

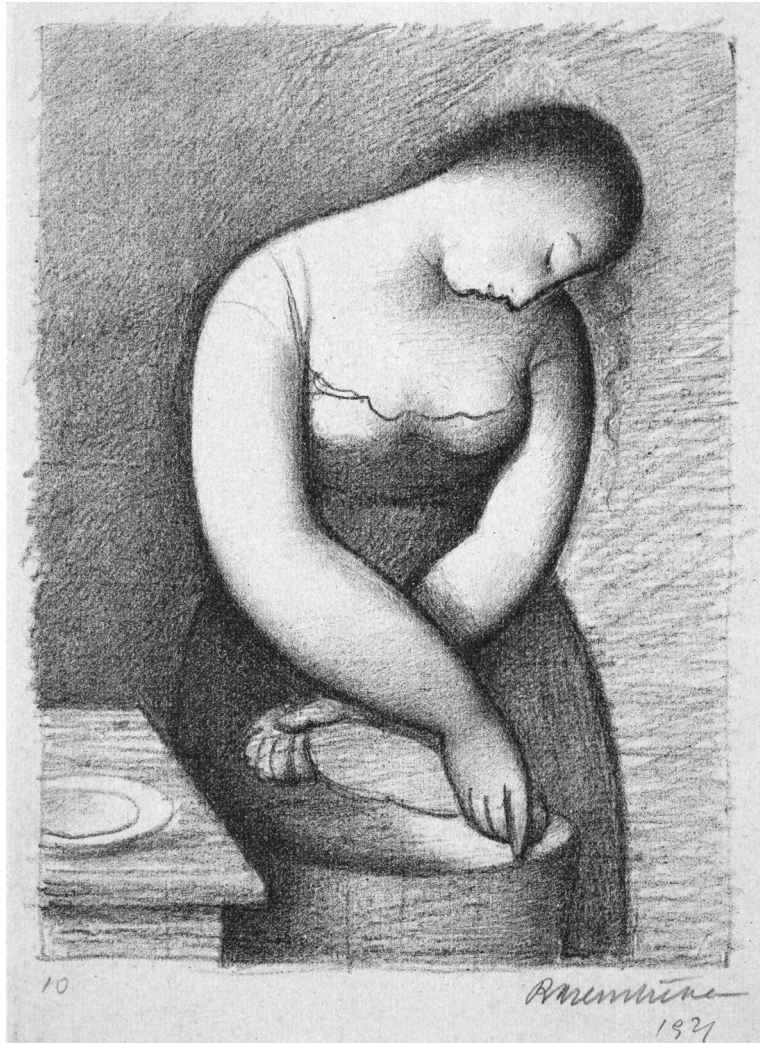
PROSTOR ZLÍN

45 Kč

ROČNÍK XXIV. 2 / 2017

VÝTVARNÉ UMĚNÍ
ARCHITECTURA
HISTORIE
POESIE





PROSTOR ZLÍN ROČNÍK XXIV. 2/2017

EDITORIAL

Vážení čtenáři,
jednou z rubrik našeho periodika je dvoustrana pravidelně věnovaná designu. Dlouho bývala zařazena na úplný závěr, teprve v roce 2015 jsme ji přesunuli za rubriku architektura, což lépe odpovídá logice členění časopisu. V průběhu let se v ní objevují články reflektující různé okruhy toho oboru. Vymezení designu je široké a kritéria jako užitek a praktická aplikace nejsou jedinými ani nutnými podmínkami toho, co je do něj zahrnováno. Obsahová linka, kterou sledujeme v našem časopisu, nemusí být z těchto dvou, výjimečně čtyř stran zcela zřejmá, proto jsme se rozhodli zaměřit toto číslo právě na design nebo ještě lépe, na takový pohled na design, který jej vidí jako svého druhu součást výtvarného umění. Jednotlivé příspěvky se snaží postihnout historický vývoj i šíři oblasti, do nichž design v současnosti zasahuje. V čísle naleznete jak články věnované klasikům českého designu – Svatopluku Královi, Františku Burianovi a Zdeňku Kovářovi, tak i vycházejícím osobnostem, které se etablovaly na poli grafického designu – např. Pavlu Coufalíkovi. Představujeme také nové institucionální aktivity na poli popularizace designu – článek o Slovenském muzeu dizajnu v Bratislavě, které rozvíjí svou činnost od roku 2014. V neposlední řadě doporučujeme vaši pozornost mimořádně rozšířenou sekci archiv, která seznamuje s historií vizuální podoby Bienále užité grafiky v Brně a s korespondencí Ladislava Sutnara Janu Rajlichovi. Na druhé straně obálky pokračujeme v představování reprodukcí grafických a kresebných děl ze sbírek Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, jejímiž autory jsou významné osobnosti českého moderního umění z uměleckého sdružení Tvrdšíjní. Ve druhém čísle přinášíme grafický list Rudolfa Kremlíčky – Pradlena, který pochází z počátku dvacátých let, kdy Kremlíčka soustavně pracoval s litografií a rozvinul v ní námět ženské postavy, již se předtím zabýval v malbě i kresbě.

Václav Mílek

Vychází za podpory Zlínského kraje
Ministerstva kultury ČR
statutárního města Zlína

VÝTVARNÉ UMĚNÍ

- Jiří Hulák** Svatopluk Král a (nebo) Zdeněk Kovář? Několik stránek nejen o designu obráběcích strojů . . . 2
Alena Krkošková Konvergence volného a užitého umění v období socialismu v Československu.
Textiláže Karla Veleby a šperky Jozefa Jankoviče . . . 11
Zdeno Kolesár Za hranice dizajnu. . . 17
připravil **Vít Jakubiček** „Design má mnoho různých podob a nemusí být nutně esteticky krásný“.
Rozhovor s Timem Barklemem a Petrem Dubovským o designu z odpadu . . . 21
Martina Vítková Jaroslav Horejc . . . 25
Maroš Schmidt Dizajn sa na Slovensku už nestratí. Dejiny a vizie Slovenského múzea dizajnu . . . 33

PŘEDSTAVUJEME

- Vít Jakubiček** Pavel Coufalík. . . 37

JEDNO DÍLO

- Vít Jakubiček** „Nástroje krásné a dokonalé po všech stránkách“. O rukojetích Zdeňka Kováře . . . 40

ARCHITEKTURA

- Jasenka Kranjčević** Čeští architekti a architektura zaslíbená turistice na chorvatském Jadranu . 42
Karolína Juřicová „Architektura začíná klikou, na kterou dosáhne dítě“ . . . 44

Z ARCHIVU

- Marta Sylvestrová** Z archivu Bienále Brno . . . 50
Vít Jakubiček Korespondence Ladislava Sutnara s Janem Rajlichem. . . 53

POESIE

- Tomáš Mazáč** . . . 58
Petr Veselý . . . 60

připravuje Pavel Petr

Vydavatel: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín / Šéfredaktor: Ludvík Ševeček / Redakce výtvarného umění: Pavlína Pyšná / Redakce designu: Vít Jakubiček / Redakce architektury: Ladislava Horňáková / Redakce poesie a literatury: Pavel Petr / Redakční rada: Ivan Bergmann, Martin Čada, Daniela Černá, Ladislav Daněk, Radek Horáček, Ladislava Horňáková, Lubomír Jarcovič, Tomáš Mikulaš, Václav Mílek, Pavel Petr, Pavlína Pyšná, Ivo Sedláček (zástupce šéfredaktora), Ilona Vichová, Vít Jakubiček / Technická redakce: Barbora Mrázková / Jazyková redakce: Šárka Zelinská / Překlady do angličtiny: Don Nixon / Grafická úprava a výtvarná redakce: Zdeněk Macháček / Fotografické předlohy: (není-li uvedeno jinak) Dalibor Novotný / Předtisková příprava a tisková produkce: STUDIO 6.15 s.r.o., Zlín / Adresa redakce: Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín, telefon: +420 573 032 220 / Uzavěrka čísla vždy druhý týden druhého měsíce předcházejícího čtvrtletí / Distribuce: Lenka Hubáčková
ISSN 1212 - 1398
www.galeriezlin.cz

Reprodukce

1. strana obálky: Svatopluk Král, Návrh halý s plně automatizovanou výrobou, 1961. Národní technické muzeum.
2. strana obálky: Rudolf Kremlíčka, Pradlena, 1921, litografie, papír, 245×175 mm,
Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně.
3. strana obálky: Jan Kotěra, návrh hotelu Peppina, Opatia, 1910.
4. strana obálky: Pavel Coufalík, Zlín (strana z autorské knihy), 2013.

Redakce nabízí zájemcům starší ročníky nebo jednotlivá čísla Prostoru Zlín, jejichž malá část je ještě na skladě. Možnost zakoupení v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně nebo na adrese redakce.

OBJEDNÁVKA PROSTOR ZLÍN

Adresa: Krajská galerie výtvarného umění, Vavrečkova 7040, 76001 Zlín
Název: PROSTOR ZLÍN
Roční předplatné (tj. 4 čísla) činí 280 Kč, včetně poštovního a balného.
Objednáváme u vás odběr v počtu ks výtisků.
Adresa odběratele:

tel.:
IČO:

Podpis (razítko)

Předplatné uhradím: 1. u pokladny galerie 2. složenkou typ C
3. fakturou (nutno uvést IČO) - (Zakroužkujte číslo uhrady 1-3)



Svatopluk Král a (nebo)

Zdeněk Kovář?

Několik stránek nejen o designu
obráběcích strojů

Jiří Hulák

Nestor českých průmyslových designérů Svato-
topluk Král (6. 5. 1926) prošel pozoruhodnou
životní dráhou. V roce 1946 absolvoval Vyšší
průmyslovou školu strojnickou v Praze na Smí-
chově, a krátce pracoval v propagačním oddělení
podniku JAWA na Pankráci jako propagační vý-
tvárník. Za několik měsíců, po přesunutí Jawy
do Týnce nad Sázavou, změnil zaměstnání. Stal
se konstruktérem, později specialistou Výzkum-
ného ústavu obráběcích strojů a obrábění (VÚO-
SO) na tvarové řešení obráběcích strojů a další
strojírenské techniky. Nejprve pro všechny závo-
dy podniku TOS (Továrny na obráběcí stroje),
od šedesátých let pak s působností hlavního de-
signéra celého trustu TST (Továrny strojírenské
techniky). V době, kdy jeho designérská práce
co do kvality, kvantity i oborového rozsahu vr-
cholila, začal se se stejným nasazením zabývat
tvorbou kinetických hraček. Důvody? Odreago-
vání? Možná, ale především snaha udělat něco
pro tělesně i mentálně postižené děti. Především
pak pro jejich integraci so světa dětí zdravých.
A zvláště po zrušení designérského pracoviš-
tě VÚOSO (a de facto i ústavu jako takového)¹
desítky a stovky „hejblat“ Svatopluka Krále vy-
volávaly zájem a nadšení publika na početných
výstavách, na stránkách novin a časopisů i na te-
levizních obrazovkách u nás i v zahraničí.

Svět dětí ostatně odpovídá i Králově povaze
-upřímné, laskavé, zároveň svým způsobem vel-
mi neústupné - a zejména jeho nevyčerpatelné
fantazii a svéráznému smyslu pro humor.

V souladu s tím popisuje i začátky své profesní
dráhy. Už proto bude zajímavé se s nimi seznámit
blíží. A ovšem i proto, že jde zároveň o důležité ka-
pitoly z dějin designu - a to nejen československé-
ho. V neposlední řadě i proto, že se působení Sva-
topluka Krále dotýká i zlínské designérské scény.

Takto popisuje svůj vstup do života vývojového
konstruktéra obráběcích strojů:

*Po druhé světové válce bylo všude veselo do pozd-
ních hodin a hledal jsem proto zaměstnání, kde
bych začínal nejdříve v osm hodin. Náhodně získaná*

*informace mě zavedla do jednoho holešovického
činžáku, kde se právě zakládal podnik zkoumající
jakési obráběcí stroje.*

Následoval přijímací pohovor:

*„Proč jste se přihlásil právě do vývoje obráběcích
strojů?“ zeptal se ředitel pracoviště inženýr Alois
Kaňka, bývalý šéfkonstruktor z brněnské Zbro-
jovky. „Protože děláte od půl deváté“, odpověděl
upřímně Svatoopluk Král - a byl přijat.*

Pan ředitel úřadoval v obývacím pokoji, paní
účetní v ložnici, kuchyň si zabral budoucí kád-
rovák, a nový konstruktor získal koupelnu s velkým
rýsovacím prknem. Židle se tam nevešla, a když
byl nucen přemýšlet vsedě, sedával na okraji vany.

Jak Svatoopluk Král vzpomíná, v roce 1947
dostal za úkol konstrukci stolní vrtačky a zpra-
cování kompletní výkresové dokumentace. Byl
stanoven maximální průměr upnutého nástroje,
počet a rozsah otáček, krouticí moment konce
vřetene a příkon motoru.



*Svatoopluk Král v roce 1947 se svou dívkou Dagmar Švejnovou, s níž se o rok
později oženil. Manželství vydrželo až do konce života paní Dagmar - více než
pětašedesát let. Foto: Archiv Svatopluka Krále.*

Stolní vrtačku zahlédl jednou ve školní dílně,
a nikdy na ní nevrátil - byla nefunkční.

Tyto stroje se vyráběly ve Svitavách. Tam zjis-
til, že přesně to, co měl vymyslet, vyrábějí už
dvacet let ke všeobecné spokojenosti, a nemají
jediný důvod dalších dvacet let cokoli měnit.
Vrátil se ale s kopiemi všech výkresů a sestav,
pečlivě je ukryl pod vanu a celý rok výkres po vý-
krese okopíroval.

Měl pár dní do nástupu na vojenskou pre-
zenční službu, a práce ho už nebavila. Měl také
obavy, aby se nezjistilo, že nějakou tu vrtačku

Pohled do designérského ateliéru Výzkumného ústavu obráběcích strojů a obrá-
bění, zřízeného nedaleko ústavu v ulici Františka Kadlece poblíž pražské Bulov-
ky počátkem sedmdesátých let. Foto: Archiv Svatopluka Krále.



Návrh haly s plně automatizovanou výrobou, Svatopluk Král, 1961.
Foto: Národní technické muzeum.

prachsprostě „opajcoval“. Zbýval mu poslední plán – velký výkres litinové skříně celého stroje. Těleso tvarově složité, samá dutina, nálitky a zaoblení, nikde rovná plocha. Skříně stroje tedy pojal jako úzký, rovný hranol, bez jakýchkoli výstupků, propadlin a zaoblených ploch. Stejně jako krabici od čaje, na kterou se v práci celé dny díval. Nakonec provedl prostorovou kresbu, změnil hráškově zelený nátěr na dva odstíny šedé, všechno zabalil a odevzdal.

„Já se musím k něčemu přiznat“, řekl pak, když ho ředitel za dokončenou práci pochválil. „Obkreslil jsem konstrukční výkresy ze Svitav.“ „To já vím“, odpověděl ředitel. „Jak to?“ „Kdybys nebyl blbej, všimnul by sis, že na všech mám podpis. Dřív jsem tam pracoval. Ale ta hranatá skříně se mi líbí. Až přijdeš z vojny, tak na tom budeš pokračovat“, řekl na rozloučenou.

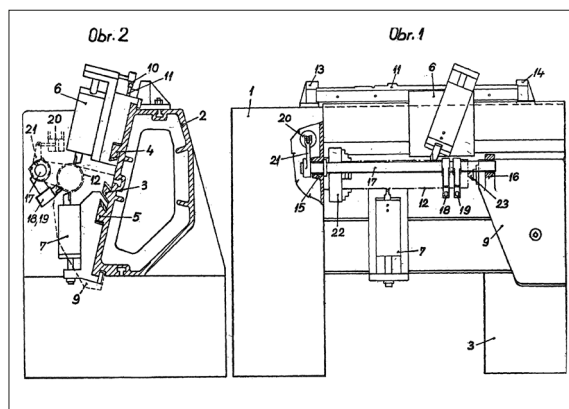
Souhlasil jsem s jednou podmínkou: že dostanu židli s opěradlem, dodává Král.

Za pověstného ministra národní obrany Alexeje Čepičky se ale vojna poněkud protáhla. Na prezenční službu navázalo dvouleté vojenské cvičení. Svatopluk Král se roku 1952 vrátil do zaměstnání v nové budově v Praze-Libni s novým názvem Výzkumný ústav obráběcích strojů a obrábění (VÚOSO) – a stejnou pracovní dobou. Nechme opět mluvit Svatopluka Krále.

V druhé polovině padesátých let se výrobci obráběcích strojů seskupili pod jedno generální ředitelství Továren na obráběcí stroje (TOS), aby zahájili zásadní rekonstrukci svých výrobků, jejichž vývoj byl během války značně omezen. Výzkumný ústav VÚOSO se stal garantem celého úkolu a tvůrcem nové firemní tváře.

Sám generální ředitel k tomu zhotovil jednoduchou skicu, kterou osobně předal do konstrukce: úzká rovná skříně stolní vrtačky bez jakýchkoli výstupků, propadlin a zaoblených ploch. Barevné provedení: šedá pastelová a šedá tyrkysová střední namísto dosavadní zeleně hráškové. Tak a jinak budou vypadat obráběcí stroje příštích pětiletok.

Byl jsem pověřen, abych zpracoval grafickou studii základních typů obráběcích strojů všech závodů podniku TOS v novém designérském řešení.¹² Pravoúhlý systém rovných ploch měl výhody konstrukční i výrobní, a proto byl výrobcí přijat.



Náčrty k patentu obráběcího stroje, přihlášeného Ing. Aloisem Kaňkou r. 1955.
Text byl věnován výlučně mechanické části, nikoli tvarům skříně stroje.
Foto: Národní technické muzeum.

Dostal jsem harmonogram konstrukčních prací všech podniků a časový lán spolupráce. Znamenalo to, že budu ve všech podnicích osobně účasten přímo s konstruktéry na rekonstrukci všech třiceti strojů – dosud vyráběných frézek, soustruhů, brusek, poloautomatů, vrtaček, karuselů, hoblovek, manipulačních robotů a dalších strojů odvozených typů a velikostí.

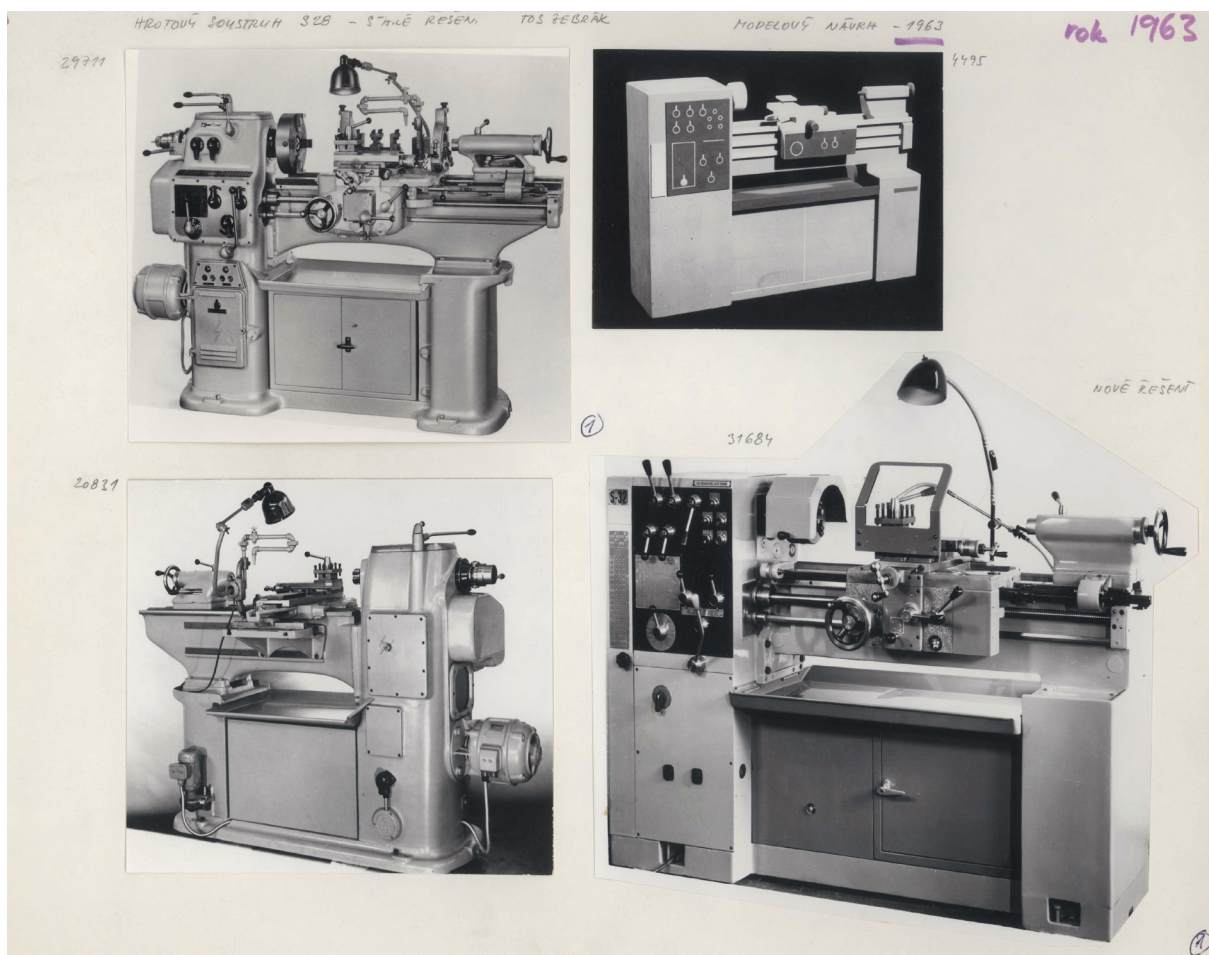
Na cesty jsem byl vybaven zúčtovatelnou finanční zálohou na dopravu, stravu a nocleh, dále tužkou, ocelovým pravítkem, lepidlem, nožem a brouskem. A také spacím pytle. Výrobci byli od Varnsdorfu po Trenčín, a bylo mnoho míst, kde hotel chyběl. Řešení nových tvarů probíhalo od začátku na rýsovacích prknech. Prostorové studie jsme spolu s konstruktéry zhotovovali z papírových kartonů. Byly tuhé – proto ten brousek.

V roce 1965 se na výstavě Strojimportu objevila série nových obráběcích strojů s jednotným designem barev, ovladačů, grafických symbolů a podnikových znaků.

Do té doby se tvarováním strojů profesionálně zabýval za války sochař Vincenc Makovský, poté jeho žák Zdeněk Kovář, připomíná Svatopluk Král. Systém prostorově vypjatých tvarů se ale na strojích neosvědčil, na výkresech se nelehce definoval a výroba odlévacích forem i úprava finálních odlitků představovala značné obtíže. Pravoúhlý systém rovných ploch měl výhody konstrukční i výrobní. Tělesa bylo možné zabrušovat mechanicky, a kde to bylo ekonomicky vhodné, byla použita plechová kapotáž, montovaná z dílců na nosné kovové rámy. Nový přístup jsem konzultoval s tehdy mladým, nadějným výtvarníkem a designérem Petrem Tučným, protože výroba obráběcích strojů byla prvořadá.

Sám Tučný, jeden z nejpозoruhodnějších a nejaktivnějších českých designérů druhé poloviny minulého století podle Králových slov jeho koncepci komentoval slovy: „ty jsi první udělal hranatý stroj, to ti nikdo nemůže upřít! Ty bys měl dostat vyznamenání od prezidenta republiky!“ Král, který nezapomněl, „jak k tomu přišel“, vždycky jen mávl rukou.

A jak na „hranatý stroj“ reagoval zakladatel našeho specializovaného designérského školství, oficiálně etablovaný průmyslový výtvarník



Ukázka procesu zásadní změny vzhledu i dispozice československých obráběcích strojů na počátku šedesátých let. Vlevo hrotový soustruh S 28 bez zásahu výtvarníka, vpravo návrh Svatopluka Krále na nové řešení soustruhu S 32 z pokročilejšího stadia, pod ním realizace (TOS Čelákovice). Foto: Národní technické muzeum.

v československém strojírenství Zdeněk Kovář? V jeho pozůstalosti lze najít tento text:

Myslím, že to v první řadě je nebezpečí stereotypnosti a zastavení nebo zabrzdění vývoje tvarů. Tato řešení často potlačují tektoniku a vnitřní výstavbu výrobků, jsou také často v rozporu s vlastnostmi materiálů a celkem vzato vedou k povrchnímu řešení problémů.

S těmi, kteří tvrdí, že tvary vytvořené zakřivenými plochami se do interierů nehodí, nemohu souhlasit, poněvadž pak by se do interierů nehodila ani volná plastika, ani krásná váza. /.../ Když se tito obhájci krabicovitých tvarů odvolávají na krabicovitý tvar prostoru, pro který jsou výrobky určeny s tím, že plasticky vyvinuté tvary se tam nehodí, doporučil jsem jim, aby i všichni zaměstnanci, kteří stroje obsluhují, byli karosováni hranatými obleky. /.../. Myslím, že mechanismus, výrobek – prostě věc vyššího řádu – chce také tvar vyššího řádu a ne bednu, kterými jsme stejně zaplaveni (ledničky, pračky, kuchyňské roboty, šicí stroje apod.)

Tím nechci říci, že jsem bez výhrad a bez jakékoli výjimky proti krabicovitým tvarům! Tam, kde je to plně odůvodněno stavebnicovým charakterem konstrukce, použitým materiálem, výrobní technikou a jinými vážnými důvody, tam je to na místě. Dobrý výtvarník může i v této zjednodušené tvarové škále dosáhnout dobrých výsledků a nemusí to být vždy řešení snadnější. Jsem však proti tomu, aby nás tyto bedny úplně zamořily, aby se takto stíral

*charakter výrobků a aby si slabší výtvarníci a návrháři takto usnadňovali řešení problémů.*¹³

Je pravda, že podle pamětníků, tedy studentů zlínského ateliéru tvarování strojů a nástrojů z první poloviny šedesátých let, Kovář výslovně prohlásil: „bedny korigovat nebudu!“ Je ale také pravda, že Svatopluk král konzultoval své návrhy nejen s Petrem Tučným, ale právě i se Zdeňkem Kovářem. Ať už byl „hlavním adresátem“ výše uvedených Kovářových kritických slov kdokoli, vyvolávala už jen představa konfrontace Kovářových a Králových názorů na tvarové řešení strojů značný rozruch. A nezůstalo jen u představy, jak připomíná jeden z tehdejších Kovářových žáků Miloslav Šindler:

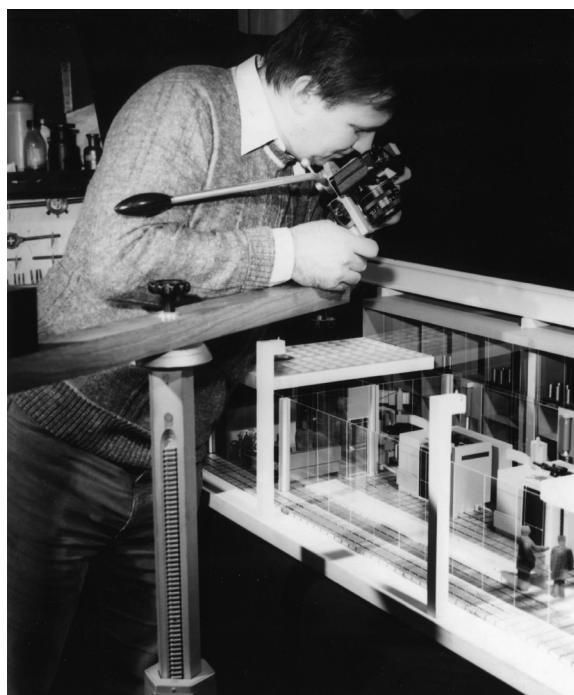
Dozvěděli jsme se, že do školy přijede Svatopluk Král. Když se tak stalo a zavřely se za ním dveře profesorova kabinetu, byli jsme napjatí. Ale... za chvíli bylo z kabinetu slyšet zpěv, a pak profesor poslal pro další víno a slivovici. Večer Svatopluk Král zase odjel ze Zlína do Prahy.

Profesor Kovář opět pronesl poznámku na adresu nového pojetí obráběcích strojů – a pak dodal: „Ale ten Král, to je příjemný člověk, s ním se dá mluvit o všem...“

Svatopluk Král a Zdeněk Kovář opravdu dokázali najít vzájemné sympatie a „mluvit o všem“ několik



Pohled do přelomové expozice Strojimportu na Mezinárodním strojírenském veletrhu v Brně, 1965 (výrobky TOS Hostivař). První prezentace nové řady „hranatých strojů“ sjednoceného designérského řešení jednotlivých závodů podniku TOS. Foto: Národní technické muzeum.



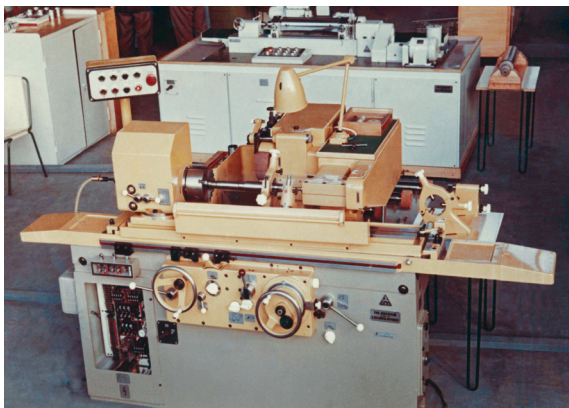
Pavel Kmoch, absolvent ateliéru tvarování strojů a nástrojů VŠUP, při fotografování modelu speciálně upraveným stativem, 1979. Pavel Kmoch byl největší oporou v designérské práci ateliéru vedeného Svatoplukem Králem. V designérském pracovišti VÚOSO působil od roku 1978 až do jeho zrušení počátkem devadesátých let. Foto: Národní technické muzeum.

dalších desítek let. Snad i – zdánlivě paradoxně – právě díky svému profesnímu zájmu: práci výtvarníka v těžkém strojírenství. Ano, rozdíl v jejich pracích byl propastný, a to nejen pokud jde o tvarové kontrast v řešení obráběcích strojů. Byl to i rozdíl pohledu na tovární halu a její vybavení očima sochaře na jedné straně a očima strojaře na straně druhé. A to přesto, že oba ve svém školení spojili technickou či řemeslnou a výtvarnou průpravu. Ale zároveň to je právě pomyslná tovární hala, která snažení obou výjimečných, ale zcela rozdílných a odlišně disponovaných postav českého strojírenského designu spojuje. Je to upřímná, trvalá a neústupná snaha o humanizaci techniky, polidštění pracovního prostředí.

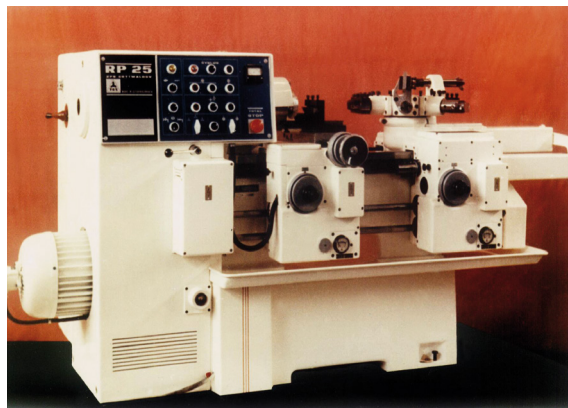
Když měl Vincenc Makovský promluvit o své – tehdy pro sochaře zcela nevšední – práci na tvarovém řešení revolverového soustruhu R 50, stačilo mu prosté konstatování: „[...] Je-li dnes jednou ze životních potřeb stroj, proč by se mu mělo umění vyhýbat?“⁴.

Zdeněk Kovář charakterizuje úlohu výtvarníka ve strojírenství vyhraněněji:

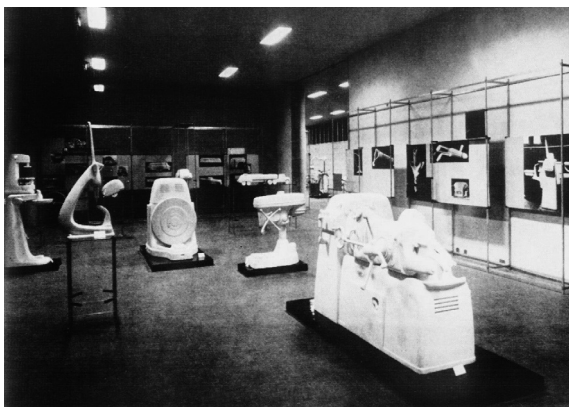
Výtvarník má tu velkou výhodu, že jako člověk citlivý rozezná snáze a jistěji nesprávně dimensované a nesprávně umístěné části stroje, protože se mu



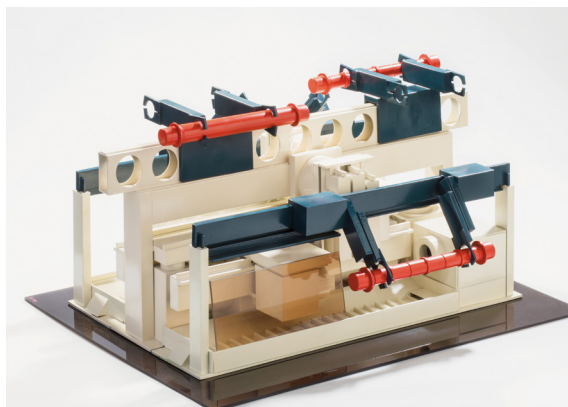
První prezentace nové řady „hranatých strojů“ sjednoceného designérského řešení jednotlivých závodů podniku TOS. Foto: Národní technické muzeum.



Soustruh RP 25 (výroba ZPS Gottwaldov), oceněný na světové výstavě EXPO 67 v Montrealu. Foto: Národní technické muzeum.



Výstava prací Zdeňka Kováře a jeho žáků brazilském v São Paulu, 1962. Foto: Národní technické muzeum.



Symbol propojení Královny designérské práce a tvorby kinetických hraček. Futurologická studie obráběcího stroje (asi 1976, spolupráce Ladislav Veselý). V tomto případě bylo použito nejen plastu, ale i prvku původně naznačujícího odlehčený nosník strojní konstrukce. Foto: Patrik Sláma, Národní technické muzeum.

jeví rušivé a disharmonické. Poněvadž jeho úkolem je přivést části stroje do harmonických vztahů, musí na tyto nesrovnalosti nutně přijít.¹⁵

A jak se projevovala humanizace pracovního prostředí v designérské práci Svatopluka Krále, když i někteří členové komise Svazu československých/českých výtvarných umělců kritizovali ostrohranné tvary jeho návrhů jako nebezpečné pro obsluhu? Samozřejmě, například zakrytím pracovního prostoru proti ostříku nebo dokonce zranění. Ale někdy i zcela znenadání. Například když se dělník opřel špinavou rukou o vývojový prototyp stroje se zkušebním světelným nátěrem. Dlouze se zahleděl na černý otisk vlastní dlaně, rozhlédl se kolem, řekl „pardon!“, vytáhl z kapsy kapesník a stroj otřel.

Spíš než „v tovární hale plné soch“, jak měl znít neověřený výrok přisuzovaný některé z osob názorově blízkých Zdeňku Kovářovi, se v případě Svatopluka Krále ocitáme, dejme tomu, v tovární hale, kde se člověk cítí jako doma – nebo na návštěvě v útulně zařízeném pokoji. A to se týkalo i jeho vlastního pracoviště – designérského ateliéru VÚOSO, zřízeného nedaleko Bulovky: Myslím, že by nebylo správné řešit prostředí pro tvůrčí a realizační pracovníky včetně výroby jako vyložené sterilní strojovou architekturu. Vynechali bychom tam takové to teplo domova. Ono pracoviště je svým způsobem také kus domova,

protože zde je člověk prakticky víc než doma. Mohlo by se stát, že by z něho zmizela taková ta člověčí atmosféra – to že je v místnosti cítit bílá káva a buchty s mákem, že je to „naše“ místnost, v níž se dobře dělá. Nejsem pro „fabriku na myšlení“, strojovnu, kde lidé budou sedět a budou se potit bez ohledu, jestli je to František, nebo Pepík, jestli myslí tak, nebo tak. Měli bychom tvořit inspirující atmosféru a poučovat se i na minulé technice.¹⁶

Ačkoli Svatopluk Král nepředpokládal přímý vstup výtvarného umění a jiných „zkrášlovačích“ prostředků do průmyslových provozů (i když se v jeho týmu počátkem sedmdesátých let takové tendence projeví), uvědomoval si velmi dobře „kultivační sílu“ volného umění – na dělníky, konstruktéry, vedoucí pracovníky v průmyslu i samotné designéry. Odvážil se to připomenout i na jednom z četných odborných seminářů...: Nemělo by však docházet k tomu, aby se z designérských řešení strojů a pracovních prostředků utvořila postupně řemeslná manýra, ze které zmizí výtvarná složka a designér se stane pouze vykonavatelem technických přání konstruktérů a projektantů. Aby toto nenastalo, je třeba zajistit další umělecký růst našich designérů.

Jednou z forem, jak tohoto docílit, je forma – řekl bych – donucení, která při plnění často náročných úkolů bude asi nejúčinnější. Budeme požadovat, samozřejmě po kamarádské dohodě – čili to donucení



Objekt pro dechová cvičení (1989), další ze symbolů propojení Královy designérské práce a tvorby kinetických hraček. Stejně jako u předešlého příkladu bylo použito nejen plastu, ale i prvku původně naznačujícího odlehčený nosník strojní konstrukce. Foto: Patrik Sláma, Národní technické muzeum.

nebude nijak tragické - při zadání práce na technickém díle, aby současně s tím dodal řešitel jedno dílo volné tvorby. Samozřejmě zdarma. Toto dílo však vystavíme v prostorách, kde je o tato díla velká nouze a kde jsou zvláště vítána. Na chodbách našich ministerstev, generálních ředitelství, v závodech a podobně.¹⁷

Samotné Královy obrazy, jichž vzniklo jistě několik stovek, měly v určité době takřka „strojařský“ charakter, zatímco některé návrhy, přesněji řečeno studie strojů z podnikového ateliéru začaly připomínat spíše sochařská, případně architektonická díla. To ovšem mělo svůj smysl, jak připomíná jiná pasáž z Králova příspěvku.

Futurologické studie a vůbec experimentální činnost designéra /.../ jsou takovou zapomenutou, nebo lépe stále opomíjenou tvůrčí činností. /.../

Je to škoda, neboť pouze tam má designér spolu s konstruktérem zcela otevřené pole pro své nápady a pro svá odvážná řešení, nemusí se tu ohlížet na harmonogram dalších prací s tím souvisejících, nemusí respektovat ani známé výrobní nebo technologické postupy, není svazován předepsaným materiálem, vahou, statickou nebo dynamickou tuhostí. Může jenom volně tvořit tak, jako houslista improvizuje nebo malíř komponuje abstraktní obraz.

Jaká práce by mohla být pro designéra vábnější a přitažlivější - a přesto je jí jako šafránu!



Dvě z mnoha setkání Svatopluka Krále se Zdeňkem Kovářem, ale také se svým vrstevníkem Františkem Chrákem: u příležitosti Kovářových šedesátin v roce 1977, a na vernisáži malé retrospektivní výstavy Svatopluka Krále v prostorách někdejší katedry designu VŠUP ve Zlíně (Národní technické muzeum, Katedra designu ve Zlíně, 2000). Foto: Archiv Svatopluka Krále.

Nikdo nepochybuje o tom, že výsledky těchto futurologických a experimentálních studií by přinesly do světa techniky nové prvky, staly by se inspirující složkou pro další práci našich projektantů.

A i když by se z celého tohoto díla požil pro praktickou potřebu třeba pouze z l o m e k , možná, že by to byl pouze on, který by postrčil techniku o krůček dopředu.

A těchto krůčků se v současné vyspělé technice již nadělalo tolik, že o ně bude za chvíli velká nouze.¹⁸

Poznámky:

1. Svatopluk Král byl nucen osobně zajistit „vyklizení nebytových prostor“, jehož následkem zaniklo mnoho z historie československého strojírenského designu. Modely, které bylo možné zachránit, daroval po založení oddělení průmyslového designu Národního technického muzea v roce 1994 do muzejních sbírek.
2. Svatopluk Král zpracoval studie tvarového řešení všech strojů a rozeslal je výrobcům. Většina z nich mu vzápětí písemně vynadala. Viz Svatopluk Král: Paměť průmyslového designéra stroj aneb stolní vrtačka ze Svitav. In: Jana Pauly (ed.): *Z dějin průmyslového designu 1*. Rozpravy Národního technického muzea v Praze 141. Praha, Národní technické muzeum 1996, s. 53–56.
3. Zdeněk Kovář, kolem poloviny 60. let (z pozůstalosti, nedatováno).
4. Viz: Soustruh jako umělecké dílo. *České slovo*, 14. 10. 1940.
5. Zdeněk Kovář, Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem, *Tvar*, 1949, č. 4, s. 107.
6. *Revue průmyslu a obchodu*, 1974.
7. Svatopluk Král, O systému projektování a uplatňování



Ateliér Svatopluka Krále v 90. letech. Foto: Archiv Svatopluka Krále.

průmyslového designu na výrobcích TST. Sborník ze semináře Ministerstva hutnictví a strojírenství ČSSR k průmyslovému designu ve strojírenství, Brno 15. 11. 1973, s. 50.

8. Tamtéž, s. 54–55.

t é m a



Záběry z aktuální výstavy Svatopluk Král – hra (s) technikou v Národním technickém muzeu v Praze (22. 2.–1. 10. 2017). Na výstavu v Národním technickém muzeu navazuje monografická publikace o Svatopluku Královi (autoři Jiří Hulák a Johanna Pauly), která vyjde v letošním roce. Foto: Patrik Sláma, Národní technické muzeum.

Konvergence volného a užitého umění v období socialismu v Československu.

Textiláže Karla Veleby a šperky
Jozefa Jankoviče

Alena Krkošková

Československé výtvarné umění bylo v období po druhé světové válce stejně jako v okolních zemích socialistického bloku limitováno socialistickým realismem, jako jediným povoleným směrem, který stál v kontrapozici vůči západním proudům uměleckého vývoje. Podoba tzv. „vyšokého“ volného umění prezentovaná na oficiálních platformách, byla cenzurou ostře sledována a diktované formě sorely se na konci padesátých let ještě příliš nevymykala. Umění užité, označované za „nízké“, nebylo cenzurou tolik zatíženo a svobodněji řešilo problematiku umělecké formy a stylu a vyvíjelo se v duchu soudobé moderny. Tato rozdílnost ve vztahu k tehdejšímu aktuálnímu tendencím výtvarného umění se výrazně projevila v celkovém vyznění expozice Československého pavilonu na světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Příklady užitého umění, které odráželo abstrahující formu, obdiv technické civilizace, a dokonce směřovalo k hodnotám umění volného, popisují autoři publikace *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let.*, vydané v roce 2008 při příležitosti stejnojmenné výstavy¹. Československý pavilon měl být určen především pro prezentaci umění užitého, začleněného do konkrétního programu přehlídky vědy a techniky, volné umění českých malířů a sochařů mělo být zastoupeno hlavně na výstavě 50 let moderního umění (50 ans de l'art moderne), která se v Bruselu souběžně konala v Mezinárodním paláci krásných umění. Český výběr se však omezil pouze na autory meziválečné klasické moderny Emila Fillu, Otto Gutfreunda, Václava Špálu, Františka Kupku a Josefa Šímu, současnou volnou tvorbu nenabízěl vůbec.

Ve spektru oborů užitého umění zastoupených v Československém pavilonu na EXPO 58 se projevovaly moderní tendence nezobrazujícího umění výrazněji hlavně v grafickém designu a knižní tvorbě s plošnými dynamickými kompozicemi s abstraktní tvarovostí zjednodušenou ve smyslu geometrie, barevnost vyjadřovala expresivní náboj a emoce. V kontrastu vůči plošně artikulované

kompozici se znovu začaly uplatňovat fotomontáže lidské figury již dříve frekventované surrealisty.² Zcela abstraktní struktury tvořené opakováním lineárních a plošných útvarů se objevovaly také ve vystavených návrzích bytového textilu i módy.

Znevýhodněnou pozici měl na konci padesátých let u nás šperk, byl považován představiteli režimu za buržoazní přežitek, který je potřeba úplně vymýt. Drahé kovy byly nedostupné a pro šperk se hledaly náhradní materiály jako dentakryl, obecný kov a plast, ale také kůže, břidlice a sklo.³ Přesto povolily státní orgány speciálně pro EXPO 58 výrobu šperků ze zlata a stříbra, které měly soužit státní reprezentaci. Pedagog VŠUP Jana Nušl, a jeho někdejší studentka Jitka Šabartová navrhli oválné duté závěsy a českými granáty ve zcela moderním stylu s granáty vsazenými do vnitřních prostorů. Provedení bylo realizováno u klenotnických ateliérů Ústředí uměleckých řemesel v Praze a Granátu z Turnova, které pak získaly Grand Prix EXPO 58.⁴

V souvislosti s přesahy volného a užitého umění bývá zmiňována prostorová vitráž malíře Jana Kotíka *Slunce, vzduch, voda*. Kompozice této monumentální šestimetrové stěny se zřetelnými symboly Slunce, ptáka a žraloka v geometrické stylizaci, byla řazena ve třech pásech nad sebou a postavena na opticko-světelných efektech barevného skla. Vitráž s malířskými rysy měla charakter skleněné architektonické plastiky a přesahovala rámec užitého umění.

Ještě markantnější posun k abstrakci znamenala monumentální skleněná kompozice sklářského výtvarníka Reného Roubíčka. Tato plastika z barevných ručně tvarovaných bloků z litého skla zavěšená na svislých tyčích s názvem „Sklo – hmota – tvar – výraz“ znamenala překročení dosud respektované hranice mezi užitným a volným uměním, sklo povýšila na sochařský materiál a získala ocenění Grand Prix EXPO 1958. S ohledem na umění užité se po této světové výstavě také zažil pojem bruselský styl, o kterém lze hovořit jen obtížně v souvislostech s uměním volným.

Přes úsilí politicky usměrňovat uměleckou produkci v zemích socialistického bloku, nebylo cílem vládnoucí garnitury volné umění úplně likvidovat, proto již v roce 1957 zrušila poválečný zákaz sdružování umělců do spolků a tím podpořila iniciaci tvůrčích skupin, podobně jako v předválečné době. Skrze skupinové hnutí se ve volném umění se začaly objevovat první projevy abstraktních tendencí, ale oficiálně byly prezentovány až počátkem šedesátých let, tedy o desetiletí později než v západních zemích poválečné Evropy.

S politickým uvolněním ve druhé polovině šedesátých let polevila i cenzura v oblasti umění, ovšem jen na krátké období, které kulminovalo v roce 1968 kulturní výstavou *Nová citlivost* s premiérou v brněnském Domě umění. Vystavující umělce Nové citlivosti spojoval obdiv k düsseldorfské skupině Zero (založené již 1957) a k francouzským novým realistům (Les nouveaux réalistes), oslavujícími novou přírodu, kterou vytvořil člověk technickou civilizační proměnou



Karel Veleba, *Zahrada*, 1964, koláž na plátně, 69×93 cm. Foto: Gabriel Dvořák.

světa. Základní vystavující sestavou byla pražská skupina Křižovatka a 29 dalších autorů, kteří se více nebo méně s novými idejemi, které formuloval v manifestu Nového realismu roku 1960 Pierre Restany, ztotožňovali. Jiří Padrta jako teoretik skupiny sestavil programové prohlášení, ve kterém avizuje rozchod umělců s organickou přírodou a obrat k technické stránce civilizace.¹⁵

Požadavek „konkrétního a jasného“ projevu oslavujícího technickou přírodu splňoval Klub konkretistů, založený roku 1967, který usiloval o minimalistický geometrický projev často s odkazy na op-art, a proto byl vyzván Křižovatkou k účasti na přehlídce Nové citlivosti, podobně jako Milan Dobeš, představitel dynamického konstruktivismu a tvůrce jeho manifestu. Po úspěšném brněnském zahájení šňůry výstav proběhla repríza v Karlových Varech, ale pražské pokračování výstavy bylo předčasně ukončeno s okamžikem nástupu invaze sovětských vojsk.

V situaci, která nastala, se pochopitelně výtvarníci oprávněně obávali nejen ztráty svobody, ale i holé existence. V Brně se roku 1969 v předtuše neblahých následků okupace výtvarníci sdružili v Blok brněnských tvůrčích skupin. Jejich společná fronta však nemohla odolávat v boji s normalizační totalitou a zůstalo u jediné společné výstavy, která se uskutečnila v únoru téhož roku v Domě umění města Brna pod hlavičkou SČVU. Igor Zhoř v katalogu této výstavy důvody vzniku Bloku vysvětluje: „...bránit tak těžce

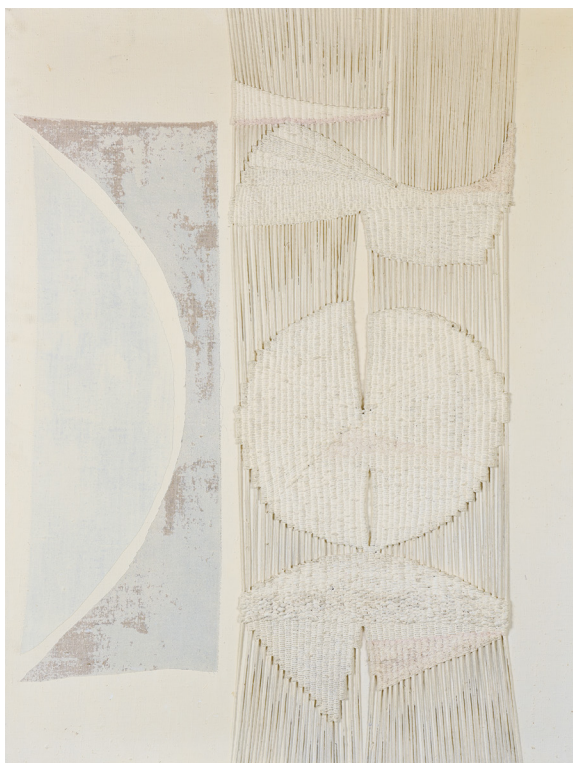
získanou duchovní a tvůrčí svobodu a zamezit jakýmkoli jejím otřesům mimouměleckého charakteru“. Katalogový text byl písemnou verzí prohlášení Bloku tvůrčích skupin, které Igor Zhoř přednesl na Shromáždění uměleckých svazů v Brně 29. dubna 1969. Snahy udržet svobodu uměleckého projevu však utonuly v přívalu totalitních praktik sovětské invaze.

V roce 1970 byl opět vydán zákaz oficiálního sdružování umělců do skupin, zpřísnila se cenzura volného umění, kontakty se zahraničím byly zpřetrhány. Totalitní režim si vytýčil cíl znemožnit politicky nepoddajným tvůrcům profesi svobodného umělce. Prodej uměleckých děl, vystavování a akvizice do veřejných muzejních sbírek byly totiž již od roku 1954 podmíněny registrací umělce ve Fondu výtvarných umění, který byl politicky korigován Svazem českých výtvarných umělců, založeným již roku 1948. Fond byl určen pro umělce nevhodné do výběrového svazu.¹⁶ Členstvím ve svazu nebo fondu byly podmíněny existenční jistoty umělce, který se chtěl umění věnovat profesně.

V rámci těchto podmínek byl způsob, jak odstavit politicky nežádoucího umělce nejen od veřejných zakázek, ale zbavit jej možnosti svobodné povolání profesně provozovat, poměrně jednoduchý. Původní Svaz československých výtvarných umělců byl státními orgány v roce 1970 zrušen a během následujícího roku byly založeny nové svazové frakce pro Čechy a Slováky. Pro zajištění



Karel Veleba, *Rytmy II*, 1962-64, akryl na plátně, textilie, 66×50 cm.
Foto: Andrea Bratrů-Velnerová.



Karel Veleba, *Textura*, 1966-67, textilní kompozice na plátně, 105×81 cm.
Foto: Andrea Bratrů-Velnerová.

zahraničních vztahů, členství v mezinárodních organizacích a kontrolu nad nimi vznikl i federální Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU) se sídlem v Praze. Politicky nežádoucí autoři už v nové svazové organizaci členství nedostali. Šlo o desítky autorů, často těch nejvýraznějších, kteří se již dříve etablovali na mezinárodních přehlídkách a soutěžích. Mnozí z nich

se rozhodli pro emigraci, jiní se rozhodli věnovat se užitému umění, které bylo stále mimo zájem cenzury a pro jeho provozování stačilo členství ve Fondu. Například sochař Stanislav Kolíbal dostal v roce 1973 zákaz vývozu a prodeje vlastních děl, který trval do roku 1980, proto se věnovat knižní grafice, kterou ostatně také vystudoval na VŠUP. Ve sbírkách užitého umění Moravské galerie se již od roku 1964 objevují akvizice jeho výstavních a filmových plakátů.

Realizace v užitém umění nacházíme u celé řady volných umělců i bez politického pronásledování. V díle předního brněnského malíře a grafika Dalibora Chatrného se v roce 1963 objevil například návrh opony pro Janáčkovo divadlo, který je především velkolepou kompozicí volného umění v duchu Nové citlivosti. Návrh fototiskem na fólii byl realizován až v roce 2006 a je dosud používán. Kromě tohoto návrhu se v Chatrného díle objevuje jen několik realizací v architektuře, např. realizace Pět segmentů kruhu, Brno-Starý Lískovec 1982.

Výrazné konvergence užitého a volného umění bylo v období normalizace využíváno teoretiky – kurátoři sbírkových institucí, kteří při formování veřejných uměleckých sbírek bez problémů mohli v nákupních komisích prosazovat díla užitého umění, zatímco akvizice volného umění musely splňovat požadavek jeho angažovanosti. Konkrétně v Moravské galerii v Brně od počátku sedmdesátých let kurátoři Karel a Lea Holešoviští, Jiřina Medková, Milena Sedláčková a další prosadili jako akvizice do Uměleckoprůmyslového odboru obsáhlé kolekce děl objektů a šperků zakoupených přímo od autorů Antona Cepky, Václava Ciglera, kovové objekty od reprezentantů neokonstruktivismu Jana Kubička a Radka Kratiny, figurální šperky Jozefa Jankoviče, objekty Vratislava Karla Nováka, tapiserie od Zorky Ságlové, abstraktní textiláže od Karla Veleby, tapiserie technikou Art Protis malířky Inez Tuschnerové. Tato díla byla ve skutečnosti více příklady volného než užitého umění. Jejich nákupy měly nepochybně význam jako existenční support výrazných umělců v období totality.

Textilní obrazy Karla Veleby

Osobností, která ve své době zaujala řadu kritiků pro přirozenou syntézu principů tvorby volné i užité je brněnský malíř Karel Veleba (narozen 24. 9. 1931 ve Starém Městě u Uherského Hradiště, zemřel 29. 12. 2012 v Brně). Předpokladem jisté výlučnosti Velebovy tvorby bylo jeho studium v ateliéru Antonína Kybala na VŠUP v Praze, (se kterým se později podílel na přípravě textilní části expozice Expo 58 v Bruselu), kombinované s malířskou speciálkou u Aloise Fišárka. Přijetím principů obou kategorií umění docházelo trvale ve Velebově tvorbě k symbióze volného i užitého umění. Tuto uplatnil už v diplomové práci, temperovým návrhem na gobelín s názvem *Verbuňk*.¹⁷ Nedlouho po absolutoriu VŠUP odešel Karel Veleba zpět do Brna, kde založil společně se svými spolužáky z brněnské ŠUR Zdeňkem Macháčkem a Aloisem Mikulkou roku 1962 tvůrčí skupinu Parabola. O rok později přizvali i Miroslava Štolfu a malíře a teoretika Václava Zykunda, do skupiny



Karel Veleba, *Krajina* 1970, vlněná textilie, filmový tisk 300×340 cm. Foto: Kamil Till.

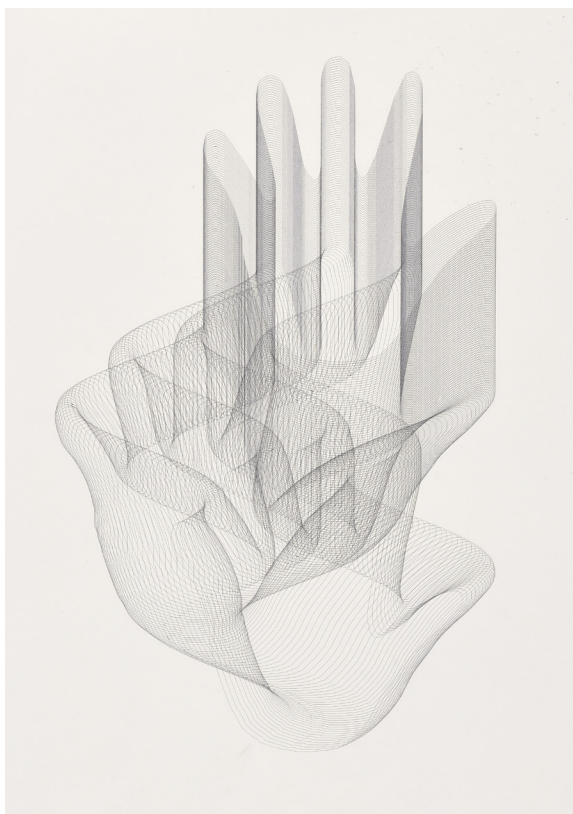
přestoupili i někdejší členové Skupiny Brno 57: Antonín Čalkovský, Jozef Jankovič a Rudolf Fila z Bratislavy. Společně vystavovali na přehlídkách Konfrontace v Brně v letech 1963–64, kdy jejich tvorbu spojovalo zdůraznění autonomie uměleckého díla odklonem od smyslové skutečnosti a výrazná abstrahující tendence. Pro díla Karla Veleby byla typická neustálá oscilace mezi volným a užitým uměním, která se odrážela ve formální rovině díla užíváním geometrizujících prvků a strukturalismu, ale i důrazem na textilní dezény vlepané do obrazové plochy. Proužky rozstříhané potištěné textilie, které systémem osnova-útek upevnil na plátno či sololit, fungují jako dominantní prvek obrazu, korelující s barevným podkladem. Tuto metodu využil u obrazu *Zahrada*, 1964, nebo v kompozici *Rytmy II*, 1962–4, kde pruhy pestré textilie nejsou navzájem propleteny, ale podtrhují svislou osu formátu. Do obrazové plochy vkládal i jiné materiály – jutu, peří, papír a vlepoval je do podkladu. Obrazem se zvláštním postavením, kdy do jednoho společného formátu umístil vedle sebe rovnocenně vyznívající abstraktní malbu a drhaný jutový závěs, je efektní monochromní kompozice *Textura*, 1966–67. Autor tu porovnával dvě odlišné oblasti, přitom obě abstraktní, barevně příbuzné, ale ideově nesourodé, protože každá z nich náleží jinému druhu tvorby – volné a užitě. Přitom komentoval problém rovnocennosti a otázku vzájemné konvergence volného a užitého umění, které šly tehdy napříč celou uměleckou platformou. Veleba usiloval i o konstituci textilního obrazu, který bude vytvořen jen technologií užitého umění, ale s hodnotami umění volného. Tohoto úspěšně docílil v kompozici *Krajina* 1970, s dekalkem makulatury, převedené na matici pro filmový tisk. Výsledný obraz s charakteristickou

tečkovanou foto strukturou provedený na vlněné tkanině formátu 3,3 x 3,4 m a působí jako abstraktní krajinomalba bez použití klasických malířských technik. Velebova další tvorba se na hranici mezi oběma obory umění pohybovala zcela programově i v pozdějších fázích.

Totéž vykazovala i tvorba malířky Inez Tuschnerové, scénické textilní návrhářky a absolvoventky brněnské ŠUŘ, která později společně s Karlem Velebou studovala u Aloise Fišárka monumentální malbu. V období normalizace se obrátila ke tvorbě tapiserií se zcela abstraktními náměty, věnovala se technice Art Protis a textilní tvorba u ní nakonec převážila. Tvůrci školení pouze jako volní umělci byli díky zostřenému zájmu cenzury ve srovnání s umělci užitými v poněkud komplikovanější situaci.



Sken průkazky ČFVU. Archiv autorky článku.



Jozef Jankovič, *Ruky*, 1974, počítačová grafika, Moravská galerie v Brně, C 24.925.

Šperky Jozefa Jankoviče

Dalším výrazným příslušníkem brněnské tvůrčí skupiny Parabola, který se věnoval jak umění volnému, tak užitému, je sochař Jozef Jankovič (narozen 8. listopadu 1937 v Bratislavě, zemřel 6. června 2017 tamtéž). Jeho tvůrčí oboustrannost však byla vynucená politicky. Jako sochař začal samostatně pracovat ihned po ukončení studií u Jozefa Kostky na VŠVU v Bratislavě v roce 1962 a velmi rychle se stal výraznou osobností, která se nepřetržitě pohybovala na špičce současného Československého umění. Přestože v roce 1970 vystavoval v Československém pavilonu na XXXV. Bienále v Benátkách, o několik měsíců později se pokoušela vládnoucí garnitura jeho osobnost umlčet. Normalizační politice nemohla vyhovovat jeho otevřená kritika režimu, která v jeho plastikách kromě jasného tvůrčího myšlení v duchu nových trendů příliš zřetelně zrcadlila jeho opoziční politické postoje a názory. Figurální plastiky využil k ironizaci společenské situace, docílil jasné artikulace vizuálního sdělení, zaměřeného na kritiku režimu, které nemohlo být cenzurou tolerováno. Společně se sedmdesáti původními členy Zvazu slovenských výtvarných umelcov pozbyl v roce 1972 členství a tím i možnost věnovat se volnému sochařství profesně.⁸ Tuto situaci řešil dobrovolným únikem do oblasti umění užitého, které stejně jako v Čechách i na Slovensku skýtalo daleko svobodnější podmínky pro tvorbu.

Podle vlastního sdělení se na radu Antona Cepky začal věnovat šperkařské a medailérské práci v oboru uměleckého řemesla. Pro práci s materiály z drahých kovů neměl povolení, a tak

pro šperk volil měděný a posříbřený obecný kov. Technologie odlévání a opracování odlitku byla jeho doménou, co se oproti monumentálním realizacím změnilo, byly pouze proporce jeho prací ve smyslu jejich minimalizace, šperky byly ve skutečnosti stále plastikami, sice drobnými, ale o to intenzivněji vyznívajícimi.

Jozef Jankovič se jak ve volné plastice, tak i v její drobné verzi, námětově stále pohybuje ve sféře tělesnosti a figurality, kterou deformuje podle svých potřeb, často používá symboly masovosti a davu prostřednictvím zmnožených figurálních fragmentů, (většinou končetin), bezhlavé figury prostě zakončí rameny, záleží na tom, jaké poselství interpretuje. Zmocňuje se hmoty a přetváří ji do tekuté nebo slisované podoby, jak u kovových, tak u epoxidových plastik. Proporcionality typu jeho figur je mohutná, přesto mají Jankovičovy šperky paradoxně nízkou hmotnost. Model šperku totiž autor vytváří z vosku, na který nanáší vrstvu kovu galvanoplastickým způsobem, při vypálení se vosk rozpouští a vytratí se z formy, kovové figurky jsou tenkostěnné a duté. Naopak u plaket používá s oblibou figury vystříhané z plechu a částečně se vymaňující z jeho listu, čímž plošně kótuji prostorové dimenze. I když Jankovičův pobyt v oblasti užitého umění byl zpočátku vyhnanecký, stal se velkým obohacením jeho tvůrčího poznání. V době normalizace vytvořil přibližně 70 kusů autorských šperků, a jako jeden z prvních Slováků se od roku 1974 věnoval i počítačové grafice s motivy rotace figurálních fragmentů.

Kvalitu šperků Jozefa Jankoviče rozpoznala v normalizační době Lea Holešová, kurátorka Uměleckoprůmyslového odboru Moravské galerie v Brně, která pravidelně prosazovala do sbírky drahých a obecných kovů akvizice jeho děl již od roku 1975. Ostatní kupce pro své šperky a plakety získával autor většinou z okruhu přátel a známých. Za užitou tvorbu získal již v období normalizace mezinárodní uznání: v roce 1983 Herderovu cenu ve Vídni a v následujícím roce hostování na Hochschule für angewandte Kunst ve Vídni, kam byl povolán jako profesor.

Závěr

Fenomén konvergence volného a užitého umění je jedním z charakteristických rysů umění poměrně dlouhého období od konce padesátých, přes šedesátá a sedmdesátá léta dvacátého století v socialistickém Československu. Zatímco od konce padesátých let se užité umění přibližovalo umění volnému s úsilím o rehabilitaci umění užitého, což je patrné na příkladu výtvarníků bruselského EXPO 58 (zejména Jana Kotíka, René Roubíčka a dalších), v průběhu šedesátých let se sblížení obou kategorií dělo v přirozené formě, což tehdejší teoretikové často úspěšně demonstrovali prostřednictvím díla Karla Veleby, Inez Tuschnerové a dalších. V období normalizace 70. let se konvergence výrazněji odehrávala i směrem od umění volného k užitému, například ze strany autorů Jozefa Jankoviče, Stanislava Kolíbala, Milana Dobeše a dalších. Tato forma



Jozef Jankovič, Náhrdelník s postavou, 1975, posříbřená měď, galvanoplastická metoda, 16,5×17 cm, Moravská galerie v Brně, U 22.538. Foto: Kamil Till.



Jozef Jankovič, Závěs s achátem, 1986, posříbřená měď, galvanoplastická metoda, v. 29,5 cm, š. 12,5 cm, Moravská galerie v Brně, U 29.087. Foto: Kamil Till.



Jozef Jankovič, Náhrdelník, 1984, posříbřená měď, galvanoplastická metoda, postava 15×9 cm, celková délka 20,5 cm, Moravská galerie v Brně, U 28.263. Foto: Kamil Till.

konvergence k užitému umění byla politicky vynucená. Svoji roli tu sehrály oficiální orgány státní moci, které usilovaly o udržení politického vlivu na důležitější oblast „vysokého“ volného umění. Přestože mocnou vlnu úsilí o rehabilitaci užitého umění období šedesátých a sedmdesátých let je třeba chápat jako zcela opodstatněnou, zůstává otázkou, zda by se v pozici plnohodnotné umělecké kategorie mohlo vyvíjet tak

svobodně jako v situaci, kdy bylo státní politikou nedocenené.

Poznámky:

1. Daniela Kramerová, Vanda Skálová (ed.) *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let.* (kat. výst.) Arbor Vitae, 2008
2. Marta Sylvestrová, Grafický design a knižní tvorba na Expo 58, in: Daniela Kramerová, Vanda Skálová (ed.) *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let.* (kat. výst.) Arbor Vitae, 2008, s. 163–181.
3. Náhradní materiály pro výrobu šperků byly přijímány jako projev modernity a z nich vytvořené šperky byly v době socialismu běžně nakupovány do muzejních sbírek.
4. Petra Matějovičová, Šperk, in: Daniela Kramerová, Vanda Skálová (ed.) *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let.* (kat. výst.) Arbor Vitae, 2008, s. 186–187
5. Padrtův manifest publikovaný knize Josef Hlaváček, ed: *Nová citlivost.* Katalog výstavy, GVV v Litoměřicích 1994, s. 6
6. Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958.* (kat. výst.) Gallery, Praha 2002, s. 29
7. Alena Křížová, od roku 1985– 2000 kurátorka sbírky drahých a obecných kovů v Moravské galerii v Brně. Viz titul: *Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně, Brno 2012*, s. 140.
8. Alena Krkošková, Karel Veleba. Portrét malíře k 75. narozeninám, 62. *Bulletin Moravské galerie v Brně 2006*, s. 215.
9. Tuto informaci poskytl autorce Jozef Jankovič při osobních rozhovorech na podzim 2015, kromě něj pozbyli členství ve ZSVU Alexander Mlynářčík, Stano Filko a jiní.

Článek je výstupem institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace (DKRVO), poskytnuté Ministerstvem kultury ČR Moravské galerii v Brně.

Za hranice dizajnu.

Zdeno Kolesár



*Lesný kolesový ťahač LKT 90 pre ZŤS Martin, model, 1979.
 Foto: Archiv Františka Buriana.*



Remorkér Arkus pre SL Komárno, model, 1979. Foto: Archiv Františka Buriana.

Valtický rodák František Burian (1948) patrí k atypickým absolventom „Kovárovej školy“. Jeho tvorba síce zahrnuje dizajnerské projekty v tradičnom vymedzení, ale tiež práce na pomedzí dizajnu a voľného umenia a napokon aj diela, ktoré otvorene polemizujú so zásadami definovanými profesorom Zdeňkom Kovářom v jeho zlínskom ateliéri Tvarovania strojov a nástrojov. Nadväzovala na domáce tradície dizajnerskeho myslenia, no postupne sa od nich odklonila a autentickú hodnotu potvrdila v medzinárodnom kontexte.

Periódou druhej polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, keď František Burian vstupoval do sveta profesionálneho výtvarného umenia, patrila v našich končinách k tým šťastnejším. Mladý adept umenia prišiel v roku 1964 na brnenskú Strednú umeleckopriemyslovú školu, kde sa začal oboznamovať so základnými zákonitosťami užitočnej tvorby. Naivná túžba „sediť v teple a maľovať“ z detských čias sa však premietala do paralelných pokusov v oblasti voľnej tvorby. Tie sa zintenzívnili počas posledného ročníka stredoškolských štúdií a pokračovali aj po prijatí na odbor Tvarovania strojov a nástrojov Vysokej školy umeleckopriemyslovej v roku 1968. Úvod štúdia absolvoval František Burian v Prahe, kde ho ovplyvňovali skôr súdobé

výtvarné prúdy než osobnosť vedúceho pedagóga prípravky, sochára Josefa Malejovského. Maľby kombinovanými technikami z tohto obdobia nesú pečať vplyvu doznievajúcej gestickej abstrakcie, ale najmä pop-artu, ktorý mal neskôr preňho zásadný význam. Detašovaný ateliér pražskej Umprumky v Gottwaldove (Zlíne) však predstavoval celkom iný svet, ktorého charakter po dlhé roky určoval dizajnér a pedagóg Zdeněk Kovář. Po „sochárskom“ období charakteristickom popri akcentovaní ergonomie intuitívne cíteným organickým tvaroslovím vtedy Kovář už smeroval k vecnejšiemu a triezvejšiemu tvarovému prístupu, čo súviselo aj s technologickým vývojom. Priamy kontakt človeka s nástrojom alebo strojom nahrádzali ovládacie systémy a úloha dizajnéra sa obvykle obmedzovala na ich prehľadné usporiadanie s patričnými ergonomickými parametrami, harmonickú architektúru stroja a úhľadné krytovanie. Ideál modernistickej „formy nasledujúcej funkciu“ sa pri zložitých výrobných procesoch dal sotva naplniť, čo bol zrejme jeden z hlavných dôvodov, prečo František Burian začal postupne hľadať alternatívy k tvorivým princípom „Kovárovej školy“, hoci tie charakterizovali prvé obdobie jeho dizajnerskej tvorby.

Po absolútóriu na VŠUP (1974) nastúpil František Burian ako dizajnér na Útvar priemyselnej

estetiky generálneho riaditeľstva Chepos v Brne, ale po krátkom čase sa stal zamestnancom bratislavskej pobočky Inštitútu priemyselného dizajnu, kde pôsobil v rokoch 1978–1988. Podieľal sa na riešení viacerých výskumných úloh a v spolupráci s nestorom slovenského dizajnu Igorom Didovom (1931–2002) navrhol rad lodí a plávajúcich mechanizmov pre Slovenské lodenice v Komárne, lesný kolesový ťahač LKT 90 pre Závody ťažkého strojárstva v Martine, termosky pre Slovenské závody technického skla v Bratislave, absorpčnú chladničku pre Elektrosvit Nové Zámky a ďalšie produkty strojárkeho a spotrebného priemyslu. S výnimkou lodí ocenených vo viacerých súťažiach sa však tieto návrhy realizovali len v kompromisnej podobe, alebo sa do výroby nedostali vôbec. Dizajn, zahrňovaný do stránicových a vládnych dokumentov ako súčasť stratégie všestranného uspokojovania ľudských potrieb, bol v skutočnosti v časoch „reálneho socializmu“ pre monopolných výrobcov len zbytočnou príťažou.

Plnšiu možnosť uplatniť tvorivú invenciu a zdôrazniť komunikačnú funkciu dizajnu poskytl výskumné úlohy zamerané na dizajn interiérových prvkov a súčastí mestského parteru. V spolupráci s Petrom Humajom a s účasťou ergonóma a psychológa vytvoril František Burian v Inštitúte priemyselného dizajnu návrhy zariadení pre detské jasle, zastávok mestskej hromadnej dopravy a objektov parteru pre mesto Galanta prezentujúce zmysluplné využitie vtedy aktuálneho postmodernistického tvaroslovía.

V neskorých osemdesiatych rokoch sa však ťažisko záujmu Františka Buriana prenášalo na kresbové štúdie, ktoré síce ešte možno chápať ako východisko pre funkčné produkty (nábytok, svietidlá, obuv), majú však skôr charakter sémantickej hry, v ktorej pôvodná funkcia vystupuje ako zámienka na križenie znakov rôznorodej povahy. Naznačovali presun záujmu od dizajnu, ktorého obsahom je navrhovanie úžitkových produktov k dizajnu ako komunikácii. Odkaz k praktickej funkcii začína fungovať ako odrazový mostík k odovzdávaniu viacvrstevného a nejednoznačne uchopiteľného posolstva, ktoré tvorí priamy protiklad k modernistickej koncepcii jasnosti, priamočiarosti a efektivity.

Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov začal František Burian konštruovať zostavy predmetov nakúpených v bežných obchodoch (formy na zákusky, misky na chlieb, kvetináče s povrchmi falošného mramoru, spony na vlasy atď.) Kombináciami a dotváraním kúpených predmetov vznikali asambláže pripomínajúce lampy, dózy, misky či popolníky. Potenciálnu úžitkovú funkčnosť však prekrýva závoj tajomstva, absurdity a križenia sémantických vrstiev. Fotografie objektov na precízne komponovanom pozadí sú tým, čo má spoznať publikum. Mediálny obraz je konečným produktom, reálny predmet sa v ňom rozpúšťa a jeho život sa končí hneď po odfotografovaní rozobratím na súčiastky, ktoré potom môžu v iných zostavách opäť poslúžiť. Takýto virtuálny dizajn odkazuje k efemernej

existencii dizajnerských hitov, najlepšie fungujúcich na obrázkoch v lifestyleových časopisoch či v reklame. Ich skutočné použitie býva obyčajne sklamaním. To, čo sa vyrobilo, neobstojí zoči-voči novším a trendovejším reklamným idolom. Dizajn už vo chvíli vzniku obsahuje kód svojej smrti.

Práca s ready-made objektami evokuje súvislosti s dadaizmom – aj postup Františka Buriana zviditeľňuje „neviditeľné“ predmety a povyšuje ich do sféry umenia. Kombinácie nesúrodých predmetov (detské hračky, pomôcky na pečenie, vázy atď.) pripomínajú surrealistické „náhodné stretnutie šijacieho stroja a daždníka na pitevnom stole“. Asambláže dotvára precízne režírované svetlo – raz „barokový“ reflektor, inokedy „impresionisticky“ rozptýlené lúče. Vzdialenú príbuznosť s barokovými postupmi ostatne možno vidieť i v inej rovine: ak by sme mohli „obísť“ Burianove obrazy (inými slovami vidieť bezcenne



Bez názvu, asambláž, 1990. Foto: Archiv Františka Buriana.

predmety, z ktorých sú poskladané), zažili by sme podobný pocit podvodu ako pri efektne dekorovaných barokových oltároch, z ktorých zozadu trčia neohobľované dosky. Aj v Burianovej stratégii sa banalita využíva pre mystický efekt podobne ako v katolíckom baroku ohurujúcom duše veriacich ľúbivými formami, ktoré neskôr dostali označenie gýč. Tajomstvo synkretickej sémantiky u Františka Buriana umocňuje nejasné merítko: ide o kávovar, či pamätník, o misku, či malú architektúru? Poetiku jeho tvorby živí aj pop-art, ktorý skôr komentuje kódy sprostredkovaného vnímania a zobrazovania civilizácie konzumu než jej realitu. A samozrejme opäť treba spomenúť prúd postmodernizmu, ktorý v intenciách obnovy komunikačného potenciálu umenia s patričnou dávkou irónie zväčšňuje aj každodennú banalitu a gýč. Na rozdiel od postmoderného

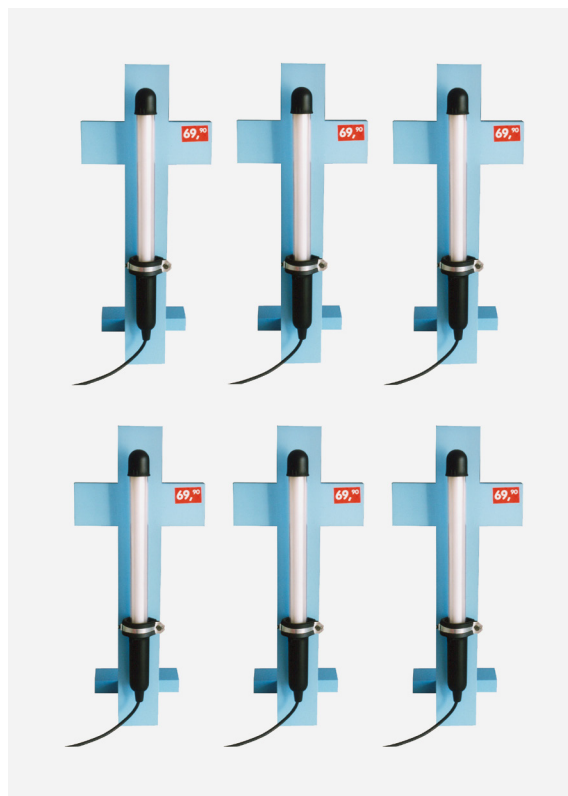


Bez názvu, asambláž, 1998. Foto: Archiv Františka Buriana.

dizajnu viac či menej orientovaného na napĺňanie požiadaviek ekonomického rastu sa František Burian odkláňa od konzumného systému plánovaného zastarávania a perpetuálnej obmeny užitočných predmetov. K vyššie uvedenej charakteristike teda môžeme pridať i rozmer paradoxnej



Bez názvu, asambláž a digitálna montáž, 2004. Foto: Archiv Františka Buriana.



Bez názvu, asambláž a digitálna montáž, 2003. Foto: Archiv Františka Buriana.

ekológie. František Burian sa tak prepracoval k pozoruhodnej, aj v medzinárodných súvislostiach autentickej reflexii kontroverzného prelínania postindustriálnej kultúrnej atmosféry s realitou konzumných ambícií, ku koherentnému výtvarnému prejavu integrujúcemu impulzy z oblasti voľnej i užitočnej tvorby.

K definitívnemu opusteniu sémanticky a výrazovo sterilnej modernistickej koncepcie dizajnu prispelo v roku 1988 ukončenie pôsobenia v Inštitúte priemyselného dizajnu a nástup na Vysoškú školu výtvarných umení v Bratislave, kde sa František Burian stal vedúcim jedného z dizajnerských ateliérov. Jeho projekty prestali byť limitované zadaniami s presnými parametrami zužujúcimi priestor pre plnú realizáciu tvorivých predstáv. Hoci podľa názvu sa jeho ateliér mal zameriavať na produktový dizajn (až od roku 2012 sa premenoval na ateliér Art dizajnu), presahoval oblasť dizajnerskeho mainstreamu a sústredil sa na experimentálnu tvorbu zdôrazňujúcu sémantickú výpoveď. Preskúmaval hraničné oblasti dizajnu a voľnej tvorby, orientoval sa skôr na malosériovú výrobu a solitéry. V rokoch 1998–2011 František Burian viedol paralelne dizajnerský ateliér aj na „alma mater“ svojich študijných čias – zlínskej pobočke Vysokej školy umeleckopriemyslovej Praha. Z ateliéru tvarovania strojov a nástrojov tu medzičasom vyrástla katedra dizajnu, ale orientácia na funkcionalisticky akcentovaný priemyselný dizajn pretrvávala aj po odchode profesora Zdeňka Kovára. Pôsobenie Františka Buriana vnieslo do zlínskej dizajnerskej pedagogiky nový rozmer, i keď si študenti spočiatku ťažšie hľadali cestu k jeho skeptickému

vzťahu k dizajnu ako prostriedku technickej a ekonomickej expanzie. Úvahy o humánnom zmysle dizajnu sa premietli do tvorby Burianových absolventov a Klára Šumová, Boris Klimek, Jan Pavézka a ďalší sa zaradili medzi popredné osobnosti (nielen) českého dizajnu a architektúry. Po presťahovaní zlínskych ateliérov do Prahy už profesor František Burian v pedagogickej činnosti na Umprumke nepokračoval, no na VŠVU v Bratislave naďalej vyučuje napriek tomu, že sa medzitým presťahoval do Brna. Už dnes možno hovoriť o špecifickej charakteristike „Burianovej školy“, predstavujúcej alternatívu pedagogických metód, ktoré sa po druhej svetovej vojne formovali v réžii profesora Zdeňka Kováča.

Konceptuálne zameraná tvorba Františka Buriana spochybňujúca hranicu voľnej a užitkovej tvorby sa ďalej vyvíjala a s využitím potenciálu digitálnych technológií pokračovala aj v rozpušťaní hranice reálneho a virtuálneho sveta.



Bez názvu, digitálna vizualizácia, 2015. Foto: Archiv Františka Buriana.

Zatiaľ čo asambláže z deväťdesiatych rokov sa ešte pohybovali v priestore nematerializovaných dizajnerských riešení s potenciálom fyzickej realizácie, v nultých rokoch nového storočia sa záujem Františka Buriana presúval na ich kontextualizáciu digitálnymi montážami reflektujúcimi konzumnú podstatu našej existencie. Analógovo spracovávané asambláže ešte boli nositeľmi aury výnimočného výtvarného počinu, v digitálnych množeniach a manipuláciách obrazov sa spochybňuje i tento (stále ešte tradičný) postoj umelca a v intenciách napĺňania potrieb konzumného správania sa nám ponúka nie „to alebo ono“, ale „to aj ono“ v nekonečných farebných

variáciách a kompozíciách. Na rozdiel od väčšiny predstaviteľov súčasného „kritického“ dizajnu útočiacich s pátosom a exkluzívnym odstupom na komerčnú charakteristiku dizajnu zvonku využíva František Burian práve tie prostriedky a metódy masmediálnej masáže, ktoré generuje samotná spoločnosť konzumu.

Nedávno sa otvorila nová perióda tvorby Františka Buriana, v rámci ktorej namiesto počítačovo upravovaných v hmote realizovaných asambláží začal pracovať s čisto digitálnymi vizualizáciami. Z pozadí sa vytratili obrazové reálie a významové konotácie sa intenzívnejšie naviazali na „objekty“ naďalej budujúce pomocný komunikačný most k divákovi prostredníctvom naznačenia užitkovej funkcie. Tá slúži ako iniciačný impulz k hlbším úvahám zapájajúcim imagináciu „užívateľa“. Sémantika na prvý pohľad príjemných predmetov pripomínajúcich dekoratívne porcelánové bibeloty meštianskych



Bez názvu, digitálna vizualizácia, 2015. Foto: Archiv Františka Buriana.

domácností ukrýva odkazy na spoločenské problémy a v konečnom dôsledku vyvoláva skôr úzkosť, obavy a strach. Nepriamo tematizuje súčasné civilizačné hrozby ako terorizmus, vojnové konflikty a environmentálne problémy, vo všeobecnejšej interpretačnej rovine ľudskú agresivitu či existenciálny strach. Formálne príťažlivé, no obsahovo znepokojujúce diela možno tiež vnímať ako memento varujúce pred narastajúcimi problémami ukrytými za fasádou zdanlivej prosperity, na hromadení ktorých sa nezanedbateľnou mierou podieľa práve dizajn.

„Design má mnoho různých podob a nemusí být nutně esteticky krásný“

Rozhovor s Timem Barklemem a Petrem Dubovským o designu z odpadu

připravil
Vít Jakubíček



Petr Dubovský a Tim Barklem na vernisáži výstavy v Topičově salonu v Praze.
Foto: Eva Plutová.

Výstava „Design z odpadu“, která se v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně uskutečnila od 24. června do 7. srpna 2016 v prostorách Design roomu, představila výsledky práce mladých designérů, studentů ateliérů design skla, produktového designu a průmyslového designu Fakulty multimediálních komunikací UTB ve Zlíně, kteří po dobu dvou semestrů pracovali na redesignu odpadů do podoby produktů vhodných pro další využití či distribuci. Jejich úkolem bylo prostřednictvím rešerše vhodných materiálů z hotelového provozu, které již pozbyly své původní funkce a jsou povětšinou určeny k likvidaci (sklenice od nápojů a zavařenin, skořápky, korkové zátky, kosti, čajové sáčky, káva, dožilý textil, odpadové papíry, kartony a použitá mýdla), navrhnout možná řešení jejich dalšího využití. Tyto materiály, z nichž jsou některé recyklovatelné jen s obtížemi nebo jsou určeny k přímé likvidaci (ruličky od toaletního papíru, plata od vajec), pak získaly v rukou mladých designérů zcela novou tvář. Výstava a s ní související aktivity byly realizovány v rámci mezinárodního projektu REED – REjuvenate European Design, který je zaměřený na oblast cirkulární ekonomiky a designu. Jeho cílem je vyzkoušet nové tržní modely a inspirovat mladé designéry k tvorbě produktů šetrných k životnímu prostředí. Ideovým tvůrcem projektu

REED je Tim Barklem, ředitel Actiondog CIC Londýn, který realizoval již desítky kreativních a výstavních projektů ve Velké Británii a v Evropě, zahrnující hudbu, videoprojekce, multimedia a design. Koordinátorem z Univerzity Tomáše Bati byl Petr Dubovský, který se jako manažer dlouhodobě věnuje projektům neziskových organizací a rozvoji základního a středního školství. Působí v oblasti podpory vzdělávání, výzkumu a vývoje na Fakultě multimediálních komunikací a mimo jiné také v pozici manažera Zlínského kreativního klastru. Kromě UTB se do projektu REED zapojily organizace AIJU ze Španělska a Akademie umění Vilnius.

VJ: Mohl byste nás obecně seznámit s projektem REED a jeho počátky? Kdo přišel s nápadem pomoci recyklaci materiálů tímto konkrétním způsobem?

PD: Myšlenka redesignu hotelového odpadu vznikla opravdu v hlavě našeho hlavního koordinátora a vůdčího partnera v projektu Tima Barklema. V době pořádání letních olympijských her v Londýně v roce 2012 si uvědomil, že kromě diskutabilního ekonomického přínosu plynoucího z této celosvětově sledované sportovně-spoločenské akce se pořádání her podepíše nejen na návštěvnosti hotelů v Londýně a okolí, ale také na jejich zvýšené produkci odpadů. Přišel zároveň s myšlenkou využití těchto odpadů jako vstupního materiálu pro designové produkty, které by hotely mohly kupovat zpět pro své vlastní účely nebo například pro prodej zákazníkům jako suvenýry. Pilotně si tento model vyzkoušel a zjistil, že je reálné vytvářet produkty, které jsou skutečně prodejné, a že hotely o tento druh servisu mají zájem, minimálně z důvodu budování své vlastní pověsti jako sociálně a ekologicky odpovědných podnikatelů. Rozšíření modelu do úrovně mezinárodní spolupráce pod hlavičkou projektu Kreativní Evropy přineslo této myšlence další rozměr. Jsme vděční, že se nám dostalo té možnosti podílet se na tomto projektu, a upřímně věřím, že jsme projektu pomohli velkou měrou k dosažení kýžených výsledků.

VJ: Co podle vás stálo za úspěchem REED v konkurenci stovek dalších projektů žádajících o podporu Kreativní Evropy?

TB: Domnívám se, že REED zasahuje hned do několika oblastí tím, že přichází inspirovat novou vlnu návrhářů – vzdělávání se zde potkává s byznysem i designem. Prozkoumává tak zcela inovativní obchodní model a předchází vzniku odpadů. Řada projektů, které jsem měl možnost poznat, neměla dlouhodobější vizi a nepropojovala mnoho rozdílných oblastí tak jako REED.

VJ: Jakým způsobem byly ke spolupráci na projektu vybírány konkrétní instituce ze zemí, jako je Velká Británie, Španělsko, Česká republika, Litva?

TB: Partnery jsme nacházeli prostřednictvím různých kanálů, jako je profesní síť LinkedIn. Litva byla přizvána jako náhradník za Slovensko,

kteřé se nakonec nezúčastnilo. Česká republika byla do projektu zapojena prostřednictvím kontaktu na LinkedIn, stejně tak i Španělsko. Co se týče Slovenska, to bylo původně přijato na základě předchozích kontaktů z mezinárodních projektů Erasmus+ , znal jsem se osobně s prezidentem Rady mládeže Košického kraje.

PD: V podstatě jsme se propojili jakousi zvláštní chtěnou náhodou. Hledal jsem jako čerstvý projektový manažer na FMK projekt mezinárodní spolupráce a zmínil jsem se o tom svým známým z branže. Ti se zase ozvali jinde a nakonec zapracoval osud. Seznámili jsme se s Actiondog CIC a pochopili, že si v myšlence recyklovaného designu výborně rozumíme. Příprava projektu bylo opravdové martyrium, všichni jsme měli jiné zkušenosti, jiné vnímání priorit, jiná institucionální pravidla. Když jsme žádost ukovali do finální podoby, a je potřeba říct, že maximum práce na ní odvedl britský partner, neměl jsem vůbec pocit,

Tuniska, Arménie, Francie, Velké Británie, nebo tvůrčí hudební, mediální a reklamní projekty YES! UK, zahrnující Rumunsko, Chorvatsko, Itálii, Estonsko a Velkou Británii a YES! UK II, kterého se kromě Velké Británie zúčastnily státy východní Evropy a EU, včetně Ukrajiny, Moldavska a Polska (<https://www.facebook.com/YesUKII>).

VJ: Jste spokojeni s výsledky projektu?

TB: Velmi spokojen. Všechny národní výstavy (prezentace projektu REED v jednotlivých partnerských zemích, pozn. red.) představovaly velký úspěch. Putovní mezinárodní výstavy doposud zaznamenaly velmi kladný ohlas a já jsem s úrovní práce studentů ve všech zemích nadmíru spokojen.

PD: Měl jsem možnost navštívit všechny čtyři společné výstavy v partnerských zemích a můžu potvrdit, že zájem publika byl všude opravdu velký



*Coffee soap - recyklované mýdlo s kávovou sedlinou od Jiřího Paseckého.
Foto: Eva Plutová.*



*Pohled do výstavy Design z odpadu v Krajské galerii výtvarného umění ve Zlíně.
Foto: Eva Plutová.*

že je s tímto „útvarem“ možné uspět v konkurenci stovek dalších projektů. To, že se to nakonec povedlo, že jsme opravdu uspěli, připisují jednoduchosti, reálné uchopitelnosti tématu a jeho aktuálnosti v kontextu doby. Možná bychom dnes už s podobným tématem neměli šanci, nevím.

VJ: Jaké další komunikační prostředky většinou používáte u tohoto typu vzdálené spolupráce?

TB: Dalšími komunikačními kanály jsou například Twitter, Facebook. Jsem také součástí celé řady různých mezinárodních sítí, kde získávám důležité zkušenosti. Jedná se například o Cultural Diversity (Bukurešť 2011), Inbox Methodology v rámci projektu Grundtvig (Nizozemí 2011), Creativity & Innovation (Belgie 2011), Let's Cooperate in EuroMed (Lotyšsko 2012), Risk'n'Roll (Tbilisi 2013). Tyto znalosti a zkušenosti mi pomohly hlouběji porozumět koncipování, rozvíjení a koordinování projektů.

VJ: Bylo to poprvé, kdy jste se pustili do projektu, jako je tento, tzn. s několika partnery v celé Evropě?

TB: Ne, v minulosti jsem rozběhl již několik tvůrčích výtvarných projektů s různými zeměmi, například EuroMed Fashionista (www.facebook.com/euromedfashionista) ve spolupráci s EU a středomořskými zeměmi, včetně Egypta, Turecka,

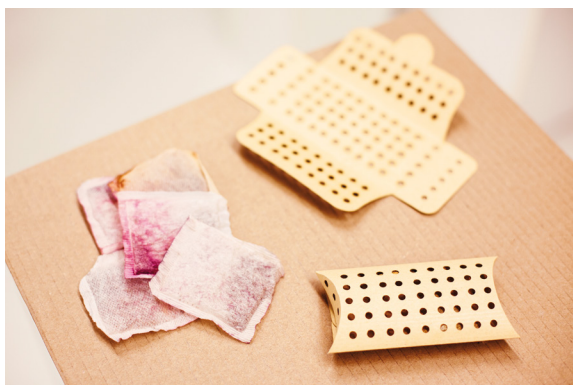
a nepředstíraný. To, že se nám z Litvy vrátila sotva půlka exponátů z nehlídané výstavy, svým způsobem taky vypovídá o zájmu publika. Ale vážně, na všech vernisážích jsme měli spoustu práce velmi podrobně vysvětlovat, jak byl který prototyp vyráběn, jak se nakládalo s materiálem, jaké by byly náklady masové produkce. Často jsem vnímal, že se pro určité návštěvníky výstava proměňovala v ráj business idejí a semeníště obchodovatelných nápadů. Na jednu stranu se budeme samozřejmě jakémukoliv vykrádání nápadů bránit. Na druhou stranu bude pozitivní, když se třeba i na základě inspirace z tohoto projektu bude s odpady jakéhokoliv druhu nakládat zodpovědně a s myšlenkou na trvale udržitelný rozvoj planety.

VJ: Jak hodnotíte spolupráci s jednotlivými institucemi? Byly mezi nimi nějaké rozdíly a vyskytly se v průběhu příprav nějaké obtíže či překvapení?

PD: Spolupráce se zahraničními partnery je vždycky obohacující. V rámci realizace tohoto projektu jsem si osahal všechny myslitelné, a nejen „krizové“ situace, o kterých jsem dříve jako projektový manažer pouze četl v odborné literatuře. A rozhodně to nevnímám jako zkušenost negativní. Mezinárodní spolupráce je právě o tom testování vlastních očekávání a předsudků a jejich reálné konfrontaci s konkrétní zkušeností.



Koupelnový set Concrete soul z použitých sklenic a betonu od Kláry Němečkové.
Foto: Eva Plutová.



Pacholapka Zdeňky Fuskové a Nikolý Kovalíkové využívající použité sáčky od čaje. Foto: Eva Plutová.

Takže si všichni představíme, že ve Španělsku na nás čekal přístup odpovídající známému klíše „Mañana... nic se neděje, na všechno máme spoustu času“ a v jistém úhlu pohledu tomu tak třeba i bylo. Na druhou stranu to bylo zrovna ve Španělsku, kde jsme během pár dní zorganizovali výstavu v nečekaných prostorech s hojnou návštěvností velmi interesovaných lidí, kteří měli snad ke každému vystavenému produktu spoustu velmi detailních dotazů. Z pohledu člověka, který sledoval produkci designérů všech zapojených partnerů, mohu zodpovědně říci, že rozdíly v práci těchto mladých lidí jsou spíše na úrovni rozdílných zkušeností se silou lokálního trhu. Mám pocit, že to, co studenti vnímali jako suverénně snadno prodejný produkt v Londýně, by naši studenti neuměli klientům u nás kloudně ani vysvětlit. V designérské práci a řemeslném zpracování výstupů si ale nezačali naši, litevští, britští ani španělští studenti. Někteří jsou holt super pečliví a jiní bojují s vlastníma rukama.

VJ: V uplynulém roce proběhla řada výstav prezentujících návrhy studentů. Jaká je podle vás

budoucnost projektu? Existují nějaké způsoby, jak jej posunout dále?

TB: Budoucností projektu a jeho odkazu je založení sociálního podniku, který by byl schopen produkovat některé z vybraných návrhů. Za tímto účelem jsme založili společnost Rejuvenate UK CIC ve Velké Británii, která by měla pokračovat v započaté práci a hledat další možnosti financování. Chtěl bych také dále ověřovat možnosti, jakými by mohla pokračovat s různými partnery.

PD: V úvodním zadání studentům i jejich pedagogickému vedení jsem se tento moment snažil akcentovat. V podstatě jde i o to, že stěžejní myšlenkou projektu je právě ta tvorba nových tržních modelů. Nejde jen o to navrhnout hezký funkční produkt, ale přemýšlet také nad jeho výrobou. Jestli použijeme vstupní materiál o téměř nulové hodnotě a proženeme ho procesem, který ho prodraží v řádu deseti nebo sto násobků původní hodnoty, jsou na místě otázky, zda se ještě jedná o recyklaci, zda je ještě možné mluvit o cirkulární ekonomice a především, zda se vůbec najde potenciální kupec takového produktu. Od samého počátku jsme se snažili vést studenty k uvažování o nákladech výrobního procesu. O nákladech technologických i o vstupech z kategorie lidských zdrojů. Ideálním produktem pro mě byl ten, který bude možné za minimálních nákladů produkovat v nějaké malé sociální manufakturní dílně.

VJ: V současnosti probíhá množství aktivit na poli designu z odpadu či designu zaměřeného na recyklaci, z nichž se řada realizuje také v naší zemi. V jakém ohledu osobně považujete projekt REED jedinečný a obzvlášť přínosný?

TB: Myslím, že hlavními prvky jsou podpora obchodního modelu tzv. uzavřené smyčky (closed loop business model) a inspirace pro novou generaci ekologicky šetrných návrhářů, které zároveň chceme povzbuzovat k přijetí metodiky tohoto modelu. Dále je to souvislost se vzděláváním a podnikáním prostřednictvím hotelů a rozběhnutí živého projektu s byznysem. Chceme tedy dát studentům představu, jak mohou rozvíjet své myšlenky.

PD: Vtip této myšlenky spočívá také v tom, že hotelové sítě jsou na jedné straně velkými producenty odpadů, ale také dostatečnými spotřebiteli různorodého zboží. Hotely se rády postaví čelem ke svému podílu na znečišťování životního prostředí, rády se budou i prezentovat jako společensky zodpovědné firmy a na konkrétním příkladu vlastního zodpovědného přístupu informovat formou aplikace těchto produktů své hosty. Ta pověstná spotřební smyčka je v tomto případě opravdu velmi těsná, nevstupuje do ní žádný další zprostředkovatel, a tím je i větší šance na snížení provozních nákladů cyklu.

VJ: Studenti ve škole často přemýšlejí jen o samotném výrobku a mnohdy ignorují širší kontext jeho výroby, distribuce, trhu atd., jednoduše obchodního pozadí produkce. Pozorovali jste u nich

dostatek znalostí a zkušeností v této oblasti, nebo byste spíše řekli, že jim ještě něco v tomto ohledu schází?

TB: REED je měl povzbudit k úvahám o kalkulaci a výrobě a pomoci jim nahlédnout do této problematiky. Neměli v tomto ohledu zkušenosti a my jsme je proto postavili před náročný úkol – přemýšlet o tom. Na druhou stranu jsme se jim ale nestavěli do cesty k nápadu. Já osobně jsem poskytoval zpětnou vazbu většině studentů v každé zemi a navrhoval jsem jim způsoby, jakými by mohli dále rozvíjet své myšlenky. Všichni studenti mají ještě hodně co objevovat a domnívám se, že REED jim poskytl dostatečnou výzvu, což je dobře. Donutil je totiž nejen k úvahám o širších aspektech, ale také podívat se na věci jinýma očima.

PD: Tim v tomto bodě zafungoval jako vynikající podpora a odborný nezávislý konzultant. Přijel za námi do Zlína na osobní konzultaci a mluvil se všemi studenty, kteří sebrali odvahu se s ním potkat a představit svůj záměr. Vzhledem k tomu, že spousta tvůrců tu odvahu nesebralo, rozhodli jsme se poskytnout jim možnost konzultace na dálku. Každý natočil kratičké video, ve kterém ukázal během dvou tří minut svůj projekt. Sešlo se jich kolem třiceti. Tim pak ke každému z nich zpracoval svá doporučení a návrhy, položil zajímavé otázky a motivoval k další práci. Zejména tu motivační část bych vyzvednul. Tady byl opravdu cítit kulturně společensky rozdílný přístup. Jedna ze studentek se rozhodovala využít úplně nový recyklovaný materiál pro tvorbu dětského nábytku. Její ateliérový vedoucí ji upozornil na řadu ergonomických specifikací v oblasti nábytku jako takového a u dětského zvlášť a doporučil, aby se při testování materiálu zaměřila spíše na menší objekty. Tim Barklem zůstal na tuto situaci zírat s pusou otevřenou a dodnes není schopen pochopit, proč pedagog brzdí rozběh mladého tvůrce a proč ho nepodpoří v cestě za velkým cílem. Všechny tvůrce vždy podporoval v rozletu a motivoval k usilování o velké cíle. V tomto vidím obrovský přínos nejen pro studenty, ale i pro mě samotného.

VJ: Domnívám se, že v naší společnosti je v oblasti designu pojem „krásy“ propagovaný Raymondem Loewym a dalšími stále hluboce zakořeněný. Mnoho lidí hodnotí kvalitu návrhu právě podle měřítek krásy jeho tvarů, barev, použitých materiálů... Zároveň se má za to, že design z odpadního materiálu nemá vždy ušlechtilý povrch (není „čistý“, dokonale provedený atd.), mnohdy je připomínkou skutečnosti, že už byl použit. Myslíte si, že designérské návrhy musí být „krásné“, nebo mají i jiné kvality, které jsou pro uživatele mnohem důležitější?

TB: Design má mnoho různých podob a nemusí být nutně esteticky krásný. Může být jednoduchým, ale zároveň skvělým podnikatelským nápadem, což je opět něco, co s sebou REED přináší. Někteří studenti přišli s výbornými nápady, které nejsou nezbytně nutně úžasnými návrhy. Ale jsou opravdu dobrými po stránce byznysu, což

je vynikající. A to je opět další jedinečný aspekt REEDu, který mu umožňuje vystoupit z řady jiných projektů. Řeší otázky obchodního, stejně jako uměleckého designu.

VJ: Viděli jste všechny návrhy vytvořené studenty? Řekli byste, že jejich designy jsou skutečně obchodovatelné a mohou uspět v reálné výrobě, nebo jsou spíše konceptuálního charakteru?

TB: Jak jsem již říkal, byla vytvořena řada opravdu vynikajících podnikatelských nápadů, z nichž by se dalo mnoho poměrně snadno zavést do výroby. Zde se opět díváme na něco, čím je REED výjimečný. Několik prací lze považovat spíše za koncepty, ale abych byl upřímný, jedná se pouze o menšinu. Řada návrhů byla skutečně praktická. Ale hlavně jsem je již v počátečním zadání požádal, aby se pokusili na problém podívat z jiné perspektivy, což je dobře patrné u všech designů.



*Stínidla na lampy z recyklované nasávané kartonáže od Aleksandry Sikory.
Foto: Eva Plutová.*

PD: Prošel jsem několika fázemi projektových nálad. Od skepticismu, nadšení, zklamání a snad i konečné spokojenosti. Na samém počátku jsem si jako praktik a věčný realista nedovedl představit, že by se dalo cosi smysluplného a zároveň prodejného vyprodukovat z odpadků. Později jsem měl možnost vidět návrhy studentských idejí a byl jsem opravdu nadšený, překvapilo mě, kolik různých nápadů a technických řešení se podařilo posbírat. Zklamání přišlo v momentě, kdy jsem se poprvé setkával se samotnými prototypy. Řemeslné zpracování, defekty materiálu a často i technické detaily produktům příliš nelichotily. Nedovedl jsem si představit, že by si je takto kdokoli chtěl koupit. Naštěstí naši a i zahraniční studenti na prototypu opravdu tvrdě pracovali a dovedli je do podoby, která si zasloužila prezentování na výstavách domácích i mezinárodních. Konečné provedení v případě masové produkce pak bude spíše otázkou přípravy procesu výroby a kontrolních mechanismů. Pevně věřím, že minimálně polovina produktů by si mohla najít svůj trh.

VJ: Děkuji za rozhovor.

téma

Jaroslav Horejc

Martina Vítková



Jaroslav Horejc, *Váza*, model č. 666/1, měkká kamenina glazovaná, v. 25 cm, pro Artěl, výroba Graniton, Rydl & Thon, Svijany-Podolí UPM.

Galerie hlavního města Prahy uspořádala výstavu sochaře Jaroslava Horejce, který se narodil v 80. letech 19. století, stejně jako Filla, Váchal, Janák nebo Gutfreund a mnoho dalších modernistů i antimodernistů.

Na rozdíl od většiny umělců této generace, Horejc dosáhl vysokého věku ve zdraví (1886–1983) a za relativního nezájmu výstavních institucí i odborného bádání. Výčet jeho samostatných výstav je velmi krátký: je jich šest. Dvě se konaly posmrtně roku 2015. První výstava v roce 1934 se týkala pouze stovky kreseb. V té době bylo Horejci 48 let, což je poměrně pozdě na debut. První komplexní výstavu připravila k autorovým 85. narozeninám, tedy k věku, kterého se jen tak

někdo nedožije, Jana Horneková, pro niž se stal Horejc tématem číslo jedna.

Horejcovu práci bylo přitom možné na různých společných výstavách a průmyslových přehlídkách vidat od roku 1909. Vystavoval s Artělem, Spolkem Mánes, účastnil se řady pravidelných meziválečných *Výstav uměleckého průmyslu československého*. Zastoupení na výstavních prezentacích v zahraničí nejsou výjimkou. Úspěch na pařížské výstavě *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et industriels Modernes* v roce 1925 způsobil vřazení Horejce k *art deco*, jak byl zpětně směr přicházející po secesi díky této výstavě pojmenován.

Výstava v GHMP je vedle stručného průvodce doprovázena monumentálním katalogem. Za výstavou a monografií stojí dlouhodobá práce čtyřčlenného odborného týmu. Představit Horejce a jeho dílo se výstavě podařilo, a to nejen proto, že kromě soukromé výstavní aktivity Arthouse



Jaroslav Horejc, *pohár Kanaan, země blahobytu a plodů / Podzim / Bohatství přírody* návrh 1919–1922, realizace 1922, sklo křišťálové s intagli rytinou, v. 17 cm.

Hejtmánek a náchodské výstavy (oboje 2015) se po roce 1982 žádná jeho samostatná prezentace nekonala. Nebyla k dispozici rovněž žádná monografie, vyjma Hornekové kapitoly v knize *České Art Deco*. V tomto smyslu je výstava skutečně průkopnickou.

Kniha se může pyšnit dostatečně vypovídající fotodokumentací Horejceho díla. Textová část je strukturována do několika kapitol. První představuje Horejce komplexně s ohledem na jeho školení, volnou tvorbu a zařazení do souvislostí. Další dvě bohatě ilustrované stati se zabývají realizacemi pro architekturu (soutěžemi, pomníky, reliéfy) a uměleckým řemeslem, např. prací pro Artěl, designy skla, kovu, keramiky atp. Velmi



Jaroslav Horejc, *Kočka černá*, 1935, černý kosořský mramor, v. 47 cm.

důležitými okruhy jsou životopis a katalog díla. Cílem knihy byl funkční hybrid vědecké publikace zachycující výsledky výzkumu a výpravné knihy pro milovníky art deca. Odborné texty se popasovaly s rozšířenou cílovou skupinou různě. Publikace překvapivě vpouští diváka i do utajených komnat svobodného zednářství. Horejc byl totiž stejně jako řada dalších tvůrčích lidí té doby členem zednářské lóže a navrhoval pro ni insignie / klenoty.

Katalog přibližuje též řadu ztracených děl. Některé patrně potkal smutný osud v porevolučních sběrných surovinách, například nezvěstnou bronzovou *Primaveru* z roku 1933, vysokou 260 cm, doloženou ještě na počátku 90. let 20. století v zahradě Bartoňovy vily v Praze na Smíchově. Soupis díla, na němž léta pracovala Eva Neumannová, zahrnuje i školní práce, mnohé z nich můžeme považovat za skutečně bravurní, viz *Studie lusek* z roku 1907.

V architektonických realizacích byl Horejcovým spolupracovníkem nejčastěji Ladislav Machoň, jehož kubismem ovlivněné redukované tvary soklů kontrastovaly s dramatickými křivkami Horejcových figur. S Machoněm realizoval mezi jiným v roce 1927 pár Zubrů ze sliveneckého mramoru pro Pardubice. Tradice zkroceného zubra je pro původně perněstejské město zásadní. Škoda, že se nedozvíme nic podstatného o spolupráci s Janem Kotěrou. Kniha alespoň v náhledu v soupisu publikuje několik Horejcových obrazů, které jsou dokladem šíře jeho zájmu o výtvarný výraz.

Rozporuplné přijetí Horejce odráží akvizice do sbírek. První muzeum, které jeho práce zakoupilo, bylo Rakouské muzeum umění a průmyslu ve Vídni, dnešní MAK – Rakouské muzeum

užitého / současného umění ve Vídni. Mezi osmdesátkou kusů z produkce Artělu, získaných muzeem v roce 1915, bylo od Horejce osm, z toho čtyři unikáty. Uměleckoprůmyslové museum v Praze sice zakoupilo předměty od Artělu, ale Horejцова práce mezi nimi chyběla. Sochař figurky *Zahradnice* a *Zahradník* z tohoto období o pár let později muzeu věnoval. Do sbírek Metropolitního musea v New Yorku se realizace ve skle dostaly z výstavy v Paříži v roce 1925, kupovali také Švédové a Francouzi. Českým muzeím musel Horejc svá díla obvykle darovat.

Výstava ve čtrnácti zastaveních ubíhá po chronologické ose, artefakty zapůjčily domácí instituce i soukromníci, ale také třeba zmíněný rakouský MAK. Instalace výstavy podobně jako podzimní projekt *Neklidná figura* ve stejné instituci sleduje a vytváří soudobý trend, který již zcela samozřejmě upustil od modernistického umisťování artefaktů na jednotlivé sokly.



Jaroslav Horejc, *Perseus / Hermés*, 1915, bronz se zelenou patinou, v. 42,5 cm, Arthouse Hejtmánek.

Instalace soustředí les prací do centra místnosti na praktikáby a stoly, nevyhýbá se ani trochu sporným zrcadlovým efektem. Dokonalost provedení Horejcovým sochám sluší. Zamrzí jen dvě drobnosti – prezentováno je opravdu málo kreseb, které by ukázaly Horejcovu cestu k tvaru. Pokud už v roce 1934 vystavil sto svých kreseb, do osmdesátých let jich musel nakreslit jistě další stovky.

Akumulace děl nabízí zajímavé paralely a dovolí práci každého období načíst jako celek, což je jednoznačně pozitivní. Ale občas některým dílům ubližuje. Například vitrinka s nejvýznamnějšími poháry *Kanaan* a *Bakchus*, za něž získal Horejc v Paříži Grand Prix, je umístěna na stůl,

což se zdá vzhledem k jejich určení přirozené, ale není tomu tak. Ve stolní perspektivě si je nedokážeme z profilu prohlédnout a ocenit dokonale zpracování a ikonografický koncept. Navíc spojení s *Lučištníky* (1918–23), vystavenými rovněž na výstavě *Art deco* v Paříži 1925, není nejšťastnější. Lučištníci nebyli vytvořeni jako těžítka, byť existují v komorním rozměru. Aktivní mužné sportovní téma mělo podobné ambice jako Bourdellova *Herkules - Lučištník* a Obrovského *Odyseus s oštěpem / Vraždící Odyseus*. První verze Bourdellova *Herkula* vznikla v době, kdy se s Horejcem setkal, v roce 1909, druhá v roce 1923. Horejc byl francouzským sochařem ani ne tak ovlivněn, jako oceněn. Pro Bourdella byl Horejcův archaizující styl zajímavý. Lučištník je také první socha, s níž se uvnitř publikace setkáme.

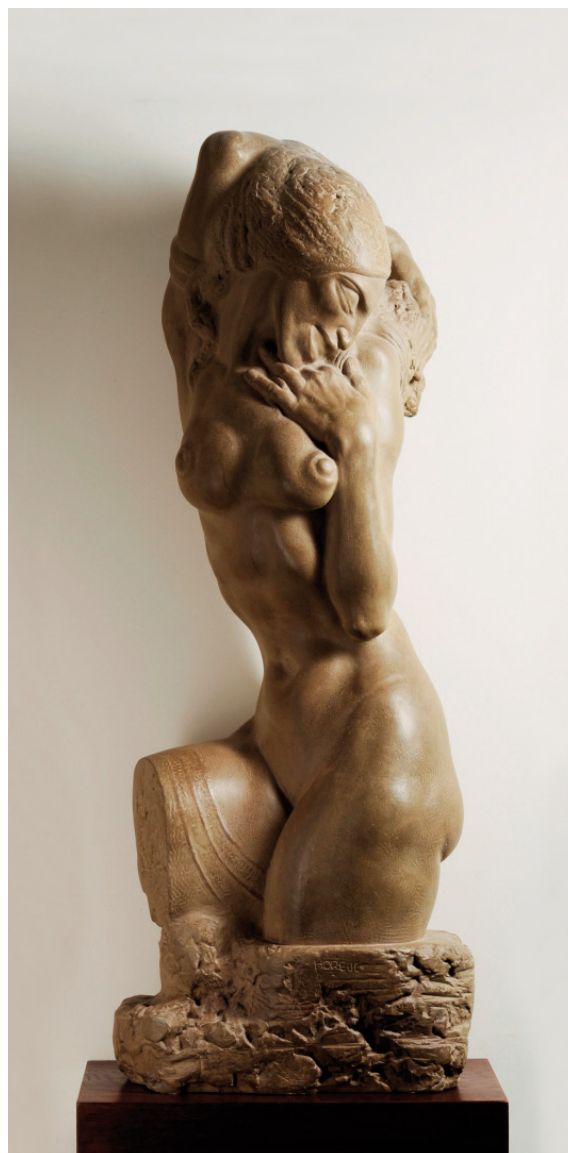
Za *Odysea* získal Jakub Obrovský bronzovou medaili na olympijských hrách v Los Angeles 1932 a také Horejcův *Lučištník* měl po výstavě



Jaroslav Horejce, *Eurydika*, 1922, polychromovaná sádra, v. 71 cm. Národní galerie v Praze.

v Paříži 1925 v USA velký úspěch, v tamních sbírkách jich skončilo několik a další zájem sám autor utnul.

Expozice nijak nepotlačuje Horejcovu dekorativní stránku a užitou tvorbu. Nebojí se použít ani vitrínu s kočkami a medvědy. Nepřiklání se tedy k modernistické hierarchii a nadřazení volné tvorby nad užitým uměním. Připomenuta je zde sochařova práce pro divadlo a dosud málo známý fakt, že Golema do Fričova filmu o *Císařově pekaři a pekařově císaři* navrhl právě Jaroslav Horejc.



Jaroslav Horejce, *Tanečnice/Ženský akt*, (1909), patinovaná sádra, v. 120 cm. Arthouse Hejtmánek.

Horejceva tvorba vyznívá ve výstavě i v katalogu vyrovnaně a uváženě. S dramatem autor pracuje divadelním způsobem a míra této teatrální stylizace se liší. V první, secesně-symbolistní době Horejcevy tvorby je pojetí vždy exaltované a anatomicky ovlivňuje figuru, v pozdějších etapách dramatický akcent figuru více respektuje.

Detailně propracované reliéfy a antická tematika staví Jaroslava Horejce zcela mimo hlavní směřování českého sochařství. Dá se říci, že vždycky stál jinde, než kudy se ubíral strhující avantgardní proud. To mu ovšem nijak nebránilo získávat zakázky a realizovat je. Soustředění na velká témata a sebeurčení lze nalézt v pomníkové architektuře, ale i v ikonických návrzích pro sklo. V etapě budování státu meziválečné doby se neprojevoval prvoplánově patrioticky, sahal spíš k univerzálním typům (padlí, matka).

I když zpracovával klasická témata, nešel cestou neoklasicismu ovlivněného kubismem. Vycházel z řemeslné tradice Evropy, jeho figurální



Jaroslav Horejc, *Odpočívající / Sedící akt*, 1939–1940, slivenecký mramor, v. 145 cm, sokl 150 cm, zn. vpředu na plintě: Horejc. Plastika zdobí park na pražském ostrově Štvanice, nalézá se na místě bývalé porodnice, která stála před Domem plavební správy (1913), dnes Povodí Vltavy – správa zdymadla Štvanice. Do parku byla osazena roku 1965.



Jaroslav Horejc, *Pomník padlým ve Varnsdorfu*, 1948, slivenecký mramor, v. 280 cm, v. soklu 100 cm, neznáno. Umístěn v parku u Národní ulice, blízko varnsdorfské městské knihovny. Ve sbírkách NTM se nachází několik kresebných variant návrhu pomníku datovaných lety 1920 až 1922. Jedna z nich, odpovídající této pozdější realizaci, je z 25. 5. 1921. Pomník padlým ve Varnsdorfu byl realizován 1949 a osazen až 1951.

kánon, fyziognomie postav je známá z vázového malířství a mokré drapérie pohřebních antických reliéfů. Charakteristická loutkovitost počátků, výrazná distorze, protáhlé postavy upomínají na manýristický úzus. Svou vlastní pozici se Horejc proti státotvornému modernismu nijak nevymezoval, velmi často pracoval v podobných intencích, patrně úspěšně spoléhal na své zednářské zázemí. Kovotepecké vzdělání dovoluje chápat Horejce jako následovníka Benvenuto Celliniho, tedy bez Celliniho dobrodružného egocentrismu. Horejce si lze představit jako sochaře, který se účastní zadání na chrámová vrata. Realizoval některé opravdu prestižní zakázky tohoto typu – Měsíce na mříži Zlaté brány na Pražském hradě, mříže v kapli sv. Ludmily u sv. Víta a reliéfy pro památník J. A. Komenského v Naardenu.

Horejc byl velmi schopný technicky a technologicky, řadu prací v kovu vyráběl sám. Vyučil se postupně rytcem kovu, cizelérem a pasířem. Ani do nedělní Odborné školy pro klenotníky,

zlatníky, stříbrníky, ryjce a pasíře, kde pobýval před svým přijetím na uměleckoprůmyslovou školu v roce 1905, nechodil zbytečně. Vše a mnohem víc se mu hodilo.

Krátce po absolutoriu UMPRUM, roku 1911, vystavoval s umělci druhé vlny symbolismu, se skupinou Sursum, kam patřili převážně grafici, Váchal, Zrzavý, Adámek, Kobliha, Konůpek... Vzhledem k dominantní generaci kubistů, kteří na sebe strhli pozornost aktivitami skupiny Osma a Skupiny výtvarných umělců, byli členové Sursa považováni za zpátečníky. Horejc podobně jako oni preferoval symbolické obsahy a zabýval se tématem fatálních žen. V době secese docházelo k různým přesahům mezi uměleckými obory, malíři se zabývali rámy a zasazením svého díla do konkrétního prostředí. Není tedy divu, že se Horejc mohl inspirovat dílem Gustava Klimta nebo Franze von Stucka.

Pozoruhodný je Horejcův exkurs k civilismu v roce 1929, který ve srovnání s původními, trochu



Jaroslav Horejc, reliéf Pastýrská Madona, 1911, bronz, hluboký reliéf, v. 69 cm, š. 75 cm, zn. dole uprostřed: Horejc 1911. Arthouse Hejtmánek.

naivizujícími zastánci stylu působí více sebevědomě, divadelně, pragmaticky. Horejc dobře zvládal pracovní motivy, ačkoli tuto práci nepovažoval za srdeční záležitost. Se stejnou řemeslnou přesvědčivostí, poučený oltářními reliéfy a jejich ikonografickou stránkou, evokoval dramatické osudy J. A. Komenského v Naardenu. Místo Komenského posledního odpočinku bylo v roce 1929 věnováno Československé republice. S reliéfy pracovních námětů pro Tabákovou režii či historickými výjevy (Svatý Vít, Naarden) se sochař vyrovnal se ctí a požadovanou ilustrativností. V práci pro mříž Zlaté brány se inspiroval Mánesovými měsíci ze Staroměstského orloje, tedy uměleckou představou o tom, co je lidové.

Možná ani netušíme, kolik práce Jaroslava Horejce nás během let obklopovalo, medaile obce sokolské, figury na budovách, dekorativní kovové brože a spony. Výstavou je navozena otázka, jak vypadalo publikum Horejcových šperků od dob Artělu až do pozdních poválečných let? Kdo skutečně nosil na kravatě sponu s Medúsou? Jaký charakter a jaké postavení v tehdejší společnosti

takový Perseus zastával? Šperk v této době opomíjel úlohu drahokamů, v popředí zájmu byla grafická stylizace tvaru v kovu.

Horejc měl stejně jako mnozí významní sochaři té doby (Rodin, Štursa, Mařatka) slabost pro konkrétní tanečnici a rád zobrazoval elegantní rozlet jejího těla. V Horejcově případě šlo o Anku Čekanovou, její charakteristický pohyb rozeznáme v Běžící Dianě.

Zajímavé jsou reflexe zahraničního odborného tisku, které připomíná ve své stati Martina Lehmanová. Například Erich Steinhard v *Deutsche Kunst und Dekoration* 22 z let 1918–19 užívá při popisu Horejceva raného díla hudební pojmy *Instrumentierung*, *Faltenharmonie*, *Gedämpfte Musik*.

Za nepochopením Horejce stojí nejen jeho relativně málo známé dílo, ale hlavně nesmířitelný modernistický protiklad autonomní plastiky a dekorativních artefaktů. Pravděpodobně ve skutečnosti je, že právě kvalitní dekorativní předměty měly na utváření vkusu obecnostva mnohem větší vliv než volné umění, od dvacátých let uzavírané do specializovaných a málo navštěvovaných



Jaroslav Horejc, Domáci oltář, 1909-1910, skříň Jan Kotěra měkká kamenina barevně glazovaná, zlatená, v. 53 cm, š. 38 cm, dubové dřevo mořené, výplně: měděný plech tepaný s patinou. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

prostor galerií, muzeí a domů umění. Institute navíc prezentovaly téměř po celé 20. století převážně jen jedinou preferovanou linii.

Horejcovo dílo odolávalo pozornosti nejen vzhledem k rozporuplné antimodernistické kategorii dekorativismu. Bývá mu také vytýkán vliv Franze Metznera (1870-1919), německého sochaře ze Všerub u Plzně, autora připomínky bitvy národů v Lipsku, a také výzdoby pražské

Vídeňské banky na Příkopech. Metzner byl profesor Vídeňské akademie a člen Wiener Werkstatte. Jeho vliv se projevil u řady sochařů, také u obou Horejcových učitelů z UMPRUM, Suchardy a Drahoňovského. Problémem bylo Metznerovo údajné starogermánské tvarosloví, ačkoli se inspiroval sochařstvím Egypta, Asyrie a Babylonu. To správně pochopil třeba Bourdelle, který Metznerovy formy označil za asyrské. Metznerův



Jaroslav Horejc, Únos Evropy, 1915, sýdra patinovaná, v. 86 cm, š. 79 cm. Galerie moderního umění v Hradci Králové.



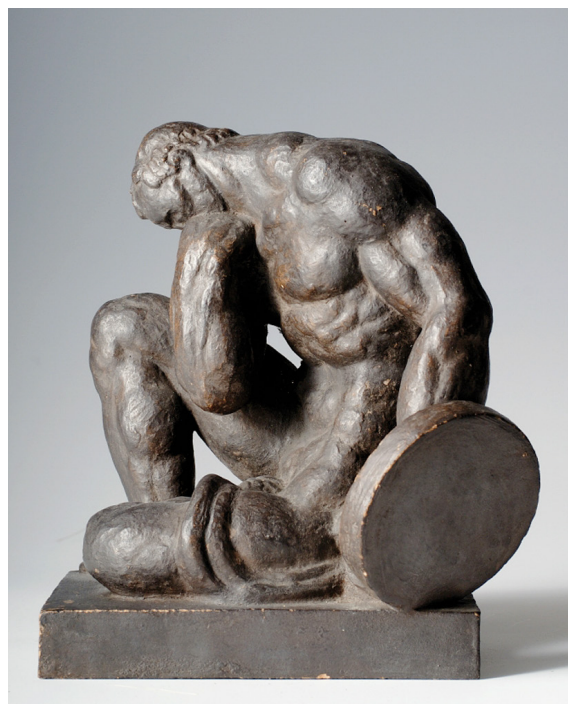
Jaroslav Horejc, reliéf Ješitnost (Marnost), (1916), mosazný plech tepaný, perleť, v. 40,5 cm, š. 39,5 cm. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.



Jaroslav Horejc, *Héraklés / Herkules*, kolem 1925, bronz, v. 50cm.
Arthouse Hejtmánek.

přístup se rozcházel s tradicemi zcela v duchu Jugendstilů a nepochybně byl mimo dualitní Čechy, ve více kosmopolitních velkoměstech, chápán zdaleka méně jednoznačně germánsky. O lepší pochopení Metznera se v posledních letech zasloužily aktivity výstavních institucí v Liberci a Jablonci nad Nisou. Horejc se u Metznera naučil smyslu pro starobylou heroičnost, ale vždy čerpal z klasických dějin Středomoří. Středo- nebo západoevropskou symbolikou se nezabýval, kromě pozdní práce s mánesovskými slovanskými typy.

Dekorativismus a akademická malba byly problémem pro přijetí rovněž nejednoho z Horejcových kolegů z pedagogického sboru UMPRUM. Profesor dekorativního kreslení Karel Vítězslav Mašek byl umělecky rehabilitován teprve v posledních letech. Přidavné jméno *dekorativní* je chápáno jako opak volného umění: to, co má zdobit, není volným uměním. Stavebné, ideologické a dekorativní funkce naštěstí nejsou už dnes vnímány bez vzájemné souvislosti. V současném uvažování je pojem *art deco* označením pro různé druhy dekorativismů 20. a 30. let vycházejících ze světových zdrojů, jakýsi mezinárodní



Jaroslav Horejc, *bojovník*, 1917, pálená hlína glazovaná, v. 20cm.
Arthouse Hejtmánek.

styl. *Rondokubismus*, národní styl, je souběžným dekorativním stylem, českou variantou pracující s domácími lidovými prvky.

Jsme svědky comebacku opomíjeného sochařského díla Jaroslava Horejce? Nepochybně ano. Během jediné jakkoli úspěšné výstavy nemohlo být řečeno vše, stále zůstávají možnosti objevů pro další badatele, včetně dosahů a dopadů spolupráce s Janem Kotěrou. Právě spolupráce mezi sochaři a architekty, smysluplná kdykoli v minulosti, v dnešních časech prakticky úplně absentuje. Tento stav přispívá k evidentnímu mizení mnohatisícileté disciplíny sochařství.

Nadále chybí diskuse o širších proudech v epoše modernismu, který se sám prezentoval jako jediný a neomylný, a tak deformoval naši představu o dvacátém století a také o díle umělců mimo hlavní proud. Kontroverze, s níž je Horejcová práce někdy vnímaná, je čistě vnější faktor, získaný během let, kdy nejsilnější slovo měl právě modernistický pohled na dějiny. Nepochybně by se k přehodnocení Horejcovy díla přistoupilo podstatně dříve, pokud by přirozený vývoj myšlení a obchodu s uměním nezdržovala léta poplatná socialisticko-realistickým doktrínám a obchodním omezením.

Jaroslav Horejc hledal a znovuobjevoval kořeny kultury nezávislé na rakouských a středoevropských vzorech. Přitom neuvažoval lokálně, přemýšlel o civilizaci jako o celku, který vychází z antického myšlenkového a uměleckého podloží a na nějž nemají vliv aktuální geografické hranice. Horejcovi překvapivě ublížila šíře jeho zájmů a schopností v sochařství i průmyslových technologiích. Přísné modernistické pojetí profesionality vylučovalo sezení na více židlích, jedné vysoké a druhé nízké. Výstava přesvědčivě dokázala, že Horejc byl obojím: vyhraněným sochařem i zajímavým a úspěšným designérem.



Jaroslav Horejc, *Samson*, 1922–1927, hruškové dřevo leštěné, v. 50 cm, š. 80 cm, h. 35 cm. Národní galerie v Praze.



Jaroslav Horejc, *Vinná réva*, 1942–1946, slivenecký mramor, v. 60 cm, Galerie Středočeského kraje.



Jaroslav Horejc, *Amfitrité*, (1911), sádra patinovaná, v. 45 cm, Národní galerie v Praze.

Horejc, Jaroslav a Horneková, Jana, ed. Jaroslav Horejc: Výběr z díla: Výstava, Praha, 8. června – 20. srpna 1971. Praha: Uměleckoprům. muzeum, 1971. [61] s.

kol. České art déco: 1918–1938: Výstavní sály Obecního domu od 6. května do 4. října 1998 Praha: Obecní dům, 1998.

kol. Jaroslav Horejc – nejen sochař: ze sbírky Tomáše Hejtmánka. Praha: Arthouse Hejtmánek,

2015. 221 stran. ISBN 978-80-260-8772-4.

Hnídková, Vendula et al. Jaroslav Horejc (1886–1983): mistr českého art deco: Galerie hlavního města Prahy, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Dům U Kamenného zvonu v Praze 27. září 2016–8. ledna 2017. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2016. 364 stran. ISBN 978-80-7010-117-9.

téma

Dizajn sa na Slovensku už nestratí

Dejiny a vízie Slovenského
múzea dizajnu

Maroš Schmidt

a odvetvového obmedzenia. Pôvodne plánoval v prvých troch až piatich rokoch budovať zbierku a následne riešiť výstavbu múzea a inštaláciu vyzbieraných predmetov vo verejne prístupných priestoroch. Premyslené mal financovanie (okrem fondu komory malo prispieť ministerstvo školstva a obchodu, zemská správa, Mesto Bratislava, priemyselné podniky, banky a súkromné osoby) aj organizačnú štruktúru múzea, vedeného kuratóriom, v ktorom okrem zástupcov štátu a mesta pôsobili viacerí významní pedagógovia (napríklad zakladateľ bratislavskej Školy umeleckých remesiel (ŠUR) Josef Vydra, architekti Fridrich Weinwurm a Jiří Grossmann, riaditeľia firiem Sandrik a Coburg-Mennesman, ako aj kníhtlačiar Roháček. Samotný Antonín Hořejš sa stal tajomníkom kuratória UPM. Dodnes však nevieme, prečo múzeum v roku 1934 zrušili a kam sa podeli jeho zbierky.



Rekonštrukcia študovne Ivy Mojžišovej, 2013. Foto: Maroš Schmidt.



Rekonštrukcia depozitára, 2013. Foto: Maroš Schmidt.

Slovenské múzeum dizajnu (SMD) vznikalo dlho a ťažko. Za ten čas pretieklo veľa vody v Dunaji a veľa koncepcií umeleckopriemyselného múzea skončilo v šuflíku alebo v koši. Našťastie nie všetky.

Prvý krok

Na začiatku dejín SMD stál Antonín Hořejš¹, ktorý pôsobil okrem iného aj ako konateľ bratislavskej Obchodnej a priemyselnej komory. V roku 1928, pri príležitosti desiateho výročia vzniku ČSR, inicioval založenie Umeleckopriemyselného múzea (UPM) v Bratislave, ktoré malo byť špecializovaným ústavom pre štúdium dejín umeleckého remesla a priemyslu bez časového

84 (k)rokov

Slovenskom medzičasom prehrmela vojna, dve totality, a než prišla „bratská pomoc“, objavila sa prvá povojnová potreba o založenie umeleckopriemyselného múzea na Slovensku, ktorú v roku 1968 inicioval Václav Kautman. Žiaľ neúspešne. Dokument, ktorý v roku 1974 vypracoval Igor Didov, v mnohom pripomína listinné dokumenty k založeniu múzea od Antonína Hořejša. Na niekoľkých stranách je presne definované poslanie múzea, rozdelenie depozitárov, počet pracovníkov a rozpočet. Opäť bez úspechu. Po založení Slovenského centra dizajnu (SCD) v roku 1991 sa stupňujú požiadavky o priestor pre zbierky dizajnu zo Slovenska. Porevolučné obdobie sa

však v mnohých ohľadoch nieslo v silnom duchu hrubej čiar a zabudnutia na to, čo tu bolo. Mnohé cenné dokumenty sa zničili, podobne ako sa ničili nástupom nových režimov v minulosti. Po ŠUR a UPM ostali len zdrapy rovnako tak ako po socialistickej Rade výtvarnej kultúry a výroby (RVKV) a Inštitúte priemyselného dizajnu (IPD). Až neskoršie dlhoročné snahy novej riaditeľky SCD Kataríny Hubovej padli na úrodnú pôdu. Spolu s Adrienou Pekárovou a Ľubomírom Longauerom neúnavne bojovali za založenie Slovenského múzea dizajnu. Priležitosť sa naskytla v priestoroch Hurbanových kasární, kde sa v novembri 2012 sformovalo občianske združenie 84 – Priatelia múzea dizajnu, v ktorom prijal členstvo rektor Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave (VŠVU), pedagógovia z VŠVU, Technickej univerzity v Bratislave a Košiciach, profesionálni dizajnéri a teoretici dizajnu. Predsedom o. z. som sa stal ja a deklaroval som nadväznosť na aktivity Antonína Hořejša pred 84 rokov. Na ministerstve kultúry nám povedali, že najskôr musíme mať zbierky a až potom môžeme žiadať o múzeum. V apríli 2013 sme preto otvorili výstavu Múzeum dizajnu, prosím, na ktorej sme prezentovali prierez našimi zbierkami, ktoré sa týkali komunikácie (aj komunikácie medzi produktovým a grafickým dizajnom, ale aj komunikácie smerom k ľuďom o tom, že existuje iniciatíva za založenie SMD). Návštevnosť na vernisáži bola taká veľká, že ľudia stáli v rade až do polovice Obchodnej ulice. Noviny vtedy písali, že to vyzeralo, „ako keby vystavovali nejakého Picassa, prípadne ako keby sa roznieslo, že hneď po slávnostnom otvorení bude výdatné občerstvenie.“¹² Na vernisáži zaznel dôležitý príhovor Ľubomíra Longauera, ktorý dal jasný signál ministerstvu kultúry, že dizajn si konečne zaslúži zbierkotvornú inštitúciu a nemožno viac prešľapovať na mieste. Práve prof. Ľubomír Longauer má najväčšiu zásluhu na vzniku SMD a je právom považovaný za hlavného iniciátora i zakladateľa novej inštitúcie, ktorá sa pre šetriace opatrenie vlády, ale i z praktického dôvodu začlenila ako oddelenie do Slovenského centra dizajnu (SCD). Dnes je odborným spolupracovníkom SMD v oblasti grafického dizajnu a dejín Oddelenia grafického dizajnu na VŠVU. Po 85 rokoch, resp. v roku 2013, vzniklo v hlavnom meste Slovenskej republiky opäť múzeum, ktoré zbiera a skúma dizajn na území Slovenska. Umelecký priemysel sa síce časom zmenil na dizajn, ale nadšenie pre tvorbu zbierok ostalo. Od 18. augusta 2014 je SMD zapísané v Registri múzeí a galérií SR. Patrí medzi najdynamickejšie sa rozvíjajúce múzeá na Slovensku a zároveň ako jediné systematicky zbiera, prezentuje a skúma všetky formy dizajnu.

(K)Roky do neznáma

Možno by sa mohlo zdať, že sme vyhrali, ale nie je to tak. Múzeum neustále bojuje o svoje priestory, pracovníkov, podporu a samozrejme aj o každoročný rozpočet. Nebojujeme žobraním, ale činmi. Od začiatku je pre nás veľmi dôležitá

medzinárodná orientácia, ktorú realizujeme prednáškovými a výstavnými projektmi v zahraničí. Začali sme v Českej republike (Moravská Galerie, UMPRUM Praha, UJEP Ústí n. Labem, Retromuseum Cheb a i.), pokračovali v nadväzovaní kontaktov s Poľskom, Ukrajinou, Maďarskom a samozrejme s Rakúskom a Nemeckom. V Berlíne v DDR Museum sme zorganizovali trojmesačnú výstavu s prednáškou o československom dizajne 60. rokov v stravovaní, nadviazali sme kontakty s Werkbundarchívom aj súkromnými galériami dizajnu a zberateľmi. V Bauhaus Dessau sme 4 mesiace vystavovali dejiny bratislavskej Školy umeleckých remesiel pod názvom Bauhaus auf slowakisch, spolu s prednáškou a hudobno-tanečnou Bauhaus performance. Nadviazali sme partnerstvo s MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, ktoré nám prinieslo členstvo v Európskej sieti múzeí dizajnu a nové výstavné a prezentačné vedecko-



Študoňa Ivy Mojžišovej. Foto: Peter Vašina.

-výskumné projekty. Prirodzeným cieľom SMD je domáca a zahraničná prezentácia dejín a súčasnosti dizajnu na Slovensku. V časopise Design máme vlastnú rubriku, ktorá sledovala dianie okolo vzniku múzea a v súčasnosti poskytuje informácie o našich výstavných a výskumných projektoch. Napriek tomu, že SMD má iba 4 pracovníkov, naše tempo je neskutočné aj vďaka veľkému počtu externých odborných spolupracovníkov a dobrovoľníkov.

(K)Roky, ktoré vidieť

Základom každého múzea sú depozitáre a expozície, pretože bez nich nie je múzeum viditeľné. Práve tvorba stálej expozície čoskoro doplní



Depozitár - výber prvých registrovaných predmetov SMD. Foto: Peter Vašina.



Ján Čalovka, návrhy dámskej obuvi pre Závody 29. augusta Partizánske, 1979. Foto: Adam Šakový.



Jozef Havlík a Zdeněk Kovář, horské slnko Mikrolux, Chirana Stará Turá, 1964. Foto: Adam Šakový.

v Slovenskom múzeu dizajnu mozaiku dvoch študovní^{1/3} a expandujúcej knižnice. Nikdy nezabudneme na to, že sme vznikli pre ľudí, a nie len pre dizajnérov a Bratislavčanov. Okrem veľkých výstav organizujeme aj menšie výstavné projekty v iných inštitúciách Slovenska. Aktívne sa zapájame aj v printových médiách (pravidelná rubrika Múzeum dizajnu v Denníku N), rozhlasu a televízii a vďaka tomu máme na Slovensku veľkú popularitu. Zbierky SMD vznikli prevažne z darov, ktoré začali nosiť samotní autori, pozostalí autorov, ale aj bežní ľudia. Zvýšená popularita sa prejavuje nárastom počtov darcov a darov až na neúnosnú mieru. Museli sme opakovanne dať vyhlásenie, že dary neberieme automaticky, ale zbieranie realizujeme podľa presne definovaného kľúča. V prvom rade je to zbieranie podľa autorov dizajnu, firiem a podnikov. V druhom rade podľa období a materiálov. Základným pravidlom je, aby sme dokázali danú

vec do dobrej a zmysluplnej výstavy. Prioritným projektom (výskum a zbierkotvorná činnosť) je Projekt ŠUR. Pri príležitosti 90. výročia vzniku ŠUR spolu s prof. Ľubomírom Longauerom pripravujeme veľký výstavný projekt a publikáciu. Nie je to úplne nová téma, keďže pokračujeme v stopách Ivy Mojžišovej. Vďaka jej archívu, ktorý máme v SMD k dispozícii, sme mnohé veci vybádali a dohľadali. Stále je však veľa otázok nezodpovedaných a veľa vecí stratených. Čaká nás bádateľské leto, ktoré strávime v archívoch v Českej a Slovenskej republike. Tento výskum je kľúčový nie len pre okrúhle výročie, ale najmä preto, že sa týka základov SMD, ktoré boli položené v roku 1928 a ktorým sa venujem v úvode tohto článku.

(K)Roky budúcnosti

Naša budúcnosť má veľa tém. Slovensko nemá spracované dejiny firiem a podnikov, ktoré tu

pôsobili, ani dostatočne spracovaných autorov dizajnu. Hľadáme možnosti, ako efektívne spolupracovať s tými najlepšimi teoretikmi a pamätníkmi doby, aby sme dokázali komplexne zmapovať dejiny dizajnu na Slovensku. Jedna z možností sa ponúkla minulý rok. SMD sa v rámci SCD zapojilo do tvorby konceptu nového kreatívneho centra, ktoré má vzniknúť v Bratislave ako jedno z 8 centier Slovenska. Skoro dva roky sa stretávame a presadzujeme koncepciu komplexného využitia celých Hurbanových kasární za účelom kreatívneho centra so začlenením SMD do celkovej štruktúry ako organizáciu, ktorá môže poskytovať servis v oblasti informácií, histórie a uchovávaní dizajnu. Výsledok, ako to už chodí, je nejasný a v nedohľadne. Svoje sily preto koncentrujeme najmä na nadchádzajúce projekty do roku 2020. Zriadili sme špecializované kabinety: Kabinet ŠUR, Kabinet priemyselného dedičstva, Kabinet budúcnosti a i. Kabinet priemyselného dedičstva má pred sebou niekoľkoročnú zaujímavú a zároveň náročnú úlohu. Chceli by sme iniciovať výrobu prvého slovenského osemvalcového Coupé, ktorého vývoj bol v roku 1967 započatý a v roku 1969 zastavený. Prvá kresba vznikla už v roku 1964 v rámci projektu Tatra 603X závodu Tatra Bratislava, n. p., Tatra Kopřivnice. Kontaktov som autora dizajnu Jána Cinu, ktorý žije v Kanade, a ďalších spolupracovníkov: Ivana Schustera a Tibora Sýkoru. S prácou na projekte súhlasili. Je to výzva. Vďaka archívu Jána Cinu, Ivana Schustera a Jána Oravca ml., ktorého otec bol rovnako pri zrode Tatre 603X, sme schopní dať dokopy kompletnú výkresovú dokumentáciu a začať so stavbou makety 1:1 a neskôr funkčného prototypu. Zároveň v SMD pomôžeme Jánovi Cinovi s knihou o Tatre 603X a spolu s filmármi natočíme film o tom, ako sa po 50 rokoch tí istí konštruktéri a dizajnéri opäť pustia do práce na projekte Coupé, ktorý v roku 1969 nedokončili. S podporou sme sa obrátili na sponzorov a Dopravné múzeum v Bratislave a dnes môžeme s radosťou konštatovať, že projekt má zelenú.

V SMD sme začali vytvárať zbierku multimédií a počítačových hier. Pod svoje krídla si zbierku zobrala riaditeľka SCD Mária Rišková spolu s odborným externým spolupracovníkom Marošom Brojom, s ktorým v súčasnosti chystáme výstavu funkčných počítačov, ktoré boli vyvíjané a vyrábané na Slovensku (Didaktik Gamma, Didaktik M, Didaktik Kompakt, PMD 85, Mafo). O 2 mesiace bude zbierka sprístupnená návštevníkom festivalu Fest Anča v Žiline a zároveň budú predstavené hry a vývojári počítačových hier od počiatkov počítačového herného priemyslu na Slovensku až po súčasnosť. S počítačmi úzko súvisí vývoj nového softwaru pre tvorbu dizajnu na základe historickej kontinuity tvaru, ktorý sme spustili zatiaľ ako voľný pilotný projekt.

V SMD budeme aj v nasledujúcich rokoch naďalej pokračovať s prednáškovými a diskusnými činnosťami, workshopmi, programami pre deti (Deti vo forme), mikrovýstavami a prednáškami

po Slovensku a s účasťou na Národných cenách za dizajn (NCD). Stalo sa totiž dobrým zvykom, že víťazné projekty z NCD automaticky putujú do depozitárov SMD. Vytvára sa tak unikátna zbierka výnimočných produktov alebo prototypov s veľmi presným popisom a dokumentáciou. Často sa stretávame s názorom, že zbierať nový dizajn by múzeum nemalo. Naopak. Práve najnovší dizajn je možné najlepšie zaevidovať a získať ho v čo najlepšom stave. Už na druhý deň sa totiž stáva starým dizajnom.

Keď sa pozriem na budúcnosť SMD, vidím pulzujúcu modernú inštitúciu s minimálne 50timi zamestnancami, perfektne vybavenými depozitármi umiestnenými v kasárňach a aj mimo mesta, konferenčnou sálou, niekoľko poschodovou prezentačnou budovou so stálou expozíciou, ktorá zahŕňa veci od poštových známok až po lietadlá v hangároch a spoluprácu s najnovším vývojom v oblasti dizajnu. Keďže dizajn vnímam ako vyššiu formu umenia, verím, že má pred sebou väčšiu budúcnosť, ako by sa na prvý pohľad na Slovensku zdalo.

Poznámky:

1. Antonín Hořejš (1901 Praha–1967 Praha), študoval na reálnom gymnáziu (1912–15) a obchodnej akadémii v Prahe (1915–18), ktorú v roku 1921 dokončil v Bratislave, kde



Jozef Pokorný, diplomová práca – model stanovišta vodiča diesel elektrickej trakčnej lokomotívy, fotografia, Vysoká škola umeleckopriemyslová v Prahe, ateliér tvarovania strojov a nástrojov Gottwaldov (Zlín), prof. Zdeněk Kovář, 1966.
Foto: Archív SMD.

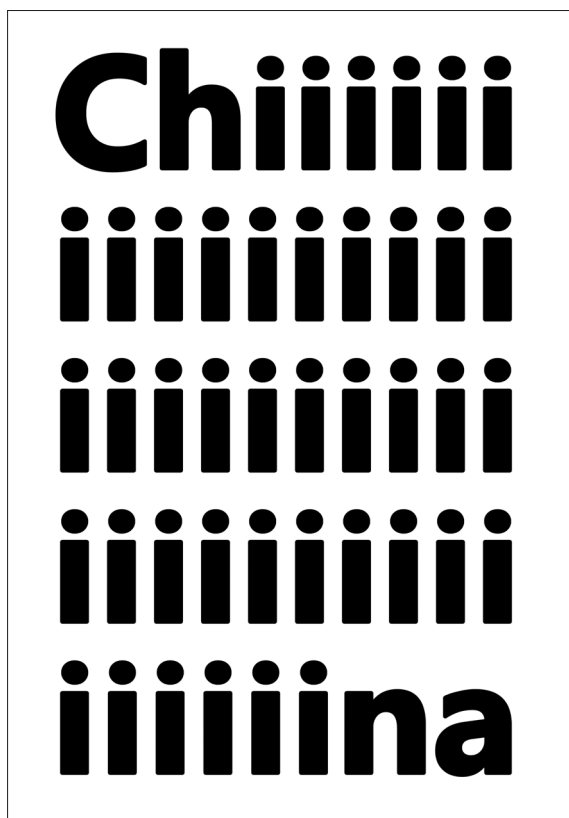
bol od roku 1921 mimoriadnym poslucháčom Univerzity Komenského (UK). Po doplnkovej maturite (1923) na bratislavskom reálnom gymnáziu sa stal riadnym poslucháčom UK, odboru hudobná veda a dejiny umenia. Štúdium ukončil prácou Tanečné formy XVII. a XVIII. stor. v tabulatúrach zo Slovenska, titul PhDr. obhájil v roku 1929. Navštevoval aj prednášky v Brne a Viedni. V rokoch 1924–33 bol zamestnancom Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave. Okrem Umeleckopriemyselného múzea spoluzakladal aj Školu umeleckých remesiel v Bratislave a slovenskú pobočku Svazu čs. díla.

2. *Týždeň*, 21. apríl 2013

3. Študovňa Ivy Mojžišovej poskytuje možnosť študovať Archív Ivy Mojžišovej, ktorý mapuje históriu bratislavskej ŠUR a artefakty z Depozitára papiera a fotografie. Študovňa Eduarda Torana je študovňou depozitárov priestorových objektov: Depozitáre nábytku, elektroniky, skla, keramiky, dreva, módy a textilu a pod.

Pavel Coufalík

Vít Jakubíček



Chiiiiina, plakát pro Virtuální Bienále Praha, 2011.

Jednou z výrazných osobností nastupující generace etabloující se na poli grafického designu je bezesporu Pavel Coufalík, jehož dílo bylo v posledních letech vyznamenáno řadou prestižních ocenění. Pavel se narodil v roce 1985 ve Zlíně a po absolvování čtyřletého gymnázia v roce 2005 zamířil na Vysoké učení technické v Brně, obor architektura a urbanismus. Studium sice přerušil, hluboký zájem o architekturu jej však neopustil. Jeho další tvorba se ubírala směrem ke grafickému designu, v němž pokračoval v letech 2007–2014 na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně.



Autorská kniha Zlín, 2013.

Na půdě ateliéru Grafický design se věnoval celé řadě pozoruhodných projektů, kterým se brzy dostalo také širšího ohlasu: v roce 2008 vyhrál v soutěži na vytvoření plakátu a vizuálního stylu Mezinárodního folklorního festivalu Strážnice a na Virtuálním bienále Praha, pořádaném Asociací užité grafiky, získal ve studentské kategorii zlatou medaili za plakát Chiiiiina. Vedle toho se stále intenzivněji věnoval svěbytné reinterpretaci vizuálního prostoru Zlína – města, kde se narodil, vyrůstal a má k němu hluboký vztah. Města, jehož historie byla v průběhu minulého století prodchnuta mnoha výraznými vrstvami, od baťovské po svitovskou. Pavlovo osobité výtvarné zhodnocení tohoto fenoménu dokazuje, že je nejen grafickým designérem, ale také milovníkem historie, který svým citlivým přístupem, zahrnujícím také hluboké archivní bádání, reflektuje jak obecně známé ikony

baťovského Zlína první poloviny 20. století, tak si všímá i dříve marginalizovaných, avšak neméně podstatných detailů z oblasti architektury, typografie, reklamy a vizuální identity.

Spojujícím tématem řady jeho prací je městské prostředí, které nás obklopuje. Pro jeho všednost a každodennost v něm však mnohdy přestáváme hledat hlubší vizuální či sémantické hodnoty. Pavel Coufalík je však svým invenčním a originálním způsobem reinterpretuje, řadu zaprášených vzpomínek a klišé znovu otevírá a s kritickým nadhledem představuje v nových souvislostech a dimenzích. A to doslova, zejména ve své autorské knize „Zlín“, kterou tvoří dvě stě stran obsahujících pop-up skládačky, z nichž se při otevření stávají trojrozměrné objekty. Hravá a imaginativní typografie, která ale zároveň nepostrádá hlubší význam, smysl pro detail a řemeslnou preciznost, byla také oceněna v řadě prestižních soutěží: 1. místo v Národní ceně za studentský design GRAND 2013, 1. místo v kategorii Grafický design a Cenu primátora města Zlína v soutěži Talent designu 2014, 1. místo v kategorii studentů vysokých uměleckých škol Nejkrásnější české knihy 2013 a v neposlední řadě nominace v kategorii Objev roku Czech Grand Design 2013.

Téma vizuální komunikace jej pak provázelo i během magisterského studia na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v letech 2012–2016, které zakončil knihou *Orientační systémy v československé socialistické architektuře*. Koncepte a vizuální zpracování obsáhlé publikace mu nakonec vedle řady ocenění opětovně přinesly nominaci Objev roku Czech Grand Design 2016, kde se tentokrát umístil mezi nejlepšími třemi. Nad tématem se však hlouběji zamýšlel již v roce 2011, kdy v originálním návrhu redesignu orientačního plánu pro Dopravní společnost Zlín – Otrokovice zdánlivě jednoduchými prostředky (diagonální natočení mapy, černý podklad mapy, který je funkční i po vyblednutí barev) vyřešil hned několik tradičních problémů, zejména otázku čitelnosti.

Pavel Coufalík ve svém díle vyčerpávajícím způsobem zdokumentoval orientační grafiku využívanou v 70. a 80. letech 20. století v československé socialistické architektuře. Zmapoval i řadu poničených nebo již neexistujících realizací, na nichž se mnohdy podíleli nejvýznamnější grafičtí designéři té doby, například Jiří Rathouský, Rostislav Vaněk či Jan Rajlich, jejichž dílo snese srovnání se soudobou zahraniční produkcí.

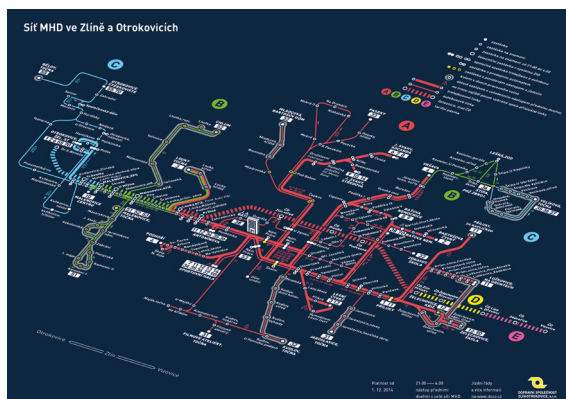
Čerstvému absolventovi Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze se nakonec podařilo sestavit ucelený obraz o heterogenních přístupech k informační grafice, využívané od dopravních staveb až po nově budovaná sídliště té doby. Pavel Coufalík však přesto současnou podobu knihy o orientačních systémech nepovažuje za dokončenou, protože velké množství materiálů teprve připravuje ke zpracování. Dá se tedy očekávat, že se v brzké době dočkáme od tohoto energického mladého grafického designéra dalšího dílu



Autorská kniha *Orientační systémy v československé socialistické architektuře*, 2016.

do skládačky, která nám neortodoxním a velmi imaginativním způsobem představí pozapomenu-tou, i když neméně důležitou součást naší vizuální kultury.

téma



Orientační plánec sítě MHD ve Zlíně a Otrokovicích, 2011.



„Nástroje krásné a dokonalé po všech stránkách“

O rukojetích Zdeňka Kováře

Vít Jakubíček

V roce 1943 se začíná čerstvý absolvent zlínské Školy umění Zdeněk Kovář (1917–2004) intenzivně věnovat rozvíjení dvou rozdílných způsobů plastického vyjádření, v nichž se pokouší vyrovnat s polaritou člověka a nástroje. První přístup je tradicionalistický, realistický a zobrazivý, navazující na tendence z 30. a 40. let. V tomto rámci se snaží o věrné zachycení vztahu člověka a nástroje, například u figurální kompozice *Slévači* (1948), reliéfu *Pneumatikáři* (1948–49) či plastik *Strojař* (1950) a *Šroubař* (1951). Přímou inspirací jeho výrazového rejstříku mohla být řada děl na předválečném IV. Zlínském salonu s hlavním mottem „Krásná práce“, kde se tehdejší výtvarníci pokusili tradičními malířskými a sochařskými prostředky zachytit průmyslový tep Zlína.

Druhé pojetí, které ve své sochařsko-designérské praxi Kovář rozvíjel, má výrazně experimentálnější charakter. Opět se v něm pozastavuje nad vztahem subtilního lidského organismu s neživým chladným nástrojem, na problematiku však nahlíží ze zcela odlišného, introspektivního pohledu. Přitom měl jedinečnou možnost vyjít ze zkušeností získaných od svého učitele sochaře Vincence Makovského (1900–1966), jehož umělecká tvorba od 20. let 20. století prošla turbulentním vývojem od abstrakce a surrealismu k monumentální figuraci, završeným krátkým obdobím ve Zlíně, kdy se věnoval designu strojů a nástrojů.

Makovský, a později i Kovář, se pokoušel o interpretaci prostoru, vznikajícího mezi lidskou dlaní a funkční částí nástroje. Východiskem mu byly otisky rukou pracovníků při uchopení nástroje. Tvůrčí postup opracování původního otisku pak lze srovnat například s prací Hanse Arpa, který vytvářel organicky tvarované plastiky zpracováváním původního tvaru hlíny sevřené v dlaní. Na rozdíl od Arpa však Makovského rukojeti nebyly dílem náhody, ale představovaly interpretaci dynamického funkčního propojení ruky a nástroje při pracovním úkonu.

Původním smyslem tvarovaných nástrojů, určených zejména pracovníkům obuvnických dílen, byla ergonomicky tvarovaná držadla, která by umožnila anatomicky správné uchopení a práci s nářadím nedeformujícím lidskou ruku. Nicméně již od prvopočátku se počítalo také s výraznými estetickými aspekty těchto návrhů. Pro srovnání nám může posloužit komentář Vincence Makovského k jeho prvnímu designu revolverového soustruhu pro Moravské akciové strojírny: „*Neděláme vlastně nic nového, vykopávky ukázaly jasně, že třeba v Egyptě nebo ve starém Řecku dovedli už ve starověku zpracovávat předměty denní potřeby se svrchovaným uměleckým vkusem. A je-li dnes jednou ze životních potřeb stroj – proč by se mu mělo umění vyhýbat.*“¹ Zdeněk Kovář pak ve svém příspěvku o nových úpravách nástrojů hovoří přímo o jejich estetizaci: „*Práce s dobrým a krásným nástrojem je pro každého z nás potěšením... Ať jednou také o naší době hovoří nástroje krásné a dokonalé po všech stránkách.*“ „*Jestliže naši dobu charakterizují stroje, ať jsou to stroje krásné a dokonalé po všech stránkách, ať jsou skutečným výrazem naší doby.*“²

Dokladem dobového chápání designu pracovního nástroje jako svého druhu uměleckého díla je také jeho originální prezentace. Kovář v roce 1947 jeden z prvních návrhů rukojetí (Nůž na řezání kůže) odlil do bronzu a adjustoval na podstavec. V tomto aktu můžeme spatřovat snahu o atribuci nového ušlechtilého abstraktně-organického tvaru k tradiční sochařské formě³ a jeho povýšení na etalon svých dalších návrhů. Volbou exkluzivního materiálu navíc demonstroval svůj pohled na předměty určené pro masovou produkci. Kovářovo úsilí mělo za cíl zahrnout tento a další objekty do rámce tradičního sochařství, a tím zpochybnit či setřít hranici mezi vysokým a nízkým, slavností a každodenností, mezi uměním a designem.⁴

Poznámky:

1. H. Č., Soustruh jako umělecké dílo, *České slovo*, 1940, 5. 8.
2. Zdeněk Kovář, Úpravy nástrojů výtvarníkem, *Tvar* 1949, č. 4, s. 106.
3. Jak později napsal Jindřich Chaloupecký v katalogu výstavy Stroj a nářadí jako dílo výtvarné: „*Dokonale promyšleny a vycítěny stávají se zároveň krásnými díly drobné plastiky.*“ Jindřich Chaloupecký, *Stroj a nářadí jako dílo výtvarné* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1953, s. 25.
4. „*Změníme-li dělníkům takto jejich pracovní prostředí, ve kterém tráví třetinu svého života, změníme i je a takto změněný dělník bude se jinak dívat i na naše obrazy a plastiky, a vliv tohoto prostředí se projeví i v úpravě jeho soukromého bytu a v celém jeho názoru na umění a kulturní potřeby člověka vůbec.*“ Viz Kovář (pozn. 2), s. 106.



ARCHITETTURA

Čeští architekti a architektura zaslíbená turistice na chorvatském Jadranu

Jasenka Kranjčević

Výstava „Čeští architekti a počátky turistiky na chorvatském Jadranu“, která byla začátkem dubna 2017 zahájena v prostorách Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně, navazuje na její předchozí putování po Chorvatsku, ale hlavně na její českou premiérovou prezentaci v ostravském Domě umění a následující výstavy na statním zámku v Hradci nad Moravicí, které byly iniciovány Kabinetem architektury z. s. z Ostravy.

Na pozadí statistických čísel o každoročních příjezdech a pobytech českých turistů na chorvatském pobřeží Jadranu zůstávají stále ještě nedostatečně probírané skutečnosti, proč vlastně Češi byli již v dobách Rakouska-Uherska mezi prvními a mezi těmi, kteří zrovna tehdy pro sebe objevili přírodní a kulturní krásy chorvatského Jadranu a pochopili mimo jiné i jeho mimořádný turistický potenciál. A to nejenom jako hosté a investoři, ale rovněž jako architekti.

V době, kdy na chorvatský Jadran začínají přijíždět čeští turisté, tedy na konci 19. a na počátku 20. století, se začíná o turistice, anebo jinak řečeno, o cestovním ruchu, seriózně diskutovat jako o novém společenském jevu. Pohled do tehdejšího tisku a literatury ukazuje, že se o turistice debatovalo na mnoho způsobů, a zájem byl i o takové oblasti, jakými byly a jsou propagace, obecná a technická infrastruktura, investování, důsledná organizace turistického plánování, statistika, hoteliérství (součástí byla oblast hygieny, technologická řešení, kategorizace, design a další), a opomenuta nebyla pochopitelně také problematika architektury.

Při pohledu na dějiny cestovního ruchu stále zůstává ne úplně prozkoumána ta část, která se týká architektonického dědictví svázaného právě s turistikou. Proto také chorvatský Institut pro turistiku v Záhřebu ve spolupráci se Státním archívem v Rijece a Kabinetem architektury z Ostravy uspořádaly sérii výstav s cílem tuto oblast architektonického dědictví zasvěceného cestovnímu ruchu na chorvatském pobřeží více osvětlit a přiblížit.

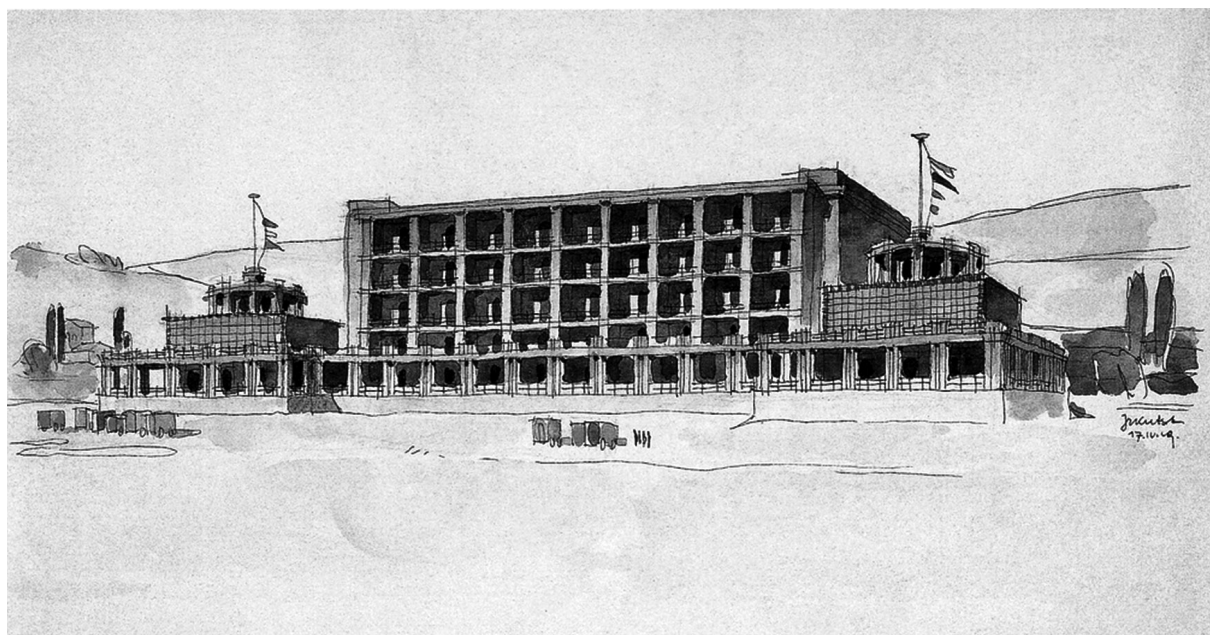
Předmětem výstavy je architektura, jež sloužila turistickým účelům a požadavkům, a ve většině případů se především jedná o objekty hotelů, vil a koupališť, které byly vyprojektovány českými anebo z českých zemí pocházejícími architekty na samém počátku rozvoje turistiky a byly situovány právě na chorvatské pobřeží. Celá řada na výstavě prezentovaných projektů je návštěvníkovi přiblížena nejen skrze nové snímky, ale především prostřednictvím dobových fotografií anebo souborem dnes již archivních turistických průvodců. Pozoruhodností výstavy je mimo jiné přítomnost dvou původních sádrových architektonických modelů ze sbírek Národního technického muzea v Praze, které vznikly před více než 100 lety. Většina projektů českých architektů pro jaderskou riviéru vznikala přímo na pobřeží Chorvatska a z dosud neuzavřeného seznamu tehdejších autorů můžeme připomenout mimo jiné jména jako August Johann Bělohlávek,



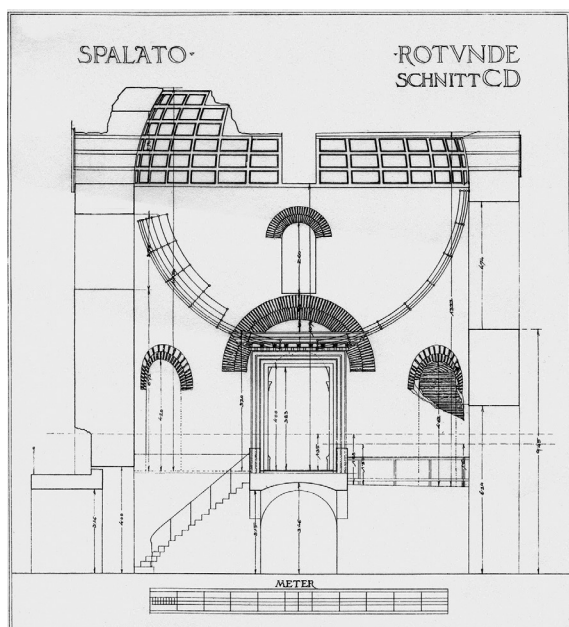
Matěj Blecha, koupaliště, Baška na ostrově Krk, 1911.

Matěj Blecha, Josef Dryák, Josef Hoffmann, Karl Holey, Wilhelm Jelínek, Leo Kalda, Fritz Keller, Jan Kotěra, Emil Králíček, Rudolf Krausz, Karl Lehrmann, Adolf Loos, Karel Pařík, August Prokop, Josef Prokop, Josef Schulz, Carl Seidl, Jiří Stibral, Adolf Tichý a Alois Zima. V průběhu příprav výstavy pro její prezentaci v České republice se dohledaly také materiály, dokládající aktivity na tomto poli, spojené s Brnem, ale především s Moravskou Ostravou. Především se jednalo o architekta Karla Kotase, jakožto autora projektu mořských lázní situovaných na poloostrově Lapad, který dnes patří do katastru města Dubrovnik, anebo byl tak trochu znovu objeven architekt Zdeněk Síla, podle odborníků nejtalentovanější Plečnickův žák. Byl reprezentantem další české generace architektů, která přispěla k rozvoji chorvatské turistické pobřežní infrastruktury. Zdeněk Síla působil velmi významně především přímo v Rijece, ale mnohé stopy jeho tvůrčího vlivu najdeme po celé Dalmácii. Není bez zajímavosti, že někteří čeští architekti se natrvalo usadili v Chorvatsku, například Josef Dryák, Leo Kalda anebo také zmiňovaný Zdeněk Síla.

Kromě úspěšně dokončených projektů jsou na výstavě také prezentovány nerealizované návrhy. Zde je třeba vypíchnout projekt hotelu-vily



Jan Kotěra, návrh hotelu Peppina, Opatija, varianta z roku 1909.



Karl Holey, studie na stavbu budovy při jižní zdi Diokleciánova paláce, Split, 1922.

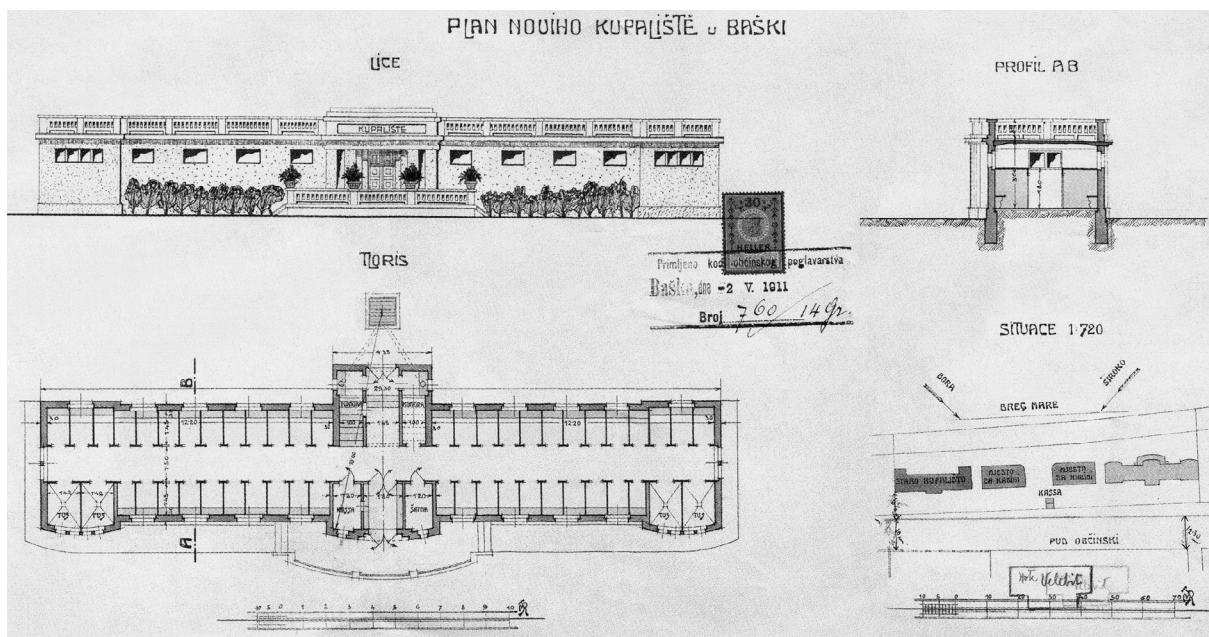
Pepina pro město Opatija od architekta Jana Kotěry z roku 1909, pozornost si zasluhuje půdorys hotelu od Adolfa Loose rovněž pro Opatiji nebo také vize uspořádání areálu mořských lázní Kupari od Jiřího Stibrala či projekt „koupaliště“ z roku 1920 od již zmiňovaného Karla Kotase. Rozhodně k těm na výstavě nepřehlédnutelným architektům patří Carl Seidl, rodák z moravského Šumperka (dříve Mährisch Schönberg), autor snad největšího počtu realizací u Jadranu ze všech uváděných „českých“ architektů. Carl Seidl byl tvůrce, jenž vtiskl neopakovatelný architektonický ráz lázeňské části Opatije.

Některé z vystavěných hotelů nebo koupališť v Bašce, Pule, Kupari a nespočet dalších objektů jsou dnes součástí památkově chráněného architektonického fondu Chorvatska a jsou dobře

známými, ale hlavně neoddělitelnými architektonickými ikonami řady turistických destinací. Je třeba také vzpomenout na vklad a práci představitelů jiných profesí, než je ta architektonická, třeba na osobnosti, jež byly také úzce svázány s českými zeměmi a které se rovněž velmi zasloužily o rozvoj cestovního ruchu na pobřeží Jaderského moře na konci 19. a počátku 20. století. Zde vyniká především odkaz Johanna Nepomuka von Harracha (byl předsedou Společnosti pro hospodářský rozvoj Dalmácie), dodnes je viditelná stopa Paula Kupelwiesera (ředitele Vítkovických železáren a pozdějšího budovatele turistické infrastruktury a majitele nemovitostí na Brijunských ostrovech) nebo přínos chemika Gustava Janečka či v neposlední řadě aktivity investora Emila Geistlicha a dalších.

I když se tato výstava hlavně věnuje architektonické stránce, lze ji současně chápat jako počín, jenž má podpořit zájem o cestovní ruch právě na chorvatském Jadranu a také poukázat na beze sporu silné česko-chorvatské vztahy v nedávné historii. K výstavě byl vydán trojjazyčný katalog (v české, chorvatské a anglické jazykové verzi) čítající na 140 bohatě ilustrovaných stran. V první části katalogu jsou v abecedním pořadí prezentováni jednotliví architekti a přiblíženy jejich projekty pro chorvatské pobřeží Jadranu. Poté následuje krátké přiblížení osobnosti a práce architekta Zdeňka Sily. V poslední části se čtenář publikace může seznámit s historicky nejvyhledávanějšími turistickými destinacemi českých rekreantů a ke svému překvapení zjistit, že výstavní katalog mu může velmi dobře posloužit i dnes, jako užitečný turistický průvodce.

Umění navrhovat zdařilou a nadčasovou architekturu, která podnes vyhovuje turistickým požadavkům, si vyžadovalo řadu odborných znalostí a nemalé zkušenosti z oblasti dispozičního, technologického a materiálového řešení budov tohoto typu. V neposlední řadě kladlo důraz na citlivé



Matěj Blecha, plány koupaliště, Baška na ostrově Krk, 1911.

posazení objektu do širšího okolního kontextu a mimořádně působné krajiny. A tak není divu, že na výstavě představovaný výběr těchto turistické zasvěcených objektů, které reprezentují škálu architektonických stylů své doby, tvoří kvalitní architektonický odkaz a jsou významnou částí nejen chorvatského kulturního dědictví.

Na konci 19. a počátku 20. století byli čeští architekti, spolu s architekty rakouskými a německými, hlavními nositeli modernistických tendencí v architektuře. Z českých architektů, kteří významně, přímo anebo ideově ovlivnili architekturu jaderského pobřeží v Chorvatsku, vynikají obzvláště jména jako Jan Kotěra, Adolf Loos a Carl Seidl.

Čeští architekti a souběžně také čeští investoři hráli na Jadranu důležitou roli v rozvoji cestovního ruchu a zanechali také řadu viditelných stop svých tamních aktivit rovněž v kontinentální části Chorvatska, ovšem to je už téma jiného výzkumu a možná další prezentace. Současná zlínská výstava výběrově a stručným vizuálním jazykem upozorňuje na přínos českých architektů pro rozvoj cestovního ruchu, jejich projekční koncepce a architektonický odkaz, který je stále vizuálně čitelný v rekreačních oblastech chorvatského Jadranu a který i dnes může skvěle posloužit jako dobrá inspirace.

Výstava vznikla z iniciativy Institutu pro turistiku v Záhřebu a Státního archivu v Řijeci reprezentovaného Prof. Goranem Crnkovićem, s podporou Velvyslanectví Chorvatské republiky v Praze, Ministerstva cestovního ruchu Chorvatské republiky a Chorvatského turistického sdružení v České republice.

Autorky textů a kurátorky výstavy v Chorvatsku: Jasenka Kranjčević a Mirjana Kos

Pro Českou republiku výstavu aktualizovali, doplnili, upravili a kurátory výstavy byli: Tadeáš Goryczka a Jaroslav Němec / Kabinet architektury

Autoři konceptu katalogu: Tadeáš Goryczka a Jaroslav Němec / Kabinet architektury

Texty do katalogu poskytli: Jasenka Kranjčević, Mirjana Kos, Judita Matyášová a Damjan Prelovšek

Překlad textů: Radovan Charvát, Stjepanka Nenadić, Jasenka Kranjčević, Jure Matković

Výstava v České republice

16. 6. 2016–14. 8. 2016

/Dům umění Ostrava / GVV v Ostravě

27. 9. 2016–19. 3. 2017

/Velká galerie státního zámku Hradec nad Moravicí

12. 4. 2017–18. 6. 2017

/Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

překlad z chorvatštiny do češtiny Jelena Bilić



Pohled na instalaci výstavy v Domě umění v Ostravě.

„Architektura začíná klikou, na kterou dosáhne dítě“

Karolína Juřicová



Svatopluk Sládeček st., Dům manželů Hanákových, Dr. Kolaříka č. p. 100, Zlín, 1972. Foto: Archiv Svatopluka Sládečka.

Zlínský architekt Svatopluk Sládeček st.¹ (31. 5. 1939) není příliš známý široké veřejnosti. Přesto patří k význačným osobnostem, působícím ve zlínském regionu. Strávil několik let na Stavební průmyslové škole ve Zlíně, kde zastával pozici učitele a později ředitele. Jako pedagog se snažil žákům předat své stavební zkušenosti a znalosti a přikládal velkou váhu praktickému logickému myšlení v oblasti architektonické problematiky. Název článku, který odráží jeho slova, jej charakterizuje nejen jako pedagoga, ale i jako architekta, snažícího se sloužit svými stavbami člověku. Připomíná také jeho názor a přesvědčení, že architektura by měla vychovávat každého z nás od dětství.

V podobném duchu architekturu vnímají i světovými architekty Frank Lloyd Wright a Richard Neutra. Frank Lloyd Wright nabádá budoucí stavebníky rodinných domů, aby pečlivě zvážili každý jeho element. Připodobňuje důležitost této činnosti k výchově dětí.² V případě Richarda Neutry se s tímto fenoménem setkáváme ještě očividněji. „K čemu takový rodinný dům slouží? Především k výchově dětí.“³

O Svatopluku Sládečkovi se v odborné literatuře nedočteme téměř nic. V knize *Slavné vily Zlínského kraje*⁴ najdeme příklad z jeho architektonické tvorby v oblasti obytné architektury. Jde o vilu manželů Rybkových, která

stojí ve Zlíně, v části Kudlov. Zmiňuje ji také kniha *Zlínská architektura 1950-2000* od architekta Pavla Nováka⁵. Architekt Sládeček se během let, kdy projektoval, věnoval především stavbám rodinných domů a vil. Normalizační doba, v níž žil a tvořil, nevykazuje velký počet kvalitních realizací v této oblasti. Hledaly se možnosti řešení bytových podmínek pro všechny obyvatele a nejjednodušší zajištění masové produkce jednoduchých standardizovaných bytů. Jedním z normalizačních paradoxů je, že zdrojem dostatku bytů měla být hromadná panelová výstavba, nabírající na obrátkách v sedmdesátých letech. Ta měla uspokojit potřebu po bydlení a současně poskytnout rodinám prostor relativně privátního pohodlí. Uplatňovala se myšlenka, že skrze uspokojování osobních potřeb lze odvést pozornost od vážných společenských problémů, což nahrávalo tehdejšímu režimu. Na to dopltila

svépomocí, lidé na vesnicích si vzájemně pomáhali.¹⁷ Vypracovávaly se tzv. vzorové projekty, včetně projektové dokumentace, připravené pro výstavbu. Z hlediska dispozic se řadě z těchto domů nedá nic vytknout ani po letech, ale materiály a formy byly poplatné době.¹⁸

Svoji životní kariéru začal Svatopluk Sládeček jako pedagog a ředitel Střední stavební průmyslové školy ve Zlíně. Učitelem se stal v roce 1968. Nikdy však nevstoupil do normalizačního Svazu architektů. Tehdejší situace Sládečkově architektonické činnosti příliš nepřála. Nemohl se hlásit do architektonických soutěží, přestože měl o realizaci veřejných staveb zájem, jak dokládá jeho početný seznam návrhů. „*Nezbývalo nic jiného než se věnovat výstavbě rodinných domů, abych se udržel ve svém oboru a dokázal zabezpečit svoji rodinu,*“



Svatopluk Sládeček st., Dům manželů Kvasničkových, Dr. Kolaříka č. p. 2671, Zlín, 1974. Foto: Karolína Juřicová.

výstavba rodinných domů, jakožto „chudá sestra“ normalizovaných a sériově stavěných panelových sídlišť.¹⁶ Pro rodinné domy existovaly platné normy, které určovaly výměru nejmenší obytné místnosti, podchodové výšky a celkové rozměry obytných místností. Ty nesměly překročit 120 m², aby domek neztratil charakter rodinného bydlení. Hygienické normy určovaly plochy oken v poměru k podlahové ploše, potřeby výměny vzduchu a další podmínky. Daná výměra 120 m² se samozřejmě obcházela, tehdejší movitější stavebníci si stavěli větší domy. Místnosti se v takovém případě musely označit jako různé sklady a po kolaudaci se z nich staly obytné prostory. Stavby vznikaly hlavně

vzpomínal Svatopluk Sládeček. V roce 1972 odjel do Finska. Díky ÚV ČSM se stal členem metodické rady pro turistické výpravy a mohl nadále cestovat. „*Tato cesta pro mě byla osudovou zkušeností. Ve Finsku jsem navštívil všechny typy škol, od mateřských až po vysoké. Moderní vybavení, které tehdy lidé neměli u nás ani doma, renomované výrobky, například mikrovlnné trouby, nechyběly v žádné z těchto institucí. Byl jsem z toho dočista zdrcen,*“ vyprávěl sám architekt. Hlavně jej okouzly místní materiály, ze kterých se ve Finsku stavělo. Bílé režné zdivo, typické pro finské stavby, jej inspirovalo při projektování rodinných domů ve Zlíně. Samozřejmě nelze opomenout místní

finské kostely, které jsou citlivě zasazeny do okolního prostředí. U Svatopluka Sládečka najdeme řadu shodných názorů s finskými architekty z oblasti teorie architektury, které se on sám nesnažil písemně definovat. V roce 1990 se stal po vyhraném konkurzu ředitelem na Stavební průmyslové škole ve Zlíně. Během svého působení ve škole se postupně dopracoval k tomu, co pro něj architektura vlastně znamená. Neměl k architektuře stejný vztah jako k výtvarnému dílu, spíše byl přesvědčen, že je to v podstatě záležitost řemeslnického umění. Poté, co se Svatopluk Sládeček demonstrativně postavil proti Sondě Maturant a držel kvůli tomu 19 dní hladovku, byl v roce 1999 odvolán z funkce ředitele.

Jednou ze zlínských realizací je přístavba školy stavební SPŠ. Jako první zasáhl do koncepce tehdejšího areálu školní čtvrti. Samotná

z roku 1973^{/12} a také rodinný dům manželů Pacejkových.^{/13} Svatopluk Sládeček rodinné domy propojuje s prvky finské moderní architektury i s prvky zlínského funkcionalismu. Jeho domy mají svoji sílu v jednoduchosti. Domy bez potíží zapadají do okolních zastavěných prostředí, vyčnívají však svým přirozeně zemitým výrazem. Využívají kontrastů materiálů na jednotlivých částech fasády, kterými se naznačuje i dispozice jednotlivých místností. Sládeček se snaží, aby byl dům především funkční, proto volí jednoduché konstrukce, připomínající půdorysy pravidelných krabic. Plášť těchto krabic bývá narušen jen okny, případně lodžemi nebo vyčnívajícími balkony. Stavby jsou střizlivé a geometricky konstruované. Architekt se snaží o pravdivý výraz stavby bez nadsázky. Nemá rád falešné a rafinované triky, které schovávají nedostatky stavby. Také se snažil o to, aby jeho realizace



Svatopluk Sládeček st., Dům manželů Rybkových, Filmová č. p. 278, Kudlov, Zlín, 1973. Foto: Archiv Svatopluka Sládečka.

realizace proběhla v letech 1974–1985. Architekt Svatopluk Sládeček navrhl přístavbu dvěma směry, západním a jižním. Interiér budovy tvoří oboustranně prosvětlené učebny a kreslírny. Uplatnila se zde zdařilá kombinace režné cihly s bílou omítkou a zdůraznění vertikály na horizontálně obdélném tvaru stavby.

Mezi kvalitní architektonické projekty patří například dům manželů Kvasničkových^{/9} z roku 1970, dům manželů Maroňových^{/10} v Kostelci z roku 1971, dům manželů Hanákových^{/11} z roku 1972, dům manželů Rybkových

individuálních domů nepůsobily stejně fádne jako tehdejší nekvalitní projekty svépomocné výstavby. Přesvědčoval své klienty, aby upřednostňovali jiné materiály než břízlit, který byl přítomen na každém domě.

Architektonické tvorbě se věnuje také jeho syn Svatopluk Sládeček ml. Zajímavý je jejich profesní názorový střet. Svatopluk Sládeček ml. se na architekturu dívá více jako estetik či teoretik, přemýšlí o tom, jaký výraz by měla architektura mít. Označuje své stavby netradičně, např. jako Figurativní architekturu.

Doslova si hraje s dispozicemi staveb i s jejich fasádami. Z tohoto úhlu pohledu je jeho otec Svatopluk Sládeček st. více konzervativní, technický a zásadový. Ovšem nelze se tomu divit. Rozdíl, v jaké době oba architekti tvoří, je diametrální. Z hlediska veřejného podvědomí bezpochyby vyhrává jeho syn, který se velmi brzy etabloval se svým architektonickým studiem New Work na architektonické scéně a jeho tvorba je oceňována i historiky umění.¹⁴



Svatopluk Sládeček st., Dům manželů Rybkových, Filmová č. p. 278, Kudlov, Zlín, 1973. Foto: Archiv Svatopluka Sládečka.

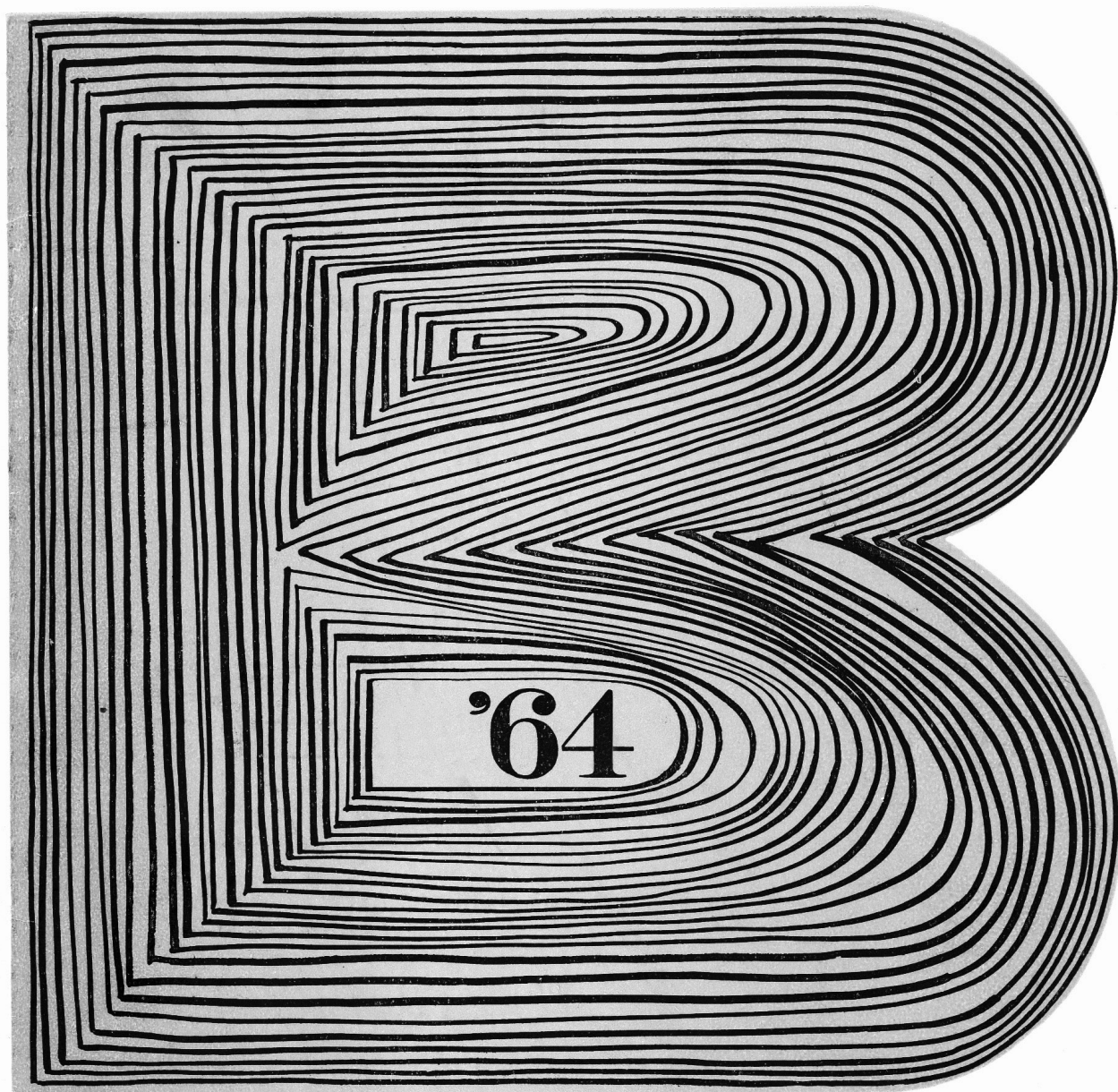
Poznámky:

1. Dále jen Svatopluk Sládeček.
2. Hana Říhová, *Americký a český rodinný dům 1900-1940* (diplomová práce), Katedra dějin umění, FF UP, Olomouc 2010, s. 10.
3. Ibidem, s. 32.
4. Vladimír Šlapeta et al., *Slavné vily Zlínského kraje*, Praha 2008.
5. Pavel Novák, *Zlínská architektura 1950-2000*, 2. díl, Zlín 2008.
6. Barbora Klimová, *My jsme tím projektem žili: Stavba rodinného domu v období normalizace*, Brno 2011, s. 92.
7. Ibidem, s. 21.
8. Ibidem, s. 24-28.
9. Rodinný dům manželů Kvasničkových, Dr. Kolaříka č. p. 2671, Zlín.
10. Rodinný dům manželů Maroňových, Štípská č. p. 317, Zlín.
11. Rodinný dům manželů Hanákových, Dr. Kolaříka č. p. 100, Zlín.
12. Rodinný dům manželů Rybkových, Filmová č. p. 278, Zlín (publikován v časopise *Domov*, 1976, č. 5, S. 33-35.)



Svatopluk Sládeček st., Dům manželů Rybkových, Filmová č. p. 278, Kudlov, Zlín, 1973. Foto: Archiv Svatopluka Sládečka.

13. Rodinný dům manželů Pacejkových, Nivy III č. p. 4407, Zlín.
14. Architekt Svatopluk Sládeček ml. a jeho studio NEW WORK má za sebou řadu výstav: NEW WORK – výstava některých projektů z roku 1994, Knihkupectví Archa Zlín, 23. 2. – 23. 3. 1995; Figurativní architektura pro začátečníky, Videň, České centrum 11. 9. – 5. 10. 2007; COLLECTIF (nové formy společenského bydlení v Evropě), Bourdeaux, Arrc en reve centre d'architecture 4. 7. – 26. 10. 2008; V hlavě architekta, Kraus – Sládeček, Dům umění města Brna, 9. 3. – 1. 5. 2016; 14/15 Bařův institut, Zlín, 9. 11. 2016 – 5. 2. 2017.



bienále užité grafiky brno

M a r t a S y l v e s t r o v á

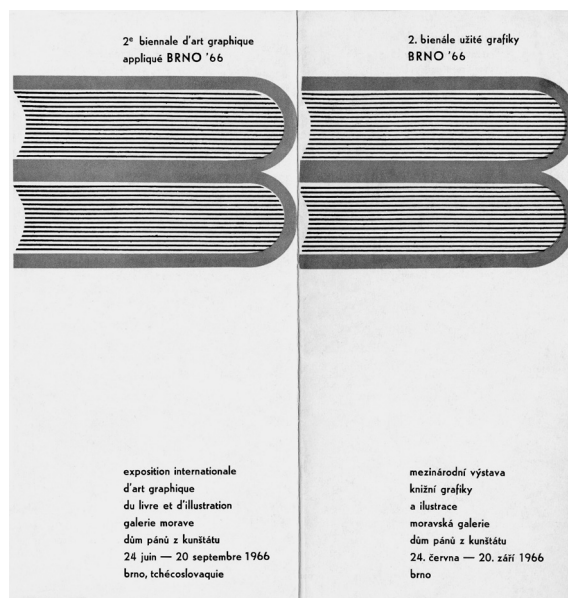
Když na sklonku loňského podzimu v neděli 27. listopadu brzy nad ránem opustil po krátké nemoci ve věku 96 let svůj do poslední chvíle všestranně činný život brněnský malíř, grafik a grafický designér Jan Rajlich (1920–2016), „otec-zakladatel“ Mezinárodního bienále grafického designu v Brně, který stál v jeho čele mezi lety 1963–1992, mnozí si uvědomili, že se s jeho odchodem uzavřela historická epocha, kterou svými tvůrčími a organizačními aktivitami spoluvytvářel. Také její pohyby a proměny jako výtvarný kritik, publicista a spisovatel objektivně zaznamenával ve svých odborných textech v četných domácích i zahraničních designérských, uměleckých a literárních časopisech. Nakonec, v posledním desetiletí svého života, věrohodně vykreslil ve svých dvou vzpomínkových knihách *Přistřižená křídla* (CERM 2005) a *Brno – černá bílá* (CERM 2015) nejprve svá studentská léta prožitá ve Zlíně a následně pak události, jichž byl aktérem, a osobnosti, s nimiž se setkal během svého uměleckého života, stráveného od konce čtyřicátých let až do sklonku svého života v Brně.

Prameny k uchopení všestranných životních aktivit Jana Rajliche tvoří pouze jeho osobní archiv, který spravuje, uchovává a postupně zpracovává jeho syn architekt a designér Jan Rajlich mladší. Mnohé cenné archiválie jsou uloženy v rozsáhlém archivu Bienále Brno, který je součástí Archivu Moravské galerie v Brně.¹

Archiv Bienále Brno tvoří dosud většinou nezpracovaný a jen částečně tematicky utříděný materiál, který je vizuálním a listinným pokladem, skrývajícím prameny k odbornému uchopení Rajlichovy organizační osobnosti. Naopak autorovu grafickou, malířskou a užitou tvorbu dokumentuje Moravská galerie ve svých sbírkách volného umění a grafického designu, což je všeobecně známým faktem. Přesto se badatelé obra- cejí většinou na Rajlichovu rodinu, neboť zde naleznou jeho dílo dochováno v úplnosti, od jeho raných prací, malířských počátků, koláží šedesátých let, sérigrafií, plakátů, vizuálních stylů, orientačních a informačních systémů, návrhů

značek, návrhů na realizace do architektury, až po nepředstavitelně rozsáhlou korespondenci s kolegy a odborníky z celého světa.

Téměř tři desetiletí Rajlichova bienálového života se zrcadlí ve z větší části odborně neprozkoumaných archivních dokumentech, kdy stál Jan Rajlich společně s Jiřím Hlušíčkou, ředitelem Moravské galerie (z vedení instituce odešel na jaře roku 1989), v čele světově proslulé mezinárodní výstavy grafického designu v podmínkách totalitního státu. Obrana akce za nového režimu z let 1990–1992, kdy se proti Bienále Brno zvedla v odborných kruzích vlna odporu, jako by bylo prореžimní akcí, již ale nikdy nebylo. I o tom přináší svědectví právě zmíněné archivní dokumenty Bienále Brno. Nakonec v nových politických a ekonomických podmínkách ohroženou existenci brněnského bienále Jan Rajlich s velkým úsilím zachránil jak svými zkušenostmi, organizačním umem a s pomocí svých



Jan Rajlich, design pozvánky na 2. bienále užité grafiky Brno 1966 – Mezinárodní výstava knižní grafiky a ilustrace, Archiv Moravské galerie v Brně.

významných republikových a mezinárodních kontaktů.

Text v rubrice Z archivu je pouze počáteční průzkumnou sondou do dokumentů Bienále Brno uložených v Archivu Moravské galerie, které nyní čekají na své postupné celkové vytěžení a zhodnocení. Je sondou, která odhaluje, jaké materiály může badatel v archivu očekávat.

Především bienálový fotoarchiv je zdrojem bohatého ilustračního materiálu k Rajlichovým vzpomínkovým knihám. Často nepopsané negativy nebo fotografie je třeba konfrontovat s bienálovými katalogy a jedině tak je lze blíže určit. Výhodou je uložení bienálových dokumentů podle jednotlivých ročníků; četnost šanonů narůstá s tím, jak se bienále v průběhu let rozrůstalo o další doprovodné akce. Zajímavým poznatkem je, že Jan Rajlich nepsal organizační instrukce pro sekretářku Bienále Brno Blaženu Boleslavskou na stroji, ale rukou a řada archiválií uchovává jeho energický rukopis.

Jiří Hadlač, design obálky katalogu Bienále užité grafiky Brno 1964 – Československý plakát a propagační grafika, Archiv Moravské galerie v Brně.



Jan Rajlich a Jiří Hlušíčka předávají Grand Prix 3. bienále užité grafiky Brno 1968 holandskému designérovi Pieteru Brattingovi, v pozadí Rajlichův bienálový plakát s Hadlačovým logem, Archiv Moravské galerie v Brně.



Architekt Bohuslav Fuchs v rozhovoru s neznámým mužem, vernisáž výstavy o Expo 67 Montreal na 3. bienále užité grafiky Brno 1968, Archiv Moravské galerie v Brně.



Kopie Svatováclavské královské koruny, vernisáž výstavy o Expo 67 Montreal na 3. bienále užité grafiky Brno 1968, Archiv Moravské galerie v Brně.

S Rajlichovou užitou grafickou tvorbou jsou spojeny propagační bienálové tiskoviny, které vytvářely veřejnou tvář mezinárodní periodické výstavy. I když obálku katalogu prvního Bienále Brno '64, prezentujícího československý plakát a propagační grafiku, od níž je odvozeno bienálové logo, vytvořil brněnský grafik Jiří Hadlač (1927–1991), většinu praktických tiskovin v počáteční éře bienále navrhoval Jan Rajlich sám, patrně z úsporných důvodů.

Nadčasové Hadlačovo tvarově účinné, konstruktivně vyvážené bienálové logo, jež se v propagaci začalo používat od druhého Bienále Brno v roce 1966, je odvozeno z jeho předchozího motivu opticky účinného tvaru koncentrických zmenšujících se linií od ruky nakresleného „běčka“ na obálce prvního katalogu Bienále Brno. Hadlačovo logo bylo na oficiálních bienálových tiskovinách a v propagaci používáno v původní formě až do roku 2012, kdy si s neměnným bienálovým logotypem začali pohrávat Radim Peško, Adam Macháček a Tomáš Celizna. Transformovali logo do jednoduchých hravých B-liter. Bienálový návštěvník mohl žasnout, kolik nových působivých variant dokázali vytvořit, aby přeměnili po léta konstantní symbol v atraktivní novotvary. Inspirativní potenciál Hadlačova loga využil na Bienále Brno 2008 americký designér a teoretik designu Abbott Miller, partner neworského studia Pentagram. Ze soustředných linií Hadlačova bienálového loga odvodil koncept své multimediální designérské výstavy *Brno Echo – Ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*. Jeho projekt byl současně poctou dlouholeté existenci Bienále Brno. Abbottova výstava představovala přehledku prací v typografii, vizuálním stylu, textilu, keramice, skle, nábytku a vizuální komunikaci obecně, vycházející ze stejného optického principu dekorativních soustředných čar, ploch, linií a plastických prvků.

Také Jan Rajlich, jak dokládají tiskoviny k druhému „knižnímu“ a třetímu „výstavnímu“ Bienále Brno '66 a '68, podlehl vyvážené geometričnosti Hadlačova loga a vkomponoval ho do svých grafických návrhů plakátů a obálek výstavních katalogů. Trvalou součástí tvořilo Hadlačovo logo na bienálových tiskovinách, které jsou uchovány v archivu BB: na přihláškách na bienále, na přílepech k označení jednotlivých exponátů a na poštovních štítcích. Červené logo bylo určeno tzv. vyzvaným autorům, modré užívali běžní zájemci o účast, zlaté logo tištěné na ručním papíře zdobilo osvědčení o účasti autorů na výstavě Bienále Brno a jeho plastický tvar se promítnul do sošné Grand Prix, vyvedené v kovu. Jan Rajlich též zapracoval Hadlačovo logo do záhlaví prvních bienálových dopisních papírů a poštovních obálek a vytvářel další a další užité tiskoviny, jako například bienálový statut, osvědčení o účasti na výstavě, a od třetího Bienále Brno '68 program mezinárodního sympozia a formulář pro udělování tzv. Ceny kritiky v závěru soutěžní přehlídky BB, v jednotném vizuálním stylu, který byl jednou ze soutěžních kategorií mezinárodní bienálové přehlídky.

Vedle vizuality Bienále Brno na výstavních a úředních tiskovinách tvoří další součást archívních dokumentů fotografie, zachycující atmosféru vernisáží a tiskových konferencí v čele s Janem Rajlichem s Jiřím Hlušíčkou, jejich dosud mladé vlasaté aktéry. Pozdější fotografie z tiskových konferencí zachycují opakující se trojici vůdčích „skinheadů“ bienále, Jana Rajliche, Jiřího Hlušíčku a Bohuše Häckela (zkušený reklamní grafik a manažer, který po léta působil v organizačním výboru BB). V archívních složkách se dále ukrývají šanony s úřední korespondencí organizátorů, kterou vedli Jan Rajlich a Jiří Hlušíčka s mnoha ikonickými zakladatelskými osobnostmi ze světa grafického designu. Osobní dopisy designérů, imagologů a teoretiků, psané rukopisem nebo na psacím stroji na nejrozličnějších graficky cenných dopisních papírech, pocházejí z doby, která si v designérsky vyspělých západních zemích, ale i v zemích východní Asie zakládala na estetice firemní komunikace. Vizualní tvář archívni korespondence s logotypy grafických designérských studií i jednotlivých designérů je dnes rozsáhlou cennou přehlídkou dobové proměny vizuálních stylů. Dopisy obsahují občas pro organizátory důležité kritické postřehy k bienálovým akcím a návrhy, jak organizaci bienále zlepšit. Jestliže komunikaci s odborným světem vedl hlavně Jan Rajlich, pak korespondence s nadřízenými orgány a stranickou nomenklaturou spočívala na bedrech ředitele Jiřího Hlušíčky, který byl pod jejich neustálým kontrolním represivním tlakem a jako odvážný rytíř „bez bázně a hany“ dokázal obhájit nejen další existenci Bienále Brno v dobách normalizace, ale i postavení Jana Rajliche v jeho v čele, neboť archiv uchovává i dokumenty ze sedmdesátých let, které svědčí o snaze JmKNV o Rajlichovo odvolání, a tím potažmo i o zánik bienále.

V archívních složkách třetího Bienále Brno '68 nalezneme vzácnou korespondenci mezi Janem Rajlichem a Ladislavem Sutnarem, o níž se Jan Rajlich zmiňuje ve svých vzpomínkách.¹² Sutnar pro v pořadí třetí brněnské bienále připravil doprovodnou historickou fotovýstavu a katalogový text s názvem *Moderní gramatika výstavního výtvarnictví*, dokumentující významné počiny světové výstavní tvorby dvacátých a třicátých let. Sutnarův rukopisný koncept je též uložen v bienálovém archivu.

Dnes, když se uzavřela dlouholetá tvůrčí činnost Jana Rajliche, jehož přínos v mnoha oblastech výtvarného umění zůstává otevřen odborné analýze a teoretickému diskurzu, znamenají archívni materiály uložené v Archivu Moravské galerie v Brně dosud nedocenený a odborně nevytížený pramen informací.



Jan Rajlich, design obálky katalogu 2. bienále užití grafiky Brno 1966 – Mezinárodní výstava knižní grafiky a ilustrace, Archiv Moravské galerie v Brně.



Rajlichův design s Hadlačovým logem na poštovním štítku na zásilku s exponáty pro 3. bienále užití grafiky Brno 1968 – Mezinárodní přehlídka výstavníké tvorby, Archiv Moravské galerie v Brně.

Poznámky:

1. Archiv Moravské galerie v Brně byl zřízen k 1. 1. 1998 a jeho první archivářkou, která se zasloužila o jeho uvedení do provozu, se stala dr. Marie Plevová, kterou vystřídal v letech 2009–2016 archivář Tomáš Zapletal. Po jeho odchodu k 31. 1. 2016 archívni fondy převzala a Archiv MG uložený v Brně-Řečkovicih v současné době spravuje archivářka Svatava Hájková.
2. Jan Rajlich, Ladislav Sutnar a Bienále Brno, in: *Brno – černá bílá*, Brno 2015, s.338–340.

K o r e s p o n d e n c e

Ladislava Sutnara s Janem Rajlichem

Vít Jakubíček

V pořadí již třetí brněnské Bienále užité grafiky v roce 1968, s podtitulem Mezinárodní přehlídka výstavnícké formy, se stalo důležitou tribunou propojující Východ se Západem. Bylo zahájeno nedlouho před násilným vstupem vojsk Varšavské smlouvy na naše území, který ukončil slibně se rozvíjející obrodný proces v československé společnosti. Na pozadí těchto událostí se odehrával jiný důležitý příběh, který naštěstí nedokázala přerušit ani nastupující normalizace.

V roce 1967 oslovil malíř a grafický designér Jan Rajlich starší (1920–2016), toho času předseda organizačního výboru Bienále, jednoho z nejvýznamnějších představitelů avantgardy Ladislava Sutnara (1897–1976). Jeho newyorskou adresu se mu podařilo získat patrně na Bienále plakátu ve Varšavě již o rok dříve.¹ Sutnar byl již dlouho známý jako všestranně zaměřený klasik modernistického designu a průkopník vizuální komunikace, a to jak v Československu, tak ve Spojených státech, kde od roku 1939 natrvalo působil. Pro Jana Rajliche, který se četnými výstavními a publicistickými aktivitami snažil o hlubší rozvíjení problematiky grafického designu, proto představoval velmi důležitý zdroj informací, zkušeností a také kontaktů.

V sérii dopisů, které si vzájemně vyměňovali až do roku 1975, konzultovali například koncepci připravovaných Bienále a jejich náplň nebo směle plány Jana Rajliche na založení specializovaného vysokoškolského výtvarného učiliště, zaměřeného na výuku a výzkum v oblasti propagace a reklamy, pro něž hledal inspiraci také v zahraničí. Ladislav Sutnar dal Janu Rajlichovi svým kritickým pohledem nahlédnout do aktuálního dění na poli grafického designu přelomu 60. a 70. let, kterou ovládaly psychedelické tendence a nové přístupy k typografii. V neposlední řadě jej také uvedl do problematiky a specifických pravidel reklamy a knižní produkce v USA.

dne 3. ledna 1968

Mr. Jan Rajlich
Předseda Org. Výboru
Bienale Užité Grafiky
Úvoz 88 / Brno
Czechoslovakia, Europe

Milý pane předsedo:

Rád bych několika řádkami jenom potvrdil, že Váš dopis došel a že jsem jej přečetl s velkým zájmem. V roce 1939, když jsem sem přijel, také jsem si vzal za úkol navázat styky s podobnými školami ve Spoj. státech, jako byla má Státní grafická škola v Praze, kde jsem byl ředitelem. Nebylo to snadné, a daleko jsem se tenkrát nedostal. Vypukla válka a přišly jiné problémy...

Universit, „colleges“ (cośi jako menší univerzity), „Institutes“ (jako pražská technika) je tu na sta. Každý z padesáti států má svoji státní universitu a hromadu „privátních“. Ty nejznámější: Harvard, Yale, Columbia atd. patří mezi privátní.)

Tím chci jen říci, že vybrat ta „pravá“ učiliště jejichž informace by Vám něco pověděly bude vyžadovat odborné schopnosti a „chvilu“ času. Navrhoval bych proto tento přímý postup: Rektorát university v Brně „úředně“ požádá kulturního atašé československého velvyslanectví ve Washingtonu, aby došel do State Department, kde U. S. Information Agency bude mít, pravděpodobně, ona fakta která hledáte, po ruce. Nebo má úřednický aparát, který bude vědět, jak je pro Vás opatřit. Tolik zatím k Vašemu dotazu... Napište mně, jak jste s mým návrhem pochopil.

Přeji Vám mnoho úspěchů a zdraví v novém roce.
Váš

Ladislav Sutnar

19. června 68

Milý pane předsedo:

opravdu mne mrzí, že Vám teprve dnes potvrzuji, že jsem obdržel Vaše dopisy a za ně děkuji.

Také jsem Vám vděčen za zaslání Vašeho „návrhu na zřízení útvaru pro vysokoškolskou výuku a výzkum propagace a reklamy v Brně“. Je to obsáhlý, úctyhodný a zajímavý elaborát, který Vám dal patrně plno práce a zabral mnoho času. Rád bych Vám proto, příště odpověděl na Vaše myšlenky delším dopisem.

Dovedu si velmi živě představit, jak dokonale jste v těchto dnech zapřažen, pokud jde o Vaši funkci na Třetí bienále. Znáám to z vlastní zkušenosti. V této souvislosti bych Vás chtěl jenom poprosit o to, až uvidíte Müllera – Brockmanna, vyřiďte mu mé pozdravy; a až dostanete z tiskárny výstavní katalog, buďte tak hodný a pošlete mně dva výtisky.

Děkuji, znovu se omlouvám za své dlouhé mlčení a hlavně mnoho úspěchu s výstavou i se školou!

Váš Ladislav Sutnar

10. čce, 68

Vážený pane předsedo,

mohu Vás ujistit, že mě Váš dopis ze dne 27. června nečekal, mile překvapil. Neočekával jsem od Vás naprosto žádnou odměnu. Proto, tím větší



Sutnar-office
10. čce, 68

Vážený pane předsedo,

mohl Vaš ujistit, že mne Vaš dopis ze dne 27. čtena nečekane, mile překvapil. — Neodělnou jsem od Vaš naprosto řádnou odměnu. — Proto, čím větší, byl můj údiv nad cenou, kterou jste mne udělil,

Co si u Vaš ceny zvláště vážím je to, že přichází přímo od Vaš. — A od členů předsednictva organizačního výboru. Čili od hlavy oněch činitelů, bez jejichž iniciativy a houževnaté práce, by se bývala Vaše „výstava o výstavách“ ve své dnešní vysoce atraktivní formě neuskutečnila.

Proto bych Vám rád, třeba jen prostě, ale srdečně za Vaše přátelské gesto poděkoval. — A i vyslovil své díky za obojí; za Vaši cenu a ně v poslední řadě, také za Vaš dopis, co cenu doprovázel. — Udělal jste mne obojím velkou radost.

Doufám, že mé řádky Vaš zastihnou, po Vašem pobytu v nemocnici, zase v plném zdraví. S mnoha přátelskými pozdravy, Vaš

Ladislav Sutnar

Sutnar-office — 307 East 37 St — New York — NY 10016 — MU 6-1784

Dopis Ladislava Sutnara Janu Rajlichovi z 10. července 1968. Pozůstalost Jana Rajlicha.

byl můj údiv nad cenou, kterou jste mně udělil. Co si u Vaš ceny zvláště vážím je to, že přichází přímo od Vás. A od členů předsednictva organizačního výboru. Čili od hlavy oněch činitelů, bez jejichž iniciativy a houževnaté práce, by se bývala Vaše „výstava o výstavách“ ve své dnešní vysoce závažné formě neuskutečnila. Proto bych Vám rád, třeba jen prostě, ale srdečně za Vaše přátelské gesto poděkoval. A i vyslovil své díky za obojí; za Vaši cenu a ně v poslední řadě, také za Vaš dopis, co cenu doprovázel. Udělal jste mne obojím velkou radost. Doufám, že mé řádky Vás zastihnou, po Vašem pobytu v nemocnici, zase v plném zdraví. S mnoha přátelskými pozdravy, Vaš
Ladislav Sutnar

11. čce, 68

Milý pane předsedo, dnes jsem také obdržel Vaše výstavní katalogy. Už na prvý pohled, při pouhém prolistování, je patrné to, že máte nač být pyšný. Váš projekt se plně zdařil! Vaše atraktivní brožura je podána velmi svěže. Její řešení grafické organizace výrazně podtrhává dvě nezvratná fakta. To, že jste shromáždili výstavní materiál, který je v každém směru poutavý a všestranně rozmanitý. A i to, že výstava je nepochybně historickou manifestací oné významné role, kterou pro svůj tvůrčí elán a vynalézavost, dnes hraje po celém světě výstavní výtvarnictví! Gratuluji Vám k publikaci výstavního katalogu. Podle mého přesvědčení, bude po léta sloužit jako přesvědčivý dokument o oné výstavě, které se stala událostí prvního řádu...

Jsem Vám vděčen za posláni katalogu „obratem“. S mnoha pozdravy, Váš přátelsky
Ladislav Sutnar

12. čce 68

PS:

Jak bylo přijato Vaše „podání“, pokud jde o novou školu? Jak jste s Vaším návrhem pochodil? Co je nového? Váš program mne opravdově zajímá a slíbil jsem Vám poslat své poznámky k Vaší úvaze, což jsem pořád pevně odhodlán učinit. Jen mi jde o to, jak najít „chvilu volnou“ abych se mohl soustředit na to, co budu psát. Vždycky něco jiného do toho přijde. Nejvíce mne zdržuje to, že se stěhuji. Nová adresa je:

L. S. (bez „office“)

320 E., 42 St.

New York, NY 10017

USA

5. prosince 1971

Drahý pane předsedo:

dopis co tu najdete byl psán od předešlých vánoc v poznámkách „na pokračování“. Vzal jsem si do hlavy, že Vám napíši „dlouhý dopis“!

A v tom je vždycky kámen úrazu. Úmysl je dobrý, ale potom pokaždé, když čekám, že příští neděle bude „klidná“, není klidná. Vyskytne se nějaká volovinka, která jestli se mně to líbí nebo nelíbí musí se hned vyřídit. Při tom čas letí den za dnem, jako několik vteřin. A na tom pokaždé ztroskotám. Je to ta stará písnička.

Velmi mne mrzí, že jsem Vás nechal tak dlouho čekat na svou odpověď. Byl jsem rád, že jste mně psal a je to k neuvěření, že je to tak dávno, co Váš dopis došel. Nyní se obávám, že už Vám nebudu příliš k užtku. Ale ať už je tomu jak chce, snad najdete mé informace zajímavé.

Místo jen stručných odpovědí na Vaše otázky, cosi jako úvodem, domnívám se, že by Vám přišlo vhod i proto mám v úmyslu napsat nejdříve něco o zdejším knižním podnikání celkově. Zvláště o těch silách co tady rozhodují o názorech na provedení knižní grafiky. A tím jsou i zodpovědny za její hodnotu.

O přítomných výkonech amerického tiskařského průmyslu nemám čerstvé statistiky, ale hádal bych, že největší procento toho, co se tiskne je dnes „direct mail“. To jsou tiskoviny co Vám něco nabízejí, poslané poštou. (Více jak devadesát procent mé denní pošty je „direct mail“). Knižní průmysl reprezentuje jen malý segment celkové tiskařské výroby.

Při tom je nutno rozumět tomu, že pod slovem „kniha“ (jako technický termín), je míněna vázaná kniha čili „hard cover book“. Tak se ve většině kniha dostává na trh. Každý nový „titul“ od kterého se doufá, že zaujme kritiky, je ve formě vázané knihy.

Vydávání knih je nákladné a velmi riskantní podnikání. Nikdo, nikdy s jistotou nedovede předpovědět, co se ujme a stane se později „best seller“, (který zaplatí účty za to, co se nepovedlo). Tato nejistota vede pokud jde o knižní úpravu k pověřám, nostalgii, imitacím renesance a k odporu

začít s něčím novým ze strachu, že na př. titulní list, co není vysázen „na osu“ odpudí čtenáře, protože taková kniha „není kniha“.

Jako příklad méchanice knižních obálek přikládám výstřižek organizace vydávající knihy pro členy. Cosi jako „Družstevní práce“.

Po poslední válce se rozmohlo vydávání levných přetisků úspěšných knih všeho pod sluncem ve formě kapesních vydání. Těm se říká „paperback books“. Tisk kapesních vydání rapidně roste a zahrnuje v určitých kategoriích i původní vydání. Podle odhadů se prodalo roku 1970 za 400 milionů dolarů „paperbacks“. A každý měsíc bylo vydáno 1.000 nových titulů.

Na počátku, na př. u vědeckých vydání, byly knižní obálky příjemným překvapením pro své výtvarné svěží řešení vysoké úrovně. Ale i to dnes vybledlo. (Ovšem, u vnitřní úpravy většinou to, kolik rádek se dá namačkat na stránku, je to nejdůležitější.

Mluveno ještě o „knihač“, míněno „hard cover“, dětské knížky („children books“) jsou kategorií pro sebe a jiná zahrnuje odborné knihy, atd. Pro každou kategorii je jiná „škatule“ a jiná „nálepka“ („label“). Také jiná pravidla, jak dosáhnout úspěchu, kontrolovaná jinými „experty“. Každá kategorie pracuje s jinou skupinou výtvarníků. Čas od času se tu objeví slibná jména, která však zase zapadnou...

Podobné rozškatulkování je typické. A podle své nálepky jsou také klasifikováni ilustrátoři. (Ti co pracují, řekl bych hlavně, pro časopisy se statisícovou a i milionovou cirkulací): Pán, co vyrábí indiánky („Western“), ilustrátor pro dnešní rodinný žánr, sport nebo vědecké utopie, nebo „medical illustrator“ a slečna co se specializovala na výrobu dětí.

Čili celkově vzato, onu pravomoc a volnost rozhodování o způsobu práce a samozřejmě i zodpovědnost, co jsem měl v Družstevní práci je neslýchaná! Třeba jsem svůj úvod seškrtnal na polovinu toho o čem jsem chtěl psát, mám dojem, že se i tak nadmíru roztáhl... Krátce za podobných okolností, co jsem naznačil, myslím, že odkud budete moci očekávat nějakou pomoc je „The American Institute of Graphic Arts“, (AIGA). Je to organizace co r. 1966 slavila své padesátiletí. Byla původně založena „na podporu krásné knihy“. V tom smyslu ústav dosud každého roku pořádá soutěž na výběr padesáti výtvarně nejlepších knih předešlého roku. Jmenuje se to „Fifty Books of the Year“. Je to výstava putovní. Přípravy na nový výběr knih za rok 1971 jsou už patrně v proudu a porota zahájí svou práci po vánocích. Kdyby Vás snad zajímalo získat tuto výstavu (napíšte podle možnosti brzo, než-li termíny na „vandrování“ budou rozhodnuty), přímo řediteli ústavu, kterého dobře znám. (Můžete se při tom na mne odvolat). Jeho jméno, etc je:

Mr. Edward Gottschall, Director

The American Institute of Graphic Arts

1059 Third Avenue

New York, New York 10021 - USA

Poznámka: Budou pravděpodobně účtovat za dopravu těch padesáti knih z NY do Brna.

Chcete-li však nejdříve se podívat na to, jak podobná výstava vypadá, požádejte o katalog z roku 1970.

Zajímá-li Vás jenom dostat jména několika výtvarníků se kterými budete korespondovat požádejte Mr Gottschalla, aby je vybral.

Ještě: Ilustrátoři o kterých píší na předešlé stránce jsou většinou členy

The Society of Illustrators

128 East, 63 Street

New York, New York 10021- USA

Zatím tu končím. Pošlu Vám ještě dodatek během vánoc. S mnoha pozdravy a díky

Ladislav Sutnar

10. XII. 1972

Drahý pane předsedo!

Udělal jste mi velkou radost posláním Vašeho katalogu jarní výstavy svých reliéfních komposicí. Prohlédl jsem si ho s velkým zájmem a také se zájmem jsem přečetl přiléhavá pozorování Dr Hlušičky. Gratuluji Vám k překvapujícím výsledkům svého výtvarného úsilí. Účinek duševní pohody vyplývající z promítnutí „absolutní, geometrické formy“ je jasně patrný... Je škoda, že nebydlíme někde „poblíž“, aby bylo lze si „o problémech malířství“ více popovídat...

Totíž, vrátil jsem se také k malbě. Na oplátku posílám pozvánku k otevření své poslední výstavy. Moje malba je však přímou reakcí na obchodní honičku za sensací, jak se tu projevila v umění. A třeba také mně jde o duševní pohodu, užívám jiných prostředků. Říkám tomu „joy-art“ (umění vzbuzující „radost“). Vše je „jenom o Venuši“, (co) ona dnes představuje jako symbol...

Také jsem Vám vděčen za zaslání účtyhodného katalogu poslední bienále. Je vidět, že se Vám opravdu podařilo z dané situace vytěžit to nejlepší!... [Mrzí mne při tom jen to, že účast z USA nebyla na výši a že se jen omezila na vcelku neznámá jména. Tak si při tom zase vyčítám, že jsem neodpověděl na Vaše otázky včas]. Co přijde příště?

Do nového roku přeji Vám vše jen dobré, pevné zdraví a nové úspěchy

Váš přátelsky Sutnar

25. března 73

Drahý pane předsedo:

Těšilo mne, že jste si na mne zase vzpomenu. Máte pravdu, kdybychom měli možnost si pohovořit o věcech v naší práci co nás zajímají, patrně by se vyřídl za jedno odpoledne více, nežli při zdlouhavém, několikaměsíčním dopisování. V každém případě, abych zase nepřišel se svou svíčkou po funuse (nebo, jak vlastně zní to přísloví?), mířím hned k jádru toho co píšete. Myslím na program nové bienály. Dovolíte-li mi psát o své reakci na to, co zhruba naznačujete, domnívám se, že by se vše dalo přímo nazvat:

Building of a corporate identity

(building = výstavba, vytváření,...)

Pokud jde o název, je to snad něco více dynamického, co jste dosud neměli. A potažmo na možnost účasti otevře to dokořán dveře pro nejširší

spektrum grafických kategorií vizuálních komunikací. Všem co chcete, od obchodní značky až po presentace nových výrobků, plakáty atd.

Je to můj skrovný názor. Jinak bych i rád upozornil na následující. Bylo by záhodno nepředpísovat žádná časová omezení, pokud jde o to, kdy určité práce byly provedeny. Často to vylučuje to nejkratší. (Snad jen práce dříve vystavené by se neopakovaly).

Konečně upozornění. Podle mých zkušeností. Doručování pošty se globálně velmi zhoršilo. Zvláště u „tiskopisů“ je nepředvídatelné, někdy to trvá několik měsíců. Relativně rychlejší je užívání výhradně letecké pošty.

7. července 1973

Drahý pane předsedo:

dívám se znovu na datum Vašeho posledního dopisu (8. V. 73). Nemohu tomu věřit. Skoro dva měsíce uběhly, než-li se konečně „ozývám“. Ovšem, jako obvykle, ve velkém spěchu.

Jak jsem Vám před časem psal o situaci u US knižní tvorby, také i na poli plakátů je nutné vzít v úvahu určitá, typicky americká fakta. V tom smyslu dnešní název bienály „reklamní grafika a plakát“, jak to podrobněji popisujete, má naději na větší odezvu na účasti US grafiků, než-li pouhý „plakát“.

Ta fakta jsou: Nemám nejčerstvější statistiky, ale i tak, při celkové výrobě, toho co se tiskne, tisk plakátů reprezentuje jen „mizivý zlomek“. Např. při milionových rozpočtech na reklamu u největších společností, zachází se s „point-of-sale materiálem“ („materiál pro místo, kde se výrobky prodávají“, což zahrnuje také plakáty), v poslední řadě, jako s ubohou Popelkou. Což, pochopitelně nevede k nějaké zvláštní péči o „výtvarné kvality“. Je také zajímavé, kde zde uvidíte většinu plakátů. Totíž nejsou tu v evropském smyslu v městě volná nároží, vyhrazená pro plakáty.

Už v roce 1954 ve své úvodní stati k americké sekci „International Poster Annual“ (vydáváného ve Švýcarsku) jsem uvedl to, oč vlastně tu jde, že jsou reklamní plakáty „na kolech“ (!) Na ulici plakáty jsou umístěny na nákladních autech. A autobusech, venku a uvnitř. Pod ulicí jsou v podzemní dráze, ve vlacích a na stanici.

Za městem, na silnici jsou rozměrné plakáty (billboard posters), určené k povšimnutí na několik vteřin pro ty, co kolem nich pojedou v rychlosti, v osobních autech, „na kolech“.

Musí být také někde rozvěšeny plakáty pro určité kulturní události, kromě u dveří místností, kde se konají. Plakáty, které potom jsou vybírány k reprodukci v grafických měsíčnících. Jejich celková distribuce je velmi mlhavá.

Třeba se na tom, co píší dodnes nic nezměnilo, po roce 1960 se rozmohla nová kategorie plakátů. Tak zvané „psychedelické plakáty“. Ty si koupíte, dnes v celé řadě obchodů, a pověsíte si je doma na zeď. Čili jsou to plakáty pro dekoraci obydlí zvláště mladistvé generace. Technika, kterou jsou vytištěny je většinou „silk screen“ (neznám český výraz) v pestrých, „fluorescentních“ barvách. Jejich obsahem jsou buď fantastické halucinace

nebo reprezentace hesel, pro mír, pro sex, pro lásku a hesel proti něčemu. Provedení je často nadmíru ornamentální a symetrické. Také třeba z páté ruky podle Alfonse Muchy a vídeňské secese pana Klimta. Jiné jsou „nostalgické“ podle vzorů z konce devatenáctého století, s pokrouceným písmem, podle možností naprosto nečitelným. Konečně jsou i plakáty s vulgárním vtípem a řešením naprosto odpuzujícím, které je úmyslné. Říká se tomu „protiumělecké“.

Dnes se však zdá, že tyto módy se vyčerpávají. Myšlenka plakátů pro domov zůstává. Nový důraz je na reprodukci obrazů, větších a menších mistrů ve formátu plakátu.

Při rozboru dnešní situace na poli US plakátů z hlediska výtvarného, není pochyby o tom, že „psychedelický“ a „nostalgický“ plakát, někde ovlivnily plakát výchovný a čistě obchodně reklamní. A také není pochyby, že během posledních desítek let se objevila nová jména, nový talent, vysokých hodnot grafické tvorby. Ti však zase rychle zmizeli. Byli pohlceni v jiných, více lukrativních odvětvích grafiky? Pro specialisaci v oboru plakátů nebyl pro ně dostatek zakázek (?)!.....

Přeji Vám mnoho úspěchu ve Vašem podnikání. V příloze připojuji několik jmen, kde může užít mé jméno v pozvánce.

Prosím, buďte tak hodný, pošlete mně také Vaše formuláře, rád bych si je přečetl potažmo na své práce.

Díky, přátelsky Vás zdraví

Sutnar

Mimochodem: hrál jsem si po několik večerů s českým vysvětlením anglických termínů pro specifické druhy „reklamy“, jež jsou v USA běžné. Zatím jsem to nedokončil. Zabere mi to více času.

6. září 75

Milý pane předsedo, drahý příteli:

asi Vás překvapí, že tentokrát odpovídám bez obvyklých omluv pro svá opoždění. Totiž, když jsem četl Váš nástin strukturálního rozvrhu příští Bienály, který je velmi obsáhlý a lze s ním jenom souhlasit, zvláště jsem se zastavil u „kategorie knižní ilustrace“. Proč? V rychlosti to vysvětlím.

Pamatujete si, jak asi před dvěma léty, jsem se snažil Vám naznačit, co se tu považuje za „opravdovou knihu“? Při této příležitosti jsem také naznačil i fantastické rozškatulkování „kategorie ilustrace“ na speciální „druhy“. Jeden z těchto druhů, je i „ilustrace populárně vědecká“, neboli „populárně výchovná“.

Jestli kvalita dnešních „uměleckých ilustrátorů“ vede z kopce dolů pro jejich citové nostalgické záchvaty, ve „vědecky výchovném“ podání stalo se za poslední léta, (za velké peníze), tolik pozitivně tvořivého, že je to neuvěřitelné! Ať jde o nesmírně zajímavé fotografie nebo speciální, odbornické kresby, symbol, diagramy, mapu a podobně, je tu patrné, že vydavatelství knihy se všude objektivně snažilo získat to nejlepší, co by své funkci dobře posloužilo.

7. září 75

Jako obvykle, nemám pochyby o tom, že Vám dělá starosti, (jak se zřetelem na historii s vyššího hlediska), dáte nové Bienale jako celku, také nový, významný, potažmo na cesty do budoucna tvořivý charakter. (A při tom, to nejdůležitější je, jak jen zabráníte tomu, aby se nestala chabou ozvěnou efemérní módy a obětí náporu čistě komerčních zájmů?)

Jak to vidím s plným vědomím přítomné situace kolem dokola, odsud v této chvíli, věřím, že je možné, aby Bienála snadno získala svůj významný, tvořivý charakter!!! Jedině je zapotřebí to, že prohlásíte „ilustraci populárně vědeckou a kulturně výchovnou“ za vedoucí předmět Vašeho zájmu. Tím se tento druh ilustrace stane cosi jako jádrem celé výstavy. Bude kladen na to důraz při rozesílání pozvánek k účasti a při výběru exponátů. Bude také sloužit jako sjednocující element a měřítko. (A bude ovšem také nutné houževnaté vyjednávání s vydavateli těchto publikací, aby Vám je poslali ve značném měřítku. Patrně půjde o akt „prolomení ledu“ a získání důvěry v tom smyslu, že co Bienála hodlá dosáhnout bude k prospěchu u nových fotografických zázraků, u nejlepší dokumentární pérovky nebo akvarelu skutečných mistrů v té věci).

...Nelekejte se toho, co píši na předešlé stránce!... Je to jen výrazem určité možnosti při hledání plánu a nějaké cesty z přítomného zmatku a chaosu v grafické tvorbě. A veškerých chvilkových, citových zálib ve falešné novosti... Ovšem není o tom pochyby, že nač myslím bude vyžadovat naprostou přeorientaci. A nové osvobozené myšlení i výchovu smyslu pro schopnosti k rozpoznání těch pravých hodnot, jež v grafice povedou ke skutečnému pokroku... Tedy, nedělám si velké naděje, že můj „project“ bude schválen...

Poznámka pod čarou:

Mluveno o „zálibách ve falešné novosti“ nedovedu si dobře představit co na příklad Vaše porota v „kategorii 3“ u tvorby nového písma, bude dělat s typem, jež se nazývá avant-garde? Když ovládá úplně zdejší scénu a jeho vliv se už i prosakuje do Československa, kde se pomalu imituje. Písmo „A. G.“ nejenom, že znehodnocuje smysl pojmu a mínění slova avant-garde, ale je jen naprostou kopií vzorů z „vídeňské secese“ z let před první světovou válkou. (Patrně víte o čem mluvím).

V „kategorii 2“ pod časopisecká záhlaví. Je toto tady dnes na trhu plná kupa. V secesním stylu a podle

8. září 75

„art-duco“, a závodí mezi sebou v tom, co Vám dá největší práci rozluštit a přečíst! Potom dostanete pro „skutečné ozdobení“ stránky rámečky ve stejném výběru stylů.

A u ilustrací j vedoucí styl: meláž „secese + duco + surrealismus + psycho“ pérovky provedené jako by byly vytištěny „xylografií.“ (mimochodem tohle je: styl, který oficiálně propaguje „Society of Illustrators“!) (a noviny NYTimes).

Ve smyslu pozitivním, abych lépe nežli slovy osvětlil jaké nové „populárně vědecké“ knihy československých publikací, vydaných patrně hlavně,

10: Vážený pane předsedo,
 sark ještě dlužil můj prosinecový dopis? Nepochybují o tom, že přišel
 později, než-li jsem si představoval. Při dnešním polerovalém
 datu Vašich příprav jde mně jen o to, že jsem Vám dlužil k
 dopisu ještě přiložit svůj dodatek. Myslete, že by to mělo
 nějakou praktickou cenu Vám to poslat? Čili, cokoli o
 přípravách na Vaši letošní biennále napíše, bude mně
 opravdově zájmat...
 Máte nějaké křivky o tom, jak se předla mojí výstava
 knižního umění, uspořádání městskou radou v listopadu 1971?
 Jejich ambiciózní program se čte, jakoby šlo o předtihu výstavu
 "Fressa" v Kolíně / Rýnem 1928 a kadruoval přesně (Těch
 až po řešení kategorie foto i ilustrace a od). Byl jsem po něm,
 ale výstava jsem se nezúčastnil...
 Opozdění i Vaši marketingová deťupka poslána publikaci
 o poslední biennále. V katalogu výstavy plátnu a grafic-
 kých symbolů přirodi přel a jejík úprava na stránkách
 je velmi účinná. Překompazuje i to, že podává dopis -
 kat a já jsem a vlastně tedy oňti na výstavě. Podle toho,
 co máhu k publikaci "spolst", je můj předstředek, že
 výstava dosáhla svůj výsoké přetěně úspěch, snad tak,
 jak i šte si někdy přáli...
 Také Vám děkuji za Vaši originální notovčanku a její
 Vaši mnoho cestře energie pro nové díky, co Vaši
 budou nyní očkat

➤ upozornění! — od 1. ledna 1973 pravá dí
 československá pošta nové očolordní svých
 mědoren; — (bez těchto nových čísel
 svůj čsl. pošta nebude dopisy a psílky
 vřít a dnu vřít). (vřít d. is nová adresa?)

Dopis Ladislava Sutnara Janu Rajlichovi z roku 1972. Pozůstalost Jana Rajliche.

aby získaly zahraniční zájem:

První se jmenuje

„Folk Art of Czechoslovakia“

by Věra Hasalová and Jaroslav Vajdiš

designed and produced by

Artia, Prague, 1974

printed by Svoboda

v prodeji v USA:

Arco, Publishing Co.

(Arco hodlá začít se zdejší distribucí 15. září)

Kniha je opravdovou studnicí a pokladnou vět-
 šinou i mně neznámého materiálu, vybraného
 s nadmírnou péčí! Je výtečně vytištěná. Anglický
 překlad Ivo Dvořáka je také znamenitý.

Drahou knihu patrně dobře znáte, je to „Dialog
 tvarů“, architektura barokní Prahy

na typografii pracoval Oldřich Hlavsa.

Vydavatel je Odeon v Praze, 1974

O jiných publikacích podobného druhu v zahrani-
 čí, napiši příště, bude-li Vás to zajímat.

Díky za Váš dopis a mnoho pozdravů

Poznámky:

1. Jan Rajlich, Brno - černá bílá, Brno 2015, s. 338.

Tomáš Mazáč

připravuje
Pavel Petr

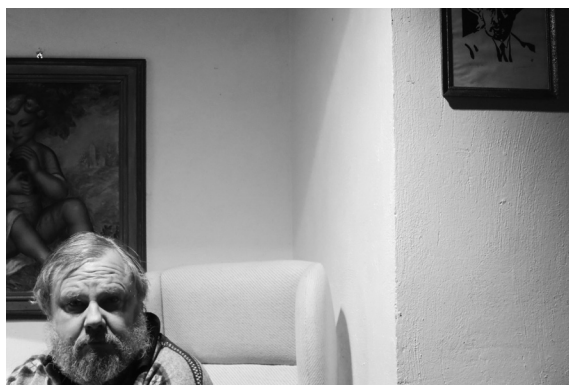


Foto Petr Veselý

Narodil se 24.10.1962 v Zábřehu na Moravě. Po maturitě na holešovském gymnáziu vystudoval historii na Filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně. V letech 1990 až 1994 působil v brněnské redakci deníku Lidová demokracie, dále potom od roku 1994 až 1996 a poté opět v letech 2004 až 2006 vedl kulturního přílohu měsíčníku Kam v Brně.

Podílel se na editování básnických sbírek jiných autorů (Ladislav Soldán, Pavel Švanda, Rudolf Vévoda), uváděl vernisáže brněnských výtvarníků, uspořádal výtvarné monografie – Vazby laskavých doteků, čtení o Jáně Vrtílkovi, Považská galéria umenia, Žilina 1998, Z priazne svätého Huberta – sochár a maliar Ladislav Berák, (spolu s Andikou Berákovou) PaRPress, Bratislava 2004. Spolupracoval s Letní filmovou školou v Uherském Hradišti. Poslední roky před smrtí byl v invalidním důchodu. Vyšly mu dvě básnické bibliofilie – Vzdálená setkání (1992), Básně (1995) a dvě básnické knihy – Bezmála noc (Blok, Brno 1996), Jak chutná sova (občanské sdružení Šuřka, Brno 2002).

Rovněž vydal jednu prozaickou knihu – Bílá je dobrá, aneb, Návod k použití Brna, BKC, Brno 2008.

Vybrané básně z druhého a třetího sloupce jsou svědectvím z několikaměsíčního (opakovaného) pobytu v Psychiatrické léčebně Šternberk.

Tomáš Mazáč zemřel 22. 2. 2017 v Brně.

... Rudolfu Těsnohlídkovi

U rozbitého stolu
v úsvitných zátiších na úpatí katedrály
sedával Rudolf Těsnohlídek
Věděl že nejkrásnější
je láska
v srdíčku
vyrytá do dřeva
Ne nadarmo ji šel hledat
do skořápek lesních stromů
Ne nadarmo našel mezi nimi opuštěné dítě
Přimlouvám se za to
aby kvůli němu
Otvírali
brněnské zahradní kavárny
o jedno jaro dřív

(*Bezmála noc*, 1996)

Díptych o mých bývalých dětech

(*† architektu Tomáši Černouškovi, stálému jáhnu*)

I.

Kalich hořkosti kohoutovického vodojemu
tkví nad městem a každé ráno
upíjí nám obzor
Jste někde tam
s někým cizím
Máte jiná příjmení
Ale stále stejná jména
TOMÁŠ
DANIEL
EVA
Zní to jak litanie lítosti

Sedm let
to číslo plnosti z Pisma
jsem vás neuzřel
A i po takové době
kupuji v cukrárně automaticky
všechno
tříkrát

II.

Vroucí to byla láska
a po ní hned smrt
bez ohledu na život
neboť každý bezdětný chlap
je tak trochu mrtev
Vysadit strom
a postavit dům
dnes zdá se netřeba

Vroucí to byla tenkrát láska
a daleko
Odcházel jsem bosý
abych vás náhodou
zbytečně nevzbudil

*Motto: Všecka láska je soucit.
A. Schopenhauer*

ROZPOUŠTĚT ÚZKOST dokážou ty prášky
často padají z mých dlaní
na koberec
tak jako ty
padáš ode mne
kamsi
(„lásko, je mně tak smutno bez tebe...“)
Po tom všem
ze mne jak z chrámu Rosa coeli
zůstaly jenom obvodové zdi

Ale pořád TO stojí za TO

S e z e n í s p s y c h o l o ž k o u M . V .

Někdy mně teče krev z duše
Jindy mně tečou slzy z očí
Utírám si je pěstma
jako když jsem byl dítě
nikoli ovšem štěstěny
„Ty jsi jiný,“ říkala mi matka
dodnes nevím proč
Stejně jako ostatní
se směju, pláču, ostýchám
stejně jako ostatní trpím
Kamínek na hrobě

Sebe sama

D e p r e s e

Na cestu do černé
svítím si vlastní duši
Nula a nula je kolik nul?
Pojednou nevím nic
zakopaný pod hlinou
těch vlekcoucích se vteřin
Vybavuji si tě ve tmě jak ve snu
Zřím obrysy tvé tváře
ale dotknout se ještě pořád
nesmím

Č i n n o s t n í t e r a p i e

Je to přes celou léčebnu
až nahoru na kopec
kde žijí lidé, co pili líh
jako se pije pomalý smutek
Předlouhou chodbou až tam
kde bydlí žirafa v květinách
Chce to trpělivost rukou
netrpělivost srdce
a hlavně pocit nenadále radosti
Nakonec cinkající ptáček z hlíny
letí za tebou přes moře

K a p l e

Mám v sobě uklizeno,
aby mohl vstoupit On.
Moc se to nedaří.
Dnes opět žádné zjevení,
žádný zázrak. Nic.
Mám málo víry.
A tak čechrám vlásy Jezulátku.
Jako kdyby šla láska vymodlit.

Na krajinu mého srdce
snáší se zimní noc.
Dlouhá jak zpověď vraha
mláďátek betlémských.
Stýská se mi po tobě.
Ještě že v křečovitě sevřených rukou
držím konec provázku
vysokého až do nebe.
Ale já bez tebe nikam nejdu.

Milujem se jen ve tmě.
Nočníma očima.
Někdo nám snědl všecko světlo.
A těla zbylo jen na kávovou lžičku.
Beze zpěvu tvých rtů
usínám s lentilkou pod jazykem.
Pro Cháróna.

V lisu listopadu drcen
a kane ze mne listí všelijak zbarvené.
Na každém z nich má prosba o milost.
Dopis Ježíškovi.
Anebo spíš tobě, černá labuti.
Vím, že mi unikáš zadními vchody své duše.
Však až umřu,
budu na věčnosti psát ti dolů své básně
milostným labutím perem.

Nemám času.
Černou kávu si vařím rovnou z tmy
a čaj o páté piju hltavě
už z plecháčku únorového rána,
co studí do rukou jak marná vzpomínka.
Vzpomínka na včerejšek.
Den poslední vteřiny,
než se zase na chvíli sejdem.

(poslední báseň, 22. 2. 2017, 19:12)

/ básně do Prostoru Zlín vybral Zdeněk Volf /

Petr Veselý

připravuje
Pavel Petr



foto Dalibor Novotný

Narodil se 14. 10. 1953 v Brně. Studoval na SŠUP v Brně (1969–73) a AVU v Praze (1973–79). Působil na Katedře výtvarné výchovy PF MU v Brně (1982–1992), na FaVU VUT v Brně (1992–1995, 2002–2007), od roku 1995 vede obor Malba na „Šuřce“ v Brně. V roce 1993 se habilitoval pro obor malířství. Samostatně své malířské dílo vystavoval např. v Galerii mladých v Brně (1981), v galerii Aspekt v Brně (1998 a 2013), v Galerii Ars v Brně (2005), v Domě umění města Brna (1993 a 2008), v Galerii Caesar v Olomouci (1998), v Galerii umění v Karlových Varech, v Krajské galerii ve Zlíně (2008), v Topičově salonu v Praze (2009), ve Wannieck Gallery v Brně (2011), v Galerii Petr Novotný v Praze (2013, 2016), v Rudolfinu (Malá galerie) v Praze (2015). Zastoupen je např. ve sbírkách NG v Praze, MG v Brně, Muzea města Brna, Richard Adam Gallery v Brně, Galerii Petr Novotný v Praze, Krajské galerii ve Zlíně, Galerii Závodný, ve Sbírce Roberta Runtáka, v soukromých sbírkách doma i v zahraničí. Jako kurátor připravil např. výstavy Zpřítomnění v Dolních Kounicích 1996–2014), ...a jiné věci a Strom – pocta Jindřichu Pruchovi v Galerii Caesar v Olomouci a v Uherském Hradišti (2013 a 2014, 2016), Zlatý věk v Domě umění v Brně (2014), Tváře krajiny (věnovanou Václavu Rabasovi, 2015), Pokojíčky (Mikulov 2016, kurátor sympozia). Je členem Umělecké besedy v Praze. Byl členem Tovaryšstva malířského (Kokolia, Kvíčala, Steklík – od roku 1986). Vydal knihu básní – Jundrov (Větrné mlýny 2014). Žije v Brně-Jundrově.

MÝDLO S JELENEM

Zásuvka v kostnu na verandě
sotva jde ještě otevřít
V koutcích upěchovaný prach
pach pracího mýdla v sáčcích
zešedlé kolíky na prádlo
matkou pečlivě smotané provázky
Na střeše z drátěného skla
tikají dešťové kapky
nebo se jí pichlavě prosvítí paprsky slunka
Vtíravě vlhko jde prádelnou

Dávno už v zásuvkách nehledám
malé hřebíčky
s půkulatou hlavičkou

HOŘČICE

Náhle odkudsi
ve vůni hořčice
cítit je celé dětství
Všechny ty sobotní večere
s vyleštěným talířem po jídle
a drobký chleba
na vikslajvantovém ubrusu
Tehdy jsem sotva dosáhl
ze židle nohama na zem
a horizont stolu
s reliéfem nádobí
ležel ještě vysoko
Nahoře chvěl se
poklop světla zářivky

SOBOTA

(otci)

Plechová vana z pozinku
večere po koupání
párek, hořčice a chleba

Jen znovu uvidět
dvůr se spadným listím
shrabat, spálit
sebečas

V PODVEČER

Jdu cestou, kterou vždycky chodím
slova jsem v ničem nepotkal
Teprve při návratu, nad domem
několikrát podíval se les
a ještě blíž můj pes zaštěkal

Klíčem z kosti
odmýkám branku od zahrady

Skončený
překrytý
Den

Zpod
Schod
Sešlapaný práh

Boty pozorně ponechá u dveří
skoro prázdné

(1987)

(Bělce)

A včera mrak
ve tvaru beránka
vysoko v ose ulice
vyvržený ze staré velikonoční formy

(2007)

Odznovu
sešlapanými schody
Dřevěná stoupání
To strom dorůstá do všech směrů
To stromem roste kříž
Promoklá střecha
Vrznutí branky
ve dveřích
Slyším, jak zahrada červeně setměla

Jako most přes údolí

Cosí svítá
pod dveřmi do komory

Ze schodů shazuji vlastní stín

Konečně nekonečně

(2007)

Rozsvítit do sklepa
a po cihlových schodech
nahoru dolů
nikde nezůstat

Okýnkem zaduní
noční autobus
přehluší hučící kotel
zmizí
v tarifní zóně

Dojít pro ně
snést je

(1. 2. 2014)

OHLÍŽÍM SE

Jakási prošlapaná cesta
kusy kostí
okusuju
na konci

(2001)

U J A K U B A

(Tomáši Mazáčovi)

Těsně za prahem
(víc ještě na prahu)
v prachu se hledám
Ve svěcené vodě chytám
Na zešedlé dlažbě
zůstávám stát
Krátké zastavení
(kratší okraje)
Ani modlitba
Kout klenby
Kout pohledu
Za sklem dveří
protisvětlo oltáře
Tři postavy v lodi kostela
propadlé v sobě
Náhle jsme nejen uprostřed
Všude jsme
Takové ticho je!
Až před Ukřižovaným stojím
Tomáš předchůdce
U východu pokolikáté
pohledem uhýbám žebrákovi
Stmívá se
V šeru se vracím na okraj ulice
cosí jsem zapomněl
Už jenom zapomínám
Jako bych měl všechno před sebou

Art and Design in the Work of the Designer Svatopluk Král Jiri Hulák

The doyen of Czech industrial designers, Svatopluk Král (1926), celebrated his 90th birthday on May 6th. The exhibition *Svatopluk Král - Play via (and with) Technology* at the National Technical Museum in Prague from February 22 to October 1, 2016 was reminiscent of his lifetime achievements. In the 1950's and particularly in the 1960's after his short engagement as a creative promotional artist in the JAWA company, he began working at the Machine Tools Research Institute (VÚOSO). Here he developed a process of machining progressive shapes, layouts and ergonomic designs of machining tools and other engineering techniques for the Machine Tool Factory (Továrny na obráběcí stroje). In particular, the rational concepts and angular shapes of these machines contrasted the pioneering works of Vincent Makovský, and especially with the work of Zdeněk Kovář. In spite of the fundamental differences in design, Svatopluk Král has made a constant effort to „humanize“ the engineering techniques and the working environment in general, as well as developing his frequent personal and professional contacts.

The monograph published this year by the National Technical Museum in cooperation with the Mladá Fronta publishing house focuses on the work of Svatopluk Král in more detail.

The Convergence of Liberal and Applied Arts During Socialism in Czechoslovakia Textiles of Karel Veleba and Jewelry of Jozef Jankovič Alena Krkošková

In the period after the Second World War, when political dictators of the block of Socialist countries had restricted creative freedom, the field of applied arts had been placed in a unique situation. For a long time, they took advantage of the lack of censorship; in the 1950's, they developed their art with creative approaches in accordance with the Western world, and the period of Normalization, after 1970, had even become a leeward platform for the politically non-conforming artists. One such example was Slovak sculptor Jozef Jankovič, who, due to political reasons, was deprived of a membership to the SČVU (Union of Czech Artists). From the early 1970's until the Velvet Revolution, he worked in jewelry and computer graphics. Karel Veleba was another type of artist, who was more of a painter, but devoted himself to textile production. Theoreticians, striving after their own emancipation, identified his work from the 1960's as a personal synthesis of the principles of free and applied arts.

Beyond Design Zdeno Kolesár

Zdeno Kolesár's article *Beyond Design* focuses on the industrial design projects of František Burian. His work borders on design and free and fine arts. The article outlines the chronology of his work, emphasizing the effects on the socio-historical context, during his years of studying and the particular projects. In particular, how there was a mutual interference between the design and the free interpretation, which have always presented by an inconsiderable part of his artistic activities. He has also dedicated his academic activities and characteristics of this in what we may perhaps call the "Burian School".

"Design Has Many Different Forms and Does Not Necessarily Have to Be Aesthetically Beautiful"

An interview with Tim Barklem and Petr Dubovský about design out of the waste

The interview is associated with the REED Project (Rejuvenate European Design) and conducted as a part of the exhibition "Design out of Waste" that took place at the Design Room in the Regional Gallery of Fine Arts in Zlín from June 24th to August 7, 2016. The presentation introduced the results of

the work of young designers from the Faculty of Multimedia Communications of the Tomas Bata University in Zlín. For two semesters, the students worked on redesigning waste materials into new products that had further use or distribution. The goal of the REED project is to test new market models and inspire young designers to create environmentally friendly products. Tim Barklem, Director of ActionDog CIC in London, is the creator of the REED project. He has implemented dozens of creative and exhibition projects throughout the UK and Europe, including music, video projections, multimedia and design installations. Petr Dubovský, who is also an experienced manager who focuses on projects of the non-profit organizations and primary and secondary education, was the coordinator from the Tomas Bata University.

Jaroslav Horejc Martina Vítková

The Prague City Gallery recently organized an exhibition of sculptor Jaroslav Horejc, one of the leading artists of art deco during his participation in the *Exposition Internationale des Arts et industriels Décoratifs Modernes* in Paris in 1925. The exhibition featured a monumental catalog which was the result of the ongoing work of a four-member team of experts. The list of acquisitions of the collection reflects on the inconsistent acceptance of the artist: while museums abroad were buying his artwork, Horejc often had to donate his works to Czech museums. The first complete exhibition was prepared by Jana Horneková to commemorate the artist's 85th birthday. Elaborate carvings and themes of Antiquity had placed Jaroslav Horejc completely outside the mainstream of Czech sculpture. The opposing autonomous modernists of sculpture and decorative artefacts stood for the misunderstanding of Horejc. Today, these construction, ideological and decorative functions are understood as being interrelated. Horejc was often criticised because of Franz Metzner's misunderstood „Germanic“ influence, when in fact he was actually inspired by sculptures from Egypt, Assyria and Babylon. Jaroslav Horejc searched and rediscovered the roots of culture that were independent of the Austrian and Central European models. He did not contemplate on this locally; he thought about civilization as a whole, based on the ancient intellectual and artistic world. The broad extent of Horejc's interests, sculptural abilities, industrial technologies and the common exhibition with the Sursum collective in 1911 surprisingly brought an injustice to the artist. The second generation of Symbolists were perceived as die-hard advocates of Cubism. This strict modernist approach of professionalism had also been excluded by sessions on more seats; one of the higher and one of the lower. The exhibition had conclusively proven that Horejc was both: a distinctive sculptor and an interesting and successful designer.

Design Will Never Be Lost Again in Slovakia The History and Vision of the Slovak Design Museum Maroš Schmidt

The Museum of Decorative Arts in Bratislava was founded in 1928. To this day, however, we still do not know why it was dissolved in 1934 and where its collections were distributed. Now, after 85 years, another museum that collects and researches Slovak design has once again appeared in its capital city. Art industry has indeed transformed into design, but the enthusiasm for creating collections still remains. The Slovak Design Museum (SMD) has been included in the registry of Slovak museums and galleries since August 18, 2014, and has become one of the most dynamically evolving museums in the country. It also systematically collects, displays and researches all forms of design. Its international orientation has been very important to us from the very beginning, enabling us to realize lectures and exhibition projects abroad. The foundation of every museum is its depositories and expositions. The creation of the nearly-completed permanent exhibition of the Slovak Museum of Design will be complemented by two study rooms and an expansion to the library. We must never forget that we have created this for people.

Pavel Coufalík Vít Jakubiček

One of the most prominent personalities of the emerging generation, who has become established in the field of graphic design, is undoubtedly Pavel Coufalík. His work has received many prestigious awards over the course of the past few years. In addition to his other extraordinary projects, he has become more and more interested in the reinterpretation of the visual space of Zlín and its history of its orientation system. This particular theme is once again reevaluated by the artist's personal approach that has required intense archival research. The underlining theme of many of his works is the urban environment that surrounds us. For its everydayness and familiarity, we often stop searching for deeper visual or semantic values. Pavel Coufalík, however, reinterprets this notion, using his unique and inventive way, and dusts off the many memories and clichés with a critical overview, presenting them in new contexts and dimensions.

“Tools Beautiful and Perfect from All Aspects”

Zdeněk Kovář's Knife Handles

Vít Jakubiček

In 1943, Zdeněk Kovář (1917–2007), a recent graduate of the Zlín School of Arts, intensively began to devote himself to develop two different ways of sculptural expression: he attempted to compare the polarities of the human and his tools. The first approach is traditional, realistic, and imaginative, and follows the trends of the 1930's and 1940's. The second approach that Kovář developed during his sculpture and design work, had a much more experimental character. Again, in his art, he was able to express the relationship between the subtle human organism with the inanimate cold instrument, but looked at these issues with a completely different, introspective point of view.

Czech Architects and Architecture – the Promised Tourism on the Croatian Adriatic

Jasenka Kranjčević, translation from Croatian to Czech by Jelena Bilić

This new exhibition features more than twenty projects, sketches and photographs of hotels, villas, waterfronts and beaches located in the region of Croatian Adriatic, that have been designed by Czech artists, or architects who have been closely associated with the Czech lands. These are represented by the works of August Johann Bělohlávek, Matej Blecha, Josef Dryák, Josef Hoffmann, Karl Holey, Wilhelm Jelínek, Leo Kalda, Fritz Keller, Jan Kotěra, Emil Králíček, Rudolf Krausz, Karel Lehrmann, Adolf Loos, Karel Pařík, August Prokop, Josef Prokop, Josef Schulz, Carl Seidl, Jiří Stibral, Adolf Tichý, and Alois Zima. During the preparation of the exhibition, materials that document the activities of architect Karel Kotas were revealed, as well as the rediscovery of another architect, Zdeněk Síla. Many of the artists were known for their successful tenures as professors in famous schools in Prague and Vienna. The exhibition showcases the considerable importance and contributions of Czech architects who have worked in the Adriatic region since the late 19th century and who have shared in the Czech society during the development of tourism on the coast of the Adriatic Sea – not only investors, developers and construction companies, but also our own tourists. The presentation was prepared by the Institute for Tourism in Zagreb, in cooperation with the State Archives in Rijeka and the Cabinet of Architecture in Ostrava. The aim was to shed more light on this region's architectural heritage that dedicates itself to tourism on the Croatian coast.

„Architecture Begins With a Handle That a Child Can Reach“

Karolína Juřicová

This article deals with the work of architect Svatopluk Sládeček, Sr. The text outlines and reports on his architectural work in the

region of Zlín during the 1970's and 1980's, with special focus on family dwellings. The architect himself was influenced by the Finnish architecture of the 20th century, and therefore this article is an attempt of trying to locate the inspirational sources that he adapted to Czech architecture during the Normalization period.

From the Archives of the Brno Biennale

Marta Sylvestrová

The archive of the Brno Biennale is now a part of the Archives of the Moravian Gallery in Brno. It consists primarily of uncategorized portions of the collections that are visual and documentary treasures hidden in the sources of the professional understanding of Jan Rajlich (1920–2016). He was the founder and organizer of the International Exhibition of the Brno Biennale of Graphic Design from 1963 until 1992. The author of the article characterizes and structures the sources of the archives that are associated with the three decades of Rajlich's life during his time as coordinator. The article also unveils future scholars and describes how the materials from the archives of the Brno Biennale can be researched and utilized for expert analysis and as a theoretical discourse of Rajlich's versatile design activities.

The Correspondence Between Ladislav Sutnar and Jan Rajlich

Prepared by Vít Jakubiček

In 1967, painter and graphic designer Jan Rajlich Sr. (1920–2016), who was at that time the chairman of the Organizing Committee of the Biennale, approached Ladislav Sutnar (1897–1976), one of the most prominent representatives of avant-garde. For Rajlich, who had already been engaged in numerous exhibitions and journalistic activities and tried to find a way of looking deeper into the issues of graphic design, Sutnar was a very important source of information, experience and contacts. In the series of letters that were exchanged until 1975, they consulted each other, for example, on the concepts of the preparations and content of the Biennale. They also wrote about the Rajlich's daring plans of establishing a specialized high school of art education that would focus on the teaching system and research in the field of promotion and advertising, a topic that he had been seeking inspiration from abroad. Ladislav Sutnar provided Jan Rajlich with a critical analysis of the current developments in the field of graphic design at the end of the 1960's and early 1970's, an era that was dominated by the psychedelic trends and innovative approaches of typography. In the last part of the series, he also introduced him to the issues and particular regulations of advertisements and book production in the United States.

Poetry

Petr Veselý

Tomáš Mazáč

Prepared by Pavel Petr

In the second column presenting contemporary Czech poetry, we are returning to the city of Brno and its life and traditions by two of its unmistakable representatives. The first is painter Petr Veselý, whose lifelong creative work was tied to verbal recordings and poems. In 2014, he published a book of poems entitled *Jundrov*. The second poet is an art historian and publicist Tomáš Mazáč, an author of five books of poems and one book of prose – *Bílá je dobrá, anebo návod k použití Brno* (*White is Good, or An Instruction Guide to Brno*). Tomáš Mazáč passed away this year. Zdeněk Volf selected the poems from his book and his estates that we are publishing in this issue.

CO JE SOU4ASN7
OBRAZ?

12. 5. – 10. 9.
ZLÍNSKÝ ZÁMEK

JITKA SVOBODOVÁ
4 A PŮL CYKLU

12. 5. – 16. 7.
14|15 BAŤŮV INSTITUT

MARIÁN MUDROCH
TALENT INTUÍCIE

12. 5. – 16. 7.
14|15 BAŤŮV INSTITUT

NADRUHÉ STRANĚ (ZRCADLA)
SOUČASNÁ POLSKÁ MALBA
ZE SBÍRKY GALERIA BIELSKA BWA

27. 7. – 24. 9. 14|15 BAŤŮV INSTITUT



NZS2017

NOV7 ZL9NSK7 SALON TRIEN8LE SOU4ASN0HO UM2N9



www.galeriezlín.cz



Najděte poklady v digitalizovaných fondech
paměťových institucí Zlínského kraje



Navštivte nový portál na adrese <http://ebadatelna.zlkraj.cz>
a prohlédněte si předměty z muzejních a galerijních sbírek. Přečtěte si zajímavé knihy,
listujte a vyhledávejte články v regionálních novinách a časopisech.

