali vytvoření praktického a zároveň útulného prostoru, a to zvláště v domovech s nedostatkem místa. Na tuto ideu odkazoval i počáteční panel výstavy, jenž hlásal „Klíčem k utváření domova je využití prostoru“.⁸¹ Avšak navzdory tehdejšímu obdivu otevřeného plánu (což byl neutichající odkaz funkcionalismu meziválečné doby), vyzdvihovali pořadatelé tradiční dělení na samostatné pokoje.⁸² Expozice byla rozdělena do šesti výstavních bloků, z nichž každý reprezentoval jednu část domácnosti (obývací pokoj, kuchyně, ložnice atd.), přičemž každý blok navrhoval jiný architekt či designér. Například Robin Day (1915-2010), jeden z nejúspěšnějších návrhářů nábytku 20. století, realizoval zakázky na návrh části *Home Entertainment* představující různá řešení obývacích pokojů.⁸³

⁸⁰ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 65.

⁸¹ „The key to creating a home is the use of space.“

⁸² Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 165.

⁸³ Penny Sparke, *Století designu: průkopníci designu 20. století*, Praha 2002, s. 169.

Součástí *Homes and Gardens* bylo i tzv. *Garden Café*, kde byl instalován obraz od polského malíře Marka Zulawskiho (1908-1985). Stejně jako John Piper i Zulawski se místo nástěnné malby rozhodl dílo vytvořit ve svém ateliéru na 12 dřevěných panelů. Zulawski se přímo inspiroval tématem kavárny a relaxace a vyobrazil tak shluk postav vychutnávající si klidný den na břehu řeky. Obraz kompozičně připomínal impresionistická díla konce 19. století, avšak svou stylizací postav a přírody do zjednodušených tvarů a linek odkazoval na meziválečnou avantgardu. Po skončení festivalu se Zulawskiho výjev přesunul do nedaleké kavárny a poté do *London Transport Museum*, kde byl uložen do depozitáře a na dlouho zapomenut. Až v červnu roku 2023 byla malba znovu objevena a identifikována pomocí Zulawskiho rodiny.⁸⁴

Severně od *Homes and Gardens* se nacházela *Waterloo Bridge Gate* [23], východní vstup na výstaviště. Původně zadán architektonické společnosti *Fry and Drew* (později *Fry, Drew and Partners*), tento soubor teras, můstků a výhledových plošin je patrně dílem pouze architektky Jane Drew (1911-1996), neboť Maxwell Fry (1899-1987) odsuzoval architektky zapojené do *Festival of Britain*, jelikož věřil, že architektura by neměla být pouhou dočasnou atrakcí.⁸⁵ Budovu tvořily betonové k zemi se sbíhající pilíře, tvarem připomínající pilíře Le Corbusierovy brutalistní tvorby, nesoucí kovovo-skleněnou konstrukci. Celý objekt zahrnoval nejen samotný vstup na *South Bank*, ale i výstavní sekce *The New Schools* a *Health*.

Jak již bylo mnohokrát řečeno, *Festival of Britain* si dal za úkol vítat budoucnost, oslavovat přítomnost a ctít minulost. Právě onu minulost se rozhodli na *South Bank* u v blízkosti *Shot Tower* prezentovat Hugh Casson a James Gardner svou památkou na Světovou výstavu v Londýně roku 1851. Vytvořili tak pomocí ocelové konstrukce vyvýšenou plošinu, na kterou usadili zmenšenou kopii *Křišťálového paláce*. Návštěvníci mohli vyjít po schodišti s viktoriánským zábradlím a nahlédnout dovnitř, kde se porcelánové figurky jako by procházely po tehdejší výstavě. Přestože to byl nejmenší a zároveň i nejvíce opomíjený pavilon, tak právě tento *1851 Centenary Pavilion* byl jedním z nejlepších příkladů hrdosti národa Velké Británie na svou historii se špetkou britského humoru.⁸⁶

Expozice *Sport* [24] vznikla jako jedna z posledních z důvodu stavby pobřežní stěny, která zásadně určila dostupný prostor pro sportovní sekci. Prezentovaly se zde především

⁸⁴ <https://translatingmarek.com/marek-zulawski-mural-london-transport-museum-festival-of-britain/>, vyhledáno 30.7.2023

⁸⁵ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, *Festival of Britain South Bank Tour*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 77.

⁸⁶ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 85.

sporty, které již měly ve Spojeném království dlouhou tradici, např. fotbal, tenis, golf či kriket. Manželskému páru Gordonu (1923-2019) a Ursule (1927-1981) Bowyerovým se podařilo přijít s nevšedním architektonickým řešením, kdy zcela opustili ideu pavilonu a namísto něho navrhli ocelovou konstrukci nesoucí pět dvojic na sebe posazených kubických buněk (na každé dvojici bylo jedno písmeno slova SPORT), kdy každá z nich sloužila jako okno pro jednu část expozice. Celá konstrukce byla namísto stropu chráněna pouze plachtou.⁸⁷

Posledním v okruhu *The People* byl pavilon *Seaside* [25] tematizující život na pobřeží. Více než výroba lodí a parníků, která byla zastoupena již v částech *Sea and Ships* a *Transport*, se *Seaside* zaměřovala na zachycení atmosféry přístavu či plavby po moři. Architekti Eric Brown a Peter Chamberlin (1919-978) se ovšem museli přizpůsobit nelehké situaci – navrhnout pavilon tak, aby nebránil ve výhledu na *Royal Festival Hall*, neboť sekce *Seaside* se nacházela na břehu řeky přímo před koncertní budovou. Brown a Chamberlin proto utvořili nábrežní stranu *Seaside* pomocí šesti lodních stěžňů s vyhlídkovými můstky a napodobili tak příď lodi. Z těchto stěžňů byly vedeny kabely, které nesly plachty ve tvaru invertních pyramid sloužící jako přístřešek pro samotnou expozici. Kompozice tím pádem plnila funkci pavilonu, ale zároveň nabízela průhled na *Royal Festival Hall*.⁸⁸

Dalo by se říci, že na *South Bank* byla dvě hlavní střediska dění – vědecký *Dome of Discovery* v *The Land* a kulturní *Royal Festival Hall* v *The People*. Pro Geralda Barryho se stala *Royal Festival Hall* vlajkovou lodí kultury na Festival of Britain, o které snil již od prvního návrhu Sira Malcoma Sargenta (1895-1967), vedoucího dirigenta Symfonického orchestru BBC. Návrh na *Royal Festival Hall* byl zrozen pod záštitou *London County Council (LCC)*, tehdejší hlavní správní instituce hrabství Londýna, která plánovala postavit tuto koncertní budovu jako permanentní (narozdíl od ostatních staveb na *South Bank*). Zakázkou byli pověřeni Robert Matthew (1906-1975), Leslie Martin (1908-2000) a Peter Moro (1911-1998) z *LCC Architects Office*.⁸⁹

V základu nesoucí podobu kubického železobetonový bloku s klenutou nástavbou, *Royal Festival Hall* následovala poválečné modernistické tendence, kdy lehké konstrukce funkcionalismu 30. let vystřídal užité masivního železobetonu. Silné obvodové zdi byly odlehčeny sérií pásových oken na severní fasádě s výhledy na řeku. [26] Naopak na jižním

⁸⁷ Elain Harwood, Annie Hollobone a Alan Powers, Festival of Britain South Bank Tour, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 78.

⁸⁸ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 69.

⁸⁹ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 204-205.

průčelí byl tím jediným, co prolamovalo bílou kachličkovou stěnu dekorovanou geometrickými útvary, hluboký obdélný portál. [27] Zatímco tato dvě protilehlá průčelí vzájemně silně kontrastovala, východní a severní fasády byly řešeny podobným členěním pomocí terasy, pásového okna a plné stěny. Přestože bychom *Royal Festival Hall* díky rozlehlým pásovým oknům, jednoduchosti a čistotě formy a maskování surového betonu řadili stále spíše ke směru modernismu, díky celkové mohutnosti, robustní nástavbě a rozsáhlému užitím betonu ji lze chápat jako jakousi předzvěst budoucích brutalistních staveb, které *South Bank* zaplnily zhruba o 15 let později – *Queen Elisabeth Hall* (1967) a *Hayward Gallery* (1968).

Interiér navrhli Matthew, Martin a Moro jako promenádu složenou z předsálí, restaurace salónků aj., aby zde docházelo k neustálému pohybu návštěvníků. Tento koncept byl stejně aplikován i na celé nábřeží *South Bank*. Koncertní sál se nacházel uprostřed stavby, obklopen barem, kavárnou, šatnami a dalšími podružnými prostory tak, aby byl odizolován hluk vedoucí ze železničního mostu.⁹⁰ Návrhu nábytku a textilu v rámci *Royal Festival Hall* se ujal Robin Day, který se pro své abstraktní zvlněné vzory v interiéru inspiroval osciloskopem neboli vizuální reprezentací zvuku.⁹¹

Přes obecně vlídné přijetí architektonické podoby *Royal Festival Hall* – pro příklad můžeme zmínit názor Le Corbusiera, který vychvaloval její krásu, se našli ale i tací, kteří její formu odmítali.⁹² Mezi odpůrce se řadil i uznávaný dirigent Sir Thomas Beecham (1879-1961), který se pomyslně zamýšlel nad tím, zda „za posledních 350 let byla vztyčena na půdě této velkolepé staré země odpudivější, ošklivější a monstróznější stavba.“⁹³

Přestože *Thameside Restaurant* [28] se nacházela na samém okraji areálu, byla to po umělecké stránce jedna z nejpozoruhodnějších restaurací na nábřeží *South Bank*. Její dispozici určila parcela táhnoucí se, jak název napovídá, po břehu Temže. Odrážela tvar pobřežní stěny, která se na konci výstaviště stáčela a vytvářela tak malé zákoutí. Pod vedením společnosti *Fry and Drew* (opět s větším zapojením Jane Drew) byla restaurace vybudována pouze z předem prefabrikovaných částí, což významně zkrátilo dobu stavby, např. zvlněnou hliníkovou střechu osadili dělníci za méně než týden.⁹⁴ Na první pohled působila *Thameside Restaurant* jako nízká jednopodlažní budova, avšak její druhé podlaží se skrývalo pod úrovní samotného areálu a

⁹⁰ Goodden, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951* (pozn. 8), s. 69.

⁹¹ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 102.

⁹² *Ibidem*

⁹³ „Was there in the last 350 years erected on the grounds of this majestic old land more repulsive, ugly and monstrous building?“ - *Belfast Newsletter*, 17. května 1951, s. 3.

⁹⁴ John Ratcliff, *Architecture and the Festival of Britain*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 83.

obepínala téměř celou výšku pobřežní zdi. První podlaží zakrýval, jak jsem již zmiňovala, zvlněný hliníkový plát a fasády jak na straně od řeky, tak na straně od výstaviště tvořila dlouhá pásová okna nabízející výhled na řeku a protější břeh, snížené patro bylo naopak otevřené a koncipované jako promenáda krytá markýzou.

Tím, čím *Thameside Restaurant* mezi ostatními podniky na *South Bank* vynikala, se stalo množství a kvalita uměleckých děl v jejím exteriéru i interiéru. V jedné budově se zde sešla díla od Barbary Hepworth (1903-1975), Eduarda Paolozziho (1924-2005), Rege Butlera (1913-1981) a Bena Nicholsona (1894-1982) – předních osobností poválečné umělecké scény ve Velké Británii.

Osloven *Arts Council*, realizoval Ben Nicholson zakázku na obraz pro interiér *Thameside Restaurant*. [29] Jelikož samotná restaurace zrcadlila zahnutí parcely, na které se nacházela, Jane Drew přišla s návrhem vytvořit malbu s podobným tvarem – Nicholson souhlasil a převedl tak tento ohyb i do svého díla.⁹⁵ Namaloval svůj obraz na prohnutý rám složený ze tří panelů, přičemž boční panely byly zahnuté a prostřední zůstal plochý. Nicholson i zde zvolil pro něj typickou dynamickou abstraktní kompozici geometrických obrazců, která byla v harmonii s abstraktními díly Hepworth, Paolozziho a Butlera. Dle Andrew Wiltona toto dílo jen utvrdilo Nicholsonův status vůdčí osobnosti směru poválečného umění a zároveň pomohlo definovat estetiku této doby.⁹⁶

Jane Drew si stejně jako Nicholsona (a i Hepworth a Paolozziho) vyžádala u *Festival Design Group* na sochařské dílo do exteriéru restaurace Rege Butlera. Pro Butlera, který započal svou sochařskou kariéru teprve v roce 1947 jako kovář a asistent Henryho Moora, byla tato zakázka velkou příležitostí.⁹⁷ Na rozdíl od ostatních sochařů, z nichž většina upřednostňovala figurativní zobrazení lidských postav, zvolil Butler abstraktní podobu ptačí klece, tzv. *Bird Cage*. [30] Jen čtyři roky od jeho rozhodnutí stát se umělcem již můžeme v jeho díle vidět vyspělou techniku kovářství a zároveň kvalitní modernistickou formu sochy inspirovanou současnou sochařskou tvorbou Alberta Giacomettiho (1901-1966).

Mladičký a tehdy zatím neznámý Eduardo Paolozzi se v pozdních 40. letech 20. století zaměřoval především na kubistické koláže a sochy ve stylu primitivismu, které představil i na své první výstavě v roce 1947. Avšak pro *Thameside Restaurant* vytvořil tzv. *Wall Fountain*,

⁹⁵ Jane Drew, *The Riverside Restaurant*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 103

⁹⁶ Andrew Wilton, *Five Centuries of British Painting*, Thames & Hudson, Londýn 2001, s. 219.

⁹⁷ Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, Londýn 1977, s. 103.

fontánu sestavenou z bílých ocelových trubek tvořící rám nesoucí betonové misky, z nichž se přelévala voda z jedné do druhé. Toto jednoduché, téměř minimalistické, sochařské dílo bychom mohli označit za příklad Paolozziho fáze hledání vlastní osobité umělecké polohy, která se plně vyvinula až při jeho působení v *Independent Group*.

Sochařské instalace v exteriéru *Thameside Restaurant* završila Barbara Hepworth svými železobetonovými *Turning Forms*. [31] I v tomto případě zasáhla do její zakázky Jane Drew, která si Hepworth vyžádala u *Arts Council*.⁹⁸ Hepworth byla díky této zakázce konfrontována s pojetím sochy ve veřejném městském prostoru – s takovou situací se setkala doposud jen jednou, a to při zakázce na instalaci pro Waterloo Bridge, která nakonec nebyla realizována.⁹⁹ Pravděpodobně pod vlivem svého kolegy Nauma Gaba (1890–1977) se rozhodla pro vytvoření abstraktního výjevu dvou vzájemně se obklopujících forem, které se zároveň pomalu otáčely na motorizovanému podstavci. Gabo, který žil v Anglii od roku 1935 až do roku 1946 a po celou dobu udržovali s Hepworth blízké přátelství, zastával názor, že objem a hmota by měly v soše zastávat stejnou roli jako prázdný prostor a světlo pronikající skrz sochu.¹⁰⁰ Díky spleťnému propojení, v němž se formy otevírají, a naopak i zavírají, dosáhla Hepworth díla, které svou otevřeností komunikuje s divákem, ale zároveň si jasně vymezuje hranice svého prostoru.

⁹⁸ Jane Drew, *The Riverside Restaurant*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 103.

⁹⁹ A. M. Hammacher, *The Sculpture of Barbara Hepworth*, New York 1968, s. 109.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 74.

4.3 SOCHAŘSTVÍ A MALÍŘSTVÍ NA SOUTH BANK

Festival Council se již na počátku pevně zavázala k důslednému prosazování britské kultury a z toho důvodu musela být na *South Bank* zahrnuta i současná výtvarná tvorba. Jelikož *Festival of Britain* měl oslovovat především běžné občany, vyvstaly obavy o zájem návštěvníků navštívit v rámci *South Bank* galerii či čistě uměleckou expozici.¹⁰¹ Výsledným řešením se stal návrh, kdy po celé ploše výstaviště byla rovnoměrně rozmístěna sochařská a malířská díla, která tak měla návštěvníkům nenuceně představit současné tendence britské výtvarné scény, a přitom stále navazovat na hlavní témata a poselství festivalu – oslavu britského národa. Samotný styl, ve kterém by měla být umělecká díla provedena, určen nebyl. Zatímco na sochařská díla mohli návštěvníci narazit téměř na každém kroku, malířských děl bez edukačního záměru zde bylo zastoupeno výrazně méně.

Jednotlivé umělce vybírala *Arts Council* či *Festival Design Group*, z ní především Hugh Casson a Misha Black, kteří se v současném umění nejlépe orientovali. Všechny zakázky učiněné *Festival Design Group* poté fundovala *Festival Office* z vládního rozpočtu určeného pro festival. *Arts Council* všechny své zakázky vyplácela ze svých vlastních dotací s tím, že po skončení festivalu se všechna objednaná díla automaticky dostanou do jejích sbírek.¹⁰² Podle slov Hugh Cassona v jeho příspěvku *Period Piece* v knize *A Tonic to the Nation* víme, že ze sochařského okruhu *Arts Council* pro *South Bank* oslovila pouze uznávané představitele britské umělecké scény, tj. Henryho Moora, Barbaru Hepworth, Jacoba Epsteina a Franka Dobsona (1886-1963).¹⁰³ *Festival Office* na druhou stranu oslovila mladé a méně zkušené sochaře, kteří mohli svou tvorbu plně rozvíjet až po konci 2. světové války.¹⁰⁴ Setkáváme se zde tedy s až skoro paradoxní situací, kdy přední instituce pro rozvoj umění vsadily na světově známé osobnosti sochařství, zatímco stát podporoval nové nezkušené umělce.

Po souhlasu s provedením zakázky umělec uzavřel smlouvu s *Contracts Department*, která ovšem mohla být zrušena. Následoval totiž dvoukolový proces realizace zakázek. Umělec nejprve vytvořil nákres, model či studii své vize, které prezentoval *Festival Design Group*. Pokud by jeho návrh nebyl přijat, smlouva s ním by byla okamžitě ukončena. Až po souhlasu

¹⁰¹ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 189.

¹⁰² Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 97.

¹⁰³ Hugh Casson, *Period Piece*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 84.

¹⁰⁴ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 97.

komise *Festival Design Group* mohl umělec začít pracovat na konečné podobě svého díla. Veškerá umělecká tvorba na *South Bank* tak byla regulována.¹⁰⁵ Tento proces se nevztahoval na umělce najaté *Arts Council*, kteří měli volnou ruku.

MALBA

Malbu na plátno *Festival Council* přenechala *Arts Council*, která na téma současné malířské tvorby uspořádala putovní výstavu *60 for '51*. Nástěnné malířství bylo naopak velmi podstatné pro vizuální identitu *South Bank*. Téměř každý pavilon obsahoval alespoň jednu nástěnnou malbu, jež ovšem zastávala spíše funkci dekorativní, informační či vzdělávací. Z toho důvodu často neodrážela směřování poválečného malířství Velké Británie. Důsledkem dočasného charakteru celého *Festival of Britain* zanikla většina nástěnných maleb společně s výstavními pavilony, ve kterých se nacházely. A přestože existují dokumenty dokazující objednávku či umístění těchto maleb, jejich podobu bohužel neznáme. V tomto ohledu také chybí dostatečné množství řádné fotografické dokumentace.

SOCHA

Úmyslem *Festival Design Group* v čele s Hugh Cassonem bylo co největší propojení všech složek festivalu – architektury, malířství, sochařství, ale i kaváren a restaurací. Proto se souhlasem Geralda Barryho, ředitele festivalu, byly sochy přiřazeny jak k jednotlivým pavilonům, tak i na volná prostranství mezi nimi. Rozmístění soch stále následovalo teorii utváření města jako krajiny – *townscape* a instalace soch na *South Bank* měla nabídnout pohled na nové pojetí sochy v městské zástavbě, kdy nesloužila pouze jako architektonická dekorace, ale jako samostatný prvek přispívající k celkovému efektu městské krajiny.¹⁰⁶ Přestože většina soch dosáhla pozitivního ohlasu jak u odborné veřejnosti, tak u návštěvníků, tato sochařská díla byla bohužel rozlehlými pavilony a pestrobarevnými dekoracemi zastíněna. Sám Misha Black po skončení *Festival of Britain* správně poukázal na fakt, že mezi takovými do očí bijícími

¹⁰⁵ Hugh Casson, *Period Piece*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 80.

¹⁰⁶ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al., *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 100.

atrakcemi jako *Dome of Discovery* či *Skylon*, ale i mezi rozkvetlými květiníky a všude přítomnými židlemi *Antelope*, neměla sochařská tvorba šanci upoutat zájem kolemjdoucích.¹⁰⁷

Po 2. světové válce přetrvával silný vliv vůdčích osobností meziválečného období, jakými byli Moore a Hepworth. Pomalu ale jistě se však formovala nová generace sochařů, kteří namísto organické abstrakce své pocity z války vyjadřovali abstraktními strukturami s hroty, trny, podlouhlými a tenkými prvky a hrubým povrchem sochy, kteří často využívali kovářského řemesla. Mezi tyto mladé sochaře se řadili např. Lynn Chadwick, Reg Butler nebo Eduardo Paolozzi.¹⁰⁸ Estetika této skupiny „umělců železného věku“ byla silně ovlivněna Albertem Giacomettim a drsnými povrchovými strukturami jeho soch.¹⁰⁹ Kromě těchto dvou směrů (organická abstrakce + umělci železného věku) *Illustrated London News* označilo sochařskou tvorbu na *South Bank* za nepřiliš pokrokovou.¹¹⁰ Tato tvorba by mohla být rozdělena do dvou poloh figurativního poválečného sochařství: následovatelé Aristideho Maillola, např. Frank Dobson nebo John Matthews, a stoupenci více expresionistického výrazu jako např. Daphne Hardy Henrion.¹¹¹

Pravděpodobně nejvyhledávanější sochou na celém *South Bank* byla *Reclining Figure: Festival* [32] Henryho Moora umístěná poblíž pavilonu *The Country*. Moore byl již v této době světoznámým umělcem, a proto mnoho návštěvníků jeho příspěvek na Festival of Britain očekávalo. Vzhledem k povaze celého projektu se také předpokládalo, že Moore bude svou tvorbu reprezentovat některým z jeho klasických námětů na téma rodiny či mateřství, které by tak odrážely festivalem propagované hodnoty (což mu radila i *Arts Council*¹¹²). Moore se ovšem vydal jiným směrem. *Reclining Figure: Festival* představuje skeletální figuru ležící na svém boku, jejíž povrch je strukturován nití. Pro Moora tato socha symbolizovala houževnatost a odolnost britského národa během 2. světové války, což se neshodovalo s programem Festival of Britain, který nepodporoval žádné odkazy na válku. Návštěvníci tak byli Moorovým dílem šokováni. Socha jim připomínala raněného vojáka či válečného zajatce a někteří ji dokonce nazývali ohavností (*monstrosity*). Z dnešního hlediska si u *Reclining Figure: Festival* povšimneme, že v porovnání s Moorovými dřívějšími sochami tato představuje vyvážený a

¹⁰⁷ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 183.

¹⁰⁸ Wilson, *Holbein to Hockney: A History of British Art* (pozn. 10), s. 127.

¹⁰⁹ Lesley Jackson, *The New Look: Design in the Fifties*, Thames & Hudson, Londýn 1991, s. 50.

¹¹⁰ Sculpture in the South Bank Exhibition Grounds, *Illustrated London News*, 26. května 1951, s. 856.

¹¹¹ Robert Burstow, Modern Sculpture in the South Bank Townscape, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 99.

¹¹² Po dohodě s Arts Council bylo rozhodnuto, že by socha měla být odlita z bronzu kvůli svému umístění v exteriéru a zároveň Moore souhlasil s případným vytvořením více odlitek.

harmonický vztah mezi hmotou a volným prostorem, na rozdíl od jeho ostatních děl, v nichž perforace představovala jen dílčí prvek.¹¹³ Stejně jako Hepworth, i on mohl být v tomto přístupu ke kompozici svého díla ovlivněn postojem Nauma Gaba, neboť i Moore zde v porovnání s jeho předchozími díly svou sochu podstatně odlehčil a zahrnul do ní prázdný prostor.

Kromě *Turning Forms* v *Thameside Restaurant* se dostalo Barbaře Hepworth ještě druhé zakázky, a to na sochu v blízkosti *Dome of Discovery*. Na rozdíl od *Turning Forms* pojala Hepworth tuto zakázku figurativně a vytvořila sousoší dvou postav v nadživotní velikosti s perforovaným torzem, jež stojí proti sobě. Nazvané *Contrapuntal Forms* [33], sousoší působilo uzavřené do sebe, jako by se jednalo o intimní rozhovor dvou figur, které nechtějí být nikým vyrušeny. Pravděpodobně tento soukromý charakter jejího díla měl za následek nezáměr ze strany návštěvníků, k čemuž přispívalo i jeho umístění v blízkosti pozornost ubírajícího *Dome of Discovery*.¹¹⁴

Mezi další sochařská díla na South Bank patřilo i sousoší *Root Bodied Forth* od Mitzi Solomon Cunliffe (1918-2006) zobrazující mužský a ženský akt vzájemně propletený s vegetabilními strukturami, které symbolizovalo zrození země (myšleno Velké Británie). Kompozici dvou aktů, i když v tomto případě pouze ženských, vytvořil i Frank Dobson. Jeho *London Pride*, též nazývaná *Leisure*, doplňovala okolí *Royal Festival Hall* svým klidným zobrazením přátelského rozhovoru dvou sedících ženských figur. Sochařka Karin Jonzen (1914-1998) také pro svou zakázku do sekce *Sport* zvolila ženský akt, který zachytila vzhledem k umístění ve sportovním pavilonu v pohybu. Její socha *A Dance Begins* je typickým příkladem sochařské tvorby navazující na práci Aristideho Maillola. Populárním dílem se stalo sousoší *Sunbathers* Petera Laszla Periho (1899-1967), které originálním umístěním na venkovní stěně *Station Gate* zaujalo návštěvníky již před vstupem na výstaviště. Posledním figurativním sochařským dílem na South Bank bylo sousoší *Boy and Foal* od Davida McFalla (1919-1988). Přestože toto dílo s disproporčně dlouhými končetinami jak chlapce, tak hříbčete pojál McFall s až naivistickou estetikou, tématem odpovídalo svému umístění v blízkosti pavilonu *The Country*.¹¹⁵

¹¹³ Henry Moore Foundation, dostupné z: <https://henry-moore.org/henry-moore-and-the-festival-of-britain/>, vyhledáno 30.7.2023

¹¹⁴ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 93.

¹¹⁵ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 99-101.

Mezi abstraktní sochaře přispívající na South Bank se kromě Chadwicka, Paolozziho, Hepworth a Butlera řadil i Richard Huws (1902-1980).¹¹⁶ Jeho fontána *Water Mobile Sculpture* [34] se nacházela na břehu Temže poblíž sekce *Sea and Ships* a nesla podobu vysokého stožáru s různými geometrickými útvary sloužící jako misky, ze kterých se přelévala voda z jedné do druhé. Fascinující pohyby vody přes různé geometrické obrazce se staly úchvatnou podívanou, která se stala u návštěvníků nevídaně oblíbenou.¹¹⁷

¹¹⁶ Robert Burstow, *Modern Sculpture in the South Bank Townscape*, in: Harwood a Powers (ed.) et al, *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)* (pozn. 9), s. 99-101., s. 99.

¹¹⁷ William Feaver, *Festival Star*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 50.

4.4 FESTIVAL PATTERN GROUP

V roce 1946 Dr. Helen Megaw (1907-2002), průkopnice rentgenové krystalografie, oslovila *Design Research Unit* s nápadem využít podobu molekulárních struktur různých materiálů jako nové vzory tapet a textilu. Megaw v té době ve své laboratoři v Cambridge pracovala se svými kolegy na výzkumu krystalických vzorků a jejich polohy atomů a vazeb mezi nimi při interakci s rentgenovým zářením. Jelikož již při popisu těchto struktur byla používána spojitost s tapetami, neboť tyto atomické struktury svůj vzor konstantně opakují stejně jako tapety, přišla Megaw s nápadem tyto vzory opravdu začlenit do užitého umění.¹¹⁸ Její esej *Pattern in Crystallography, 1946* se stala podnětem vytvoření tzv. *Festival Pattern Group* poté, co její vědecké diagramy zahlédl při přednášce pro *Society of Industrial Artists* v roce 1948 Mark Hartland Thomas (1906-1973), výkonný ředitel *Council of Industrial Design*. Hartland Thomas v těchto strukturách viděl příležitost nových neotřelých vzorů čerpajících z přírody, které by nahradily omílané historické vegetabilní vzory a zároveň by byly dost poutavé pro vytvoření nového základu poválečného designu.¹¹⁹ Roku 1949 byla Megaw Hartland Thomasem oficiálně přizvána k *Festival Pattern Group*, která své jméno získala téhož roku, jako odborná vědecká poradkyně dohlížející na správnost všech diagramů a na komunikaci s ostatními odborníky přes rentgenovou krystalografii. Členství ve skupině ovšem přijala pouze pod podmínkou, že žádný vzor nebude nijak drasticky upravován a bude tak stále korektní z vědeckého hlediska.¹²⁰

Mark Hartland Thomas získal pro prezentaci tvorby *Festival Pattern Group* celý interiér *Regatta Restaurant* a část výstav v *Dome of Discovery* a v *South Kensingtonu*. Kromě zakázek pro *Festival of Britain* měla *Festival Pattern Group* vytvořit návrhy pro sériově vyráběné předměty denní potřeby (tapety, závěsy, nádobí, hračky, nábytek aj.) k prodeji po celé zemi po otevření festivalu a představit tak nový modernistický design každému obyvateli Spojeného království. Jako suvenýr se na *Festival of Britain* prodávala i kniha *The Souvenir Book of Crystal Design, 1951*.¹²¹

Ve vstupním foyer *Regatta Restaurant* byla umístěna informační tabule osvětlující princip rentgenové krystalografie a tvorbu *Festival Pattern Group*. Interiér restaurace

¹¹⁸ Lesley Jackson, *From Atoms to Patterns: Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain*, Richard Dennis Publications, Somerset 2010, s. 7.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 9.

¹²⁰ Přesto s některými návrhy nakonec spokojena nebyla, neboť si designéři diagramy až příliš upravili, - *Ibidem*, s. 16.

¹²¹ Viz. *ibidem*, s. 17.

pokrývaly molekulární vzory od koberců až po popelník, nacházely se zde např. zelené závěsy s motivem afwillitu [35] se zlatými detaily, tapeta se strukturou insulinu, zeleno-fialový koberec se vzorem resorcinolu či laminát s purpurovým vzorem hemoglobinu. K doplnění uceleného vzhledu restaurace nosily číšnice límečky s krajkou inspirovanou hvězdnou strukturou gibbsitu [36], jež doplňovala i ceduli s názvem restaurace v exteriéru. Celý interiér završila nástěnná malba Johna Tunnarda (1900–1971) zobrazující abstraktní kompozici složenou z tvarů skutečných krystalů a vzorů rentgenové krystalografie.¹²²

16. října 1951, stále během trvání *Festival of Britain*, došli členové *Festival Pattern Group* k názoru, že skupina splnila svůj účel a byla tak následně rozpuštěna. I když se do velkovýroby po skončení festivalu dostalo pouze několik vzorů, tvorba *Festival Pattern Group* přispěla k rostoucímu zájmu běžné veřejnosti o vzory složené z geometrických obrazců v pestrých barvách. Mimo Velkou Británii našla skupina ohlas ve Švédsku, kde vědec The Svedberg (1884–1971) vytvořil kolekci textilií pro *Signed Textiles* inspirovanou konfiguracemi elektronů.¹²³

¹²² Jackson, *From Atoms to Patterns: Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain* (pozn. 115), s. 23.

¹²³ *Ibidem*, s. 31.

5. BATTERSEA

Téměř protikladem k edukačnímu a informativnímu výstavišti *South Bank* se staly tzv. *Pleasure Gardens* v londýnské čtvrti Battersea. Gerald Barry měl vždy na mysli do programu *Festival of Britain* zařadit i zábavní park s kolotoči a jinými atrakcemi, ale na rozdíl od amerických lunaparků se mělo jednat o „elegantní zábavu.“¹²⁴ Díky jeho zkušenostem s organizací *Britain Can Make It* a zároveň díky jeho svérázné podivínské povaze se smyslem pro humor zvolila *Festival Design Group* jako ředitele uspořádání *Pleasure Gardens* Jamese Gardnera, kterému byl inspirací zábavní park *Tivoli* v Kodani.¹²⁵ Na rozdíl od *South Bank*, kde byla přísně zakázána jakákoliv propagace, ať už politické strany či nových produktů, v Battersea byla z důvodu snížení původního rozpočtu placená reklama povolena.¹²⁶ Přestože se brány *Pleasure Gardens* z důvodu nesčetných problémů (od nevlídného počasí až po dělnické stávký) otevřely až o několik týdnů po oficiálním zahájení *Festival of Britain*, návštěvníci se do Battersea hrnuli proudem.

James Gardner pro návrh architektonického konceptu hlavního volného prostoru najal malíře Johna Pipera a kreslíře komiksů Osberta Lancastera (1908-1986). Piper a Lancaster tak přišli s návrhem vytvoření dlouhé a široké promenády lemované budovami a fontánami, která je ukončena prosklenou kulisou v podobě čelní strany *Křišťálového paláce*. Piper se ujal především návrhu této skleněné stěny, zatímco Lancaster řešil dekorativní prvky po stranách promenády.¹²⁷ Právě v těchto čistě ozdobných instalacích jsou nejvíce viditelné malířské kořeny jejich autora, neboť se do nich otiskl styl Lancasterovy komiksové tvorby.

Tato promenáda [37] začínala vzdušným částečně proskleným baldachýnem s nízkou kupolí a pokračovala směrem ke dvěma věžím s architektonickými prvky tudorské gotiky, např. lomené oblouky s kružbami, či přípory s fiálami. Centrální pěší cestu obklopovaly obdélné bazény s instalacemi složenými z kubického soklu a převýšených pyramid stojících na čtyřech koulích. Podél vodních ploch tuto část uzavíraly kolonády na úzkých sloupcích zakončené tzv. *Vista Tea Houses* – altány na kruhovém půdorysu s bohatým ornamentálním dekorem. Poté se pěší cesta rozdělila a táhla se kolem hlavní vodní plochy s několika typy fontán a vodotrysků.

¹²⁴ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 203.

¹²⁵ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 92.

¹²⁶ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 204.

¹²⁷ A Painters Funfair – rozhovor s Johnem Piperem, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 124.

V pozadí pak celou promenádu korunoval onen Piperův *Křišťálový palác* s bočními předsazenými vysokými jehlany od Barbary Jones. Tyto jehlany byly sestaveny pomocí ocelové konstrukce a svou kompozicí navazovaly na instalace na počátku *Grand Vista*.¹²⁸

Zařadit architektonický styl areálu *Pleasure Gardens* pouze k jednomu uměleckému směru je téměř nemožné, ale rozhodně můžeme říci, že se neshodoval s tehdejšími stále přítomným modernismem. Mezi prvky, které měla většina staveb společných, se řadila barevnost, hravost a časté užívání geometrických tvarů jakožto dekoru. Díky inspiraci geometrickými obrazy působil areál téměř jako jedna velká stavebnice postavená z krychlí, kvádrů, jehlanů, kuželů, koulí atd. Dovolují si tvrdit, že přístupu Johna Pipera a Osberta Lancastera by si vážili postmodernisté jako např. Robert Venturi (1925-2018) nebo Charles Moore (1925-1993), neboť architektonická podoba *Pleasure Gardens* nesla několik společných rysů s až o 10 let později nastupujícím postmodernismem – odmítání strohé estetiky modernismu, užívání ornamentu a barevnosti a volné užívání a přetváření historických architektonických prvků.

Tento originální fantaskní přístup bohužel nevyvolal žádné ohlasy. Sám John Piper v rozhovoru s Mary Banham a Bevisem Hillierem přiznal svou nadějnou vizi, že by jeho návrhy pro *Pleasure Gardens* mohly obohatit vývoj moderní architektury. Ovšem jeho odpověď na otázku Banham, zda měla architektura v Battersea nějaký dopad na současnou architekturu, byla následující: „Ne, ani trochu. Nemyslím si. Jak jsem již říkal, všichni kritici to ignorovali. Ani si nemyslím, že to bylo zmíněno v *Architectural Review*. Pokud si projdete stránky *AR*, ani o to nezavádíte.“¹²⁹

Již v roce 1948 byla v parku v Battersea uspořádána mezinárodní venkovní sochařská výstava a pro její úspěch byla v rámci *Festival of Britain* tato událost zopakována. Sochy vybrala odborná komise z tvorby vůdčích osobností britské a evropské sochařské scény za posledních 50 let, přičemž každý sochař bude reprezentován pouze jedním dílem. K vidění tak bylo dílo Augusta Rodina, Constantina Meuniera, Maxe Billa, Henryho Moora či Jacoba

¹²⁸ Mimo promenádu *Grand Vista* se zde nacházelo mnoho dalších pavilonu a staveb, ovšem většina měla podobu rozlehlých stanů či šapitó.

¹²⁹ „No, not in the slightest, I don't think so. In fact, as I was telling you, it was very cold-shouldered by all the critics. I don't think it was even noticed in the *Architectural Review*. If you go through the pages of the *AR* you won't even get a smell of it.“ – A Painters Funfair – rozhovor s Johnem Piperem, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 125.

Epsteina.¹³⁰ Tato výstava však nijak nenavazovala na témata a cíle *Festival of Britain* a byla pořádána pod vedením *London County Council*.

¹³⁰ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 216.

6. POPLAR

Po 2. světové válce byla obnova vybombardované zástavby pro vládu jedním z klíčových témat, neboť ještě v roce 1949 stále existovaly rodiny bez domova, nebo žijících v tísnivých prefabrikovaných domovních jednotkách.¹³¹ Tuto domovní krizi však vláda po skončení války očekávala, a proto již v roce 1943 architekti Henry Forshaw (1895–1973) a Sir Leslie Patrick Abercrombie (1879–957) vytvořili *The County of London Plan*, který společně s o rok mladším *Greater London Plan* korigoval urbanistický rozvoj a obnovu Londýna po 2. světové válce.¹³² Pod vlivem těchto dokumentů přišel anglický architekt Frederic Gibberd (1908–1984) v roce 1948 s návrhem na výstavu architektury v rámci *Festival of Britain*. Vysvětlil *Festival Council for Architecture*, že jediný způsob, jak zřetelně objasnit nové pojetí architektury a moderního městského plánování, je přímo přestavět jednu vzorovou čtvrť. Komise s jeho nápadem souhlasila a zanedlouho byla pro tento projekt vybrána silně poničená městská část *Poplar*, konkrétně její úsek mezi *East India Dock Road* a kanálem *Limehouse Cut*.¹³³ *London County Council* pojmenovala tento plán *Lansbury Project* podle George Lansburyho (1859–1940), bývalého starosty *Poplar* a člena Labouristické strany. Celkovou organizaci této výstavy dostal na starost Jack Godfrey-Gilbert.

Bytová zástavba zde byla rozdělena do čtyř sektorů: *North Site*, *West Site*, *East Site* a *Central Site*, a celkově nabízela 400 domovních jednotek pro přibližně 1500 obyvatel. Řadový dům, typický pro Velkou Británii již od 16. století, byl pojat stroze a jednoduše, přičemž stále nabízel dostatek místa i pro početné rodiny. Nacházely se zde dvoupodlažní až šestipodlažní cihlové řadové domy se sedlovou střechou, zahradou a balkony. V okolí obchodního domu a tržiště bylo přízemí těchto domů řešeno jako otevřené podloubí na tenkých sloupcích, kde měly vyhrazené místo obchody a služby.¹³⁴

Jako hlavní kostel pro *Lansbury* sloužil *Trinity Congregational Church* [38] s přilehlým kostelním sálem podle návrhu Cecila C. Handysida a D. Rogerse Starka, kteří pojali kostel ve stylu poválečného modernismu.¹³⁵ Sál pro setkávání sousedské komunity pojali jako nízko

¹³¹ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 158.

¹³² Alan Powers, Introduction, in: McGregor Dunett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research* (pozn. 7), s. XXIII.

¹³³ Turner, *Beacon for Change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age* (pozn. 4), s. 169.

¹³⁴ McGregor Dunett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research* (pozn. 7), s. 33.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 35.

dvoupodlažní budovu s plochou střechou a pásovými okny. Zatímco samotná loď kostela měla podobu kvádrového objemu na sloupcích, které probíhaly po celé výšce fasády až na plochou střechu, kde vytvořily odhalenou konstrukci ve tvaru sedlové střechy. Přestože zde stále můžeme vidět jasné odkazy na meziválečnou architekturu, např. pásová okna sálu či volné přízemí na sloupcích, již lze spatřit přesun k více hmotnému výrazu, kdy železobetonová konstrukce nahrazuje ocelovou a mohutné stěny jsou jen střídavě členěny čtvercovými okny.

Jako centrum navrhl Gibberd pro *Lansbury* náměstí obdélného půdorysu obklopené řadovými domy s parterem a jedním maloobchodem v podobě rohového kubického domu na sloupcích.¹³⁶ Dominantou prostoru náměstí se stala hodinová věž [39] dle zakázky od zastupitelstva městské části *Poplar*, které ve věži vidělo symbol jakési občanské hrdosti. Avšak Gibberd se zakázky ujal z důvodu možnosti touto vertikální stavbou rozbít jinak příliš jednotité horizontální panorama. Tato hodinová věž na obdélném půdorysu se sedlovou střechou nakonec sloužila i jako věž vyhlídková, neboť Gibberd do svého návrhu zakomponoval dvě schodiště – jedno pro cestu nahoru a druhé pro cestu dolů, která se setkala pouze dole u vstupu a nahoře na vyhlídkové plošině.¹³⁷ Zdi na delších stranách půdorysu se skládaly z cihel a odhalených betonových rámců schodišť vytvářejících svým křížením vzor, který tak fasádě dával expresivní charakter. Kratší strany půdorysu byly naopak zcela otevřené, členěné pouze samotnými patry věže a bezpečnostními mřížemi. Díky tomuto kontrastu cihel a betonu, plně a otevřené fasády, vzoru a jednotné stěny můžeme tuto stavbu řadit do stylu poválečné britské architektury, která se odtrhává od internacionálního stylu meziválečných let.

Pokud bychom ovšem měli hodnotit architekturu *Lansbury Project* jako celku, tak až na již zmíněné výjimky (hodinová věž a kostel trinitářů) se držela velmi mírného modernistického výrazu vyznačující se především strohostí. Tuto tvůrčí umírněnost bychom mohli přisuzovat malému rozpočtu celého projektu či zdrženlivosti *London County Council* k příliš velkým architektonickým experimentům. Tuto skutečnost okomentoval i Frederic Gibberd ve svém článku v *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain*: „Celkový návrh, se kterým jsme byli povinni pracovat, byl konvenční a trochu obyčejný. Rozhodně zde nebyly žádné architektonické inovace, možná kromě železobetonového kostela a hodinové věže na tržišti.“¹³⁸

¹³⁶ McGregor Dunett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research* (pozn. 7), s. 36

¹³⁷ Frederick Gibberd, *Lansbury: The Live Architecture Exhibition*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 140

¹³⁸ „The overall design within which we were all required to work tended to be conventional and a bit tame. Certainly there were no architectural innovations, except perhaps in the reinforced concrete framed church and

7. VÝSTAVY V RÁMCI FESTIVAL OF BRITAIN

Jak již bylo zmíněno, v rámci *Festival of Britain* probíhaly výstavy po celém Spojeném království. Tyto akce již však neregulovala *Festival Council*, ale spadaly pod lokální oddělení *Arts Council* či pod vlastní organizace jednotlivých měst. Zároveň po Velké Británii putovaly dvě výstavy korigované *Festival Design Group* – *The Land Travelling Exhibition* a *The Sea Travelling Exhibition*. Tyto dvě expozice měly nabídnout v podstatě zmenšeninu *South Bank* těm, kteří nemohli v době trvání *Festival of Britain* navštívit Londýn.¹³⁹ Kurátorem *The Land Travelling Exhibition* se stal návrhář Richard Levin (1910–2000), jenž se v rámci tohoto projektu zaměřil na průmyslový design, neboť výstava cestovala přes průmyslově zaměřená města (jako např. Manchester či Birmingham). *The Sea Travelling Exhibition* se plavila na lodi *Campania* po pobřežních městech (Cardiff, Newcastle, Glasgow aj.) a prezentovala expozice podobné pavilonům na *South Bank* např. *Homes and Gardens* nebo *The Land of Britain*.¹⁴⁰ Kromě *Travelling Exhibitions* byly u příležitosti festivalu uspořádány i samostatné výstavy Williama Hogartha (1697-1764) a Henryho Moora v *Tate Gallery*, výstava vědy v South Kensingtonu, *Exhibition of Exhibitions* v *Royal Society of Arts* a *The Festival of Britain Exhibition of Books* ve *Victoria & Albert Museum*.

7.1 60 FOR '51

Návrh na výstavu prezentující současné britské umění v rámci *Festival of Britain* se diskutoval již v roce 1948, a to pod vedením *Institute of Contemporary Art (ICA)*. Z neznámých důvodů byl ovšem tento projekt nakonec zadán *Arts Council*.¹⁴¹ Podle původního plánu měla *Arts Council* oslovit pět britských malířů, kteří by následně za své dílo dostali £500, avšak výběrová komise se neshodla na vhodných kandidátech. Řešením se tak stalo oslovení 60 malířů současné britské umělecké scény, kdy každý z nich měl vytvořit malbu na plátno o minimální velikosti 40 x 50 palců (102 x 127 cm). Z této soutěže se následně uspořádala putovní výstava, přičemž pět obrazů bylo oceněno onou částkou £500 a tím byly zakoupeny do sbírek

the clock tower“ – Frederick Gibberd, Lansbury: *The Live Architecture Exhibition*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 140

¹³⁹ Paul Rennie, *Festival of Britain 1951: Design*, London: Antique Collectors Club, Ltd., 2007, s. 37.

¹⁴⁰ Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain* (pozn. 54), s. 125-127.

¹⁴¹ Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain 1945-1959*, Manchester University Press 1995, s. 11.

Arts Council. Rozměry maleb byly stanoveny z důvodu obohacení současného malířství o monumentální tvorbu a také z důvodu koncipování výstavy jako příležitosti pro instituce zakoupit některá díla pro veřejné prostory.¹⁴² Přestože název výstavy *60 for '51* (či *60 paintings for '51*) ukazuje na počet oslovených umělců, někteří se odmítli soutěže zúčastnit, zatímco jiní nedodali svá díla do konce stanoveného termínu. Z katalogu výstavy tak vyčteme, že celkově bylo prezentováno pouze 54 malířských děl.¹⁴³

Odborná porota se skládala z kritika umění pro časopis *The Times*, ředitelky *Stedelijk Museum* v Amsterdamu a poradkyně *National Gallery of Victoria*.¹⁴⁴ Mezi pět vítězných maleb patřily *Bicyclists Against a Blue Background* od Roberta Medleyho (1905-1994) [40], *Miss Lynn* Clauda Rogerse (1907-1979) [41], *Interior Near Paddington* od Luciana Freuda (1922-1911) [42], *Aquarian Nativity – Child of His Age* Ivona Hitchense (1893-1979) [43] a *Autumn Landscape* od Williama Geara (1915-1997) [44].¹⁴⁵

Po vyhlášení vítězů byly čtyři malby přijaty odbornou i běžnou veřejností pozitivně. Medleyho cyklisté představovali téma blízké *Festival of Britain*, a to obyčejný život britské společnosti. Přestože se ve své pozdější tvorbě přiklání k abstrakci, zde se Medley drží figurativní kompozice cyklistů s přihlížejícími postavami v expresionistickém stylu meziválečné avantgardy. *Miss Lynn* pojal Rogers v silně tradičním duchu akademického realismu, kdy jeho ženská figura odpočívající na lehátku připomíná svou pózou a upřeným pohledem na diváka *Olympii* (1863) od Eduarda Maneta (1832–1883).¹⁴⁶ *Aquarian Nativity – Child of His Age* od Ivona Hitchense zobrazuje, jak název napovídá, Pannu Marii s Ježíškem obklopené abstraktními obrazci. Důležitější než samotný výjev je ovšem v jeho tvorbě barva, jež v Hitchensově kompozicích tvoří samotný prostor obrazu. Svými díly stojí na hranici fauvismu a abstrakce a dosahuje tak osobitého výrazu silně odlišného od ostatních umělců poválečného malířství Velké Británie.¹⁴⁷ Poválečná tvorba Luciana Freuda se vyznačovala jemným realismem s psychologickým podtextem, vlivem kterého často docházelo k emočnímu zkreslení zobrazovaného. Typickým příkladem Freudova procítěného přístupu k malbě je *Interior Near Paddington* zobrazující detailní výjev muže stojícího v bytě vedle vysoké

¹⁴² Adrian Clark, *British and Irish Art 1945-1951: From War to Festival*, Hogarth Arts 2010, s. 178.

¹⁴³ Philip James, *Sixty paintings for '51 (katalog)*, Arts Council of Great Britain, Londýn 1951, s. 5.

¹⁴⁴ Tento výběr porotců později kritizoval Kenneth Clark, ředitel Arts Council, který tvrdil, že oceněná díla měla raději vybrat komise složená ze členů Arts Council.

¹⁴⁵ Philip James, *Sixty paintings for '51 (katalog)*, Arts Council of Great Britain, Londýn 1951, s. 5.

¹⁴⁶ Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138) s. 14.

¹⁴⁷ Patrick Heron, *Ivon Hitchens*, Harmondsworth 1955, s. 3.

pokožkové rostliny. V obličejích mužů můžeme spatřit Freudovo citlivé zobrazení křehké emotivity, jež na konci 50. let střídá neúprosná objektivnost.¹⁴⁸

Kontroverzním dílem se však stala *Autumn Landscape* Williama Geara, jedna ze tří abstraktních maleb na *60 for '51*. Jednalo se o abstraktní kompozici ostatních obrazců v teplých podzimních barvách. Po vyhlášení vítězů se přední strany britských novin zaplnily reprodukcemi tohoto obrazu s články označující vítězství Gearova díla za urážku britského umění. Také byl vyzdvihován politický charakter moderního umění. Umělci starší generace kritizovali *Arts Council* za její levicové smýšlení pouze z důvodu ocenění hodnoty abstraktní malby. Nastala tak situace, kdy radikální umění bylo automaticky spojováno s radikální politikou¹⁴⁹, přestože samotné Gearovo dílo nezobrazovalo žádné politické téma.¹⁵⁰

Přestože výstavě *60 for '51* nelze připsat pouze jeden umělecký směr, ve kterém zúčastnění malíři tvořili, rozhodně zde převládal neo-romantismus s jeho zobrazením malebných krajín Velké Británie. Tento styl se stal pro *Festival of Britain* velmi přínosným díky své návaznosti na krajinářství 19. století, čímž odkazoval na tradiční složku festivalu, a zároveň výjevy skutečných míst Spojeného království přinášely běžné veřejnosti jakési spojení s jejich zemí. Objevilo se zde i několik maleb ve stylu akademického realismu s náměty každodenního života britské společnosti, které působily spíše zpátečnický, neboť na rozdíl od tvorby Luciana Freuda tato díla postrádala silnou psychologickou složku (např. Leonard Applebee (1917-2000), *One-man Band*). Samozřejmě byl zahrnut i modernistický směr navazující na meziválečnou tvorbu, ve většině případů zobrazující stylizované postavy a předměty, odkazující na tvorbu kubismu (Bryan Wynter (1915-1975), *Blue Landscape*), surrealismu (John Tunnard, *Return*) či na hnutí Nová věčnost (Edward Burra (1905-1976), *Judith and Holofernes*). Jak již bylo zmíněno, abstraktní malbou obohatili *60 for '51* pouze tři malíři: William Gear, Peter Lanyon a Victor Pasmore.

Můžeme tedy konstatovat, že výstava *60 for '51* prezentovala každou složku současné umělecké scény Velké Británie. Co se však týče jakési umělecké inovace, která by posunula vývoj poválečného umění vpřed, ta se objevila velmi omezeně. Neo-romantismus, prezentovaný na této výstavě, či akademický realismus sice ctily tradiční hodnoty britských ostrovů, ovšem hleděly až příliš do minulosti a nepřinášely s sebou ani nové techniky malby,

¹⁴⁸ Spalding, *British Art Since 1900*, Thames & Hudson Londýn 1986, s. 36.

¹⁴⁹ Tento postoj zaujímali někteří kunsthistorikové již před 2. světovou válkou a jak můžeme vidět z této situace, ani po válce tyto tendence neutichly.

¹⁵⁰ Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138) s. 16.

ani nové podněty. Oproti modernistickým krajinářům, jako např. Graham Sutherland či John Craxton, neo-romantisté představení na *60 for '51* netransformovali podobu krajiny a drželi se naturalistického přístupu. Modernismus, stále nesoucí prvky meziválečné avantgardy, sloužil na *60 for '51* jako příklad britské modernistické umělecké scény pod vlivem *Arts Council*. Přestože *Arts Council* měla sloužit jako vůdčí síla v podporování nových mladých umělců, přetrvávala v ní jakási averze k příliš experimentální současné tvorbě, kterou v poválečném období zastupoval *Institute of Contemporary Art*.¹⁵¹ Z toho důvodu se nám dostalo několika kvalitních, avšak neinovativních maleb. Za krok vpřed bychom ovšem mohli považovat malířská díla Geara, Lanyona a Pasmora, kteří se i přes přetrvávající kritiku rozhodli ve vlasteneckém prostředí *Festival of Britain* vydat cestou “cizinecké” abstrakce. Inovativní přístup v poválečném období přinesl i Lucian Freud. Přestože jeho tvorba v 50. letech by se dala označit za naprostý opak abstraktního malířství, jeho emotivní složka v kombinaci s někdy téměř vyhroceným realismem přinesla poválečné umělecké scéně nový pohled na figurativní umění. Zdůraznit musíme i malbu Ivona Hitchensa, v níž se barva stala vůdčím prvkem kompozice celého obrazu, díky které jeho tvorba získala v poválečné umělecké scéně svérázný výraz.

7.2 BLACK EYES AND LEMONADE

S *Festival of Britain* úzce spolupracovala *Whitechapel Gallery*, která v době jeho trvání propůjčila své prostory pro několik výstav pořádané *Arts Council* jako součást festivalového programu. Od srpna do října roku 1951 zde probíhala výstava populárního a tradičního umění *Black Eyes and Lemonade* pod záštitou *Arts Council* a *Society for Education in the Arts*, která přišla s návrhem pro expozici umění vytvořeného pracujícími lidmi.¹⁵² Kurátorkou se stala Barbara Jones (1912–1978), jež přispěla i k několika projektům na *South Bank* a v Battersea. Jak sama Jones poznamenala, tato výstava jako vůbec první prezentovala plakáty, předměty běžně sehnatelné v obchodě či plastové dekorace jako umělecké exponáty. *Black Eyes and Lemonade* byla koncipována tím způsobem, že jako první návštěvníci narazili na historický nábytek a galionové figury zastupující tradiční užité umění. Poté se postupně začaly objevovat objekty moderní a návštěvníci tak začali i na pivní etikety [45], plyšové hračky a barevné reklamní plakáty nahlížet jako na umění. Mezi téměř ikonické exponáty patřily např. jedlý

¹⁵¹ Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138), s. 22.

¹⁵² Lynda Nead, *Tiger in the Smoke*, Yale University Press 2017, s. 224.

cukrový model *Katedrály sv. Pavla*, keramický krb ve tvaru psa a reklamní socha společnosti *Idris* v podobě citrónu s obličejem [46].¹⁵³

U *Black Eyes and Lemonade* však není důležité, jaké předměty byly vystaveny, ale významný je celkový úmysl za tímto projektem. Barbara Jones chtěla v první řadě vyzvednout populární kulturu jako živoucí tradici, která odráží reálný charakter britské společnosti na rozdíl od vysokého umění. Jones také věřila, že tato výstava návštěvníkům odkryje skutečnost, že kultura britského národa dokáže i přes hrůzy války stále sršet energií a humorem. Na první pohled se tak dá říci, že téma *Black Eyes and Lemonade* dokonale zapadá mezi cíle *Festival of Britain*. I přes účast Barbary Jones při utváření *South Bank*, se však názory v její knize *The Unsophisticated Arts* z roku 1951 dají interpretovat jako anti-festivalové. Jones se vymezuje proti uniformní strohé skandinávské estetice, kterou byly pavilony na *South Bank* inspirovány. Zároveň se obává kompletního zániku britské populární kultury z důvodu přílišného prosazování nové jednotné estetiky modernismu.¹⁵⁴

V rámci *Black Eyes and Lemonade* byla také vedena diskuse o protipólech výroby užitého umění: řemesla a průmyslové produkce. Kritik umění John Berger (1926–2017) tvrdil, že industriální kapitalismus znehodnotil standardy populárního vkusu.¹⁵⁵ Barbara Jones na tuto debatu ovšem reagovala v úvodu výstavního katalogu následovně: „existuje dělicí hranice mezi nástrojem (kterým manipuluje ruka) a strojem, ale je velmi obtížné říct, kde přesně, a zatím lidský mozek vždy určoval, co tento stroj vytvoří.“¹⁵⁶

Black Eyes and Lemonade se kvůli negativním kritikám stala často opomíjeným předchůdcem pop-art ve Velké Británii. Neexistuje však žádný důkaz, který by propojil tuto výstavu s pozdějším zrozením hnutí pop-art a *Independent Group*, a tak se musíme domnívat, že *Black Eyes and Lemonade* žádný vliv na umělecké scéně Spojeného království bohužel nezanechala.

¹⁵³ Barbara Jones, Popular Arts, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 131.

¹⁵⁴ „Za příklad dává Jones obdivovaný tatérský salón na South Bank zbořený kvůli Festival of Britain.“ – Nead, *Tiger in the Smoke* (pozn. 149), s. 227.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 226.

¹⁵⁶ „somewhere there is a dividing line between tool (allowed as hand) and machine, but it is very difficult to say exactly where, and so far a human brain has always dictated just what the machine shall produce.“ – Barbara Jones, *Black Eyes and Lemonade Catalogue*, Londýn 1951, s. 7.

8. DOPAD FESTIVAL OF BRITAIN NA POVÁLEČNOU UMĚLECKOU SCÉNU VELKÉ BRITÁNIE

8.1 ARCHITEKTURA

Jak již bylo zmíněno, hned na počátku plánování *South Bank* bylo stanoveno, že výstavní budovy musí být navrženy v duchu modernismu. Bohužel architekti a stavebníci se tohoto hesla drželi příliš pevně, a tak na *South Bank* nevznikl žádný nový inovativní architektonický jazyk. Většina pavilonů stále svou estetikou navazovala na strohost evropské meziválečné architektury, nebo brala inspiraci ze švédského poválečného modernismu. Vliv Švédska na architekturu *South Bank* je nesporný, neboť Hugh Casson při plánování *Festival of Britain* dával za příklad výstaviště *Stockholmsutställningen* z roku 1930 a sám i Švédsko navštívil.¹⁵⁷ I Ralph Tubbs, autor *Dome of Discovery*, nenahlížel na svůj návrh jako na architektonickou inovaci, avšak jako na realizaci myšlenek *MARS Group*, britského sdružení architektů, ze 30. let 20. století.¹⁵⁸ Výjimku představuje *Royal Festival Hall*, která se svou mohutností jako jediná radikálněji odpoutává od tradic modernismu a připravuje cestu pro brutalistní architekturu 60. let.

Co ovšem *Festival of Britain* ovlivnil, byl pohled běžné veřejnosti na modernistické stavby. Skutečná hodnota architektury festivalu totiž neležela v podobě jednotlivých budov, ale v poskytnutí prvního setkání běžné veřejnosti s uceleným prostředím vytvořeným zcela v modernistickém výrazu.¹⁵⁹ Překvapivě tak doposud odmítaná architektura byla s nadšením přijata. Za tento efekt můžeme vděčit krajinářskému přístupu k celému areálu, kde architekti a designéři integrovali mezi chladné konstrukce budov zeleň a vodní plochy a soustředili se na celkovou kompozici výstaviště. Architektonická podoba *South Bank* tedy neudala žádný nový trend v oblasti formy jednotlivých staveb, ale tím, že z nábřeží vytvořili první výstaviště této velikosti v narativní formě, přinesli architekti a designéři nový koncept výstavního plánování.¹⁶⁰

Jak již bylo zmíněno, architektonická podoba *Pleasure Gardens* svou barevností a hravostí silně kontrastovala se střízlivými pavilony *South Bank*. Bohužel již v době festivalu

¹⁵⁷ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 139.

¹⁵⁸ Robert Elwall, *Building a Better Tomorrow: Architecture in Britain in the 1950s*, Londýn 2000, s. 25.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 26.

¹⁶⁰ Cox, *The South Bank Exhibition: A Guide to the Story It Tells* (pozn. 2), s. 88.

pavilony přehlížela jak odborná, tak běžná veřejnost, která se v lunaparku v Battersea raději šla bavit na horské dráhy a kolotoče. Tyto inovativní návrhy Johna Pipera a Osberta Lancastera tak i přes svou originalitu zůstaly kompletně bez ohlasu.

8.2 FESTIVAL STYLE

Termín *Festival Style* se již během festivalu dostal do slovníku běžné veřejnosti. V přední řadě označoval typografický styl plakátů a cedulí užívaných v rámci *Festival of Britain*, jejichž autorem byl Phillip Boydell (1896–1964). Jeho písmo čerpalo inspiraci z egyptského stylu písma populárního ve Velké Británii na počátku 19. století, čímž Boydell odkazoval na britskou tradici.¹⁶¹ Druhotně se termín *Festival Style* začal používat pro modernistický styl plný barev a vzorů z geometrických obrazců aplikovaný na užité umění.¹⁶² Tento styl ovšem neodrážel celkový přístup k poválečnému designu prezentovanému na *Festival of Britain*, nýbrž byl pouze inspirovaný vzory atomických struktur vytvořených *Festival Pattern Group*. Na *South Bank* se nové formy užitého umění nejvíce (kromě *Regatta Restaurant*) objevily v pavilonu *Homes and Gardens*, kde však přední britští designéři vytvořili nové návrhy na základě jejich funkčnosti. *Festival Design Group* prosazovala, aby vybudované interiéry a předměty v nich odpovídaly svým účelem a funkcí požadavkům moderní britské společnosti, vzor se pro ně stal až druhotným elementem jejich tvůrčího procesu.¹⁶³ Britská společnost přesto tento termín začala užívat jako synonymum pro jakékoliv užití pestrých barev a vzorů nehledě na to, zda návrh skutečně odkazoval k festivalovému designu či ne. Nicméně můžeme se domnívat, že tato mylná představa *Festival Style* pravděpodobně vzešla z celkové atmosféry *Festival of Britain* a z jeho barevných slunečníků, balónků, hravé obvodové stěny od Edwarda Millse či z radostných stánků se suvenýry. Tento styl tak mohl v lidech evokovat vzhled festivalu jakožto celku, a právě díky tomuto spojení ho začali nazývat festivalovým. O této skutečnosti svědčí i příspěvek Barbary Jones do knihy *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, v němž poukazuje na dopad festivalu na soukromý život britského obyvatelstva, ve kterém se náhle začala objevovat pestrá barevnost na nábytku, oblečení, nádobí atd. Dle jejího názoru se tato změna dá přímo spojit s obecnou náladou *Festival of Britain*.¹⁶⁴ V problematice *Festival Style* tedy musíme rozlišovat mezi dvěma stanovisky. Tento barevný

¹⁶¹ Atkinson, *The Festival of Britain: A Land and its People* (pozn. 5), s. 135.

¹⁶² Ibidem, s. 192.

¹⁶³ Ibidem, s. 162.

¹⁶⁴ Barbara Jones, Popular Arts, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 132.

radostný styl čerpající z geometrických obrazců nemůžeme považovat za styl, který byl na *Festival of Britain* prezentován jako onen moderní nový britský design, který *Festival Design Group* chtěla v rámci festivalu propagovat. Pokud však *Festival Style* chápeme pouze jako styl užitého umění 50. let 20. století inspirovaný celkovým prostředím festivalu, lze tento termín tolerovat.

Osbert Lancaster, autor návrhů pro *Pleasure Gardens*, podporoval představu tohoto festivalového stylu a zejména ho vyzdvihoval jako, dle jeho názoru, skutečnou novou čistě britskou inovaci modernismu. Reyner Banham jeho tvrzení silně oponuje a označuje britskou složku *Festival Style* za mýtus. V jeho článku *The Style: Flimsy...Effeminate?* v knize *A Tonic to the Nation* z roku 1975 poukazuje na skutečnost, že cokoliv, co by se dalo na festivalu označit jako britské, bylo britské pouze v obsahu či v ikonografii, kterou měl tento styl nést. Za příklad dává židli *Antelope* od Ernesta Race [47], jež přirovnává k židli *DCM-1* [48] od amerického návrháře Charlese Eamese (1907–1978) vytvořenou v roce 1946 a známou z tehdy dostupných katalogů ve Velké Británii. Banham uznává, že Raceova židle v sobě nese podobu britského křesla z 18. století, ale ve svém jádru jasně čerpá ze současných modernistických trendů.¹⁶⁵ Přestože Banhamův názor je velmi ostře vyhraněný, z dnešního hlediska s ním musím souhlasit. Pokud bychom se chtěli dívat na *Festival of Britain* jako na událost, která změnila vývoj britského designu svým *Festival Style*, tak bychom narazili právě na spojitosti a námítky vznesené Banhamem a Lesley Jackson v knize *The New Look: Design in the Fifties*. Jackson poukazuje na skutečnost, že po 2. světové válce byli současné trendy v oblasti designu internacionálního charakteru více než kdy předtím, neboť během války i po ní se různé trendy rozšiřovaly kvůli migraci umělců, zároveň se zlepšily komunikační prostředky mezi jednotlivými zeměmi a také se obnovily některé z mezinárodních uměleckých výstav, např. *Milánské Trienále*.¹⁶⁶ Design na *Festival of Britain* tak sice zastupoval současný modernistický přístup k užitému umění, ovšem nemůžeme ho považovat za výhradně britský, ale za pouhý přirozený vývoj internacionálních tendencí.

Onen originální britský *Festival Style* bychom však mohli najít u již zmiňované typografie užívané při tvorbě plakátů, cedulí, letáků, informačních tabulí a suvenýrů. Styl písma vytvořený Boydellem byl nezaměnitelný, odkazoval na britskou tradici a dodnes se užívá při výročních oslavách festivalu. Dle mého názoru je tato typografie právě tím prvkem, který se dá označit za

¹⁶⁵ Reyner Banham, *The Style: Flimsy...Effeminate?*, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 190.

¹⁶⁶ Jackson, *The New Look: Design in the Fifties* (pozn. 106), s. 12.

příklad “festivalového stylu”, neboť byl neměnný ve všech částech *Festival of Britain* a může tudíž reprezentovat jakýsi jednotný styl této události.

8.3 FESTIVAL VS ICA A INDEPENDENT GROUP

ICA v rámci festivalu původně zamýšlela uspořádat výstavu současného britského umění. Tu ovšem nakonec pod svou iniciativu získala *Arts Council (60 for '51)* a *ICA* tak zorganizovala alespoň expozici *Ten Decades of British Taste* prezentující díla vytvořená v letech 1851–1951 současně s jejich kritikou z moderního hlediska.¹⁶⁷ Důvod svěřeni současné tvorby konzervativní *Arts Council* místo *ICA* není znám, avšak můžeme se domnívat, že pořadatelé festivalu odmítli účast *ICA* kvůli lhostejnosti, v některých případech dokonce averzi, k radikálnímu modernistickému umění, které právě institut podporoval. Tato výstava se stala jediným oficiálním příspěvkem *ICA* pro *Festival of Britain*. Během „festivalového roku“ 1951, kdy Londýn zaplnily vlastenecké události spojené s festivalem, *ICA* namísto britského umění propagoval zahraniční modernistickou tvorbu, od výstav Roberta Matty a Pabla Picassa až po promítání surrealistických filmů jako byl např. *Andaluský pes, 1929*.¹⁶⁸ Tímto krokem se institut snažil udržet naživu přítomnost a vliv internacionální tvorby, jež s patriotistickými a až xenofóbními myšlenkami festivalu slábly. Zde tedy můžeme jasně vidět rozdíly v samotných základech dvou protikladných sil v poválečné Británii – *ICA* a *Festival of Britain*. Přestože většina tvorby obou organizací vycházela ze stejného jádra, modernismu, a v některých případech si byla svou formou velmi podobná (neboť několik umělců přispívajících na festival bylo zároveň i členy *ICA* jako např. Eduardo Paolozzi, Graham Sutherland, Lucian Freud nebo Jane Drew), idea za vytvářením umění a účel jejich tvorby se markantně lišil. Většina festivalových umělců tvořila svá díla s jasným vlasteneckým cílem prosadit britského ducha skrze jejich tvorbu, aby tak vynikla jejich domněnka, že britské umění má v době modernismu svůj vlastní umělecký výraz. *ICA* naopak tuto téměř nacionalistickou složku kompletně ignoroval a prosazoval internacionální modernismus, který se nebál přiznat svůj zahraniční vliv a usiloval o více filozofický přístup k umění.

Výstavu *Growth and Form* [49]původně Ronald Penrose zamýšlel jako součást *Festival of Britain*, ovšem Herbert Read namítal, že tématicky neodpovídá programu festivalu. Proto byla *Growth and Form* roku 1951 uspořádána čistě pod záštitou *ICA*. Inspirován knihou

¹⁶⁷ Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138) s. 24.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 31.

stejného jména od skotského biologa D'Arcyho Wentworth, tento experimentální projekt měl demonstrovat strukturu růstu přírodních objektů od atomických snímků až po astronomické záznamy. Hlavní hybnou silou celé expozice se stal Richard Hamilton (1922-2011), představitel mladší generace členů *ICA*, který pojal výstavu jako utváření jednotného celistvého prostoru, k čemuž využil např. zvětšené rentgenové snímky a filmy promítané na stěny galerie zobrazující zrychlený růst krystalů. Co ovšem zásadně ovlivnilo Hamiltona a ostatní mladé členy *ICA*, byla úplná absence teleologického vysvětlení těchto přírodních jevů. Stejně jako Wentworth Thompson ve své knize, ani Hamilton se neptal, proč nebo z jakého důvodu se tento růst v přírodě děje – důležité je soustředit se na krásu prchavosti a náhodnosti pozorovaného, ne na jeho funkci či účel.¹⁶⁹ Následně se pod vlivem *Growth and Form* a statí Ernsta Gombricha a Siegfrieda Giediona rozebírající dadaistické hnutí 1. poloviny 20. století od *ICA* v roce 1952 vyčlenila skupina mladých umělců kritizující Herberta Reada za jeho zpátečnický přístup k modernismu.

Growth and Form je důkazem o stejném myšlenkovém základu *ICA* a *Festival of Britain*, jenž také reflektoval současný vědecký výzkum, a to ve tvorbě *Festival Pattern Group*. Znovu se zde ovšem setkáváme s kompletně opačnými přístupy těchto dvou organizací, v tomto případě k problematice propojení vědy a umění. Festival viděl ve vědě pouze její vizuální kvality, které se daly využít pro vytváření nových vzorů užitého umění. Richard Hamilton se však zaměřil na samotný přístup k pozorování vědy a snažil se vidět uměleckou hodnotu v její přirozenosti. Na rozdíl od *Festival Pattern Group* již nijak vědecké snímky neupravoval (kromě jejich zvětšení), neboť věřil, že jsou již samy o sobě uměleckými díly.

Volné sdružení, jež se oddělilo od *ICA* po *Growth and Form*, neslo název *Independent Group*. Přestože každý z členů tvořil ve svém vlastním osobitém stylu, spojoval je obdiv k dadaistickému hnutí a filozofie navazující na *Growth and Form*, jež přetvářela přístup k nazírání na krásu umění. Členové *Independent Group* tak viděli krásu v něčem pragmatickém a přirozeném bez ohledu na jeho účel.¹⁷⁰ Manifestací této skupiny se stala výstava *Parallel of Life and Art* [50] v *ICA* roku 1953¹⁷¹ prezentující expozici jako jeden ucelený prostor vytvářející své soběstačné prostředí stejně jako *Growth and Form*. Všechny stěny včetně stropu byly hustě zaplněny fotkami vědeckých diagramů, rádiových vln, kosmonautských kombinéz aj. vytisknutými na hrubý karton. Více než o výstavu, na niž měli návštěvníci umění jen obdivovat,

¹⁶⁹ Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138) s. 44.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 45.

¹⁷¹ Zde můžeme vidět, že *ICA* tuto novou skupinu i přes její odchod z instituce stále podporovala.

se jednalo o výstavu polemickou, jež měla zpochybnit běžný pohled na to, co je krásné, a co si zaslouží být nazýváno uměleckým dílem.¹⁷² Své myšlenky o podobě umění ještě více upevnili sérií devíti teoretických seminářů s názvem *Aesthetic Problems of Contemporary Art probíhající od října 1953 do února 1954*. Debatovali zde především o problematice vizuální kultury, která v jejích očích nebyla nijak oddělená od světa vědy a technologie, naopak s ním byla úzce spojena.¹⁷³ Nebáli se také prozkoumat estetiku americké masové kultury, a to především ve svých přednáškách a debatách z mezi lety 1954–1955.

Přestože se *Independent Group* oficiálně rozpadla v roce 1955, roku 1956 se většina jejích bývalých členů účastnila výstavy *This Is Tomorrow* ve *Whitechapel Gallery*. Cílem tohoto projektu bylo nabídnout veřejnosti nový vztah mezi životem a uměním a prezentovat a zároveň podněcovat inovativní myšlenky o podstatě umění. Každý ze zúčastněných umělců měl ovšem v rámci současných teorií umění, mnohokrát diskutovaných na schůzích *Independent Group*, vlastní stanovisko, a proto se zde sešlo několik různých způsobů nahlížení na současnou uměleckou scénu.¹⁷⁴ Společně tak s britskými konstruktivisty utvořili 12 skupin po třech až čtyřech, přičemž každá skupina se skládala z alespoň jednoho architekta, jednoho malíře a jednoho sochaře. Každá skupina následně koncipovala svůj přidělený prostor v galerii nezávisle na tvorbě ostatních. Následkem tohoto pojetí nepředstavovala *This Is Tomorrow* pouze jedno umělecké hnutí, ale spíše jakýsi soubor současných uměleckých tendencí. Např. *Group Two* [51] s Richardem Hamiltonem, Johnem McHalem (1922-1978) a Johnem Voelckerem (1927-1972) se ve své části soustředila na využití tehdejších symbolů americké populární kultury (jako např. Marilyn Monroe či robot Robby) - jeden z prvních kroků k britskému hnutí pop-art, *Group Six* [52] složená z Eduarda Paolozziho, Nigela Hendersona (1917-1985) a Alison (1928-1993) a Petera (1923-2003) Smithsonových myšlenkově navazovala na *Parallel of Life and Art* a ve své instalaci plné písku, cihel a odkrytých dlaždic (navozující pocit nedokončenosti) vyjadřovala prostor plný života právě díky těmto nedokonalostem a v *Group Seven* [53] Victor Pasmore, Ernő Goldfinger (1902-1987) a Helen Phillips (1913-1995) tvořili v jasně konstruktivistickém směru.¹⁷⁵

Festival of Britain a *This Is Tomorrow* pravděpodobně sdílely více rysů odlišných než společných. Ačkoli se jednalo o dvě největší kulturní události 50. let ve Spojeném království se

¹⁷² Massey, *The Independent Group: Modernism and mass culture in Britain*, (pozn. 138) s. 57.

¹⁷³ Ibidem

¹⁷⁴ David Robbins, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press 1990, s. 135.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 137-141.

společným zájmem o tehdejší vztah vědy a umění, představovaly dva naprosto rozdílné postoje k britské modernistické tvorbě. Zatímco festival následoval tradiční nahlížení na umění, *ICA* v témže roce uskutečnil experimentální výstavu *Growth and Form* a pouze o rok později se zrodila *Independent Group*, která bořila hranice mezi běžným životem a uměleckým dílem. I přes bohaté zastoupení velmi kvalitních děl na festivalu, z dnešního pohledu můžeme nahlížet na aktivitu *Independent Group* jako na inovativnější a významnější pro vývoj poválečného umění. Na rozdíl od festivalu byla silně podložena teorií, poskytovala umělcům větší tvůrčí svobodu a přinesla nový pohled na samotnou podstatu uměleckého díla. Nezastávám však názor úplného ztracení festivalu jako kompletně zpátečnického. Musíme si uvědomit kontext, ve kterém festival vznikl, a za jakým účelem byl uspořádán. *Festival of Britain* nikdy nezamýšlel změnit divákův vztah k umění či manifestovat nové umělecké teorie, chtěl pouze povznést a oslavit britský národ (třebaže mnohokrát s až téměř nacionalistickým odhodláním.) Stejně tak výstava *This Is Tomorrow* nikdy neměla v úmyslu reflektovat ve své expozici tradice Velké Británie. Tyto dvě organizace, dalo by se říci, tím pádem nikdy nestály v přímé opozici, neboť jejich iniciativa pro tvorbu umění vycházela z kompletně odlišného myšlenkového základu.

9. ZÁVĚR

Tato bakalářská práce si kladla za cíl představit uměleckou tvorbu v rámci události *Festival of Britain* odehrávající se v roce 1951 ve Spojeném království Velké Británie a Severního Irsku, zasadit výtvarnou tvorbu festivalu do tehdejší současné umělecké situace a vytyčit, jak velký dopad měl *Festival of Britain* na britské poválečné umění.

Pokud bychom se na vliv *Festival of Britain* dívali z hlediska sociologického, mohli bychom označit tuto událost za velmi úspěšnou. Ohlasy běžné veřejnosti byly strhující a návštěvníci skutečně ze *South Bank* odcházeli obohaceni o nově nalezené sebevědomí a radost – dvě věci, které během války ztratili. Ačkoli z objektivního pohledu se jednalo o prezentaci britského národa jaksi patriotisticky naddimenzovanou a částečně až téměř fantazijní, splnila svůj stanovený cíl, a to obnovení víry a naděje poválečné společnosti. I přes kritiky nazývající výstaviště *South Bank* přezdobeným, plným nerealistických klišé a nevkusy byl festival považován za ohromný sukces, neboť nikdy neměl mít podobu seriózní výstavy, ale naopak měl povzbudit a rozjařit běžné občany střední třídy.

Po kunsthistorické stránce ovšem již tak pozitivní bohužel být nemůžeme. Na základě svého výzkumu jsem došla k názoru, že výtvarná tvorba v rámci *Festival of Britain* nijak zásadně vývoj britského umění v 2. polovině 20. století neovlivnila. Mezi faktory způsobující tuto skutečnost řadím celkový konzervativní přístup k umění, přílišný důraz na zastoupení britské tradice, obecné přehlušení umění ostatními atrakcemi festivalu a pevné vazby na tvorbu meziválečného období. V potaz ovšem musíme brát i politickou situaci 50. let, která podstatně ovlivnila rozvoj umění ve Velké Británii, a to období Studené války Spojeného království se Sovětským svazem. Po vítězství Konzervativní strany v říjnu 1951 se stala demolice *South Bank* nevyhnutelnou z důvodu intolerance čehokoli spojeného s Labouristickou stranou. Vše z *Festival of Britain* bylo rozebráno a rozprodáno na smetištích, případně využito pro vojenské účely pramenící z obavy z dalšího válečného konfliktu. O tomto procesu svědčil i článek v časopise *Picture Post* z roku 1952 s titulem *Festival in the Junk Yard* neboli *Festival na smetišti*, který poskytoval fotografie částí expozic festivalu na různých skládkách ve Velké Británii.¹⁷⁶ I toto celkové znehodnocení a jakési vymazání této události pouze rok po jejím skončení můžeme brát jako jednu z okolností oslabující vliv festivalu na britskou uměleckou scénu.

¹⁷⁶ Festival in the Junk Yard, *Picture Post*, 28. června 1952

Dopad umění festivalu na umění 50. let byl ovlivněn také již zmiňovanou přemírou atrakcí, stánků, dekorací a dalších aspektů této události, které sice navozovali silný efekt festivalu jakožto celku, ovšem ubírali na účinku jednotlivých částí. V případě *South Bank* se sochařská tvorba rozmístěná po nábřeží celkově ztratila mezi rozlehlými pavilony a barevnými ozdobnými prvky. Přesto však nemůžeme říci, že umění na *South Bank* nedosahovalo kvalitních hodnot. Sešli se zde díla předních osobností britské poválečné umělecké scény, jako Henryho Moora či Barbary Hepworth, jejichž díla se mísila s mladšími umělci, jakými byli např. Rege Butlere, Lynn Chadwick či Daphne Hardy Henrion. Tvorba každého z umělců měla ovšem v této době svůj vlastní výraz, na který vlastenecký charakter festivalu neměl žádný vliv. Ačkoli tedy sochařství na *South Bank* bylo jaksi opomínáno a jeho působení byla rozdrobeno mezi pavilony a restaurace, můžeme alespoň na tuto událost nahlížet jako na jedinečnou příležitost pro mladé nezkušené umělce k vytvoření soch do veřejného prostoru, jež se jim do té doby nedostalo.

Stejně tak tomu bylo i u malířských děl, kdy ve většině případů brali umělci svá díla pro *South Bank* a i pro *60 for '51* čistě jen jako realizaci jim přidělené zakázky a nijak více se nad celkovým působením festivalu nepozastavovali. Výjimku ovšem představuje Victor Pasmore. Pasmore již na konci 40. let experimentoval s abstraktními kompozicemi pod vlivem Bena Nicholsona, ovšem v jeho tvorbě stále převažovaly figurativní výjevy. Pro *Festival of Britain* se rozhodl na vnější stěnu *Regatta Restaurant* vytvořit čistě abstraktní basreliéf se spirálovitým motivem a tento motiv zopakoval i ve svém díle pro výstavu *60 for '51*. Užití různých materiálů a sochařské techniky jako takové a jakási náhlá naprostá svoboda tvorby, neboť jeho zakázka neměla jasný dopředu daný program, utvrdila Pasmora v jeho nově objeveném uměleckém výrazu. Na základě jeho příspěvku v knize *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* popisující jeho myšlenkový proud za vznikem tohoto díla můžeme vyčíst jeho nadšení a zápal pro vytváření něčeho, co nemá jasně danou formu.¹⁷⁷ Od té doby se ve své tvorbě zaměřil čistě na abstrakci a stal se jedním z vůdčích osobností vývoje abstraktního umění pod vlivem konstruktivismu.

Jak již bylo zmíněno, architektura na *South Bank* se až příliš držela zavedených tendencí meziválečného funkcionalismu, který pro své kořeny v Německu a Francii a své následné internacionální rozšíření představoval opak původního úmyslu festivalu protknout každý článek výstaviště typicky britskými tradicemi. Jelikož modernistický styl architektury byl dopředu

¹⁷⁷ Viz. Victor Pasmore, A Jazz Mural, in: Banham a Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (pozn. 1), s. 102

pevně daný, můžeme se domnívat, že architekti mohli mít obavy z odklonu od tohoto zadání, a proto se raději drželi v mezích osvědčeného architektonického tvarosloví. Rozsáhlé užití tohoto strohého, odlehčeného stylu s aplikací skleněných ploch na nábřeží *South Bank* ovšem zpopularizovalo tento architektonický směr jak u běžné, tak odborné veřejnosti. Přestože Ralph Tubbs sám přiznal, že ani jeho *Dome of Discovery* nebyl jeho vlastním originálním nápadem (neboť navazoval na myšlenky *MARS Group*), můžeme jednoznačně tuto stavbu považovat za odchylku od jinak vcelku uniformních pavilonů. Jak ovšem Gerald Barry poukazuje v záznamu ze své přednášky pro *Royal Society of Arts* 10 let po *Festival of Britain*, přestože *South Bank* zvýšil počet nově vystavěných budov v modernistickém duchu, tak všechny byly podřízeny rovným liniím a pravým úhlům. Žádná realizace po festivalu nenavázala na křivky *Dome of Discovery* či vlnitou střechu *Thameside Restaurant* – dvě stavby, které se společně s mohutnou *Royal Festival Hall* snažily obohatit strohé formy tehdejší architektury.¹⁷⁸

V oblasti designu byla již objasněna problematika termínu *Festival Style*, jenž společnost britské střední třídy transformovala do pestrých barevných vzorů předmětů každodenní potřeby, které jim tak připomínaly celkovou atmosféru *South Bank*. Festival tak nepřímo přispěl k obecně pozitivnějšímu postoji vůči modernímu designu a k otevřenosti běžné veřejnosti vůči novým geometrickým vzorům, které v 50. letech ovládly svět britského průmyslového designu. K tomuto výrazu však užití umění mířilo již od 30. let 20. století a nemůžeme tak připisovat zásluhu pouze *Festival of Britain*, neboť touto cestou mířila již o pět let dříve výstava *Britain Can Make It*.

Přestože výtvarná tvorba začleněná do programu *Festival of Britain* měla nevelký dopad na britskou uměleckou scénu 50. let, a to v podobě posílení přijetí moderní architektury a designu, nesmíme opomenout jeho uměleckou hodnotu jako prezentace téměř každého směru britského umění poloviny 20. století. Díky souboru vystavených uměleckých děl na festivalu, a i jeho přidružených výstavách si stejně jako tehdejší návštěvníci dokážeme dnes udělat jasnou ucelenou představu o všech aspektech umění poválečné Británie, což byl i jeden z původních záměrů *Festival of Britain* – ukázat lidem vše, čeho je britský národ i po ranách 2. světové války schopen. Cílem této události bylo skrze umění a další prostředky pouze oslavit a povzbudit britský národ. A ačkoli více flamboyantní prvky částečně zastínily výtvarnou složku festivalu, i ta přispěla k úspěchu celého projektu *Festival of Britain*.

¹⁷⁸ Gerald Barry, The Influence of the Festival of Britain on Design To-day, *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 109, č. 5059 1961, s. 503-515.

10. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- Harriet Atkinson, *The Festival of Britain: A land and its People*, IB Tauris 2012
- Mary Banham a Bevis Hillier (ed.) et al., *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, Thames & Hudson, Londýn 1976
- David Bindman, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of British Art*, Thames & Hudson, Londýn 1985
- Adrian Clark, *British and Irish Art, 1945-1951: From War to Festival*, Paul Holberton Pub. 2010
- Becky Conekin, *Moments of Modernity: Reconstructing Britain 1945-1964*, Rivers Oram Pr. 1999
- Becky Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Exhibition of Britain, Representing Britain in the Post-War World*, Manchester University Press 2003
- Ian Herbert Cox, *The South Bank Exhibition: A Guide to the Story It Tells*, H.M. Stationery Office, 1951
- Robert Elwall, *Building a Better Tomorrow: Architecture in Britain in the 1950s*, Londýn 2000
- Boris Ford, *The Cambridge Guide to the Arts in Britain, vol. 9 Since the Second World War*, Cambridge University Press 1988
- Goodden, Henrietta, *The Lion and the Unicorn: Symbolic Architecture for the Festival of Britain 1951*, Unicorn Press, Norwich 2011
- A. M. Hammacher, *The Sculpture of Barbara Hepworth*, New York 1968
- Elain Harwood a Alan Powers (ed.) et al., *Festival of Britain (Twentieth Century Architecture – 5)*, Twentieth Century Society, Londýn 2001
- Patrick Heron, *Ivon Hitchens*, Harmondsworth 1955
- Lesley Jackson, *From Atoms to Patterns: Crystal Structure Designs from the 1951 Festival of Britain*, Richard Dennis Publications, Somerset 2010

Lesley Jackson, *The New Look: Design in the Fifties*, Thames & Hudson, Londýn 1991

Philip James, *Sixty paintings for '51 (katalog výstavy)*, Arts Council of Great Britain, Londýn 1951

Catherine Jolivette, *British Art in the Nuclear Age*, Routledge 2014

Barbara Jones, *Black Eyes and Lemonade Catalogue*, Londýn 1951

Harding McGregor Dunett, *The 1951 Exhibition of Architecture: Guide to the Exhibition of Architecture, Town Planning and Building Research*, Routledge 2017

Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester University Press 1995

Lynda Nead, *The Tiger in the Smoke: Art and Culture in Post-war Britain*, Yale University Press 2017

Stefan van Raaij, *Modern British art at Pallant House Gallery*, Scala Publishers 2004

Herbert Read, *Contemporary British Art*, Penguin Books, Harmondsworth 1951

Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, Londýn 1977

Paul Rennie, *Festival of Britain 1951: Design*, London: Antique Collectors Club, Ltd., 2007

David Robbins, *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press 1990

Francis Spalding, *British Art Since 1900*, Thames & Hudson, Londýn 1986

Penny Sparke, *Did Britain Make It?: British Design in Context 1946-1986*, Design Council, Londýn 1986

Penny Sparke, *Století designu: průkopníci designu 20. století*, Praha 2002

Barry Turner, *Beacon for change. How the 1951 Festival of Britain Shaped the Modern Age*, Aurum Press, Londýn 2011

Gijs van Tuyl a Henry Meric Huyghes, *Blast to Freeze: British Art in the 20th Century*, Kunstmuseum Wolfsburg 2002

Simon Wilson, *Holbein to Hockney: A History of British Art*, The Bodley Head, Londýn 1982

Andrew Wilton, *Five Centuries of British Painting*, Thames & Hudson, Londýn 2001

ČLÁNKY V PERIODIKÁCH

Gerald Barry, The Festival of Britain 1951, *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 100, č. 4880 1952, s. 667-704

Gerald Barry, The Influence of the Festival of Britain on Design To-day, *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 109, č. 5059 1961, s. 503-515

Gordon Cullen, Townscape: South Bank Translated, *The Architectural Review*, č. 656 1951, s. 135-139

Abram Games, The Festival of Britain Symbol, *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 143, č. 5459 1995, s. 55-56

J. R. Nichols, In the Townscape, *Architectural Review*, č. 848. 1967, s. 329-338

J. M. Richards, Exhibiton Buildings, *Architectural Review*, č. 656 1951, s. 102-113

AR Editors, The Exhibition as Landscape, *The Architectural Review*, č. 656 1951, s. 80-85

AR Editors, Forward to the Festival of Britain, *The Architectural Review*, č. 656 1951, s. 73-77

Sculpture in the South Bank Exhibition Grounds, *Illustrated London News*, 26. května 1951, s. 856

Festival in the Junk Yard, *Picture Post*, 28. června 1952

Belfast Newsletter, 17. května 1951, s. 3.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Nalezené tapisérie Michaela O'Connella, <https://merl.reading.ac.uk/collections/festival-britain-1951/huge-wall-hangings/>,

vyhledáno 30.7.2023

Smlouva s Leonardem Rosomanem o zakázce na dílo pro *Festival of Britain*, dostupné z digitalizovaného Národního archivu v Londýně,

<https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/r/C7049751>, vyhledáno 30.7.2023

Studie pro *Cypress* od Lynna Chadwicka, 1950, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/chadwick-stabile-with-mobile-elements-maquette-for-cypress-t11967>

vyhledáno 30.7.2023

Nalezený obraz z *Garden Café* od Marka Zulawskiho, <https://translatingmarek.com/marek-zulawski-mural-london-transport-museum-festival-of-britain/>

vyhledáno 30.7.2023

Henry Moore Foundation, <https://henry-moore.org/henry-moore-and-the-festival-of-britain/>

vyhledáno 30.7.2023