

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

OBOR: TEORIE A DĚJINY VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

**Čeští a slovenští umělci na bienálních výstavách užitého umění v Monze
a na milánských Trienále v letech 1923–1996**

DIZERTAČNÍ PRÁCE

Petra Nováková

Vedoucí dizertační práce: Prof. PhDr. Pavel Štěpánek, Ph.D.

OLOMOUC 2017

Čestně prohlašuji, že jsem tuto práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 6. dubna 2017

Petra Nováková

Poděkování

Touto cestou bych chtěla poděkovat za podporu, rady a vedení mé práce prof. PhDr. Pavlu Štěpánkovi, Ph.D. Za nesmírnou vstřícnost děkuji prof. Paolo Rusconimu a prof. Giorgio Zanchettimu z katedry dějin umění na Università degli Studi di Milano. Za nové podněty pro mou dizertační práci děkuji Miklósi Székelymu z maďarského Ústavu dějin umění.

Za velkou ochotu, čas a zpřístupnění soukromých archivů děkuji René Roubíčkově a Michaelé Lesařové-Roubíčkové, paní Jaroslavě Brychtové a Jaroslavu Zahradníkovi, Gitě Tučné a Petrovi Tučném mladšímu, stejně tak prof. Milanu Knížákovi Dr. A. Dále děkuji PhDr. Lence Žižkové z Design Cabinet CZ a Jiřímu Cicvárkovi, bývalému tajemníkovi Design Centrum ČR, Jiřímu Václavíkovi ze Spolku přátel Častolovic, který spravuje pozůstalost architekta Bohuslava Rychlinka, a Magdě Wagenknechtové Svobodové za poskytnutí dokumentů z archivu Františka Trösterera.

Můj velký dík náleží Univerzitě Palackého v Olomouci, Università degli Studi di Milano a Ministerstvu zahraničních věcí Italské republiky, kteří mi umožnili opakované studijní pobyty v Miláně. Také děkuji pracovníkům odborných knihoven a archivů v České republice a v Itálii. Za dlouhodobou vstřícnost a veškerou dosavadní pomoc děkuji zaměstnancům historického archivu při La Triennale di Milano a to především Elvie Redaelli a Tommaso Tofanettimu. V neposlední řadě chci poděkovat za podporu a velkou trpělivost celé mé rodině.

Dílní výsledky z této dizertační práce byly publikovány v následujících mezinárodních konferenčních sbornících:

Petra Nováková, Co podmiňuje kulturní transfer? Případová studie:

Triennale di Milano a Československo v letech 1957 a 1960, in: Magdaléna Nová – Marie Opatrná, *Cultural Transfer, Umělecká výměna mezi Itálií a střední Evropou*, Praha 2014, s. 207–211.

Petra Nováková, State Propaganda in the Background of the Czechoslovak Temporary Exhibition Displays at La Triennale di Milano, 1923–1968, in: Miklós Székely (ed.), *Ephemeral Architecture in Central-eastern Europe in the 19th and 20th centuries*, Paris 2015, s. 233–251.

Petra Nováková, Od Koldomu po zubařské křeslo. Expozice

Československa na Triennale di Milano mezi léty 1947–1968, in: Milena Bartlová a kol., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha (vyjde 2017).

Jazyková poznámka a seznam zkratek

V textu dizertační práce používám zkrácenou českou verzi původního italského názvu mezinárodní výstavy *Triennale di Milano, Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* – tedy Trienále v Miláně nebo milánské Trienále. S ohledem na to, že se jedná o oficiální název výstavy, ponechávám ve slově majuskulní T. Domácí dobové texty jsou citovány v původním znění včetně archaismů. Pro lepší přehlednost a čitelnost textu používám na odpovídajících stranách poznámky pod čarou v celém znění. Úprava textu a citační aparát odpovídá normě časopisu *Umění*.

Seznam zkratek

V textu a především v poznámkovém aparátu dizertační práce se objevují tyto zkratky:

ASCM – Archivio storico civico, Monza

DC ČR – Design centrum Česká republiky

MZA – Moravský zemský archiv v Brně

MZV – Ministerstvo zahraničních věcí České republiky

NA – Národní archiv

NTM – Národní technické muzeum

PNP – Památník národního písemnictví

SU – Società Umanitaria

TRN – Triennale di Milano

ÚBOK – Ústav bytové a oděvní kultury

Obsah dizertační práce

1. Úvod.....	15
2. Přehled dosavadního bádání	18
3. K pramenům.....	21
4. Státní reprezentace prostřednictvím užitého umění, designu a architektury – koncept <i>soft power</i>	25
5. Milánské Trienále a italský výstavní kontext.....	28
5.1 Lidové špektákly a benátské Bienále.....	28
5.2 Turín 1902, hledání identity.....	29
5.3 Výstava <i>Sempione</i> jako metafora modernity	32
5.4 <i>Regionální výstava dekorativního umění Lombardie, 1919</i>	33
6. Z Monzy směrem k milánskému Trienále	35
6.1 Konsorcium Milano–Monza–Umanitaria	35
6.2 ISIA – umělecká škola, jež měla ambice stát se italským Bauhausem.....	37
6.3 Svár lidovosti s modernismem na bienálních výstavách v Monze ...	39
7. Milánaské Trienále	41
7.1 Rok 1933, z periferie do metropole	41
Exkurz 1: Trienále jako umělecký Gesamtkunstwerk.....	42
Muziův Palác umění jako variabilní <i>contenitore</i>	42
Mario Sironi, ne-futurista.....	44
Hnutí Novecento a fašistická propaganda.....	45
Mario Sironi jako tvůrce korporátní image V. Trienále	47

Sochařství	48
Utopie katedrální huti	48
Nástěnná malba	49
7.2 Trienále v éře fašistické Itálie	50
7.3 Poválečné ročníky, vrchol prestiže.....	51
7.4 Šedesátá léta	54
7.5 Krize identity, nový začátek?	57
7.6 <i>La Bella addormentata</i> – 80. léta, hledání role a účelu.....	58
7.7 Z trienálních výstav permanentní instituce	59
7.8 Identita zničená odlišnostmi, odlišnosti vznikající hledáním vlastní identity.....	60
7.9 Muzeum není mauzoleum	60
8. I. Bienále v Monze, 1923	62
8.1 Československo hledá své místo na kulturní mapě Evropy	62
8.2 Rustikální kultura jako stimul tvůrčí činnosti národa	64
8.3 Svaz československého díla	66
8.4 Od palisandrové ložnice po keramiku z Podkarpatské Rusi	68
8.5 Bezděčný kulturní zápas s Maďary	72
8.6 Artělovská kubistická mánie	75
8.7 Rozporuplnost v nás	76
9. V. Trienále v Miláně, 1933.....	78
9.1 Trienále oficiálně o architektuře	78

9.2 Jak zprostředkovat architekturu	80
9.3 Konvence architektonického zobrazení	82
9.4 Média a výstavy formují veřejný názor	83
9.5. Československé fotomozaiky.....	84
9.5.1 Technický pokrok i odpočinek.....	84
9.5.2 Školy, instituce a krematoria.....	86
9.5.3 Konstrukce, prostor a moderní životní styl.....	88
9.5.4 Ikonické fotografie.....	88
9.5.5 Oldřich Starý o architektuře.....	90
10. VI. Trienále v Miláně, 1936.....	92
10.1 Do Benátek nebo do Milána?	92
10.2 Ladislav Sutnar – gramatik moderního výstavního výtvarnictví....	93
10.3 Užité umění.....	95
10.4 Uvnitř těla balvanu.....	96
10.5 Spotřební zboží fotografovat avantgardně.....	97
10.6 Jevištní výtvarnictví konce 20. a začátku 30. let	99
10.7 <i>Nuova architettura nel mondo</i>	103
11. VII. Trienále v Miláně, 1940	107
11.1 Protektorát Böhmen und Mähren.....	107
11.2 Vytvořit duchovní prostor.....	108
11.3 Sochy z terakoty.....	109
11.4 Revidování tradic v uměleckém řemesle	112

11.5 Jevištří návrhářství.....	114
11.6 Meziválečná architektura	114
12. VIII. Trienále v Miláně, 1947	117
12.1 Poválečná bytová výstavba jako leitmotiv	117
12.2 Předejít dezorganizovanému davu	118
12.3 Užité řemeslo a protodesign	119
12.4 Kolektivní bydlení.....	121
12.5 Stačí svršky zabalit a Koldům opustit.....	122
12.6 QT8.....	124
13. XI. Trienále v Miláně, 1957	126
13.1 Sklem proti konkurenci	126
13.2 Skandinávská poznámka	128
13.3 Výstavní architekt František Tröster	129
13.4 Češi nejedí a nespí.....	130
13.5 Jevištří struktury přenesené do expozice	131
13.6 Světlo jako konstrukční prvek.....	132
13.7 Trienále jako nový odrazový můstek	133
13.8 Tvrdý boj o medaile	136
13.9 Omamná jako opiové doupě.....	137
13.10 Od váziček na XI. Trienále k uměleckým plastikám	139
13.11 Sklo z Milána do Bruselu a New Yorku	140
13.12 Moskevská Maněž jako křišťálový zámek.....	142

14. XII. Trienále v Miláně, 1960	144
14.1 Krásu z výstav do našich domovů	144
14.2 Obavy o snížení exportních kvót nám otevírají dveře na Trienále .	146
14.3 Národ Komenského rezignuje na téma školy	148
14.4 Pražská generálka, milánská premiéra.....	150
14.5 280 výstavních exponátů na 196 m ²	151
14.6 Mezinárodní výstava skla a oceli.....	153
14.7 Československý tisk informuje	154
14.8 Tygrovany kožich kočky.....	155
15. XIV. Trienále v Miláně, 1968	157
15.1 Rada výtvarné kultury výroby a Art Centrum	157
15.2 Vztah mezi rukou a předmětem	159
15.3 Tvarování nástrojů v dobovém kontextu	161
15.4 Nástroj jako prodloužení lidské ruky	163
15.5 Krása stroje nezůstává na povrchu optického vjemu.....	164
15.6 Laboratoř experimentální a užité estetiky Petra Tučného.....	164
15.7 7 zón ruky	165
15.8 Odstranit živelnost a diletantství z průmyslového výtvarnictví.....	166
15.9 Raban stupňuje názorový spor mezi Kovářem a Tučným	168
15.10 Trienále vystavuje ověřené exponáty.....	170
15.11 Chirurgicky precizní výstavní instalace.....	171
15.12 Sklo nesmí chybět.....	173

15.12.1 <i>Srdce zlaté</i>	173
15.12.2 Absolutně pravopisné <i>Sloupy</i>	174
15.13 Ohlasy československého a zahraničního tisku	177
Exkurz 2: Kapitalistický pojem <i>design</i> je nebo není tabu?	179
Design centrum ČR	180
16. XIX. Trienále v Miláně, 1996	184
16.1 Města nezachrání architekti.....	185
16.2 Instalací vyvolat pocit nedefinovatelného.....	187
16.3 Projekt versus realita	190
16.4 Filmová smyčka	191
16.5 Nepochopení a bezradnost	192
17. Shrnutí	195
17.1 Československo bez Slovenska.....	201
18. Použité prameny	203
19. Použitá literatura	207
20. Summary	219
Příloha č. 1: Zpráva o pobytu v Miláně za účelem výstavby čsl expozice Triennale. Autor: František Tröster, 29. července 1957	227
Příloha č. 2: Československé dny 1957 a 1960	230
Příloha č. 3: Rozhovor s René Roubíčkem	231
Obrazová příloha – seznam	235
Obrazová příloha – obrázky	245

1. Úvod

Předkládaná dizertační práce o českých a slovenských umělcích na bienálních výstavách v Monze a na milánském Trienále, mezinárodní výstavě užitého umění, designu a architektury, se snaží rekonstruovat podobu efemérních výstavních instalací. Francouzský filosof Paul Ricoeur ve své stati *Skutečnost historické minulosti* poznamenává, že vytvořit obraz historické události „*neznamená opětovné prožití, ale opětovné promyšlení, a promyšlení již obsahuje kritický moment, jenž nás nutí vydat se odbočkou historické imaginace.*“¹ Zmíněná historická imaginace je o to znásobena, zabýváme-li se studiem dočasných, prchavých projektů jako jsou umělecké výstavy. Ty po svém ukončení za sebou sice zanechávají dokument, tvořící onu dělící „*čáru mezi historií a fikcí*“² v podobě vystavených uměleckých exponátů, katalogů, projektové dokumentace, scénářů výstav nebo fotografií, ale celkový prožitek z výstavy jakožto prostorového souvztažného celku je nám odepřen.

Přes omezenou možnost interpretace těchto výstavních projektů zaniklých v čase si práce klade za cíl popsat jejich podstatné rysy, vztahy, účel, smysl a recepci. Práce se pokusí zasadit výstavy a vystavované exponáty českých a slovenských výtvarníků, designérů a architektů do společensko-politického rámce. Výklad předpokládá skloubení dvou různých kontextů. Ročníky milánských Trienále (resp. bienální výstavy užitého umění v Monze) nabývají rétorické funkce vymezující prostor a čas pro recepci zahraničního publika. Rámec domácí umělecké scény a odborný diskurs daného období zase bezprostředně ovlivňuje vznik a výběr vystavovaných exponátů a výstavní koncepci.

Na výstavy je dále nahlíženo nejen jako na umělecké resp. kulturní události³ a jejich výtvarný aspekt, ale také jako na prostředníka státní

¹ Paul Ricoeur, *The Reality of the Historical Past*, Milwaukee, 1984, s. 8. Zde Andrew Lass, Od paměti k dějinám. Události 17. listopadu: mozaika paměti, in: Andrew Lass, *Místo času*, Praha 2014, s. 18.

² Ibidem, s. 15.

³ Výstižný pojem výstava jako „*kulturní artefakt, v němž se kříží estetické, společenské, politické a ekonomické síly*“ používá ve své dizertační práci historička

reprezentace. Stát, který zastával pozici zadavatele, organizátora, mecenáše a cenzora, využíval jedinečný komunikační potenciál mezinárodních výstav s širokým dosahem a představoval tak v rámci zahraniční scény své ideje maskované v samotné koncepci výstavy a ve výběru exponátů užitého umění, designu nebo na příkladech moderní architektury. Díky širokému časovému vymezení práce, které začíná emancipací mladé a národnostně stále roztržité Československé republiky, přechází do období Protektorátu Čechy a Morava, následně socialistického Československa a končí prezentací České republiky roku 1996⁴, lze sledovat různé odstíny ve vztahu *politická reprezentace versus umělecký předmět*, respektive rozpor mezi oficiálními tezemi a realitou konzumentů. Specifikem „*velkorysé milánské výstavy snů a skutečnosti moderního člověka*“⁵ je také provázanost propagandy s omamností podbíživého konzumního světa, které útočí na iluzorní uspokojení růstu lidských potřeb v rámci postupné modernizace společnosti.

Dizertační práce si naopak neklade za cíl vytvořit výčet nebo úplnou katalogizaci vystavených děl českých a slovenských umělců na jednotlivých výstavách a to i s ohledem na to, že u některých nedostatečně dokumentovaných ročníků je přesný přepis vystavovaných děl nemožný. Na XI. a XII. ročníku milánského Trienále navíc dosahoval počet vystavených exponátů dvou set až tří set kusů, a i zde jsou seznamy vystavených děl často obecné, navíc bez úplné obrazové či fotografické dokumentace.

Stejně jako je naše porozumění světa prozatímní a podléhá neustálé revizi, tak také předkládaný výzkum prošel několika stádii. Dizertační práci předcházela magisterská diplomová práce, která zhodnocovala účast českých a slovenským umělců na milánských Trienále mezi léty 1923 a

umění Tereza Nekvindová. Více Tereza Nekvindová, *Výstava versus výstavnictví, Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace*, (dizertační práce), Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova v Praze 2014.

⁴ Téměř třicetiletá absence Československa na milánském Trienále mezi léty 1968 a 1996 je s ohledem na domácí společensko-politickou situaci v zemi zcela výmluvná.

⁵ Benjamin Jedlička, *Zlín, časopis spolupracovníků Baťa XXIII*, 1940, č. 19, 10. 5., s. 1, 3.

1968. Diplomní práce vycházela především z italských archivů a zaměřila se na důkladné zmapování diplomatické korespondence. Posloužila tedy jako užitečné východisko, ke kterému ale bylo nutno kriticky přistoupit ve světle nově získaných materiálů z českých archivů.⁶

Vzhledem k již načrtnutému dvojímu rámci zvoleného tématu se v úvodu práce obsáhle věnuji italskému výstavnímu systému se zaměřením na užité umění a na historii milánského Trienále jakožto organizace, která se snažila o pozvednutí úrovně italského řemesla a konkurenceschopnosti průmyslové výroby. Páté Trienále roku 1933 zaznamenalo sebevědomý růst výstavy, která získala přesunem z provinční Monzy do lombardské metropole permanentní sídlo a světový věhlas. Milánské Palazzo dell'Arte se v dalších dekádách stane svědkem emancipace moderní architektury, zrodu designu, bude u procesu inovace a nástupu nových materiálů. Stejně tak bude reflektovat změnu výpravnosti výstavních expozic a kurátorských přístupů. Trienále bude adorováno, ale také zesměšňováno a nazýváno Šípkovou Růženkou nebo přehlídkou hollywoodských neonů a přepychu, jindy pompézním a těžce stravitelným pel-melem, který je na míle vzdálený potřebám obyčejného člověka. Svou pozici klíčové výstavní události na poli užitého umění a designu si však uhájí.

⁶ Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968* (diplomní práce), Univerzita Palackého v Olomouci 2012.

2. Přehled dosavadního bádání

Italské uměleckohistorické bádání se věnuje tématu milánských mezinárodních výstav užitého umění a architektury vcelku systematicky. Vedle množství všeobecné přehledové literatury o výstavách a výstavnictví, které téma Bienále v Monze a milánského Triennale neopomíjí, ale věnuje se mu jen povrchně, existuje řada monografických studií o obecných dějinách této instituce nebo dílčích tématech s ní spojenou. Již první obsáhlá publikace *Le Arti a Monza nel 1923*⁷, která obsírně zmapovala bienální výstavu dekorativního umění pár měsíců po jejím ukončení, poskytuje čtenáři množství unikátních dobových fotografií. Autor knihy Roberto Papini, historik umění a ředitel několika významných italských uměleckých muzeí včetně Pinacoteca di Brera, se neomezil pouze na všeobecný kontext a italskou účast na výstavě, ale systematicky se také věnoval národním expozicím, včetně té československé. Kniha *Storia della Triennale di Milano 1918–1957*⁸ od Agnoldomenica Picy zhodnocuje jak dobu, jež bezprostředně předcházela založení mezinárodních výstav užitého umění, tak celou meziválečnou a poválečnou historii této instituce.

Velkou část svého odborného bádání věnuje milánskému Triennale italská historička umění a designu Anty Pansera. Její prozatím nepřekonaná obsáhlá kniha *Storia e cronaca della Triennale*⁹ vyšla roku 1978 a popisuje historii milánských výstav do konce šedesátých let. I její další publikace a monografické katalogy, potvrzují formující roli milánského Triennale jakožto významné platformy pro vznik značky „*Made in Italy*“ i celého evropského designu. K velmi neotřelé interpretaci milánských výstav přistoupil kritik umění Zeno Birolli v textu *Ambienti per design udito una cosa vista (EXIT)* ve sbírce *Sorbi, tordi e nitidezze. Arte in Italia dopo la metafisica*.¹⁰ Tato esej, která popisuje výstavu bytové kultury na Triennale roku 1936, se řadí mezi Birolliho experimentální teoretické texty. Ovlivněn estetikou

⁷ Roberto Papini, *Le Arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923.

⁸ Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918–1957*, Milano 1957.

⁹ Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.

¹⁰ Zeno Birolli, *Sorbi, tordi e nitidezze. Arte in Italia dopo la metafisica*, Milano 1983.

Michelangela Antonioniho, americkou punkovou scénou a No Wave, newyorským avantgardním hnutím sedmdesátých let, pracuje s poetikou racionalistní architektury a s plynutím času a děje jako ve filmu. Publikace *1923–30 Monza, verso l'unità delle arti*¹¹ nebo *Design in Triennale 1947–68. Percorsi fra Milano e Brianza*¹² jsou významné pro studium přerodu užitého umění v design a instituci Triennale jako takové, ale zahraničním expozicím se tyto studie věnují jen výjimečně. Jiný pohled přináší například kniha Elisabetty Longari, *Sironi a la V Triennale di Milano*¹³, která popisuje genezi prvního milánského ročníku Triennale roku 1933 prizmatem tvorby jednoho umělce.

České uměleckohistorické bádání se výstavnictví a státní reprezentaci na světových výstavách věnuje stále obšírněji, přesto téma Triennale v Miláně prozatím nenašlo celkového zhodnocení. V polovině devadesátých let se o milánském Triennale zkratkovitě zmiňuje Jiří T. Kotalík¹⁴ a Milena Lamarová¹⁵ v souborné knize o české architektuře od roku 1945. Tato kniha vedle přehledu české architektury zahrnuje kapitoly o výstavnictví a interiérovém designu. Především Lamarová si všímá dílčích realizací, jako je sedací a drobný nábytek Karla Koželky a Antonína Kropáčka pro VIII. Triennale roku 1947 nebo hudební pokoj od Eugena Jindry pro XII. milánské Triennale (1960). Kolektivní publikace *Bruselský sen* se sice primárně věnuje Expo 58, ale dílčí kapitoly přinesly také zhodnocení Trösterovy instalace českého skla na XI. Triennale, rozbor výstavy užitého umění na XII. Triennale a československého výstavnictví přelomu padesátých a šedesátých let jako takového.¹⁶

¹¹ Anty Pansera – Mariateresa Chirico, *1923–30 Monza, verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative* (kat. výst.), Arengario, Monza 2004.

¹² Alberto Bassi – Raimonda Riccini – Cecilia Colombo, *Design in Triennale 1947–68. Percorsi fra Milano e Brianza*, Milano 2004.

¹³ Elisabetta Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Milano 2007.

¹⁴ Jiří T. Kotalík, Výstavnictví, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 140–143.

¹⁵ Milena Lamarová, Interiér a design, in: *Ibidem*, s. 148–156.

¹⁶ Daniela Kramerová, Vanda Skálová, Výstavnictví v Československu – experiment a poezie, obchod i propaganda, in: Vít Havránek et al., *Bruselský sen*.

Kniha *Národní styl. Kultura a politika* od Venduly Hnídkové přihlíží k zahraničním výstavám Svazu českého resp. československého díla a státní reprezentaci Československa na zahraničních výstavách, které následovaly bezprostředně po založení nového státu. Hlavní zájem ale Hnídková věnuje největší přehlídce uměleckého řemesla v meziválečné Evropě – pařížské výstavě roku 1925. Bienále v Monze o dva roky dříve nijak nereflektuje.¹⁷ Komentovaná antologie *Věci a slova*¹⁸ je složená z historických textů o uměleckém průmyslu, užitém umění a designu v české teorii a kritice mezi léty 1870–1970 a přináší teoretické texty několika přímých aktérů a účastníků milánského Trienále. Například myšlenky prezentované ve stati *Estetika a výroba*¹⁹ od designéra Petra Tučného jsou bezprostředním východiskem pro kolekci pracovních nástrojů, které představil na milánském Trienále roku 1968.

Aktuální bádání na téma státní reprezentace Československa vyvrcholilo na přelomu roku 2015 a 2016 výstavou *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu* v Národní galerii v Praze.²⁰ Obsáhlá doprovodná publikace zhodnocuje vedle dalších témat také výstavní praktiky státu, z milánských výstav je katalogovým heslem konkrétně zpracováno XII. Trienále roku 1960.²¹ O milánském Trienále se útržkovitě zmiňují další publikace. Bez nároku na úplné vyčíslení lze zmínit například monografii Mileny Klasové *Stanislav*

Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl I. poloviny 60 let, Praha 2008.

¹⁷ Např. v kapitole Epilog – československá expozice v Paříži 1925 a problém art deco. Více Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 137–143.

¹⁸ Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014.

¹⁹ Ibidem, s. 429–434.

²⁰ Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.

²¹ JL [Johana Lomová], 12. Milánské trienále, in: Ibidem, s. 270. Katalogové heslo vychází z textu magisterské práce Petra Novákové, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968* (pozn. 6), s. 111–143.

Libenský, Jaroslava Brychtová nebo monografii sochaře Zdeňka Dvořáka od historičky umění Hany Rousové.²²

3. K pramenům

Metodologické východisko a páteř dizertační práce tvoří vedle popisu a interpretace vystavených předmětů textová analýza a komparace nezpracovaných pramenných materiálů v historických a soukromých archivech v České republice a Itálii. Klíčovým archivem pro bádání o českých a slovenských umělcích na milánských mezinárodních výstavách užitého umění, designu a architektury je bezesporu historický archiv při milánském Trienále (Archivio storico, Centro documentazione).²³ Vedle spisového archivu zde najdeme bohatý fotografický a audiovizuální archiv a rozsáhlou knihovnu. Knihovna (Biblioteca del Progetto), která vznikla roku 2005, eviduje vedle odborné literatury, dobových periodik a soukromých fondů architektů a designérů veškerou oficiální literaturu a katalogy bienálních a trienálních výstav a část katalogů, které na své náklady vydávaly jednotlivé státy k dílčím expozicím. Spisový archiv čítá jak plány, libreta výstav a plakáty, tak finanční rozvahy a diplomatickou korespondenci od roku 1947. Oficiální dokumenty a diplomatická korespondence z období fašistické Itálie byly bohužel během válečného bombardování Milána odvezeny do oblastí kolem jezera Como a následně skartovány nebo nenávratně ztraceny. Absence těchto „kompromitujících“ materiálů je v jinak bohatém archivu do očí bijící. V neposlední řadě archiv Trienále disponuje průběžně budovaným fondem časopiseckých a novinových výstřížků, který značně usnadňuje rešerši zahraničních ohlasů na jednotlivé výstavy.

²² Milena Klasová, *Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová*, Praha 2002; Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák*, Praha 2013.

²³ Přepisy diplomatické korespondence z milánského archivu Trienále přinesla magisterská práce Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968*, (pozn. 6), s. 208–273.

Chybějící prameny z doby před druhou světovou válkou do určité míry doplňuje historický archiv v Monze, přesněji jeho rozsáhlý fond Comune di Monza, který obsahuje dokumenty o fungování konsorcia Milano-Monza-Umanitaria a pramenný materiál vztahující se k prvním, tehdy ještě bienálním ročníkům mezinárodní výstavy dekorativního umění v Monze.

Archiv filantropického spolku Società Umanitaria v Miláně umožňuje hlubší sondu do fungování spolku i do lombardské kulturní scény na počátku 20. století. Tato soukromá instituce archivuje dokumenty vztahující se k fungování první italské univerzity užitého umění (L'ISIA) a k regionální výstavě dekorativního umění v Miláně roku 1919, která akcelerovala zájem o toto odvětví a vytvořila podhoubí pro vznik konsorcia Milano-Monza-Umanitaria.

V České republice neexistuje archiv, ve kterém bychom naši ucelenou sbírku pramenů k Trienále v Miláně na jednom místě. Archiv Ministerstva zahraničních věcí České republiky má uloženo v rámci několika fondů především diplomatickou korespondenci a obecné zprávy ze zasedání kulturních komisí a komisařů. Výjimečně důkladně je v archivu ministerstva dokumentovaná účast Československa na Trienále roku 1957 a 1960. K nim můžeme dohledat několikastránkové zprávy přípravných komisí i kompletní libreta výstav. Fond Ministerstva školství a kultury v Národním archivu shromažďuje informace o přípravách expozice pro XI., XII. a XIV. Trienále. Dalším významným fondem Národního archivu je nezpracovaný a částečně nepřístupný fond zaniklého Design Centra ČR, který obsahuje projekt Milana Knížáka pro Milán stejně jako informace o dalších aktivitách centra v zahraničí. (Stejný fond by se měl nacházet v archivu Národního technického muzea, ale momentálně je nepřístupný.)²⁴

Významným pramenem pro studium účasti Československa na prvním ročníku bienále dekorativního umění v Monze je pozůstalost architekta Rudolfa Stockara, která je uložena v Národním technickém muzeu. Tento

²⁴ NA, fond č. 137, Design Centrum ČR, nezpracovaný fond. Jelikož se jedná o materiály mladší 30 let, je fond částečně přístupný pouze se souhlasem Ministerstva průmyslu a obchodu, které je právním nástupcem Design Centra ČR.

prozatím nezpracovaný fond obsahuje Stockarovy poznámky a rukopisy, korespondenci a časopisy mající vztah k jeho dílu (články z periodik *Pražský kraj*, *Národní Politika*, *Prager Presse* nebo *Drobné umění*, kam Stockar pravidelně přispíval).²⁵ Cenné informace poskytují také fondy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze – především fond Karel Hetteš, Emanuel Poche a ÚBOK (Ústav bytové a oděvní kultury), a také fond Jan Zrzavý v Památníku národního písemnictví na Strahově.

Pozůstalost architekta Bohuslava Rychlinka, který navrhl expozici československého užitého umění na Trienále roku 1968, spravuje dobrovolný Spolek přátel Častolovic. Archivní fond je tvořen především Rychlinkovými skicami a obrazy, ale sdružení se také podařilo odkoupit neúplný soubor fotografií a zlomek dokumentace k jeho výstavním a architektonickým projektům. Jde především o architektonické a interiérové řešení budovy generálního ředitelství plzeňské Škodovky, výstavy *Bilance 1966* nebo výstavy československé skla v Havaně, Brně apod. Soukromé archivy Reného Roubíčka, Petra Tučného nebo Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové, stejně jako rodinný archiv Františka Trösterera, jsou nenahraditelným zdrojem osobních poznatků, vzpomínek, modelů a fotografií zaznamenávající tvorbu jednotlivých umělců. Profesor Andrew Lass považuje očitého svědka za nejcennější zdroj pro studium dějin. „*Bez ohledu na metodologické obavy týkající se objektivnosti osobní výpovědi se jedincova narace cení, neboť dodává autentičnost tomu, co poskytuje – ono co a jak minulých událostí. Svědkovo oko je rovněž okem paměti.*“²⁶ Osobní výpověď jednotlivců je také platná a užitečná jako protiváha vůči ideologickým tezím oficiálních dokumentů.

Několik fondů, které by byly pro tuto dizertační práci relevantní, nejsou bohužel dlouhodobě badatelsky přístupné. Jde o fondy, které se vážou k účasti Československa na Trienále v Miláně roku 1968, přesněji o fond národního podniku Chirana Brno²⁷ a o fond negativů fotografky Dagmar

²⁵ NTK, fond č. 96, Rudolf Stockar, nezpracovaný fond.

²⁶ Andrew Lass, (pozn. 1), s. 18.

²⁷ MZA, fond K 54, Chirana Brno, s. p., znepřístupněn pro nevyhovující archivní pomůcku.

Hochové, který se momentálně zpracovává a bude zpřístupněn až za několik let.²⁸

Klíčovým zdrojem informací pro dizertační práci jsou články z dobového domácího a zahraničního tisku, které přinášejí specializované reakce, ale také výmluvný *rozruch* a bezprostřední výpovědi o pozorování skutečných historických diváků často bez ohledu na oficiální komentář.²⁹ U některých citovaných novinových článků chybí přesné stránkování, a to z důvodu specifického způsobu archivace vystřižených článků v milánském archivu.

²⁸ Za tyto a další informace děkuji Jiřímu Pátkovi, kurátorovi sbírek fotografie a nových médií v Moravské galerii v Brně.

²⁹ Konceptuální prostor pro vizuální a estetickou kontemplaci „*skutečných historických diváků*“ versus historik umění, který prezentuje oficiální pohled diktovaný autoritou, dále rozvíjí Norman Bryson v eseji *Umění v kontextu*. Norman Bryson, *Umění v kontextu*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, především s. 275–285.

4. Státní reprezentace prostřednictvím užitého umění, designu a architektury – koncept *soft power*

Výstavní realizace Československa na mezinárodních výstavách v průběhu 20. století přecházely od konvenčních forem scénografické asambláže, opřené o zavedené tradice (např. typ „prostá česká světnice“), k modernímu stylu čistých, konstruktivistických instalací, které měly reprezentovat Československo jako pokrokový a rozvinutý stát. Prostřednictvím výstavních expozic nebo pavilonů na mezinárodních výstavách nebylo záměrem ukázat pouze to, co Československá republika vyrábí a jak se vystavované předměty podílejí na budování *image* státu, ale také co jako stát reprezentuje. Po ideové stránce byla státní reprezentace na mezinárodních výstavách často vnímána jakožto nástroj pro legitimizaci vlastní samostatnosti, která respektuje a jde ruku v ruce se západní kulturou. Současně byly tyto výstavy chápány jako katalyzátor zahraničně-politických a ekonomických vztahů, a tudíž v sobě nesly aplikaci toho, co politolog Joseph Nye definuje jako koncept *soft power* neboli měkké moci.³⁰

Tento pojem se dostal do diskursu mezinárodních vztahů na konci sedmdesátých let a je chápán jako schopnost jednoho aktéra ovlivnit chování a preference ostatních ne na základě přímočarého nátlaku na preference druhé strany, ale díky poutavosti, přitažlivosti, dobrovolnosti a nekonfliktnosti. Dle Nye existují tři primární zdroje měkké moci, které dokážou zvýšit atraktivitu a mezinárodní věrohodnost daného státu: kultura (ať už masová nebo vysoká kultura, kulturní výměna nebo film), politické hodnoty a legitimní (až normativní) zahraniční politika. Pokud se zaměříme v rámci *soft power* na kulturu, tak pro zajištění pozitivního přijetí, musí být kultura a ideologie podána především atraktivně a musí v sobě nést univerzální a čitelné hodnoty. Nesrozumitelné nebo příliš vyhraněné hodnoty nebudou všeobecnou veřejností pochopeny.³¹

³⁰ Joseph Nye, *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, New York, 2004.

³¹ *Ibidem*, s. 11–15.

Milena Bartlová připomíná, že právě konvence a konformní výtvarný projev záměrně vytlačil ze státních uměleckých zakázek nejaktuálnější umělecká řešení: „*Jednou z hlavních charakteristik umělecké reprezentace státu musí totiž být schopnost vizuálních děl spojovat maximální možné množství občanů všech sociálních skupin, a k tomu je průměrný a konvenční výtvarný projev vhodný.*“³² Tuto tezi o řízené konformitě podporuje řada archivních materiálů, jež svědčí o cíleném příklonu k zobrazování ve zjednodušené podobě. Z archivních rešerší vyplývá, že například sovětští organizátoři národního pavilonu na Expo 1958 v Bruselu si přizvali, řečeno dnešní terminologií, *pr společnost*, která komisařům a organizátorům pomohla vytvořit výslednou podobu divácky nadmíru úspěšného národního pavilonu. Konzultanti doporučovali nespoléhat se na abstraktní ideje, ale striktně se zaměřit na cílového klienta, tj. ženu v domácnosti, její svět, potřeby a touhu po moderních komoditách.³³

Susan Reid, profesorka Sheffieldské univerzity, jež se specializuje na kulturní historii a na vizuální kulturu, používá v kontextu vizuální kultury státní reprezentace pojem „*spektakulární diplomacie s prvky šoumenství*“.³⁴ Diplomacie je totiž založena nejen na bi (a více)laterálních setkáních a dialogu, ale především na zdánlivě neviditelné síti zákulisních kontaktů a kulturním transferu, který vytváří podhoubí k budoucímu partnerství. Umělecká díla tedy nejsou pouze nositeli tradic a kultury státu, ale hrají v navazování styků mezi národy aktivní úlohu.

Nutno podotknout, že tato vazba funguje oboustranně. Ani politika nezůstává v rámci výstavních projektů v zákulisí. Vedle vyhraněné rétoriky oficiálních textů se na těchto výstavách často setkáváme s její explicitní účastí, ať už se jedná o vernisáže otevírané významnými politiky, organizování národních dnů, návštěvy hlav států a někdy až příliš okaté

³² Milena Bartlová, Jak se dělá stát, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol. (pozn. 20), s. 21.

³³ Více Susan Reid, *Cold War Dialogue: Designing the USSR Pavilion at Brussels '58*, přednáška na konferenci From „Soft“ to „Hard“ Power? Changing Visions of Diplomacy by Design From 1945 Onwards, University of Brighton, 27. listopadu 2015.

³⁴ Ibidem.

demonstrace přátelství mezi národy v podobě oficiálních předávání nejruznějších darů. Během tohoto aktu dochází k přivlastnění si výtvarného díla a k transformaci původní funkce ve službě šíření ideologie. Z „obyčejného“ výtvarného díla / vystaveného předmětu se stává symbol hrdých národních tradic, případně je umělecký artefakt interpretován jakožto nositel abstraktních humanistických hodnot, který dokáže (na rozdíl od literatury) univerzálně komunikovat napříč cizojazyčným spektrem.³⁵ Například české broušené sklo, tradičně vystavovaný umělecký předmět a diplomatický (proti)dar, v sobě snoubí řemeslný um, dlouhou „národní“ tradici a současně, ač nemusí být a priori zatíženo politickou ikonografií, mohou být jeho materiálové vlastnosti jako průhlednost ztotožňovány s metaforickým smyslem a abstraktními pojmy jako čistota nebo transparentnost (státní politiky). V neposlední řadě sklo reprezentuje významnou tržní komoditu.

K šíření politických myšlenek, státních hodnot nebo propagandy, která byla často v rozporu s reálnou situací každodenních konzumentů, vlastně paradoxně přispívala zcela dobrovolně média. Ta často nezištně, doslovně a bez hlubší reflexe zprostředkovávala myšlenky výstavních expozic např. socialistické propagandy a to nejen optikou i špatná reklama je reklama.

³⁵ Více o proměnách role uměleckého předmětu, např. japonské keramiky v japonsko-amerických vztazích během studené války: Takuya Kida, Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s: Soft Power and John D. Rockefeller III. during the Cold War, *Journal of Design History*, 2012, č. 4, s. 15–27, nebo Meghan Jones, *The Politics of Japanese Ceramics in Cold War America* "The Politics of Japanese Ceramics in Cold War America: Displaying and Performing Pre-Modern Culture", přednáška na konferenci From "Soft" to "Hard" Power? Changing Visions of Diplomacy by Design, 1945 Onwards Symposium, University of Brighton, UK, 27. listopadu 2015.

„Dekorativní umění je velmi důležité pro chloubu a dějiny národa. Proč? Protože charakter umělecké výroby nereprezentuje pouze technický a ekonomický fenomén nebo obchodní soutěž, ale je spojen s výrazem, svědectvím tradic a vzděláním národa, neřku-li civilizace.“³⁶

5. Milánské Trienále a italský výstavní kontext

5.1 Lidové špektákly a benátské Bienále

Itálie je nedávným státem, jenž vznikl roku 1861 a jako takový se konsolidoval až první světovou válkou. Není náhodou, že v roce 1861 byla uspořádána první rozsáhlá národní výstava v Itálii, *Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti*, která měla sloužit nejen k oslavě sjednocení Itálie, ale také jako prostředek kulturního stmelení nového státu, který zažil staletí v roztržitém na městské republiky. Výstava, uspořádaná v bývalém florentském železničním nádraží Leopolda poblíž Porta al Prato, chtěla zhmotnit národní pokrok a snažila se představit všeobecný pohled na dobovou situaci v umění, především v malířství a sochařství. Umění zde bylo představeno v rámci jednotlivých regionů s jasnou převahou toskánského a neapolského malířství.

Po této výstavní události proběhlo na celém území Itálie několik národních výstav menšího měřítka, které organizovaly umělecké spolky založené v průběhu 19. století (národní výstava v Neapoli 1877, v Turíně roku 1880 a 1890, národní expozice roku 1891 v Palermu atd.). Tyto výstavy vycházely ze stejného principu, hodnot a cílů jako velké světové výstavy typu expo ve Velké Británii, Francii nebo Spojených státech amerických. Snažily se především prezentovat výrobu, zprostředkovat prodej zboží a podpořit národní identitu a kulturu. Avšak často se jim nepodařilo vybědnout z úzké svázanosti s regionem. Je nutné vzít v potaz názor Mimity Lamberti, která turínskou výstavu roku 1880 nepovažuje ani tak za významnou uměleckou konfrontační přehlídku, jako spíše za zábavu pro široké masy: „*Umělecké expozice byly velmi lákavé a spoléhaly na několik faktorů jako výjimečnost a světovost události, zájem o neobvyklé*

³⁶ Gio Ponti, *Domus XI*, 1933, č. 67, s. 1.

*předměty (...); nabízely příležitost k nonšalantním a elegantním setkáním při nedělních koncertech, v restauracích nebo Coffee House. Jednalo se o prvky zděděné tradice průmyslových nebo všeobecných výstav, které lze zařadit do kategorie lidových špektáklů.*³⁷

Zato benátské Bienále zastávalo nejprestižnější pozici v italském výstavním systému již od svého založení roku 1895. Výstava v sobě propojovala ideu francouzského Salónu a již zmíněných světových výstav druhé poloviny devatenáctého století. Zatímco národní výstavy byly organizované v intencích měšťanského stylu, benátské Bienále a další mezinárodní výstavy se pokoušely zprostředkovat tehdy obtížný kontakt s aktuálním zahraničním děním na poli výtvarného umění.³⁸

5.2 Turín 1902, hledání identity

První z mezinárodních výstav užitého umění v Itálii se konala roku 1902 v severoitalském Turíně.³⁹ Tato výstava byla jedinečná v tom, že odmítla jít ve šlépějích velkých všeobecných přehlídek (tzv. *great exhibitions* v Londýně, Chicagu nebo Paříži) a naopak se výhradně zaměřila na dekorativní umění. Turín představoval na přelomu devatenáctého a dvacátého století centrum severoitalské avantgardní kultury. Roku 1862 zde bylo po vzoru zahraničních muzeí založeno Museo industriale italiano, které kromě vědeckých, technických a přírodních exemplářů vystavovalo také

³⁷ Mimita Lamberti, *L'Esposizione nazionale del 1880 a Torino*, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 1982, č. 18, s. 39.

³⁸ Na přelomu století se na benátském Bienále představili francouzští krajináři nebo sochařská tvorba Augusta Rodina. Výstava *Arte del Sogno* uvedla roku 1907 tvorbu Gaetana Previatiho a jeho kolegů, kteří ve své tvorbě snoubili vliv preraffaelismu a mnichovské secese. Stejně tak se zde prezentovala evropská a americká tvorba. Vedle Maurice Denise nebo Franze von Stucka byl zde zastoupený Walter Crane, který svými myšlenkami přispěl k dialogu mezi vysokým a užitým uměním a po formální stránce se přiblížil hnutí Arts nad Crafts. Antonello Negri, *L'arte in mostra, Una storia delle esposizioni*, Milano–Torino, 2011, s. 120–121. Značného zpoždění v přijímání podnětů ze zahraničí si všimá Veronika Wolf. Například tvorba Toulouse-Lautreca a Degase byla v Benátkách představena až roku 1924. Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách*, Olomouc 2005, s. 30.

³⁹ Více Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino 1902*, Bergamo 1903; Rossana Bossaglia – Ezio Godoli – Marco Rosci, *Torino 1902, Le arti decorative del nuovo secolo*, Milano 1994.

předměty zdobené ornamentem.⁴⁰ A právě ornament záhy ovlivnil tvorbu řady mladých severoitalských umělců a architektů. V návaznosti na muzeum se mohli studenti zapsat od roku 1879 do kurzu kresby ornamentu a o devět let později byla otevřená samostatná univerzitní katedra (Cattedra universitaria di ornato ed architettura).⁴¹ Navíc turínský spolek Circolo degli Artisti (v jeho rámci vznikla roku 1899 skupina Sezione di Architettura) svou iniciativou stimuloval odbornou debatu, jež šla ruku v ruce s celoevropskou diskuzí o vztahu mezi uměním, řemeslem a průmyslem.

Ve stejné době se také v Miláně a v Benátkách vážně uvažovalo o vzniku výstavy dekorativního umění. Benátky chtěly organizovat periodicky opakované přehlídky užitého umění v letech, kdy se nekonalo bienále vysokého umění.⁴² Mezinárodní výstava moderního průmyslového umění byla v Benátkách zorganizovaná v rámci Bienále již roku 1899. Italští umělci jí ale zcela ignorovali, takže v podstatě nepřinesla žádný ohlas nebo reflexi, která by ovlivnila domácí umělecké prostředí. Na výstavě převládlo zahraniční umění a tvorba osobností jako Margaret Macdonald Mackintosh a Charles Rennie Mackintosh, James Herbert MacNair a James Guthrie. Také Milán se nakonec rozhodl počkat a spojit výstavu užitého umění s oslavou otevření železničního tunelu a dráhy *Sempione*. Obě dvě severoitalská města se na přelomu století rozhodla netříštit síly a naopak podpořit Turín.

⁴⁰ V průběhu druhé poloviny 19. století vznikla řada klíčových sbírek užitého umění. V návaznosti na úspěch světové výstavy v Londýně roku 1851 byla otevřená rozsáhlá sbírka Museum of Manufacturers. Ta byla roku 1857 přejmenovaná na South Kensington Museum, aby při stavbě nového sídla roku 1899 získala dnes proslulé pojmenování Victoria and Albert Museum. Pařížské Musée des Arts Decoratifs vzniklo roku 1882. Více např. Elisabeth James, *The Victoria and Albert Museum: a bibliography and exhibition chronology, 1852–1996*, London 1998; Carole Paul (ed.), *The First Modern Museums of Arts, The Birth of an Institution in 18th and early 19th Century Europe*, Los Angeles, 2012.

⁴¹ Více Enrica Pagella, *Le collezioni d'arte del Regio Museo industriale italiano di Torino: prime ricognizioni per un patrimonio perduto*, in: Vittorio Marchis, *Disegnare progettare costruire: 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino 2009, s. 115–127; Luca Giacomelli, *Il Regio Museo industriale italiano di Torino*, in: Enrico Castelnuovo, Enrica Pagella, *Torino: prima capitale d'Italia*, Roma 2012, s. 117–124.

⁴² Systém, který dnes funguje ve spojitosti s *Biennale di Architettura*.

Turínská výstava vznikla na pozadí velmi živé diskuze o eklekticismu, zrovnoprávnění užitého umění⁴³, sociální a vzdělávací úloze umění a o potřebě nového originálního stylu, který by odpovídal požadavkům moderní společnosti. V reakci na účast Itálie na pařížské výstavě roku 1900, kde byl italský pavilón pojat ve stylu benátské gotiky (architekt Carlo Ceppi) a vystavené předměty vycházely většinou z historické tradice, bylo zřejmé, že je potřeba opustit směr eklekticismu a nastoupit cestu modernity. Modernita byla ale nakonec spíše chtěnou než přirozenou.

Výstava se zaměřila na tři témata, moderní dům, moderní pokoj a městské prostředí, a zúčastnilo se jí třináct zemí. Vedle užitého umění hrála značnou roli dobová architektura, a to nejen podobou národních pavilonů ale také proto, že mezi organizátory zahraničních expozic byli zastoupeni především architekti. Zmiňme například Josefa Olbricha, Petera Behrense, Charlese R. Mackintoshe, Victora Hortu, Georgese Picarda a Camilla Boita. Dle dobových recenzí a úvah o stylu můžeme vypořádat postupné zamítání florálních, asymetrických excesů a povrchního dekorativismu. Novým stylem se neměla stát secese se svými sensiblními, organickými a přírodními tvary, nýbrž směr geometrický a abstraktní, který nastoupilo rakousko-německé umění a skotská škola.⁴⁴ Na turínské výstavě zanechali znatelnou stopu především Němci s vizionářským pavilonem Petera Behrense, Rakušané a skotští umělci. Francie a Anglie zastávala konzervativní tradicionalistický přístup. Zajímavým detailem, bylo čím dál tím větší uplatňování podpisu, tedy osobnosti umělce, jako přidaná hodnota užitého umění.

⁴³ Debata ohledně zrovnoprávnění užitého umění a řemesla s vysokým uměním se objevuje v prostředí Turína v polovině devadesátých let devatenáctého století. Architekt Mario Ceradini se otázkou rovnoprávnosti uměleckých disciplín zabývá ve svém článku *Arte democratica in società aristocratica*, kde kritizuje distanc umění od společnosti. Požaduje opustit koncept umění pro pár jedinců a nahradit jej uměním, které je schopné zohledňovat společnost a prostředí, ve kterém žije. Více Mario Ceradini, *Arte democratica in società aristocratica*, *La Triennale Torino*, Torino 1896, s. 35–38.

⁴⁴ Walter Crane, *Modern Decorative Art in Turin: General Impression*, *The Magazine of Art*, září 1902, s. 489.

5.3 Výstava *Sempione* jako metafora modernity

Roku 1906 byl s velkou pompou otevřen tunel *Sempione*, který měl nejen symbolicky propojit město Milán se Švýcarskem, srdcem Evropy. Při této příležitosti proběhla dne 28. dubna 1906 slavnostní vernisáž dlouho připravované mezinárodní výstavy *L'Esposizione Internazionale del Sempione*. Milán uvažoval o organizaci výstavy užitého umění na konci devadesátých let, ale až roku 1906 došlo k její realizaci. Nejednalo se však o výstavu užitého umění ale o návrat k formátu všeobecné světové výstavy, která byla tematicky zaměřená „na pohyb, komunikaci, dopravu, svobodný pohyb obyvatel, dopravních prostředků, zboží a myšlenek.“⁴⁵ Výstava byla chápána jako metafora modernity odrážející vývoj užitého umění a řemeslné produkce na jedné straně a technologický pokrok a vývoj aplikované vědy v průmyslu na straně druhé. Ve své rozsáhlosti měla přehlídka značný dopad především na vývoj městského urbanismu. V podstatě všechny světové výstavy přelomu 19. a 20. století, které ve svých náročných projektech přinášely interpretaci současnosti, ovlivnily svou dlouhou a náročnou přípravou vývoj měst a jejich infrastrukturu.

Z několika návrhů umístění mezinárodní výstavy byl vybrán park a náměstí, které bylo primárně určeno k vojenským přehlídkám (Parco e Piazza d'Armi). Výstavní plocha zabírala milión čtverečních metrů a čítala na 220 budov a pavilonů.⁴⁶ Těžké a přebohatě zdobené architektuře pavilonů chyběla novost a jednoduchost. V tvarosloví efemérních pavilonů

⁴⁵ Více Giuliano Ricci – Paola Cordera, *Per l'Esposizione, mi raccomando...!, Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco* (kat. výst.), Milano, Castello Sforzesco, 15. prosince 2011/26. února 2012.

⁴⁶ Budovy a pavilony světových výstav byly navrhovány jako efemérní stavby, které byly určené po ukončení výstavy ke zbourání. Existovaly však výjimky jako Eiffelova věž nebo Grand Palais v Paříži, od jejichž demolice se nakonec ustoupilo. Jako permanentní byla většinou stavěna jen akvária, která v sobě propojovala architekturu s vědou a technikou. Stejně pravidlo bylo uplatněno v Miláně. Jedinou architektonickou památkou výstavy *Sempione* zůstalo akvárium tzv. Padiglione di Piscicoltura v ulici Gadi. Mezi další známá zachovaná evropská akvária patří vídeňské akvárium v Prátru (1873), pařížské akvárium u Trocadéro nebo projekt Henriho a Alberta Guillaume na stavbu akvária a divadla. Více Pietro Redondi, *Dalla città al territorio: L'Acquario, monumento-simbolo dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906*, Milano 2011, 156–171.

stále převládaly girlandy, ženské hlavice, egyptské pilastry, kupole na tamburu a neobarokní okna. Umění se vystavovalo ve dvou pavilonech, v Palazzo delle belle arti⁴⁷ a Palazzo dell'arte decorativa (návrh architekt Sebastiano Locati). Po obsahové stránce se oba pavilony snažily představit co nejobsáhleji současné umění z celé Itálie bez upřednostňování té či oné školy nebo stylu. Tato neprogramovost se ve výsledku ukázala jako problém. Chyběl společný program či téma, obě výstavy trpěly značnou roztržitostí. Navíc chtěného dialogu mezi vysokým a užitým uměním nebylo dosaženo. Ani dobové odborné uměleckohistorické časopisy jako *L'Arte* Adolfa Venturiho se o tematiku dekorativního umění v zásadě nijak hlouběji nezajímaly.⁴⁸

5.4 Regionální výstava dekorativního umění Lombardie, 1919

Lombardská metropole se rozhodně nechtěla zastavit u projektu všeobecné světové výstavy, její záměry byly mnohem ambicióznější. Milánští radní se rozhodli navázat na všeobecnou světovou výstavu smělým plánem periodicky se opakujících mezinárodních přehlídek užitého umění, které by katapultovaly severoitalské město do pozice klíčového centra tohoto oboru. V předválečných a válečných letech se ale tuto myšlenku nepodařilo naplnit. Těsně po válce přišel s podobným, nikoli však konkurenčním návrhem milánský filantropický spolek Società Umanitaria. Ten vznikl roku 1893 díky velmi štědré pozůstalosti původem mantovského mecenáše Prospero Moisè Loria (1814–1892) jako společnost, která se snažila o pozvednutí úrovně profesního školení dělníků a zaměstnanců průmyslu, jejich sociálního a kulturního vzdělání. Stejně jako anglické hnutí Arts&Crafts nebo německé Deutsche Werkbund, kladla společnost důraz na

⁴⁷ Vystavovali zde malíři jako Mosè Bianchi, Ettore Tito, Alfredo d'Andrade, Giovanni Segantini nebo Giacomo Balla. Do přehlídky vysokého umění se dostala díky Camillu Boitovi také téma architektury. Více Giuliano Ricci – Paola Cordera (pozn. 45).

⁴⁸ Anty Pansera (pozn. 9), s. 40.

propojení a upevnění vztahů mezi průmyslem, uměleckým sektorem a italskou společností.⁴⁹

V reakci na válečnou a poválečnou situaci a na úpadek oboru užitého umění se Società Umanitaria, která sama spravovala školu dekorativního umění, pokusila akcelarovat myšlenku výstav a navrhla zorganizovat regionální výstavu lombardského užitého umění. Původním záměrem bylo výstavu každoročně opakovat a v každém ročníku se zaměřit na určité téma nebo obor užitého umění. Snahou bylo velkoryse navázat na ideje Williama Morrisa o tříbení vkusu a gusta širokého publika nabídkou praktických, jednoduchých a elegantních modelů každodenně užívaných předmětů pro průmysl a dále motivovat a vzdělávat mladou generaci umělců.⁵⁰

Za hlavní téma výstavy bylo vybráno vybavení domácnosti, dětský oděv, knižní kultura a floristika. Jednotlivé exponáty byly dle dobové zvyklosti scénograficky komponované do interiérových celků. Aby ani téma levného bydlení neušlo pozornosti, společnost vyhlásila soutěž na návrh vybavení dělnického bytu a dále na výstavní plakát. Záměrem přehlídky bylo prezentovat ani ne tak výsledky průmyslové a řemeslné výroby, ale spíše vztah mezi průmyslem, řemeslníkem a umělcem, a dále mezi umělcem a publikem. Pozice umělce v průběhu navrhování předmětu byla chápána jako klíčová. Jak podotýká Rossana Bossaglia, v Itálii se v předválečné době udržovala velmi vysoká prestiž užitého umění. Jedním z důvodů byla obava před průmyslovou sterilizací, kterou přinášelo Německo a další evropské země. Exponáty výstavy ve většině nepřekonaly průměr svou originalitou, ale svým zpracováním byly nadstandardní. Problém stylu nebyl totiž v té době v Itálii na prvním místě. Vytříbené a malé série dekorativních předmětů se orientovaly směrem, který se později označoval jako art deco.

⁴⁹ (nesign.) L'attività della Società umanitaria e dell'Unione italiana dell'educazione popolare, Esposizione regionale lombarda d'arte decorativa, *La Coltura Popolare*, 1919, s. 511–516.

⁵⁰ *Esposizione regionale lombarda d'arte decorativa* (kat. výst.), Milano 1919, s. 6.

Umírněný eklekticismus a návaznost na secesní styl lze pozorovat na ikonickém díle výstavy, *Bráně gladiol*, od Alessandro Mazzucotelliho.⁵¹

6. Z Monzy směrem k milánskému Trienále

6.1 Konsorcium Milano–Monza–Umanitaria

Uspořádat tehdy již téměř dvacet let starý plán bienální mezinárodní výstavy užitého umění v režii samotného města Milána se ve válečných letech zdálo z mnoha důvodů nemožné. Do hry bylo potřeba přizvat další partnery. V prosinci roku 1917 zaslal Guido Marangoni, vrchní správce sbírek hradu Sforzesco, otevřený dopis starostovi Milána, Emilio Caldarovi. V dopise reaguje na aktuální situaci a vyzývá k rázným politickým a ekonomickým krokům, které umožní rychlý rozvoj italské společnosti a dekorativního umění. Marangoni upozorňuje, že italský umělecký potenciál je postupně vytlačován francouzskou výrobou a německým monopolem. Dále zmiňuje, že reformy by neměly vycházet pouze z vládních rozhodnutí, ale že by se o rozvoj užitého umění měla zasloužit městská samospráva. Navrhuje, aby město Milán uspořádalo do dvou let od podepsání světového míru bienální výstavu užitého umění. „*Tato setkání by měla sprátně vést vedení různých firem a výrobců a tím je sloučit do asociací, jak se úspěšně podařilo například v Anglii nebo Německu; které by organizovaly odborné školy (...), vedly muzea, které by šířily nejlepší modely, knihovny které by sbíraly publikace, časopisy (...), zvaly přednášející, kteří by hovořili o nejnovějších metodách a výrobních procesech.*“⁵² Marangoni dále v dopise upozorňuje, že organizací bienálních výstav by se otevřel turistický průmysl s velkým ekonomickým potenciálem.

Italská ekonomika vstoupila na začátku dvacátých let do všeobecné krize, která postihla nejen průmyslová odvětví, ale také banky a tisíce

⁵¹ Rossana Bossaglia, *L'ISIA a Monza: Una scuola d'arte europea*, Milano 1986, s. 31.

⁵² Guido Marangoni, *La prima mostra internazionale delle arti decorative, notizie, rilievi, risultati*, Monza 1923, nestr.

obyčejných lidí a stala se úrodným podhoubím pro rozvoj fašistického hnutí. V atmosféře všeobecné krize a psychicky nahlodané italské společnosti po drtivých válečných porážkách jako té u Caporetta byl Marangoniho podnět kladně přijat.⁵³ V únoru roku 1922 bylo v královské vile v Monze po dlouhém vyjednávání ustanoveno ad hoc konsorcium pro výstavu dekorativního umění. Konsorcium Milano–Monza–Umanitaria se skládalo ze šesti zástupců milánského okresu, tří zástupců města Monzy a dvou členů filantropického spolku Società Umanitaria. Uskupení se oficiálně zavázalo k propagaci a organizaci mezinárodních výstav umění aplikovaného na průmysl. V čele konsorcia stál Guido Marangoni. Ustanovené sdružení právnických subjektů si striktně rozdělilo své funkce. Milánská obec spravovala organizaci a propagaci výstavy, Società Umanitaria vložila do projektu svou předchozí zkušenost s regionální výstavou dekorativního umění a Monza poskytla sídlo výstavy ve Ville Reale od architekta Piermariniho. Kromě Villy Reale v Monze se uvažovalo jako o možné lokaci výstavy o Piazza d'Armi nebo Ville Reale v Miláně. Sídlo v Monze ale nebylo vybráno náhodnou. Tuto volbu dozajista ovlivnila nábytkářská tradice regionu Brianza, atraktivita parku v Monze a také železnice, která od roku 1877 pohodlně spojovala Monzu s lombardskou metropolí.⁵⁴

Jak se dočteme v oficiálním statutu, konsorcium zodpovídalo: *„vedle vedení a organizace mezinárodních výstav dekorativního umění také za založení a vedení školy umění, institutu umění a vysoké školy aplikovaného umění na průmysl, za znovuoobnovení zahradnické školy při královské vile a ke správě celého parku; k vytvoření ubytovacích struktur pro studenty a umělce. Zodpovídá za vytvoření sbírky studentských děl*

⁵³ V době krize a těžké inflace byl v Miláně roku 1920 uspořádán také vzorkový veletrh (*Fiera Campionaria di Milano*), který měl navrátit dech italské ekonomice. Veletrh, k jehož realizaci byly využity dřevěné domky z utečeneckého tábora v Caporetto, dal základ dnešním světově proslulým milánským veletrhům.

⁵⁴ V průběhu dvacátých let se v Itálii převáděl královský majetek a jedna z mnoha nemovitostí nabídnutá k převodu byla také královská vila v Monze. První plány počítaly se vznikem léčebného sanatoria pro nemocné tuberkulózou. Tento návrh ale narazil na odpor obyvatel Monzy. Guido Marangoni využil příležitosti, spojil se s Comune di Monza a Villa Reale byla 8. února 1921 konsorciu poskytnuta jako sídlo výstavy k *„věčnému užívání“*. Více Guido Marangoni, *La prima mostra internazionale delle arti decorative, notizie, rilievi, risultati*, Monza 1923 a Anty Pansera (pozn. 9), s. 13–19.

*užitého a průmyslového umění, muzea nábytku a také za integraci technické a umělecké výuky do škol v regionu Brianza.*⁵⁵

6.2 ISIA – umělecká škola, jež měla ambice stát se italským Bauhausem

Umělecká škola, která vznikla při Piermariniho královské vile, si vzala za svůj příklad nové školy ve Švýcarsku, Belgii a měla ambice stát se italským Bauhausem.⁵⁶ Více než dvacetileté působení školy (1922–1943) zaznamenalo změny názoru na styl a přístup k vnímání užitého umění a také pokus o nastolení alternativy k typickým odborným školám a uměleckým akademiím. Slavnostní otevření školy dne 12. listopadu 1922 se neslo v morrisovském tónu oslavy krásy obyčejné věci.⁵⁷ Škola ale již ve svých počátcích bojovala s přílišným očekáváním a vysokými ambicemi, které nebyla schopna naplnit. Kritizována byla už jen za pompézní označení „univerzita“.

Škola měla v počátcích silný sociální akcent, zaměřovala se na vzdělávání jako na klíčový faktor ovlivňující emancipaci nejnižších sociálních tříd a byla rozdělená na tři stupně: Scuola dell'arte, Istituto dell'arte a Istituto Superiore per le industrie artistiche. Učební obory byly rozděleny na oddělení nábytku, kovozpracování a zpracování drahých kovů (zlatnictví, cizelérství a kovorytectví), obor dekorace (malířská, sochařská a nástěnná dekorace; malba na látku a na tapety, keramiku, dekorace skla) a grafické umění. Velké ambice byly kladeny na základní stupeň (Scuola d'arte), který měl přilákat množství uchazečů o studium nejen z Monzy, ale i z přilehlé oblasti Brianza. Následující stupeň, Institut umění (Istituto dell'arte), přijímal studenty všech oborů. V prvním ročníku si studenti mohli vybrat pouze obory nábytku, kovozpracování, dekorace nebo zahradnické umění. Ti, kteří chtěli navštěvovat obor zlatnictví a grafické umění, museli

⁵⁵ Statuto, R. D. 29 dicembre 1921, n. 2029, col quale il Consorzio istituito (...). Comune di Monza, archivio storico, Sezione seconda (1871–1935) 965/1, Istituto superiore per le industrie artistiche.

⁵⁶ *L'Università delle arti decorative nella Villa Reale di Monza*, Milano 1922, sešitek vložený do složky Comune di Monza, Archivio storico, Sezione seconda (1871–1935), 965/1, Istituto superiore per le industrie artistiche.

⁵⁷ „dare segno di bellezza ad ogni cosa“, Rossana Bossaglia (pozn. 51), s. 31.

v prvních letech pendlovat mezi milánskými odbornými dílnami a královskou vilou v Monze.

V rámci základního stupně trval školní den sedm vyučovacími hodinami. Ty byly rozděleny na práci v dílně, grafickou a kulturní výchovou. Na institutu se osmihodinový rozvrh dělil na šest hodin práce v dílně a dvě hodiny grafické a kultivační průpravy (pěstování, zahradnictví), přičemž v posledním ročníku měli studenti naprostou volnost pro svou individuální tvorbu pod vedením vedoucího daného uměleckého oboru. Výuka všech předmětů měla být integrovaná, koordinovaná a měla být doplněna o přípravu fyzickou, etickou, estetickou a občanskoprávní. Z areálu královské vily měla univerzita k dispozici pouze boční přístavky. Svým studentům škola poskytovala vedle odborného zázemí, učeben a ateliérů taky sbírku umění, fotografií a diapositivů [1].⁵⁸

Každý z představitelů konsorcia měl o vedení a směřování školy jinou představu. Zatímco generální sekretář filantropického spolku Augusto Osimo, vnímal školu jako možnost seberealizace pro nejnižší společenskou třídu, která se může vyučením posunout na sociálním žebříčku, pro Guida Marangoniho byla škola v podstatě druhotná. Veškerou svou energii směřoval k realizaci bienálních expozic.⁵⁹ Naopak program Giuseppe Bevione z let 1929 a 1930 předpokládal, že se škola v Monze stane nejvýznamnější školou umění v celé Itálii.

V rozmezí let 1923 a 1927 došlo s ohledem na výsledky mezinárodních výstav a ohlasy na pařížskou výstavu užitého umění roku 1925 ke změně názorů na styl užitého umění. Náročně naturalisticky zdobené kovové a dřevěné vyřezávané předměty byly chápány jako rezidua minulosti, romantismu a nostalgie. Stejně tak byl vnímán filantropický spolek Umanitaria, který byl postupně vytlačen z vedení školy a také z organizace mezinárodních výstav. Od roku 1928 se škola dobrovolně vzdala označení „univerzita“ a přijala název Istituto per le industrie artistiche. Slovo

⁵⁸ Viz Statuto, R. D. 29 dicembre 1921, n. 2029 (pozn. 55).

⁵⁹ Marangoni od počátku vnímal královskou vilu jako ideální místo pro výstavu. Až roku 1921 přistoupil na myšlenku univerzity. Rossana Bossaglia (pozn. 51), s. 14.

„průmyslový“ odpovídalo odklonu od romantismu a diletantismu směrem k širší průmyslové produkci a zjednodušení stylistických forem. Významnými osobnostmi, které byly na přelomu dvacátých a třicátých let spojeny se školou v královské vile, byli Gio Ponti, Arturo Martini, Pio Semeghini, Mario Marini nebo Giuseppe Pagano [2]. Od roku 1929 se škola snažila sledovat model výmarského Bauhausu. Jak ale Bossaglia podotýká: „*Institut (v Monze) se nikdy plně nestal typem Bauhausu. Bylo to spíše cvičiště a výjimečný stimul, který udržoval při životě některé výrobní zvláštnosti. (Institut) se stal živým svědectvím toho, že umělecká kreativita je klíčovou potřebou člověka.*“⁶⁰ Roku 1943 byly kurzy na institutu ukončeny. Po válce byla škola sice znovu otevřena, ale žila v pouhé vzpomínce na svou minulost.

6.3 Svár lidovosti s modernismem na bienálních výstavách v Monze

První Bienále dekorativních umění bylo slavnostně zahájeno 19. května 1923 [3]. Pod vedením Giudo Marangoniho byly v Monze uspořádány celkově tři ročníky mezinárodní výstavy dekorativního umění (roku 1923, 1925 a 1927). Marangoni vtiskl všem ročníkům soubornou koncepci představující bohatou sbírku uměleckého řemesla a průmyslové produkce vysoké úrovně a tvůrčí kreativity, které se ale nevymanily z eklekticismu a historismu. Jako by se, slovy Agnoldomenica Picy, zdálo, „že *Biennale di Monza mělo ty nejlepší záměry, ale s ohledem na evropský vkus bylo pozadu o 30 let.*“⁶¹ Avantgardu zastupoval na prvním Bienále v Monze pouze futurista Fortunato Depero s projektem *Sala futurista*, neoklasicistní talíře Gio Pontiho, tapiserie Marcella Nizzoliho a sklo Venini.

„*Folklorismus je jednotvárný*“ znělo často z pera kritiků Bienále v Monze roku 1925, které se programově věnovalo folklórnímu a venkovskému umění.⁶² Opomíjením myšlenek modernismu se výstava dostala na periferii zájmu odborné veřejnosti i tisku, což je markantní

⁶⁰ Rossana Bossaglia (pozn. 51), s. 14.

⁶¹ Agnoldomenico Pica (pozn. 8), s. 8.

⁶² Vera Rossi Lodomez, *Modernità e folklore alla II Biennale di Monza*, *Lidel*, 15. července 1925, s. 19.

především v porovnání s pařížskou výstavou. Přes ujišťování o opaku lze bezesporu konstatovat, že mezi Monzou a souběžně organizovanou světovou výstavou v Paříži existovala značná konkurence. Monza v porovnání s progresivnější pařížskou výstavou zůstávala u tradičního, leč anachronického propojení umění a řemesla. Na druhém ročníku Bienále se kromě národních a regionálních expozic představili umělci hnutí Novecento, architekt a designér Gio Ponti, vlámská avantgarda vedená belgickým architektem Victorem Bourgeoisem a Marcello Nizzoli (architekt a designér, který se později proslaví především návrhy pro firmu Olivetti).

Třetí Bienále 1927 směřovala k „normalitě“, předmětům každodenního života a lidové umění bylo zastoupeno pouze omezeně. Výstava stále zachovávala dělení expozic podle jednotlivých regionů. Na základě úspěšných příkladů ze zahraničí (především z Německa) se Marangoni usilovně pokoušel o větší propojení s průmyslovým sektorem. Mezi zástupci italské architektury se na výstavě prosadila progresivní skupina racionalistických architektů – Gruppo 7 (Figini, Frette, Larco, Libera, Pollini, Rava a Terragni). Ve vybavení domácnosti a dekorativním umění všeobecně převládl tón neoklasicismu a hnutí Novecento.⁶³

Po úspěšném třetím Bienále roku 1927 přešla výstava z pravidelného dvouletého intervalu na tříletý. Tehdy se vzdal vedení Bienále v Monze jeho zakladatel Giuseppe Marangoni a do čela organizačního týmu se dostali Gio Ponti, Mario Sironi a Alberto Alpago-Novello. Poslední výstavou, která se i přes značné polemiky uskutečnila v Monze, byla tedy čtvrtá *Triennale delle arti decorative e industriali moderne*. Nový název neodrážel pouze změnu výstavní periodicity, ale také posun celkového zaměření výstavy směrem k aktuálním požadavkům společnosti a oboru užitého umění – k

⁶³ Na konci dvacátých let 20. století vznikl v Itálii kolem Maria Sironiho, Carla Carrà a Achilla Funiho silný proud hnutí Novecento. Na poli architektury se vytvořily skupiny jako Gruppo degli architetti urbanisti, Labyrinth (Giovanni Muzio, Gio Ponti, Giuseppe de Finetti) a racionalistní Gruppo 7 s architekty jako Terragni, Figini, Pollini. Začaly vycházet zásadní odborné časopisy: *Domus* vedený Gio Pontim a *La Casa bella* Guida Marangoniho (později *Casabella* pod vedením Giuseppe Pagana a Edoarda Persica). Více *Novecento, Arte e Storia in Italia* (kat. výst.), Scuderie Papali al Quirinale, Roma 2000–2001.

průmyslovému výtvarnictví a počátkům designu. Gio Ponti a Guido Andlovitz se shodli na tom, že pokud se na začátku století hovořilo o nutném propojení umění a řemesla, resp. průmyslu, nyní je na čase uplatnit stejné požadavky (estetické, výrobní cena) na modernizaci sériové výroby. Pod vlivem Bauhausu, ruského konstruktivismus nebo Fordovy pásové výroby převládl princip modernity, originality a požadavků technické dokonalosti a efektivní výroby. První Triennale ještě nebylo oficiálně otevřeno architektuře⁶⁴, ale její zakomponování do výstavního programu bylo do budoucna považováno za nezbytné.

7. Milánské Trienále

7.1 Rok 1933, z periferie do metropole

V Monze byli návštěvníci prvních čtyř ročníků výstavy především svědky postupného přerodu postavy umělce/řemeslníka a jeho zájmu o jedinečný originální kus směrem k proto-designérovi, který čím dál tím více spolupracoval s průmyslovým odvětvím a sériovou výrobou. Ve stejném roce, kdy nacisté nadobro uzavírají berlínský Bauhaus, se milánská výstava pokusila navázat na mezinárodní diskurs o vztahu mezi formou a obsahem, mezi architekturou a dekorem a mezi uměním a řemeslnou výrobou.

Architektura byla na prvních ročnících Bienále a Trienále v Monze vnímána jen skrze kresebné návrhy a několik dočasných realizací v přilehlém parku. Roku 1933 se architektura stala jedním z klíčových témat celé přehlídky. Tato programová změna byla zohledněna v oficiálním názvu, ke kterému bylo přidáno „e dell'architettura moderna“. Pod novým názvem byla výstava dne 27. října 1932 zaregistrována v Bureau International des Expositions jako „výstava permanentní“ s právní

⁶⁴ V parku královské vily bylo představeno pouze několik dočasných architektonických projektů jako dům Casa elettrica od architektů Luigiho Figiniho, Gina Polliniho, Adalberta Libera, Guida Frette a Piera Bottoniho. Projekt se stal manifestem italské racionalistní architektury [4].

samostatností ve smyslu článku 8 pařížské Konvence o mezinárodních výstavách z 22. listopadu 1928.⁶⁵ Park Sempione se zaplnil projekty efemérních racionalistních staveb v reálném měřítku, jejichž práh „*když člověk překročil a vrátil se do reálného světa, jako by mžikem ztratil veškeré okouzlení. Subtilní stěny, zasklené plochy a několik soch od Fontany a Melottiho v interiéru jako by dodaly architektuře atmosféru křehké iluzivnosti, kterou najdeme v pirandellovských hrách.*“⁶⁶ Vedle mezinárodní výstavy architektury, která pracovala s médiem koláže a fotomontáže, byla v Paláci umění představena tvorba vizionářského futuristického architekta Antonio Sant’Elia. Stejně tak zde byl potvrzen nástup ohýbaného nábytku (Giuseppe Pagano, Agnoldomenico Pica a Gabrielle Mucchi). Umělecké exponáty byly na V. Trienále stále vystavovány jako unikátní elegantní předměty. Reprodukceschopnost a mechanizace průmyslu posune trend směrem k sériové výrobě, která roku 1936 v milánském Paláci umění zcela převládne.

EXKURZ 1: Trienále jako umělecký Gesamtkunstwerk

Muziův Palác umění jako variabilní *contenitore*

V pořadí páté Trienále přineslo velké množství novinek – především přestěhování sídla výstavy z provinční Monzy do Milána. Díky ochotě a velkorysému finančnímu příspěvku z pozůstalosti lombardského průmyslníka Antonia Bernocchiho byla v srdci historického Milána uskutečněna stavba nového výstavního paláce podle projektu architekta Giovanni Muzia [5].

Giovanni Muzio (1893–1982) vystudoval architekturu na milánské technice (Politecnico di Milano). Jeho jméno je spojeno s řadou významných realizací jako milánská Ca’ Brutta (1920–22), se stavbou

⁶⁵ Maria Antonietta Crippa, Triennale a Milano, via italiana alla modernità, in: Maria Antonietta Crippa – Ferdinando Zanzottera, *Expo x Expos, Comunicare la modernità, Le esposizioni Universali 1851–2010*, Milano 2008, s. 103.

⁶⁶ Zeno Birolli (pozn. 10), s. 134.

Katolické univerzity nebo s projektem univerzitní budovy Bocconi. Palác umění v Miláně, který je považován za jeden z hlavních projevů architektury italského racionalismu, byl realizován mezi podzimem 1931 a jarem 1933. Předností nového monumentálního paláce, propojující neoklasicistní tvarosloví (sloupové portiky, výrazné apsidální zakončení hmoty paláce a další aluze vycházející z tradice bazilikální architektury) a prvky amsterdamské školy, byla polyfunkčnost a flexibilita výstavních prostor. Užíváním klasických tvarů a forem se Muzio stavěl do opozice vůči futuristickému hnutí. Budovu charakterizuje použití režných cihel, čisté linie, jednoduchost prostor, vyrovnanost hmot a důraz na dostatek přirozeného světla a delikátní vztah mezi interiérem a exteriérem.⁶⁷ Muzio nikdy nepovažoval projekt Paláce umění za nedotknutelnou posvátnost. Vnímal palác spíše jako *contenitore* – tedy jakýsi „výstavní obal / nádobu na výstavu“, kterou je potřeba respektovat, ale v případě nutnosti je jej možno upravit [6].

Pátý ročník Trienále získal vlastní výstavní prostory, které byly projektovány výstavě na míru. Mezinárodní přehlídka roku 1933 (nebo také v XI. roce dle fašistického kalendáře) expandovala do přilehlého parku, kde bylo postaveno 40 architektonických struktur – např. věž Littoria, dnes Branca (architekti Ponti a Chiodi), z racionalistní architektury Vila-studio pro umělce (architekti Figini a Pollini) a Vila pro umělce u jezera (arch. Terragni, Lingheri a Cereghini). Oproti Stuttgartské výstavě roku 1927 se však jednalo o dočasné projekty, které byly po výstavě zbourány.

S architektem Muziem velice úzce spolupracoval malíř Mario Sironi. (Jak již bylo řečeno, byl také organizátorem posledního Trienále v Monze.) Sironi přispěl k řešení mnoha prvků v interiéru i exteriéru budovy a stal se režisérem a dirigentem celého výstavního projektu. Nejenom, že využíval siglu „V“ v řešení lineární dekorace stropů a podhledů sjednocující celou budovu, Sironim jsou také podepsané četné obloukové prvky v interiéru i exteriéru. Zmíňme například téma oblouků v hlavním vstupu nebo solitérní

⁶⁷ Dario Marchesoni, *La Triennale di Milano e il palazzo dell'Arte*, Milano 1985, s. 11.

oblouky na náměstí, které odkazovaly na metafyzickou tvorbu Giorgio de Chirica, ale i na malbu samotného Sironiho [7].⁶⁸ Působivý scénografický prvek šesti volně stojících oblouků z kamene z Vicenzy před budovou Trienále se využíval především během oficiálních návštěv jako pozadí reprezentující redukovaný triumfální oblouk. Stejně tak mohly Sironiho oblouky odkazovat na tradici římských akvaduktů nebo mohly vizuálně komunikovat s nedalekým klasicistním vítězným obloukem od Luigiho Cagnoly.

Trienále roku 1933 to nebyl pouze architekt Giovanni Muzio a Mario Sironi, ale celá generace italských umělců a intelektuálů, která se na projektu podílela – např. Gio Ponti, Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Arturo Martini a Marino Marini. Ti společně vytvořili v historickém srdci Milána umělecký *Gesamtkunstwerk* spojující architekturu, rozsáhlý cyklus nástěnných maleb, mozaikovou výzdobu, sochařskou a reliéfní tvorbu a skvěle zpracovanou (dnešními slovy řečeno) institucionální marketingovou a reklamní strategii, která šla ruku v ruce s politickou propagandou fašistického státu.⁶⁹ Nad užitým uměním zcela převládla architektura a cyklus monumentálních nástěnných maleb, kterou ideově zkomponoval Mario Sironi.

Mario Sironi, ne-futurista

Malíř, ilustrátor, sochař a scénograf se roku 1903 setkal v Římě s tvorbou Umberta Boccioniho a Gina Severiniho, hlavních představitelů italského futuristického hnutí. Sám Sironi na futuristických výstavách aktivně vystavoval, nikdy však manifest futurismu nepodepsal.⁷⁰ Jeho tvorba spíše inklinovala ke kubismu Fernanda Légera, z jehož tvorby čerpal myšlenky o deformaci a rozkladu forem na základní geometrické tvary. Konfrontujeme-li Sironiho například s malířem Boccionim, Sironiho dílo zcela postrádá dynamiku a energii futuristického pohybu. Ta zůstává

⁶⁸ Viadukty a oblouky jsou častým motivem Sironiho urbánních zátiší, např. Mario Sironi, *I Costruttori*, 1929, Collezione Boschi Di Stefano, Milano.

⁶⁹ Více např. Elisabetta Longari (pozn. 13).

⁷⁰ Více Caroline Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurismo*, Milano 2002.

naznačena pouze v názvech obrazů nebo v zobrazovaném předmětu (kamion, cyklista), který pohyb, dynamismus či technický pokrok naznačuje, sám předmět však zůstává nehybným.

Na začátku dvacátých let se začal Sironi vyrovnávat s metafyzickými tématy a s vlivem Giorgia de Chirico, Carla Carrà a dalších výtvarníků kolem časopisu *Valori Plastici*. O dva roky později vznikla v Miláně skupina Novecento. Hnutí vycházelo z celkové nálady ve společnosti, která si pod vlivem válečných událostí uvědomila, že futuristické utopie jsou neudržitelné a nerealizovatelné. Novecentisté začali hledat novou cestu a inspiraci, a to především v návratu k tradici. Jejich výrazový rejstřík prodělal značnou archaizaci a redukci tvarů, kterou nacházeli na obrazech renesančních primitivistů jako byl Giotto nebo Massaccio. První veřejné vystoupení skupiny proběhlo na benátském Bienále roku 1924.

Hnutí Novecento a fašistická propaganda

Umění hnutí Novecento se záhy stalo neoficiálním uměním fašistické Itálie. Pro fašistický režim byl tento styl vhodný, protože zhodnocoval národní tradice, navíc jeho výrazové prostředky byly jasné a čitelné. Zobrazení zůstávalo svým způsobem tradiční ale také aktualizované, přísné a monumentální, což hrálo do karet populistické rétorice. Ta se na začátku třicátých let svezla na vlně rozšiřující se masové komunikace (rádio, kino, plakáty, komiks) a umění, které se čím dál tím více prosazovalo ve veřejném prostoru.

Existovaly tři základní způsoby umělecké intervence do veřejného prostoru – oslavná solitérní sochařská díla určená do veřejného prostoru nebo na veřejné budovy, nástěnné malby a vysoký nebo nízký reliéf, který poskytoval možnost vyprávět pomocí postupné sekvence výjevů. Dalším významným komunikačním prostředkem se staly scénografické instalace podobné *Výstavě fašistické revoluce roku 1932*. Šlo tedy o jakési prolínání „zpátečnických, resp. tradičních“ výtvarných oborů s novými formami jako

velkoformátové reprodukce, fotomontáž, fotografie a film. Tyto techniky také promluvily do podoby řady výstav na V. a VI. Trienále.⁷¹

Italské veřejné umění nabylo od konce první světové války nové podoby. Zatímco na začátku dvacátých let došlo až k jakési pomníkové invazi (stavělo se nepřeborné množství pomníků padlých nebo naopak vítězné pomníky), při nástupu fašistů k moci se oficiální ikonografie změnila. Nový režim potřeboval vytvořit podobu nové italské fašistické identity a především vystavět nové státní struktury, instituce a působit na veřejný názor a masy novými komunikačními prostředky. Umělci i architekti se stali součástí nové mytologie fašistického státu, která viděla architekta-inženýra jako personifikaci idey o budování nové společnosti.

Samotný fašistický režim se stal aktivním organizátorem nejrůznějších uměleckých akcí a začal vést výběrová řízení na umělecké zakázky. Tím na jednu stranu poskytoval zdánlivou příležitost k volné tvorbě, na druhou stranu zcela selektivně vybíral a kontroloval, kdo bude daný projekt realizovat. Režim uděloval ceny a stal se zadavatelem mnoha výtvarných projektů určených pro veřejný prostor, školy, univerzity, nádraží, administrativní budovy, soudy, Case del Fascio nebo poštovní úřady.⁷² Teoretickou definici angažovaného umění v kontextu fašistické Itálie najdeme v knize *Manifesto della pittura murale* od Maria Sironiho z roku 1933.⁷³

⁷¹ *Anni Trenta. Arti in Italia oltre il fascismo.* (kat. výst.), Firenze 2012–2013, s. 171–189.

⁷² Umění ve veřejném prostoru, které je schopné komunikovat s obrovskou masou obyvatel je ideálním médiem všech diktatur. Využívala ho sovětská propaganda nebo mexičtí muralisté (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco). Skrze Riverovy zakázky v Kalifornii nebo Michiganu (cyklus v Coit Tower od Victora Arnautoffa, Institut umění v Detroitu) se nástěnná malba ve veřejném prostoru prosadila také ve Spojených státech amerických. Např. Gerry Souter, *Diego Rivera, His Art and His Passions*, New York 2007; Claudia Mesch, *Art and Politics, A Small History of Art for Social Change since 1945*, London – New York, 2013.

⁷³ Elisabetta Longari (pozn. 13), s. 115–124.

Mario Sironi jako tvůrce korporátní image V. Trienále

Sironi jako umělecký dirigent celého organismu Trienále dostal obrovskou příležitost zhmotnit a realizovat svou utopii o kolektivním veřejném umění. Poučen několika předešlými zakázkami a především realizací výstavy *Fašistická revoluce* roku 1932 si byl vědom potřeby zřetelně zprostředkovat novou kulturní událost (nejen milánské) veřejnosti. V této perspektivě můžeme sledovat postavu malíře Sironiho jako tvůrce mediální kampaně a institucionální marketingové strategie. V. Triennale si jako jedna z prvních mezinárodních akcí uvědomila, jaká síla a potenciál se nachází v masové komunikaci ve veřejném prostoru a v síle značky, loga, labelu.

Mario Sironi vytvořil velice jednoduché a čitelné logo majuskulního „V“. To se objevovalo všude – v interiérové dekoraci paláce, na poštovních známkách, na plakátech na hlavních nádražích a to také v podobě trojrozměrných bannerů. Jako součást mediální masáže vycházelo ohromné množství propagandistických článků (především v Mussoliniho *Popolo d'Italia*), které informovaly o tom, jak se stát bohubíbě zajímá o umění a jak velkou úlohu klade na umění v každodenním životě. Velké plakáty byly rozmíst'ovány po městě, ale také podél dálnic jako jakési první billboardy. Znalost komunikační strategie a zkratky byla u Sironiho podpořena jeho předchozí zkušeností z prostředí novinové ilustrace. Kromě používání jasného a lehce zapamatovatelného loga „V“ – ve smyslu římské číslovky pátého ročníku Trienále, které bylo doplněné o *fasces*, (symbol římské moci, svazek dvanácti prutů obepínající sekýru, který fašisté aktualizovali a používali jako svůj symbol), rozhodl Sironi o užívání unifikovaného fontu písma. Snažil se tak vytvořit korporátní image Trienále – od grafického návrhu medaile a diplomu až po hlavičkový papír.⁷⁴

⁷⁴ Agnoldomenico Pica, *V. Triennale di Milano, catalogo ufficiale* (kat. výst.), Palazzo dell' Arte, Milano 1933.

Sochařství

Ač je páté přelomové Trienále spojováno především s nástěnnou malbou, k interiérové výzdobě výstavního paláce byly využity veškeré umělecké disciplíny. Sochařství se stalo pro Sironiho výchozím jazykem, ze kterého odvozoval malířské tvarosloví. Velmi sugestivním prostorem v prvním patře Paláce umění bylo *impluvium*. Sironi nakreslil pro tento prostor návrh fontány, kterou vytvořil Leone Lodi.⁷⁵ Uprostřed vany sedí na piedestalu ženská postava – *Grande bagnante*, která svými strohými a korpulentními tvary odkazuje na umění Aristida Maiola a jeho *Pomony* [8]. Podstavec, který tvarově komunikuje s volně stojícími oblouky na nádvoří před Palácem umění, býval večer nasvícený umělým světlem.⁷⁶

Stejně jako si byla fašistická propaganda vědomá síly denního tisku, jakožto média schopného šířit propagandu, Sironi se navrátil na dnes již neexistujícím pavilónu *Výstay novin a tisku*⁷⁷ k tradici tesání příběhu do kamene. Technikou basreliéfu vytvořil cyklus *Grafické umění*, který se stal oslavou práce tohoto oboru. Na basreliéfu na hlavním schodišti Paláce umění se podíleli sochaři Arturo Martini a Marino Marini.

Utopie katedrální huti

Sironi vnímal práci jako sociální závazek, který vede k růstu společnosti, ale také k hrdému ztotožnění se s postavením jedince ve společnosti. Tuto utopistickou představu o spolupráci všech uměleckých disciplín, podobající se organizaci práce ve středověké katedrální huti, se snažil aplikovat na svých projektech. Došlo tedy k paradoxní situaci, kdy se v době moderního rozmachu navracel k historickému modelu katedrální hutě. Sironim žádaný umělecký dialog s architekturou však vyžadoval dobrovolnou participaci velkého množství architektů, malířů a sochařů různých stylů a rukopisů. Mnoho racionalistních architektů ale vyjadřovalo

⁷⁵ Elisabetta Longari (pozn. 13), s. 61.

⁷⁶ Dnešní nešťastné umístění sochy u hlavního vstupu do Trienále neodpovídá původnímu záměru a nerespektuje původní pohledy.

⁷⁷ Budova byla zničena při náletech Milána roku 1943.

svůj absolutní nezájem, ne-li pohrdání dekorací a ornamentem ve jménu strukturálního purismu.

Nástěnná malba

„Abychom navrátili malbě její čistotu, a aby její obsah lépe vyzněl, je lepší přejít od malby na stojanu k malbě nástěnné.“⁷⁸ Sochařská a malířská složka se neměla stát jen povrchním ornamentem, ale měla být nedílnou a integrální složkou architektury. Interiérovou výzdobu, která vznikla pro V. milánské Trienále, lze považovat za nejrozsáhlejší projekt nástěnné malby v Itálii ve třicátých letech. Dobová kritika tvrdila, že nástěnná malba se stala nefungujícím anachronismem. Sironi však vnímal nástěnnou malbu jako ideální způsob komunikace s masou, k čemuž využíval nejen klasické techniky, ale také prvky fotomontáže (především v interiérovém řešení Pavilonu novin a tisku).

Ústředním prostorem nástěnného malířského cyklu se stal Ceremoniální sál v prvním patře paláce, kde se odehrávaly slavnostní události a oficiální setkání. Na nástěnných malbách zde pracovali *novecentisté* – Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Achille Funi a samotný Sironi. Rozsáhlou mozaiku zde vytvořil Gino Severini [9]. Malířský cyklus zobrazoval minulost i současnost italské společnosti. S rychlostí, s jakou celý projekt Paláce umění vznikal, by byla malba pravou freskovou technikou do mokré omítky příliš zdlouhavá. Malíři postup urychlovali a malovali barvami s různými chemickými příměsemi, což následně způsobilo značnou degradaci maleb a jejich totální zničení.

O Sironim se často psalo, že ho můžete buď milovat, nebo nesnášet. Tento všestranný umělec podlehl fašistické propagandě, která se nakonec vůči němu a stylu Novecento obrátila zády. Svou vizi V. Trienále roku 1933 jakožto uměleckého *Gesamtkunstwerku* však s architektem Giovanni Muziem dotáhli do konce.

⁷⁸ *Anni Trenta, Arti in Italia oltre il fascismo* (pozn. 71), s. 146.

7.2 Trienále v éře fašistické Itálie

Roku 1936, v době vrcholu moci imperiální fašistické Itálie, se stali hlavními řediteli šestého ročníku Trienále Giuseppe Pagano a Edoardo Persico. Přes sílící vliv megalomanského fašistického stylu stále převládal na VI. Trienále duch italského racionalismu. Významným rozhodnutím ředitele Giuseppe Pagana bylo otevření výzkumného centra moderní architektury, které vedl architekt a umělecký kritik Agnoldomenico Pica. Výzkumné centrum pod sebou spravovalo veškerou institucionální dokumentaci, fotoarchiv, specializovanou knihovnu a další fondy. Obsahovalo značné kulturní dědictví, které bylo bohužel ve válečných letech téměř zničeno.

Na půdě šestého ročníku Trienále, bylo organizováno vedle deseti zahraničních národních expozic dvanáct specializovaných výstav, např. mezinárodní výstava urbanismus, která se zaměřila na sociálněpolitické otázky projektování. Před vstupem do paláce byla nainstalovaná monumentální fontána geometrických forem od Cesare Cattanea a Mario Radiceho.⁷⁹ Giancarlo Palanti a Edoardo Persico upravili spolu s Lucio Fontanou a Marcello Nizzolim monumentální sál v Sál vítězství.⁸⁰ V národních expozicích představili Finové přelomové dílo Alvara Aalta včetně jeho ohýbaného nábytku⁸¹ a Francie tvorbu Le Corbusiera. Podle Antonína Heythuma byla „*atmosféra (francouzského) bílého sálu s bílou mramorovou podlahou a velkým bílým kobercem uprostřed kouzelná, (...) celek byl ovládán krásnou Renoirovou plastikou*“⁸².

Ač Itálie vstoupila roku 1940 do války proti Francii a Velké Británii, v Miláně se konal sedmý ročník Trienále, který značně poznamenala

⁷⁹ Nyní se fontána nachází na okraji města Como, ve čtvrti Camerlata.

⁸⁰ Anty Pansera, (pozn. 9), s. 47, 48.

⁸¹ Skandinávský design zažije obrovský boom a prestiž po celém světě především v padesátých letech. Rostoucí popularita sice započne na milánském Trienále, ale vyvrcholí především díky putovní výstavě *Design in Scandinavia*, kterou mezi léty 1954 a 1957 navštíví na třiceti místech po severní Americe více jak 650 tisíc návštěvníků. Kjetil Fallan, *Milanese Meditations: Crafting Scandinavian Design at the Triennale di Milano*, *Konsthistorisk Tidskrift*, 2014, vol 83, No. 1, s. 5.

⁸² Antonín Heythum, *Výstava Triennale 1936*, *Stavba XIII*, 1937, č. 11, s. 174.

prezentace válečných mocností a fašistická ideologie, která by se snad dala shrnout do hesla „Itálie má opět své impérium“. Carlovi Albertu Felicemu a Giuseppe Bianchinimu se podařilo získat dostatek financí na celou produkci výstavy jen díky přátelství s Mussolinim. Trienále však změnou dekretu ztratilo suverenitu a stalo se závislým na státních institucích. V intencích fašistické propagandy byla značná část výstav věnována národní architektuře. Šlo o projekty demonstrující moc fašistické ideologie – především římský *L'E42*, Piacentinioho *Via della Conciliazione* v Římě nebo projekt Justičního paláce v Miláně. Piero Bottoni a Mario Pucci představili poprvé na *Výstavě bytové problematiky* projekt obytných jednotek v milánské provincii, který byl v poválečné době konkretizován v experimentální čtvrti QT8.

Vedle architektury se sedmý ročník Trienále především zaměřil na metodologii průmyslového návrhářství. Byly zde představeny modely předmětů, které vznikly v souladu s konkrétními požadavky a potřebami průmyslového procesu (návrhy psacích strojů Marcella Nizzoliho pro Olivetti, rádio bratrů Castiglioni a Luigiho Caccia Dominioniho). Benjamin Jedlička ve svém článku pro zlínský časopis spolupracovníků *Baťa Zlín* označil VII. Trienále za „*velkorysou výstavu snů a skutečnosti moderního člověka*“.⁸³ Zatímco technika byla představena jako předpoklad veškeré umělecké tvorby, politika promluvila do interiérových úprav Muziova paláce – Agnoldomenico Pica změnil slavný sál *Salone d'onore* na *Aula massimo*. Původní fresková a mozaiková výzdoba, kterou ideově koncipoval roku 1933 Mario Sironi, byla zakryta mramorovým obložením. Čelní stěně vévodily na pozadí dekorativní stěny od Anity Pittoni dvě busty – Vittoria Emanuele III. a Benita Mussoliniho.⁸⁴

7.3 Poválečné ročníky, vrchol prestiže

Osmý ročník byl uspořádán až po válce roku 1947. Svým tématem se odvolával na neorealisticke klima, poválečnou rekonstrukci a bytovou

⁸³ Benjamin Jedlička, *Zlín, časopis spolupracovníků Baťa XXIII*, 1940, č. 19, 10. 5., s. 1, 3.

⁸⁴ Anty Pansera (pozn. 9), s. 49, 52.

problematiku. „Dům pro všechny“ se stalo heslem osmého ročníku Trienále, které mělo jako poslední ročník v čele významnou osobnost, architekta Piera Bottoniho. Následující Trienále budou spíše organickým celkem a kolektivním kurátorským projektem, než aby stála ve vedení jedna významná osobnost.⁸⁵

Nedílnou součástí osmého Trienále byla výstavba experimentální čtvrti QT8 v oblasti Monte Stella a milánské čtvrti San Siro [10]. Nově vznikající čtvrt měla nabídnout kvalitní bydlení odpovídající aktuálním architektonickým studiím a výzkumu, který zohledňoval zdraví a blahobyt obyvatelstva, ekonomické předpoklady, aspekty prostředí a psychologii. Výzkum byl založen na studiu lidských potřeb ve vztahu ke klimatu a sociálnímu začlenění se do místní komunity. Projekt experimentální čtvrti měl pokračovat i v následujících ročnících, ale nakonec nepřinesl žádané výsledky. Především architektonické realizace nedosáhly očekávané úrovně.⁸⁶ Bottoniho urbanistickým projektem se ale Trienále samo pokusilo narušit vlastní charakter dočasnosti izolovaných výstavních epizod v permanentní projekt.

Deváté milánské Trienále roku 1951 bylo tematicky příliš široké a nekompaktní. Příčinou nesourodého programu byl dozajista vysoký počet členů vedení (7), z nichž každý usiloval o prosazení vlastní cesty a svého projektu. V rámci Trienále bylo organizováno 27 výstav a 9 dočasných expozic. Dobová kritika shledávala tento pel-mel za hollywoodský triumf neonů a přepychu. Kdo však chtěl v průběhu padesátých let uspět ve světě designu, musel být připraven zaujmout a dobýt Milán. Trienále se právě v průběhu padesátých let stalo nejprestižnější periodicky opakovanou mezinárodní výstavou designu vůbec. Uvnitř organizační struktury Trienále navíc vznikl důležitý teoretický orgán – Centro Studi, který měl na starosti organizaci konkurzů, výstav a kongresů na půdě mezinárodní výstavy. (Setkání *Concorso internazionale di studi sulla proporzione nelle arti „De divina proportione“* se účastnil také Rudolf Wittkower, Le Corbusier a Pier

⁸⁵ Piero Bottoni, *Ottava Triennale di Milano, programma*, Milano 1947, s. 11.

⁸⁶ *Ottava Triennale di Milano, catalogo guida* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco a Milano, 1947, s. 235.

Luigi Nervi.)⁸⁷ Rok 1951 se také zapsal do historie designu díky ikonickým návrhům jako křeslo *Lady* od Marca Zanusa pro Pirelli-Arflex. Četné realizace uvedly na scénu nové syntetické materiály jako pěnová guma, silon, orlon nebo polyuretan. Na deváté Triennale vystavil Lucio Fontana nad slavnostním schodištěm svůj ikonický neon *Concetto Spaziale* [11].

Ekonomický boom Itálie roku 1954 značně ovlivnil vznikající konzumní průmysl. První televizory uvedené na trh roku 1954, domácí elektrospotřebiče a *motorino* se staly ukazateli vyšší životní úrovně střední třídy. Postupně se začal formovat fenomén italského designu *Made in Italy*, čemuž napomohl také 1. ročník mezinárodního kongresu průmyslového designu a prestižní soutěž produktové estetiky – *Concorso d'oro per l'estetica del prodotto*.⁸⁸ Kurátoři výstavy *Průmyslový design*, Achille a Pier Giacomo Castiglioni, Roberto Menghi, Marcello Nizzoli a Alberto Rosselli, představili v rámci milánského Triennale výběr sto padesáti produktů světového průmyslu a definitivně tím potvrdili design jako nedílnou součást výstavní strategie a zaměření výstavní instituce. Velkou pozornost si získal pavilon Spojených států amerických s geodetickou kupolí Buckminstera Fullera a další projekty v přilehlém parku.

Také Triennale zaznamenalo svou „secesi“. V reakci na předchozí dva ročníky milánské výstavy došlo roku 1957 ke stávce některých progresivních architektů hnutí MSA (Movimento per gli studi di architettura – Rogers, Bottoni, de Carlo), kteří se odmítli Triennale na téma „Expresivní zhodnocení dnešní civilizace“ zúčastnit. Dle jejich názoru bylo potřeba se věnovat aktuálním problémům společnosti⁸⁹ a především zaujmout a prezentovat morální stanovisko. Několik významných členů MSA jako

⁸⁷ Anty Pansera (pozn. 9), s. 68, 70.

⁸⁸ O rok později je ve studiu Giò Pontiho založena l'Adi, Asociace průmyslového designu. V padesátých letech byla otevřena řada designových center – v roce 1950 vznikl ve Francii Institut de l'Esthétique Industrielle, v Německu o rok později Rat für Formgebung, roku 1956 Design Centre ve Velké Británii. Alberto Bassi – Raimonda Riccini (pozn. 12), s. 23.

⁸⁹ V polovině padesátých let začala motorizace Itálie, sílil podíl automobilového průmyslu na severu země, který zapříčinil změnu struktury italského obyvatelstva a počátek exodu Italů z jihu za prací na „bohatý italský sever“.

Ettore Sottsass a Marco Zanuso ve spolupráci s Triennale nadále pokračovali.

Vedle bohaté účasti zahraničních států proběhla na jedenáctém Triennale řada tematických výstav – výstava moderní architektury, grafiky, průmyslového designu a muzeologie, která představila nové instalace italských veřejných sbírek jako Pinacoteca di Brera, Galleria degli Uffizi, Castello Sforzesco a Accademia di Venezia.⁹⁰ V parku Sempione kurátoři představili vedle sochařů přelomu devatenáctého a dvacátého století (Auguste Rodin, Auguste Renoir, Henri Matisse) nejaktuálnější tvorbu Constantina Brancusiho, Pabla Picassa, Umberta Boccioniho, Artura Martiniho, Henryho Moora a Alexandra Caldera.

7.4 Šedesátá léta

V šedesátých letech se Triennale zaměřilo na problémy spojené s ekonomickým vývojem a změnami ve společnosti. Impulzem pro aktivnější spolupráci na poli mezinárodního designu v západní Evropě a ve Skandinávii bylo mimo jiné založení mezinárodních organizací jako Evropské hospodářské společenství (1958) a Evropského sdružení volného obchodu (1960), jejichž posláním byla ekonomická integrace členských zemí a podpora prosperity a hospodářské spolupráce mezi jejími členy.

Roku 1960 bylo za hlavní téma výstavy vybráno „Dům a škola v prostředí městského centra, periferie a venkovského centra“. Náplň se vztahovala k aktuální diskuzi v italské společnosti o povinné školní docházce a reformě školství, kterou měl na starosti Amintore Fanfani. Vedle společného tématu dům a škola se například Británie a Spojené státy americké prezentovaly s experimentálními konstrukcemi v parku Sempione. Franku Lloyd Wrightovi, který zemřel rok před zahájením výstavy, byla věnovaná vzpomínková výstava pod kurátorským vedením Bruna Zeviho a Carla Scarpy. Ve výstavním prostoru se začala uplatňovat (ač stále ještě v omezeném množství) audiovizuální technika a předměty byly komponované

⁹⁰ Alberto Bassi - Raimonda Riccini (pozn. 12), s. 78–84.

do přirozeného prostředí, které vyvolávalo dojem každodennosti a normálnosti v protikladu ke klasickému muzeálnímu prostředí.

O čtyři roky později se Triennale zaměřilo na fenomén volného času, který přilákal značnou pozornost veřejnosti i vlnu kritiky: „*Volný čas přinesl nové zvyky, chování, předměty a nástroje. Svět průmyslového designu je zaplněn plastovými předměty, které se staly ikonami současné doby. Procházíme dobou utopie nekončících možností a světa bez pravidel a konvencí, ale také negativních vlivů konzumu, plýtváním a komodifikací, což dokazuje samotné Triennale.*“⁹¹ Třinácté Triennale bylo poslední, které expandovalo do okolí Paláce umění a stalo se také posledním ročníkem, který byl organizován stejnou metodou a se shodnými cíli jako předchozí ročníky. Na druhou stranu rok 1964 byl prvním ročníkem, který se snažil nastolit kritický pohled na vztah mezi navrhováním a výrobním procesem v kontextu rychle se rozvíjející společnosti. V prostředí Triennale také došlo ke generační výměně. Umberto Eco a Vittorio Gregotti přišli s novými myšlenkami jak přistupovat k obsahu výstavy i dílčím instalacím.⁹² Expozice XIII. Triennale znovu objevily expresivní vlastnosti výstavní instalace, schopné samostatně komunikovat s divákem. Italská sekce navržená architektkou a designérkou Gae Aulenti, Carlem Aymoninem a Eziem Bonfantim byla považovaná za hyperrealistické divadlo současnosti.

Roku 1968 vyšly na povrch problémy, jejichž kořeny sahaly o dvacet let nazpátek. „Grande numero“ bylo téma, kterým Triennale synteticky přistoupilo k ožehavým a aktuálním otázkám nejen italské společnosti. Jak se vyrovnat s bipolaritou konzumní společnosti, která na jedné straně přinesla změnu životní úrovně, sociálního zázemí a struktury, ale na druhé straně masovost a podrobení se zákonům trhu? „Velký počet“ se tedy konfrontoval s neblahými vlivy masové kultury, městským chaosem nebo úpadkem krajiny. Během tohoto ročníku proběhly výstavy zaměřené na

⁹¹ Ibidem, s. 30.

⁹² „Zaměřili jsme se na čtyři základní principy: uvést do plynutí výstavy „scénický čas“; omezit popisky na úkor navýšení malířských, grafických a scénických forem; poskytnout alternativních směr prohlídky výstavy a umístit texty v různých úrovních a významech tak, abychom zaujali nejširší publikum.“ Alessandro Rocca, *Atlante della Triennale*, Milano 1999, s. 54.

produktový výzkum předcházející sériové výrobě, dále výstava *Změny krajiny v době velkého počtu* a emocionálně velmi silná instalace *Protesty mladých*⁹³ od Giancarla De Carlo, Marca Bellocchio a Bruna Carusa. Francouzi představili sochy Césara, díla Vasarelyho a studii na téma reklamní komunikace. Rakouská národní expozice se pod vedením Hanse Holleina zabývala s notnou porcí ironie tématem konzumního světa. Milánští návrháři Lomazzi, D'Urbino a De Pas propojili Palazzo dell'Arte s pavilónem vybavení bytu od Giancarlo De Carlo pomocí krytého tunelu z dvojité plastové membrány.

Čtrnácté Trienále bylo oficiálně otevřeno v květnu 1968,⁹⁴ ale ihned po inauguraci obsadila sídlo mezinárodní výstavy skupina umělců a studentů [12].⁹⁵ Dle jejich prohlášení „*chtěli ve jménu umění bez elit vést kulturní*

⁹³ Výstavě vévodilo heslo Rudí Dutschkeho, představitele radikálního levicového studentského hnutí v západním Německu: „*La nostra opposizione non è contro alcune piccole manchevolezze del sistema. È piuttosto un'opposizione totale che si rivolge contro tutto il modo di vita fin qui dominante dello stato autoritario. Dipende dalle nostre capacità creative approfondire e politicizzare audacemente e risolutamente le contraddizioni visibili e immediati.*“ Elena del Drago, *La Triennale di Milano, Design, territorio, impresa*, Roma 2004, s. 71.

⁹⁴ Vernisáž výstavy byla v dlouhém časovém odstupu naplánovaná na 30. května 1968. Nikdo tehdy netušil, jak bude šedesátý osmý rok bouřlivý. V Miláně začaly studentské stávky obsazením střední školy Berchet dne 26. ledna 1968. V únoru následovaly stávky a obsazení dalších univerzitních fakult. 5. března byla obsazena střední škola Parini a o dvacet dní později došlo ke střetům mezi policií a studenty na státní milánské univerzitě. V týdnu mezi 22. a 30. květnem situace vyeskalovala mezi levicovými studenty a stoupenci fašismu s policií na státní a katolické univerzitě, na milánské technice (Politecnico) a na univerzitě Bocconi. Není divu, že v těchto bouřlivých dnech si studenti a mladí umělci vybrali za svůj cíl také sídlo Triennale di Milano. Alessandro Rocca (pozn. 92), s. 58.

⁹⁵ Obsazení Triennale podrobně přibližuje Karel Hetteš: „*A pak to doopravdy začalo. Zatímco v divadelním sále se odbyvalo ještě zahajovací řečnění, začala policie rozhánět venku nashromážděné manifestanty. Nějaký zvlášť dobře orientovaný policajt přitom praštil pendrekem sochaře Gia Pomodora a jiný se podobným způsobem pustil do diskuze s malířem Dovou. To už president Trienále Dino Gentili se pokoušel dohodnout se s policií, aby dala pokoj, a pozval demonstranty dovnitř k diskuzi. Nic netušící komisaři zatím očekávali u vchodu svých expozic se slavnostně naladěnými tvářemi příchod oficiálního panstva. Nakonec se dočkali. Přišli prefekt se syndikem (...) byly stisky rukou, gratulace a fotografování, jako by všechno bylo v nejlepším pořádku. Toto zdání normálního průběhu trvalo ještě tak asi hodinu, čas, který demonstranti potřebovali k tomu, aby zkonsumovali pohoštění připravené v bufetu. Pak zhaslo světlo a ti, kteří neodešli dobrovolně, byli jednoduše vyhozeni a vlády nad Palazzo dell'Arte se ujali studenti z Brery a mladí umělci. Ještě týž večer byly s výjimkou italské a kubánské vlajky strženy vlajky ostatních vystavujících států a vztyčeny vlajky lidové Číny a*

*instituce přímou demokratickou formou“.*⁹⁶ Nepřizvaní umělci hlásali, že „*i voják vietkongu je tvůrce mnohem trefnějšího happeningu než američtí umělci, kteří vystavují na Triennale“.*⁹⁷ Ač se organizátoři Trienále pokoušeli o dialog, celá stávka skončila zásahem policie a palác byl vyklizen. Trienále se ocitlo v krizi, což potvrdilo také uzavření Centro Studi, klíčového organizačního orgánu. V revolučním roce 1968 bylo potřeba bilancovat současnost a přehodnotit budoucnost degradujícího Trienále pro následující léta.

7.5 Krize identity, nový začátek?

Po delší přestávce způsobené traumatem roku 1968 a událostmi⁹⁸, které na přelomu šedesátých a sedmdesátých let otřáslly Milánem, se patnácté Trienále uskutečnilo až roku 1973. Aldo Rossi se stal kurátorem mezinárodní výstavy *Architettura–Città*, která představila projekty evropského racionalismus a tehdy nedávno zesnulých architektů Piera Bottoniho, Ernesta Nathana Rogerse a Hanse Schmidta. Utopistická instalace výstavy průmyslového designu, vedená klíčovými osobnostmi italského designu Ettorem Sottsassem a Andreem Branzim, zcela vyloučila reálné předměty a omezila se na 19 televizních obrazovek, které v temné místnosti dokumentovaly problematiku a ideje designu.

V zahradě před palácem umění umístil Giorgio de Chirico jeden ze svých posledních sochařských objektů *Bagni misteriosi*, který vznikl při příležitosti happeningu Giulia Macchiho *Contatto arte-città*. K Macchiho projektu v parku Sempione patří také projekty *Teatro continuo* od Alberta Burriho, *Accumulazione musicale e seduta* od Armana a *Autopocalipse* od Sebastiana Matta.

ještě jedna rudá vlajka, jako symbol kulturní revoluce v Itálii.“ Karel Hetteš, *Vzrušené dny v Miláně, Výtvarná práce*, 1968, č. 16–17, s. 10.

⁹⁶ Elena del Drago (pozn. 93), s. 141.

⁹⁷ Alberto Bassi – Raimonda Riccini (pozn. 12), s. 174.

⁹⁸ Bombový útok v Národní zemědělské bance na náměstí Fontana dne 12. prosince 1972, při kterém zahynulo 17 osob, a následná exploze dvou pum v Římě spustila sérii několika stovek teroristických útoků po celé Itálii.

7.6 *La Bella Addormentata* – 80. léta, hledání role a účelu

Šestnácté Trienále se snažilo získat ztracenou kulturní prestiž změnou koncepce celé instituce. Namísto velké výstavy se Trienále pokusilo využít tříletého intervalu 1979–82 a proměnit se v jakousi laboratoř, která by realizovala projekty průběžně. Za touto změnou stál především sociolog Giampaolo Fabris, designéři Marco Zanuso, Gae Aulenti a architekt Guido Canella. Neotevřeli diskuzi o změně výstavní koncepce, ale o samotné roli a účelu Trienále. V intencích těchto změn byly uskutečněny výstavy umění v architektuře, urbanismu a designu a výstavy módy. Roku 1979 se na Trienále představila skupina Studio Alchimia (mezi jinými Alessandro Guerriero, Alessandro Mendini a Ettore Sottsass⁹⁹), která přistupovala k designu zcela nekonvenčně a jejich unikátní prototypy v sobě propojovaly ironií, hravostí i eklektismem. Mezinárodní účast a národní pavilony byly zcela zrušeny a nahrazeny bohatým programem, který se zaměřil na sedm tematických okruhů - *Conscenza della città*, *Il progetto di architettura*, *La sistemazione del design*, *Il senso della moda*, *Lo spazio audiovisivo*, *La Galleria del disegno* a *il Catastro del disegno*. Od 15. prosince 1979 do 3. března 1980 proběhl v téměř opuštěném a chátrajícím Paláci umění první cyklus výstav. Na podzim roku 1981 následoval druhý cyklus a třetí cyklus proběhl 15. prosince až 14. února 1982.

XVII. Trienále (1983–88) se navrátilo po dvaceti letech ke koncepci „výstav velkého stylu“. Debaty a výstavy organizované v průběhu těchto pěti let vytvořily podhoubí pro rozsáhlou mezinárodní výstavu roku 1988. Komisaři Marco de Michelis a Pierluigi Nicolini se zaměřili na problematiku transformace měst a teritorií. Nová generace umělců a teoretiků již neměla více zájem se zabývat tématy spojené s průmyslovou výrobou. Inklinovala spíše k aktuálním kulturním otázkám. Výstava s titulem *Světová města a budoucnost metropolí* vycházela z teze, „že zájem o design a architekturu

⁹⁹ Na začátku osmdesátých let opouští Ettore Sottsass Studio Alchimia a zakládá mezinárodní skupinu Memphis, která svým hýřivým internacionálním stylem nabízí alternativu ke kritizovanému modernismu. Knihovna *Casablanca* Ettore Sottsass (1981) a další návrhy skupiny se stanou ikonami postmoderního italského designu. Např. Barbara Radice, *Ettore Sottsass: Leben und Werk*, München, 1993.

musí jít ruku v ruce se zájmem antropologickým (tedy se snahou pochopit a popsat způsoby konstrukce, bydlení a života v metropoli) a sémiologickým, (...) a kde analýza údajů počítačové grafiky a kartografie má za úkol rozšířit chápání městských fenoménů“. Výstava, ke které byl vydaný dvou svazkový katalog a *Atlante metropolitano* (vydáno roku 1991) s fotografiemi od Luigiho Ghirri, se stala pilířem pro studium fenoménu světových metropolí.¹⁰⁰

7.7 Z trienálních výstav permanentní instituce

Roku 1990 získalo Trienále v Miláně statut permanentní instituce. Nedošlo pouze ke změnám institucionálním, ale byla potřeba rekonstruovat samotné sídlo instituce. Projektu rekonstrukce Paláce umění se ujal architekt Umberto Riva. Jeho zásahy byly považovány za elegantní a rafinované ale příliš ponuré. Bylo mu vyčítáno, že v projektu dostatečně nezohlednil návštěvníka a jeho potřeby, který vyhledává prostory jako knihkupectví nebo kavárnu.

Devadesátá léta s sebou přinesla nová témata jako ekologie, globalizace a nový směr vizuální kultury a nových technologií. Osmnácté Triennale roku 1992 mělo za hlavní téma Život mezi věcmi a přírodou: projekt a výzvy životního prostředí. Do popředí zájmu se dostala technologie a ochrana životního prostředí. Naopak téma architektury zaostávalo i v národních pavilonech, kde hlavní slovo získal design, jenž vyzýval k větší společenské odpovědnosti a odklonu od opulentního postmodernismu. Švýcarský národní pavilon představil multioborový projekt *Po Černobyli* – sbírku akvarelů Cornelia Hesse-Honeggera, jež popisovala genetické změny hmyzu, způsobené výbuchem atomové elektrárny. Holandsko se v rozsáhlém projektu *Znaky na cestě* zaměřilo na rozdíly komunikace ve společnosti ovládané poštou a telekomunikacemi.

¹⁰⁰ Pierluigi Nicolin, Marshall Berman, *Atlante metropolitano*, Milano 1991.

7.8 Identita zničená odlišnostmi, odlišnosti vznikající hledáním vlastní identity

Poslední z velkých mezinárodních trienálních výstav se uskutečnilo pod vedením ředitele Pietro Derossiho roku 1996. Téma Identita a odlišnosti, které vzešlo z mezinárodní konference konané roku 1994, bylo v porovnání s předešlými ročníky mnohem abstraktnější. Záměrem nebylo hledat ideální město ale místo, kde integrita a pluralita forem naší doby zanechává své stopy, reaguje na změny ve světě, globální vztahy a potřebu rekonstruovat staré a vytvářet nové místní identity. Výstava byla rozdělena do čtyř částí – úvodní výstava představila čtyři instalace významných architektů současnosti (Juan Navarro Baldeweg, Craig Hodgetts a Ming Fung, Peter Eisenman a Douglas Cooper a Jean Nouvel)¹⁰¹, 27 národních expozic¹⁰² a dvě výstavy mezinárodních institucí, italský pavilon, plenérovou výstavu objektů a intervence v centru Milána. Holandsko představilo Bena Van Berkela (kurátor Ole Bouman), Japonsko architektky Kengo Kuma a Kazuyo Sejima.¹⁰³

7.9 Muzeum není mauzoleum

Dvacáté Trienále se proměnilo v tři roky trvající blok jedenácti výstav na téma paměť a budoucnost. Roku 2002 Trienále oslovilo architekta

¹⁰¹ Každý architekt spolupracoval se spisovatelem na vizuální povídce vztahující se k tématu Identita a odlišnosti. „*Spisovatel Ángel González García se inspiroval instalací Arazzo, Aria, Rete od Juana Navarro Baldewega a v dějové linii povídky využil literární citace o vztahu mezi světlem a vzduchem. Odlišný je vztah mezi několikajazyčným textem Oliviera Boissière a Jeanem Nouvelem: v povídce La finestra sul mondo se text stává kaligrafickým symbolem, obrazem, který je opakem k všudypřítomné komunikační zkratce masmédií v současném městském prostředí. K popsání apokalyptických scénářů města Los Angeles využili Američané Craigh Hodgett a Ming Fung model Pulp City a sérii komiksových epizod. Naopak ze spolupráce mezi Peterem Eisenmanem a Douglasem Cooperem vznikl projekt Delirium, reflexe na téma lidské a virtuální paměti.*“ Umberto Sebastino, *DDN – Design Diffusion News*, 1. dubna 1996. Na základě reakcí dobového tisku je nutné konstatovat, že výstava byla považovaná za „sadistickou“ a většina návštěvníků ji zcela nepochopila.

¹⁰² Národní pavilony se dělily podle témat na čtyři skupiny: Città e società/Město a společnost, L'architettura della città/Městská architektura, Gli spazi della intimità/Intimní místa a Riflessioni trasversali/Transverzální reflexe.

¹⁰³ *Identità, differenze: Triennale di Milano, XIX Esposizione internazionale: integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo: le culture tra effimero e duraturo* (kat. výst), Milano 1996.

Michele de Lucchiho, aby rekvalifikoval výstavní prostory Paláce umění způsobem, který by zohledňoval požadavky doby nejen z hlediska nových metod výstavních instalací, ale především z pohledu návštěvníka muzea, který nevnímá muzeum jako místo intelektuálního bádání a obdivu krásna ale jako místo zábavy.

Roku 2006 se milánské Trienále rozrostlo o nové sídlo ve čtvrti Bovisa a programově se zaměřilo na nejaktuálnější umění. Realizovaný projekt architekta Pierluigi Cerriho je považovaný za příklad efemérní architektury z lehkého a lehce smontovatelného materiálu. O rok později vzniklo uvnitř milánského Paláce umění Triennale Design Museum, které každoročně tematicky mění svou expozici (projekt Michele de Lucchi). Zavěšený 12ti metrový most z bambusových lamel vedoucí ke vchodu expozice je umístěný v ose monumentálního schodiště a tvoří významný vizuální prvek vnitřního prostoru paláce.

V roce 2016 se Trienále rozhodlo po dvacetileté přestávce na tradici mezinárodních výstav navázat. Mezinárodní výstava *Design po designu* řešila problémy dnešní společnosti od komunikační technologie, alternativního online trhu až po hlubší provázanost designu a antropologie. Teprve čas ukáže, zda se XXI. milánskému Trienále podaří nastartovat novou éru milánských setkání nad designem a architekturou.

8. I. Bienále v Monze, 1923

Oficiální název výstavy: *La Prima mostra internazionale delle arti decorative*, zkrácené názvy používané v literatuře – *I. Biennale delle arti decorative*, *I. Biennale di Monza*.

Datum konání: 19. května – 31. října 1923

Hlavní komisař československé výstavy: Rudolf Stockar

Instalace: Antonín Solar

Na organizaci se podíleli:

Václav Vilém Štech, technický poradce delegovaný ministerstvem školství

Viktor Šulc, ministerský poradce, delegovaný ministerstvem školství

Josef Dobrý, hlavní inspektor, delegovaný ministerstvem obchodu

Emanuel Purkhart, redaktor, delegovaný ministerstvem zahraničních věcí

Pavel Janák, rektor Uměleckoprůmyslové školy, delegován Svazem československého díla

Giovanni Riccoboni, ředitel italské tiskové kanceláře

8.1 Československo hledá své místo na kulturní mapě Evropy

Proces konstituce nově vzniklých samostatných států po uzavření Trianonské dohody podléhal tlaku co nejdříve se vymanit z politické, kulturní a ideové svázanosti s bývalou rakousko-uherskou monarchií. Touha vybědnout z područí a vlivu monarchistické Vídně, představit vlastní *národní*¹⁰⁴ umění i snaha udržet se na stejné úrovni se světem a novými trendy podnítila mladičkou Československou republiku k účasti na několika

¹⁰⁴ „Můžeme dojít k vytvoření nového slohu, organicky spojeného se zemí živitelkou a přece vyjadřujícího duchem a formou, že nová republika chce být účinným a dělným členem nového lidství a chce ostatními národy světa ruku v ruce pracovat na novém životním ideálu, kde práce a hmota byly by posvěceny krásou.“ V. V. Štech, *Dekorativní umění československé, Výtvarná práce*, 1923, č. 2, s. 112.

uměleckých přehlídkách ve velmi krátkém časovém horizontu. Československo se však chtělo od počátku stát světové ve svých vlastních formách.¹⁰⁵ A právě mezinárodní výstavy jako přehlídka v Lyonu roku 1920, v Rio de Janieru roku 1922 i bienále v Monze o rok později byly chápány jako ideální prostředek ke kulturní emancipaci a státní propagandě na zahraniční scéně.¹⁰⁶ Rychlý sled výstav a nedostatek času na důkladnou přípravu jednotlivých expozic, které často končily provizoriem, ale kritizovala jak umělecká veřejnost, tak například hlavní komisař výstavy v Monze architekt Rudolf Stockar.

První bienální ročníky mezinárodní výstavy dekorativního umění v Monze neměly přesně stanovená témata, kterými by se komise jednotlivých národních expozic musely řídit. Snahou bylo revidovat současný stav a nastolit nový směr užitého umění a průmyslu. Národní a regionální expozice, které byly v převážné míře pojaty scénografickou formou evokující část vybaveného interiéru, ale často vycházely z lidové uměleckořemeslné tradice a intuice. Cílem československé výstavy bylo ukázat neinformovanému divákovi přehledovou ukázkou československé dekorativní tvorby. Dekorativní tvorby v jakém stylu? Ve stylu ryze národním.

Jako jinde v rakouskou-uherské monarchii, tak také v Praze se o podobě národního (myšleno především architektonického) stylu začalo diskutovat v padesátých a šedesátých letech 19. století. Odborná debata byla příliš diferenciovaná na to, aby se shodla na jednotné formě národního stylu. Názorový proud vedený Zdeňkem Wirthem nebo Janem Koulou prosazoval neorenesanci jakožto příkladný národní styl, naopak Friedrich Ohmann a historikové umění Karel Chytil a Karel B. Mádl se snažili na piedestál národního hodnot, idejí a forem emancipovat do té doby zatracovaný barokní sloh. Ve stejné době se objevil teoretický proud

¹⁰⁵ Ibidem, s. 118.

¹⁰⁶ Z první snahy o emancipaci českého umění vznikla samostatná česká expozice v rámci Rakouského pavilonu na mezinárodní přehlídce v Kolíně nad Rýnem roku 1914. Více Vendula Hnídková (pozn. 17), s. 50–53. O mezinárodní výstavě v Rio de Janeiru roku 1922 více Pavel Štěpánek, *Afinidades históricas e culturais entre o Brasil e a República Tcheca*, Brno 2008.

reprezentovaný Miroslavem Tyršem, který vyzdvihoval středověké umění a naopak modernisté, kteří vyžadovali nový moderní národní styl nijak nezátížený minulostí. Pluralita názorů a spory o podobě národního stylu nevyprchaly ani po skončení první světové války, kdy se umělci a teoretikové kolem Pavla Janáka přiklonili k ornamentalizaci výtvarných forem. Naopak teoretikové jako Zdeněk Wirth a Václav Vilém Štech viděli základ nového národního tvarosloví a identity v oslavě a inspiraci lidovým uměním.¹⁰⁷

8.2 Rustikální kultura jako stimul tvůrčí činnosti národa

Ministerstvo školství nominovalo historika umění V. V. Štecha jako člena komise pro přípravu československé výstavy v Monze. Ve stati publikované v oficiálním katalogu československé expozice se Štech pokouší vymezit stav uměleckého řemesla a národního stylu v Československu na počátku dvacátých let: „*Tak podnes potkáváme v uměleckém průmyslu československém jednak živé a dosud svěží projevy lidového ducha, jak o nich svědčí práce slovenských vesnických keramiků a prostých vyšíváček moravských a slovenských, jednak uvědomělé pokusy využití bohatství národního ornamentu a starých tradic řemeslných pro nový industrializovaný umělecký průmysl.*“¹⁰⁸ Štech si stěžuje na těžké podmínky umělecké tvorby v Československu pod rakouskou vládou a vyzdvihuje znovuzrozenou „*snahu a starou potřebu vytvořiti národní umění.*“¹⁰⁹ Národní styl by měl čerpat z prostředí Štechem značně idealizované lidové tvorby¹¹⁰ a ze života a mravnosti vesnického lidu, „*jakožto nejzachovalejší vrstvy národa a vlastního zachránce jazyka před staletou porobou germanisace.*“

Ve své apologii na svět lidového umění si Štech všímá ideového i formálního vlivu vídeňské školy Otto Wagnera na podobu českého

¹⁰⁷ Více Vendula Hnídková (pozn. 17).

¹⁰⁸ V. V. Štech (pozn. 104), s. 116.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 115.

¹¹⁰ Tendence značně idealizovat venkovský život se netýká pouze V. V. Štecha. Vendula Hnídková si všímá rozporu „*zdánlivě objektivních formulací, v nichž se sváří snaha o faktografickou popisnost s uhranutím fantasijním světem lidového umělce*“ také u Zdeňka Wirtha. Více Vendula Hnídková (pozn. 17), s. 79.

dekorativního umění. Na umění nahlíží prismatem rasy a determinuje jej místem. Slovanskou rasu povyšuje nad germánskou a tvrdí, že ač bylo naše umění závislé na Vídni, tak se nikdy nestalo pouhou kopií,¹¹¹ „protože slovanská rasa je mnohem živější, smyslnější, nadaná vrozeným citem pro rytmus a barvu, zpracovávala vždy po svém cizí, odjinud příšlé pokyny a čeští žáci Wagnerovi záhy měnili abstraktní schema vídeňské konstruktivní architektury ve svoje pojetí, rytmičtější a pittoresknější, jak jim je diktoval věčný genius loci naší hudební země a našich romantických měst, a právě tak měnila se také rafinovaná kultivovanost vídeňské dekorace u nás v ornament primitivnějšího vzhledu, svěžejších a veselejších barev a vši melodičnosti celku.“¹¹²

Štech si klade otázku, jakým způsobem udržet a přizpůsobit „toto velké bohatství krásy v soulad s neudržitelným pokrokem civilizace, které soustavně ničí všechny zbytky primitivního selského života, hlavního předpokladu silného a svérázného lidového umění.“¹¹³ Všímá si soustavné snahy zahrnout tradici do systému současného uměleckého průmyslu. Na druhou stranu bere v potaz skupiny mladých umělců, kteří svůj umělecký výraz staví na purismu a „všesvětové inženýrské suchosti“, které ale podle Štecha stále staví na rytmickém citu a barevné melodičnosti. „Lidové umění je jakési stimulans, které podporuje samostatnou tvůrčí činnost a udává umělcům intuitivně barevné zákony, rytmus a kompoziční řád (...)“

Štech si uvědomuje, že zahraniční divák „snad shledá mnohé z našeho umění kuriózním, ne dosti harmonickým, leckdy křiklavým a neodpovídající zásadám přísné slohovosti. Ale na vysvětlenou dlužno mu uvést, že toto umění, jehož zlomek ukazuje tato expozice, vyrůstá ze staré půdy malebného baroka, ze země, kde každý sloh byl vždy obměňován do pittoresknosti a ornamentální živosti a že dosud nepozbyla síly u nás souvislost se selskou minulostí národa s barevným, často kuriózním, ale vždy vysoce citovým

¹¹¹ Vymezování se vůči vídeňské škole Otto Wagnera začalo spisem Pavla Janáka *Od moderní architektury k architektuře*, který byl publikovaný v časopise *Styl* II, 1909–1910, s. 105–109.

¹¹² Štech (pozn. 104), s. 118.

¹¹³ *Ibidem*, s. 116.

uměním lidovým.“¹¹⁴ Bylo tedy zřejmé, jakým stylem se bude národní výstava v Monze ubírat.

8.3 Svaz československého díla

*„V celé Evropě se ventiluje, čistí a dělá se generální pořádek v názorech na umělecký průmysl. Výstava v Monze, zdá se, že bude předejrou celé řady výstav a podniků tohoto druhu v Evropě v nejbližších letech.“*¹¹⁵

Záštitu nad organizací výstavy českých a slovenských umělců na prvním ročníku Bienále v Monze přebral Svaz československého díla¹¹⁶. Svaz československého díla zaštiťoval celou umělecko-průmyslovou produkci moderní a lidové tvorby. Členy Svazu byli po vzoru německého Werkbundu jak společnosti a korporace, tak průmyslníci, řemeslníci a jednotliví umělci. Svaz jako takový měl za úkol zprostředkovat spolupráci mezi institucemi za účelem podpory malých industrií a uměleckých škol na území Československa.¹¹⁷ Tyto instituce a umělecké školy předkládaly svou tvorbu komisi, která byla nominována organizačním komitétem.

Účast v Monze byla považována za jakousi generální zkoušku před dlouho plánovanou a mnohem častěji diskutovanou výstavou v Paříži roku 1925.¹¹⁸ Československo bohužel projevilo zájem o účast velmi pozdě, a

¹¹⁴ Štech (pozn. 104), s. 121.

¹¹⁵ Z poznámek Rudolfa Stockara. NTM, 96 Stockar – poznámky a rukopisy.

¹¹⁶ Svaz československého díla navazoval na předválečnou aktivitu Svazu českého díla, který založil Jan Kotěra roku 1914. Kromě Svazu byl Artěl jedinou společností, která před válkou a těsně po ní organizovala a propagovala užité umění.

¹¹⁷ Hlavní cíl Svazu zazněl na valné hromadě v říjnu 1921: „Svaz Československého díla byl ustaven, aby rozptýlenou uměleckou tvořivou práci spojoval, aby uměleckou práci u nás vůbec vzpružoval a zesiloval a napomáhal uměleckému průmyslu růsti v duchového a hospodářského činitele, jakým v souhrnu naší národní kultury býti má.“ Rubrika Zprávy, *Výtvarná práce I*, 1921–22, s. 39.

¹¹⁸ Pro Svaz československého díla byla pařížská výstava roku 1925 v porovnání s Monzou jasnou prioritou. Samostatný výbor pověřený organizací výstavy se na Paříž připravoval dva roky. Díky časovému předstihu byl včas postaven samostatný československý pavilon podle návrhu Josefa Gočára. Nutnost detailní přípravy a orientace na zahraniční scéně byla opakovaně zdůrazňována v dobovém tisku. Např.: „Pařížská výstava bude právě tak vážným mezinárodním soubojem,

proto vznikla celá expozice ve velmi provizorních podmínkách a v časovém presu. I z toho důvodu bylo Československo znevýhodněno ve výběru výstavních prostor. Stockar si zapsal, „že oproti maďarským organizátorům, kteří se vydali promptně do Monzy hned po rozhodnutí o účasti, dostala naše republika vzhledem k nepatrnému zájmu jen tři malé místnosti.“¹¹⁹

S ohledem na časové prodlení se Svaz snažil sestavit výstavu pro Monzu v rekordně krátkém čase. Realizace expozice trvala od prvního návrhu, přes zajišťování všech zápůjček až po finální instalaci v královské vile v Monze pouhé čtyři týdny.¹²⁰ Tato překotnost¹²¹ byla sice kritizovaná, ale Československo docílilo toho, že národní expozice byla hotová při oficiální inauguraci výstavy. Díky briskní instalaci a včasnému otevření navštívilo výstavu více jak 250.000 návštěvníků, včetně italského korunního prince a ministra Edvarda Beneše [13].¹²²

jakými byly letos ze stanoviska fyzických zdatnosti olympijské hry. Naše vlajka letos neobstála v Paříži se cítí, prý nás stíhala „věčná směla“. Víme však dobře, že nejvíce zavinily krátké přípravy a snad i jisté ohledy při výběru zástupců. A jistě nemálo rozhodoval také značný nedostatek mezinárodní orientace těch, kteří se pak cítili v pařížském chaosu jak omámeni a velmi nepatrní a přirozeně pak klesali na duchu. Mezinárodní výstava příštího roku bude Olympiádou mezinárodního zužitkování umění v životě, dokladů lidské ušlechtilosti, vynalézavosti a tvořivosti. Zápas bude rozhodnut každým národem a státem již doma, v přípravných pracích, jichž výsledky budou v Paříži vystaveny k posouzení.“ (nesign.), Československé přípravy k obelání mezinárodní výstavy dekorativního umění v Paříži, *Výtvarná práce III*, 1924, s. 82, 159.

¹¹⁹ Poznámky Rudolf Stockar, NTM. V archivu CAMMU je archivovaný půdorys královské vily v Monze, kde jsou pro Československo vyhrazeny místnosti 16–20. Ty však následně připadly Maďarsku, které dohromady obsadilo třináct místností.

¹²⁰ Rudolf Stockar si zapisuje, že „8. dubna může býti veškerá instalace vypravena, aby byla koncem dubna na místě a do 6. května instalována. Za 4 týdny zhotoveny návrhy a provedeno veškeré vnitřní zařízení do 3 pokojů a sehnán veškerý výstavní materiál“. NTM, karton 96 – Stockar, volně vložené poznámky.

¹²¹ „Celkový výběr nepřesahuje známých obvyklostí a potvrzuje dávné námitky, že tímto překotným a opožděným způsobem nebude možno reprezentační expozice připravovati, nemá-li utrpěti národní důstojnost a dobrá pověst. (nesign.), Svaz československého díla, *Drobné umění IV*, č. 5, s. 111.

¹²² Čtvrtá řádná politická zpráva na měsíc květen 1923, MZV Fond Zprávy diplomatické, politické, Itálie, sešit Milán 1923, čís. 1–25, politické zprávy 1/1–31/12, Jan Laška Č. 64/pol./23 J.H/J.V. Dále zpráva o návštěvě ministra Beneše v Miláně – č. 91/pol. res., 1. září 1923.

8.4 Od palisandrové ložnice po keramiku z Podkarpatské Rusi

Československá komise získala pro samostatnou národní výstavu pouze tři místnosti a chodbičku v druhém patře královské vily. Jednalo se o prostory s označením 26 – 26bis – 27 – 27 bis, dále sál č. 14, kde vystavoval svaz Artěl.¹²³ Instalace a řešení výstavy se ujal spolu s Antonínem Solarem architekt a návrhář nábytku a užitého umění Rudolf Stockar. Piermariniho královská vila nebyla primárně projektována k výstavním aktivitám, právě naopak. Před výstavou bylo nutné původní interiér vily podrobit značné adaptaci a nemalým „nepamátkářským“ zásahům. Na mnoha místech byly dočasně nebo zcela odstraněno původní vybavení pokojů a osvětlovací tělesa. V československé expozici například architekti odstranili původní koupelnu, vybavení ložnic a některé lustry.¹²⁴

Jak vypadaly výstavní sály Československa lze v dnešní době rekonstruovat na základě plánů a poznámek architekta Rudolfa Stockara, díky zmínkám v československém a zahraničním tisku a pomocí několika černobílých fotografií, které byly pořízeny pro oficiální katalog mezinárodní výstavy v Monze. Ač oficiální fotografické studio pod vedením Gigi Bassaniho údajně nasnímalo více než 800 fotografií celé výstavy dekorativního umění, dodnes známých a dochovaných fotografií je zlomek a v literatuře se stále opakují jedny a tytéž.¹²⁵

Často opakovanou fotografií je pohled do palisandrové ložnice, která byla navržena profesorem Františkem Bubnem v dekorativistickém stylu počátku dvacátých let [14]. Ložnici realizovali žáci státní odborné školy pro zpracování dřeva v Chrudimi a uspěli s ní na státní přehlídce uměleckých škol. Celá místnost měla zkosené rohy, pracovala tedy s dynamickým půdorysem oktogonu. Stockar v místnosti snížil strop a celý pokoj upravil do podoby dámského budoáru, kterému vévodila těžká postel z leštěného palisandru. Vedle postele stály dva noční stolky. Ve stejném

¹²³V historickém archivu v Monze (ASCM) lze dohledat starší půdorys vily, který počítá s téměř dvojnásobným prostorem pro československou výstavu. Proč došlo ke změně dispozice, není v dokumentech zaznamenáno.

¹²⁴ ASCM, fond CAMMU 25/3.

¹²⁵ Anty Pansera – Mariateresa Chirico (pozn. 11), s. 22.

stylu byla pojata celá zadní stěna se vsazenou ornamentální dekorací nad stolky, vestavěným zrcadlem a skříněmi. Na zemi ležel koberec utkaný dle návrhu Marie Teinitzerové. Místo původního osvětlovacího tělesa byl v ložnici zavěšený dřevěný lustr podle návrhu Rudolfa Stockara. Dle Štecha bylo právě nábytkové umění a drobný umělecký průmysl progresivním oborem, kde architekti, nemajíce dost stavebních zakázek, zkoušeli únosnost nových výrazových forem a experimentovali především s plasticitou hmoty a dynamickým fasetováním tvaru. Výrazné formy navíc podtrhovali barvou a nápadným dekorem.

Roberto Papini vnímal Bubnovu ložnici jako nejharmoničtější a nejorganičtější místo celé výstavy – „*rafinovanou, uspořádanou s citem a vychytralostí*“.¹²⁶ Tato místnost v něm vyvolávala odkaz vídeňské školy Otto Wagnera a jeho pokračovatelů Olbricha a Hoffmanna. Stejně inspirační zdroje vídeňské školy nachází Papini v expozicích italských regionů Bolzano a Trieste. Naopak italský kritik Ugo Ojetti vnímá interiér velmi negativně. „*A najednou se přesuneme do ložnice z palisandru, v typicky německém stylu – tmavá, nevlídná a dusivá.*“ Z obou dvou zahraničních reflexí lze vyčíst, že tato část expozice byla považovaná za značně ovlivněnou germánskými vlivy, nikoliv tedy jako svébytný projev národního československého stylu.

Manifestační funkce výstavy v Monze se nejvíce projevila v reprezentační chodbě, kde byla umístěná bronzová busta prezidenta T. G. Masaryka od Jana Štursy, státní znaky a stóry ze Státního ústavu školského (návrh Emilie Mildeové). Chodba měla dřevěnou malovanou kostru v modrofialovém rámu se zlatožlutou jutou a žlutým etaminovým nařaseným stropem.¹²⁷ Na stěnách proti oknu byly pověšeny ukázky grafických prací od členů Hollara i skupiny Tvrdošíjní (Vlastislav Hofman, Vladimír Silovský, František T. Šimon, Jan Vondrouš, Václav Špála,

¹²⁶ „*la Cecoslovacchia con una sezione così raffinata, così gustosamente disposta, così furbescamente accomodata da incantare.*“ Roberto Papini, *Le arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923, s. 66.

¹²⁷ Zapojení nástěnné výmalby do výstavy (jakožto jednoho z typických prvků národního stylu) dozajista ovlivnily oblíbené realizace Františka Kysely.

František Kubíček, Ferdiš Duša nebo Jaromír Stretti Zamponi) [15].

Dřevoryty a lepty zobrazovaly pohledy na Prahu a další (přesněji nespecifikované) náměty.

Ve druhé místnosti, kde převládaly modrobílé akcenty, Antonín Solar a Rudolf Stockar nainstalovali při stěnách a v prostoru řadu skleněných uzavřených vitrín, v jejichž tvarosloví se zrcadlily prvky art deco [16]. Ve vitrínách byly umístěny drobné výrobky uměleckého průmyslu podle technik. Prezentovaly se zde drobné plastiky od Jana Štursy, Ladislava Beneše, Jaroslava Horejce, Rudolfa Kubíčka, Josefa Mařatky a Heleny Johnové. Otakar Španiel a Josef Šejnost vystavili známé medaile, z tvorby Josefa Drahoňovského byly vybrány gemy a ryté sklo, textil představili výtvarnice Marie Teinitzerová, František Kysela nebo Barbora Pošepná. Hračky zapůjčilo S. U. P., Jozef Čejka, Vratislav Hugo Brunner a jeho žáci). Výstava byla doplněna o skleněná zvířátka od Jaroslava Brychty ze Státní sklářské školy v Železném Brodě, vazby knih a práce v kůži (Ludvík Bradáč, V. Lindauer). Z keramiky se vystavilo po několika předmětech z bechyňské, teplické a telečské produkce. Na ose prostoru stála středová vitrína s rytým a foukaným sklem ze státní odborné školy v Kamenickém Šenově, z Harrachovských skláren nebo novoborských podniků Oertel a Goldberg.¹²⁸ Gobelíny zapůjčila Zemská škola ve Valašském Meziříčí.

Třetí z pokojů jsem ve své magisterské práci identifikovala s určitými rozpaky jako kopii rondokubistického interiéru vily Antoníha Hořovského v Praze Hodkovičkách¹²⁹, na jejíž realizaci pracoval architekt Pavel Janák ve spolupráci s Františkem Kyselou mezi léty 1920–22 (návrhy nábytku pocházejí z března 1920 až prosince 1921). Tato interpretace byla založena na základě dochované černobílé fotografie, zobrazující interiérový zlomek, halu / vstupní schodiště, se stěnami zdobenými stylizovanými květy a lístky. Fotografie byla archivovaná mezi dalšími fotografiemi ve složce dokumentů, které se vztahovaly k interiéru československé expozici roku

¹²⁸(nesign.), Poznámky k československé účasti na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Miláně – Monze r. 1923, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 159–160.

¹²⁹ Na Lysinách 2, čp. 48, Praha 4, Hodkovičky.

1923 [17]. Stejná fotografie se objevila v oficiálním katalogu mezinárodní výstavy v Monze.¹³⁰ Navíc *Corriere della Sera* uveřejnily článek, který popisoval folklorizující podobu rustikálního interiéru, ve kterém převládají národní barvy nově vzniklé republiky – červená, modrá a bílá.¹³¹

Můj průzkum v českých dobových periodících a především v archivu architekta Rudolfa Stockara však nabízí jiný výklad. V pozůstalosti Rudolfa Stockara jsou archivovány jeho rukou psané poznámky ke koncepci a následné podobě československé expozice v Monze, které tuto možnost vylučují. Navíc časopis *Výtvarná práce* otiskl roku 1923 Stockarův podrobný půdorys československého oddělení v královské vile v Monze. Na něm můžeme vidět, že pokoj s označením XXVIIa je malá místnost na jednoduchém obdélném půdoryse, zaklenutá jedním klenebním polem. Podoba interiéru na zmíněné fotografii tedy neodpovídá ani měřítkově, ani typem zaklenutí prostoru, protože vstupní hala na fotografii má plochý dřevěný podhled.¹³²

Třetí místnost tedy neimitovala Janákův interiér ale, jak Stockar popisuje ve svých poznámkách, jde o „malý pokojík červeně a bíle řešený s májím z klenebního stropu visící, (který) slouží k výstavě lidového umění ze všech končin republiky, hlavně Slovenska [18].“ V osmi červených dřevěných vitrínách byly vystaveny řezby v perleti, batikované práce a vyšívané pásy, krajky, keramika, hračky a velikonoční vejce z Moravy, Slovenska a Podkarpatské Rusi. Předměty byly doplněny fotografiemi lidových krojů a kostelů na Podkarpatské Rusi.¹³³ Nad vitrínami probíhala podél obvodu pokoje římsa, která sloužila k vystavení talířů a dalších

¹³⁰ V titulku pod fotografií stojí „Československo: Interiér“. Consorzio Milano-Monza-Umanitaria, *Catalogo della prima mostra internazionale delle arti decorative* (kat. výst.), Villa Reale di Monza, květen–říjen 1923, s. 135–138. Fotografická příloha nestránkovaná.

¹³¹ Ugo Ojetti, *Piccola guida della mostra di Monza*, *Corriere della Sera*, 18. května 1923, s. 3.

¹³² (nesign.), *Poznámky k československé účasti na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Miláně – Monze r. 1923*, *Výtvarná práce* II, 1923, s. 160.

¹³³ Z důvodu nedostatku času během příprav výstavy byly všechny exponáty zapůjčeny z podniků Záduha, Detva a S. U. P. z Bratislavy.

drobných lidových prací.¹³⁴ Tato v podstatě etnografická výstavka lidového umění ze Slovenska a Podkarpatské Rusi plnila vedle vizuálně přitažlivé přehlídky pestrých a bezesporu zajímavých exponátů lidové tvořivosti úlohu politickou a národně emancipační, především v perspektivě vyostřených vztahů s Maďary. Ona idealizovaná a bujaře rozkošnická lidovost ze Slovenska a Podkarpatské Rusi, kterou český národ spontánně přijme a hlásá jako národní, je potřeba revidovat v kontextu vyostřeného diplomatického boje s Maďarskem o historické území Horních Uher a Uherské Rusi.

8.5 Bezděčný kulturní zápas s Maďary

Snaha uspět a emancipovat se na mapě přerozdělené Evropy se často mísila se záští a národnostní rivalitou. Z pohledu Československa šlo o zamítání historických vazeb na Vídeň a především o „*bezděčný kulturní zápas s Maďary*“.¹³⁵ Disharmonie a politická rivalita v bilaterálních vztazích Československa a Maďarska měla své kořeny v druhé polovině 19. století a souvisela se zmařeným pokusem o rakousko-české vyrovnání roku 1871, do kterého notně promluvila maďarské politika a zájmy Uher. Přelom 19. a 20. století zaznamenal nárůst protimaďarsky orientovaných národnostních československých hnutí. Nově nastavený geopolitický systém v období mezi dvěma světovými válkami tyto roztržky jen eskaloval.

Trianonská dohoda, která byla podepsaná roku 1920 na zámku Grand Trianon ve Versailles, zcela rozvrátila historickou, politickou a hospodářskou teritoriální integritu historického území Maďarského království a naopak nově definovala československé státní hranice, které se rozšířily o bývalá maďarská území jako Slovensko (bývalé Horní Uhry) a Podkarpatská Ukrajina (Uherská Rus). Vytyčování si národnostních sfér vlivu můžeme pozorovat v dobovém československém tisku, ve kterém

¹³⁴ (nesign.), Poznámky k československé účasti na mezinárodní výstavě (pozn. 132), s. 160. Fotografie tohoto pokoje věnovanému lidovému umění přináší na titulní stránce *Prager Presse*. (nesign.) Die tschechoslovakische Abteilung auf der Ausstellung in Monza 1923, *Prager Presse*, III, č. 43, 21. října 1923.

¹³⁵ (autor neuveden), Svaz československého díla, *Drobné umění IV*, 1923, č. 10, s. 210.

převládají latentní, ale i přímočaré bouřlivé a bojovné články upozorňující na maďarskou propagandu s jasnými iredentistickými aktivitami. Obtížnost narovnání vzájemných vztahů a oboustranná nesmiřitelnost se nevyhnula ani rétorice komisařů a přípravné skupině československé účasti v Monze a svým tónem odpovídala oficiální politické rétorice. S Maďary jako by bylo nutné neustále bojovat, a to hned v několika rovinách.¹³⁶

Trnem v oku se staly především dvě okolnosti – něco, co snad můžeme označit za rozpínavost maďarské kulturní politiky v Itálii a dále pak otázka prezentace slovenského umění. Již Rudolf Stockar si ve svých poznámkách zapsal: „*Konzulát milánský dobře věděl, proč si přeje včasného otevření (výstavy) a dobré účasti našeho uměleckého průmyslu, zvláště když naše oddělení těsně souvisí s maďarskými, již se bude chlubit čistě „maďarskými“ lidovými uměními ze Slovenska.*“¹³⁷ To, že si Maďaři neprávem přivlastňují slovenské umění, bylo všeobecně chápáno ze strany českých orgánů jako kulturní iredentismus, který, podle jejich názoru, představoval nejvíce nebezpečnou etapu a formu maďarské iredenty na československém území. Prezentace slovenského umění v rámci maďarské expozice narušovala myšlenku československého centralismu, proti čemuž se republika musela bránit. Mohli jsme ale brát Maďarům nárok na prezentaci slovenského umění, které vyplývalo ze soužití slovenské a maďarské společnosti do roku 1918?

Buď jak buď, slovenské lidové umění a národní styl vycházející z prvků lidové tradice se stalo vizuálním leitmotivem československé výstavy propagující kolektivní identitu nového státu. Ornamentální živost a bezelstná, bujará oslava lidovosti s apelem národnostního uvědomění vlastně druhotně a jaksi samozřejmě potvrzovala integraci Slovenska a Podkarpatské Rusi a definovala tuto kulturu jako nedílnou součást nově vzniklého Československa. Z tohoto pohledu vyplývá otázka, zda byl národní styl pouze vizuálně stylotvorný nebo byl nacionalisticky podmíněný

¹³⁶ Robert Pejša, *Vztahy ČSR a Maďarska v letech 1918–1939 (Tendence vývoje československo-maďarských kulturně-společenských vztahů v období let 1918–1939)*, dizertační práce, Univerzita Karlova v Praze 2010, s. 102, 103.

¹³⁷ NTM, karton 96 – Stockar.

a ovlivněný česko-slovensko-maďarskými politickými a teritoriálními vztahy.

Negativistický obraz vykreslující Maďarsko jako destabilizační element, který se v zahraničí snaží neprávem expandovat a tím Československu uškodit, přinášel pravidelně dobový tisk. V novinách se setkáme názory jako: „(...) *Maďaři zabrali 13 nejlepších sálů a na naši republiku zbyly místnosti čtyři, z nichž jedna je chodbou, která nesmí být vůbec v instalaci pojata.*“ Jinde najdeme: „(...) *ti si tuto výstavu zvolili za propagační tribunu svých politických a tendenčních zájmů. Do Monzy vyslali Maďaři zvláštní odbornou missi, jejíž členové pořádali přednášky a navazovali styky v Miláně s italským průmyslem a obchodem. Jejich expozice byla oproti naší pateronásobně větší, ale v umělecké úrovni o dvacet let konzervativnější a programově nesourodá. Postranními cestami dostal se maďarský zástupce také do poroty, která rozhodovala o udělování cen a byla již v principu sestavena nedokonale a nesprávně. (...) Křivda, která nám byla tímto způsobena, byla by snad omluvitelná, kdyby případ neměl politického pozadí a zabarvení.*“¹³⁸

Takto ublíženě si foukat rány vlastně asi nelze. A můžeme se vůbec v tomto případě bavit o politické řevnivosti a provokacím vůči Československu? Nebo je úspěch Maďarů u italské dobové kritiky a odborné veřejnosti vysvětlitelný i jinak? Maďarská zahraniční kulturní politika dozajista plnila v Monze své vlastní zájmy a cíle. Navíc Maďarsko udržovalo s Itálií během dvacátých let kladné diplomatické vztahy, které vyvrcholily roku 1927 uzavřením přátelské smlouvy, kterou se zase naopak Itálie snažila prosadit ve středoevropském regionu a zamezit sblížení Jugoslávie, (Rumunska) a Československa.¹³⁹ Vedle diplomatických přestřelek a spikleneckých teorií je ale nutno vzít v potaz tradičně budované kontakty. Maďarští umělci a architekti měli totiž v severní Itálii zcela odlišné postavení než Čechoslováci. Jak píše Miklós Székely, kladné přijetí Maďarů v Itálii vychází z dlouhodobě budovaných kulturních i čistě

¹³⁸ Svaz československého díla, *Drobné umění IV*, 1923, č. 10, s. 21.

¹³⁹ Robert Pejša (pozn. 136), s. 82.

osobních vztahů. Počínaje turínskou výstavou roku 1902 a milánskou výstavou *Sempione* roku 1906 si maďarští umělci postupně budovali reputaci u italské výtvarné kritiky a u odborné veřejnosti. Navíc řada maďarských umělců a italských kritiků se osobně znala. Např. Géza Maróti, jeden z členů výše zmíněné zvláštní mise, se osobně přátelil s nejvýznamnějšími italskými kritiky jako Ugo Ojetti, Alfredo Melani, Vittorio Pica, Camillo Boito a Conte Grimani. V této perspektivě není vůbec překvapivé, že se maďarské účasti dostalo jinému „zacházení“ a většího prostoru nejen v dobových denících jako *Il Secolo*, *Il Corriere della Sera*, ale také v oborových novinách jako *Emporium* nebo *Arte Italiana Decorativa* (6 stran pro Maďary, ostatní země v průměru dvě až tři strany).¹⁴⁰

8.6 Artělovská kubistická mánie

Jak již bylo řečeno, v Miláně vystavovalo nezávisle na Československu také sdružení Artěl. Dne 23. února 1923 Raffaele Calzini informuje Stockara, že sdružení Artěl získalo pro svou samostatnou výstavu místnost č. 14. „*Je to krásný pokoj s výhledem do zahrady, který se dá lehce přizpůsobit výstavě. Ač bohužel bezprostředně nesousedí s československou expozicí, zaujímá ideální místo mezi ostatními zahraničními expozicemi.*“¹⁴¹ Výstavní prostor definovaly čtyři skleněné vitríny s plnými spodními dřevěnými dvířky. Dvě vitríny kopírovaly boční stěny, dvě skleněné skříňe stály nakoso v rozích čelní stěny. Mezi vitrínami při bočních stěnách byly nařaseny dekorační látky různého vzoru tak, že vytvářely efekt padajících kaskád. Střed čelní stěny zabírala tapiserie, uprostřed místnosti byl položen perský koberec (autor návrhu Vlastislav Hofman) a na něm stál jednoduchý stolek podléhající kubistickému tvarosloví [19, 20]. Na stole bylo vystaveno album leptů Danteho *Pekla* od Jana Konůpka, ve vitrínách zase porcelán, bibeloty, hračky z juty a ze dřeva, keramika a sklo [21].

¹⁴⁰ Miklós Székely, La critica italiana e ungherese sulle esposizioni universali in Italia fra il 1900 e il 1914, in: *Nuova Corvina. Rivista di Italianistica* 2009, č. 21, s. 110.

¹⁴¹ ASCM, Fond CAMMU 24/3. Odesílatel Raffaele Calzini, adresát Giovanni Riccoboni. Datum 13. února 1923.

Avantgardní artělovský přístup k formování hmoty se ne vždy setkal s pozitivním ohlasem v zahraničním tisku. Zatímco tradiční sklářské umění Josefa Drahoňovského a Jaroslava Horejce bylo oslavováno, přístup modernistických umělců byl často nepochopen [22].¹⁴² Velká pozornost byla klasicky věnována českému křišťálu, „ *který se třpytí na sto způsobů ve vitrině přesně uprostřed československé expozice. Zdají se jako by vznikly z obrovské drúzy, krystalizované za studena z nějaké vzácné, rozžhavené minerální magmy. (...) Ale i tento obor má své výjimky – jakási kubistická mánie vytváří na některých skleněných objektech sdružení Artěl přehnané čtvercové a trojúhelníkové fasety*“.¹⁴³

8.7 Rozporuplnost v nás

Dle Giuda Marangoniho ve druhém čísle časopisu *Le Arti Decorative* „*se Československu podařilo v hledání svého originálního uměleckého jazyka udržet ušlechtilost a harmonii*“.¹⁴⁴ Agnoldomenico Pica ve své knize *Storia della Triennale* označuje „*Stockarovu instalaci za lidově malebnou*“.¹⁴⁵ Již zmíněný Ugo Ojetto se na stránkách *Corriere della Sera* vyjádřil k československé expozici sice zbytečně kriticky, ale svým pohledem dokázal jasně vystihnout obtíže, s jakými se československé umělecké řemeslo pokoušelo emancipovat a najít nové výrazové prostředky národního slohu. „*Nejnápadnějším příkladem lidového umění je Československo. Uvnitř dětinsky proužkovaně a kytičkovaně vymalovaných zdí rustikální kuchyně (bílo-červená barevnost na modrém pozadí nebo modro-červená na bílém pozadí odpovídá národním barvám), mezi výšivkami a krajkami pro venkovanky či vychovatelky, které jsou dojemné snad jen pro svou naivní jednoduchost, lze označit za umění pouze křišťál.*“ Ugo Ojetto dále pokračuje: „*A najednou se přesuneme do ložnice*

¹⁴² Servis Pavla Janáka byl naopak hodnocen velice pozitivně. Především byla oceněna „*jeho čistá a moderní linie a vyvážená barevnost*“.
W. S., *Attraverso la mostra di Monza, Le Arti decorative I*, 1923, č. 2, 10. 6., s. 42–43.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 60. Stejný text vyšel v časopise *Emporium*: Roberto Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza, Emporium*, 1923, č. 341, květen, s. 283, 284.

¹⁴⁴ Guido Marangoni, *Il Sucesso, Le Arti decorative I*, 1923, č. 2, 10. 6., s. 8.

¹⁴⁵ Agnoldomenico Pica (pozn. 8), s. 7.

*z palisandru, v typicky německém stylu – tmavá, nevlídná a dusivá.
Viditelná rozporuplnost expozice, ve které se odráží krvavé drama vzniku
nové republiky a národnostní otázka.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ugo Ojetti, *Piccola guida della mostra di Monza, Corriere della Sera*, 1923, 18. 5., s. 3.

9. V. Trienále v Miláně, 1933

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *V. Triennale*, *V. Triennale di Milano*)

Datum konání: 10. května – 31. října 1933

Organizaci československé výstavy zaštitilo Ministerstvo veřejných prací.

9.1 Trienále oficiálně o architektuře

Když na začátku třicátých let vrcholila snaha o emancipaci moderní architektury, organizátoři mezinárodní trienální výstavy užitého umění přistoupili k razantnímu kroku. Mnohem výrazněji než v předchozích ročnících včlenili řadu architektonických výstav a intervencí do programu milánské¹⁴⁷ výstavy a pojem architektura se dostal od té doby nastálo do názvu světově proslulé přehlídky. V. a následně VI. milánské Trienále představilo velmi důležitý průřez mezinárodní modernistickou architektonickou scénou bez ohledu na geopolitické hranice a stalo se do budoucna důležitým východiskem pro studium moderní architektury.

Trojice kurátorů mezinárodní výstavy moderní architektury, architekti Alberto Alpago Novella, Pietro Aschieri a Agnoldomenico Pica, se výstavou pokusili bilancovat tehdejší vývoj moderní architektury. Vedle snahy popularizovat moderní architekturu se pokusili o interpretaci její podstaty. Chtěli ukázat, že základní princip moderní architektury neleží jen ve formálních znacích, ale také v touze po kvalitnějším a zdravějším životním stylu.

¹⁴⁷ „Není možné přirovnávat praktické výsledky vystavovatelů v Monze, vzdálené čilého centra, s výsledky, které přinese Milán. V Monze měla výstava charakter demonstrační. V Miláně bude velikým trhem.(...) Vystavovat v Monze bylo obětí, v Miláně to bude obchodem.“⁸⁴ Z dopisu Giulia Barelly československému konzulovi 25. ledna 1933, MZV, Kartón 1918–1939, III. sekce Osvěta, výstavy Itálie.

S ohledem na značnou sledovanost a pokrytí výstavy světovými médii byla milánská přehlídka pro československou architekturu významnou příležitostí, jak se dostat do zahraničního povědomí a jak prezentovat naši zemi jako moderní stát. Velvyslanec Československa v Římě pro podporu účasti republiky v Miláně píše: *„Československá moderní architektura není v Itálii až na skutečně ojedinělé výjimky vůbec známa nebo je známa jen v tvorbě předválečné. Před několika lety dlel sice v Praze za účelem studia československé architektury italský architekt Marconi, ale nešťastnou shodou okolností se nedostal do styku s našimi nejlepšími modernisty. Pro posouzení výsledků jeho cesty do Prahy je příznačné, že v hlavní architektonické revui italské se od něho objevil jen článek o tvorbě prof. Engla. V publikaci italského akademika Piacentiniho „Architettura d’oggi“ vydané v létě 1930, se uvádějí zase jenom architekti Mühlstein, Fürst Kerhart a mezi architekty německými architekt Kalous a Baier.“*¹⁴⁸

Velvyslanectví se snažilo stávající tristní situaci napravit a rozhodlo se navázat styky s vedoucí skupinou římských architektů – Marcello Piacentinim, Vincenzo Fasolem a Gustavo Giovannonim. Vedle toho ministerstvo finančně podpořilo studijní cestu architekta Oldřicha Stefana do Říma roku 1930. Tímto způsobem se československá diplomacie pokusila alespoň částečně opravit nesprávné názory odborných italských kruhů o československé moderní architektuře.

Na začátku třicátých let, kdy kulminovala krize československého hospodářství, mělo Ministerstvo veřejných prací pro realizaci milánské výstavy jen velmi omezený rozpočet. Na druhou stranu ale chtělo napravit reputaci naší republiky z předchozích let. Naposledy se Československo komplexně představilo na italské scéně na prvním ročníku bienální přehlídky užitého umění roku 1923, tehdy ještě v provinční Monze. I s ohledem na potřebu udržet si dobrou pověst a konkurenceschopnost vůči „odvěkým rivalům“ Německu a Maďarsku byl rozpočet na výstavu nakonec schválen. *„I když se uváží nutnost úspor ve státním rozpočtu, nesmí se zapomenouti na okolnost, že nepřítomný není nikdy v právu, platící zejména*

¹⁴⁸ MZV, Kartón 1918–1939, III. sekce Osvěta, výstavy Itálie. Dopis č. 826/32.

v Itálii. Ukázalo se tak například na Biennale v Monze roku 1925, kdy za nepřítomnosti Československa tam excelovaly sklářské výrobky z Německa a lidový průmysl z Maďarska.“¹⁴⁹ Československý přípravný výbor roku 1933 sice rezignoval na investici do národní expozice, ale obeslat mezinárodní výstavu moderní architektury se zdálo být povinné.

9.2 Jak zprostředkovat architekturu

Jak ale zprostředkovat dojem a zážitek z architektury? Jak vést diskuzi o něčem, co je hmotně nepřenositelné a svou podstatou definováno prostorem, místem a okolním kontextem?¹⁵⁰ Jak vlastně vystavovat architekturu? Zdálo by se, že fotografie bude nejideálnější volbou. Jak tvrdí Higgott a Wray, v průběhu dvacátých a třicátých let šel nástup a šíření moderní architektury ruku v ruce s explozí progresivní fotografie. Modernistická fotografie, ovlivněná tvorbou Edwarda Westona, radikálními kompozicemi Alexandra Rodčenska, estetikou hnutí Neue Sachlichkeit a teoretickými úvahami László Moholy-Nagye, se postupně stala jedním z klíčových prostředků k vnímání světa. Fotografie měla hluboký dopad na vývoj modernity a v neposlední řadě na zobrazování a konstruování modernistické architektury.¹⁵¹

Vzájemně fungující dynamika mezi modernistickou architekturou a fotografií způsobila posun v estetickém vnímání a zobrazování staveb, respektive moderních měst. Formální vizuální slovník moderní fotografie vycházel ze studia jednoduchých geometrických povrchů a objemů nebo hry světla a stínů v architektonickém prostoru. Fotografie se učila díky architektuře vidět abstraktní formy (skrže které už nebylo daleko k experimentům, které rezignovaly na jakoukoliv objektivitu), stejně jako si modernistická architektura tříbila svůj formální rejstřík díky fotografii. „Výsledkem kreativní interakce mezi novým architektonickým stylem a

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Kester Rattenbury, *This Is Not Architecture, Media Construction*, London 2002, s. xxi–xxii.

¹⁵¹ Andrew Higgott, Timothy Wray, *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Fanham, 2012, s. 5.

novou fotografií bylo chápání a prezentování modernistické architektury jako určité formy a místa definované světlem.“¹⁵²

Modernistická fotografie reprezentovala čistou, často ideologickou úroveň architektonických realizací. Abstraktní architektonické vize, které snímky zobrazovaly, byly mnohem důležitější v rámci vizuální reprezentace než ve stavební realitě. Fotografie vytvořila konstrukt, dobovou identitu domu, pracovního prostoru či města. Fotografické zobrazení se stalo v určité rovině důležitější než její fyzická podoba. Prezentace a interpretace architektury na základě fotografického zobrazení se stala jednou z hlavních narativních linií odborné diskuze.¹⁵³ Mezinárodní šíření architektury skrze fotografické médium také způsobilo pronikání mnohem závažnějších forem do místní stavební tradice. Často ale zdánlivá jednoduchost aplikace specifických prvků viděných na snímcích bez přihlídnutí k místnímu kontextu mohly vést do slepé uličky nebo mohly být zkresleny. Fotografie totiž dokáže vyvolat neadekvátní pocit komplexního prožitku z architektury. Není jednoduchou reprezentací vnější reality, ale vytváří její význam a rekonstruuje zobrazovanou předlohu.

Fotografie jako věrohodný dokument, který transparentně rekonstruuje architekturu, bezesporu ovlivnila historické třídění a systémovost oboru a umožnila dosáhnout vzniku sofistikované metodologie moderní historie architektury.¹⁵⁴ Banham si všímá, že se modernistické hnutí stalo prvním hnutím v dějinách umění, jehož studium bylo založeno na fotografické evidenci spíše než na osobní zkušenosti, kresbách nebo konvenčních knihách.¹⁵⁵ Většina budov a realizací nebyla diváky nikdy v reálu viděna a

¹⁵² Ibidem, s. 2.

¹⁵³ Rattenbury rozlišuje několik úrovní fotografické reprezentace. V první rovině se autor/architekt vymezuje, jak sám chce, aby byla budova zprostředkována klientovi nebo publiku. V komplexnější rovině fotografie ovlivňuje, jak vnímáme architekturu všeobecně. V rovině narativní přebírá fotografický snímek funkci architektury. Více Kester Rattenbury (pozn. 150), s. xxi–xxii.

¹⁵⁴ James S. Ackerman, *On the Origins of Architectural Photography*, in: Kester Rattenbury (pozn. 150), s. 34.

¹⁵⁵ Původně Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U. S. Industrial Building and European Modern Architecture*, Cambridge, Londýn, 1986, s. 18. Zde Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts 1994, 14.

byly téměř výhradně vnímány skrze fotografii a masová média.

Fotografické médium vyňalo stavbu ze stavební parcely a přemístila ji do imateriálního světa výstav a publikací o architektuře, novin a časopisů. Jak Beatriz Colomina podotýká: „*Jedná se po většinou o dočasné, efemérní média a přesto jsou ve výsledku mnohem stálejší než budovy samotné. Zaručují stavbám pevné místo v historii architektury.*”¹⁵⁶

Modernistická fotografie podle Ackermana sehrála také emancipační úlohu a etablovala architekturu mezi vysoké výtvarné formy jako malířství a sochařství. Formální tvarosloví modernistické architektonické fotografie imitovalo sterilitu galerijního prostoru a dokázalo tak vyvolat podobný typ přímé a nezatížené kontemplace uměleckého díla. Tento status nebyl výhradně kulturní, ale také sociálně a finančně motivovaný. Role architekta byla podtržena, přičemž přítomnost uživatele/obyvatel často zcela popřena.¹⁵⁷

9.3 Konvence architektonického zobrazení

„*To, co vidíme na fotografii je fotografické zobrazení architektury a ne architektura samotná.*“ Adolf Loos nebo Le Corbusier si ve svých zápiscích několikrát posteskli, že zážitek z architektury, se kterou se reálně konfrontují, není shodný s tím, co vidí na fotografii.¹⁵⁸ Architektonická fotografie totiž podléhá řadě konvencí, které reálný zážitek dokážou zkreslit. Modernistická architektonická fotografie vychází z klasické koncepce Bauhausu, která upřednostňuje její formální funkci. Stavba je často zobrazovaná z dynamického tříčtvrťového pohledu, který zohledňuje a zdůrazňuje prostorové objemy a tektonické aspekty stavby. Budovy bývají často fotografovány ve slunečním svitu nebo při soumraku tak, aby hra světla a stínů zvýraznila objemové formy. Fotograf často využívá paralaxní korekce (automatického zarovnání), aby předešel hroucení pravých úhlů díky zakřivení čočky.

¹⁵⁶ Ibidem, 14–15.

¹⁵⁷ Kester Rattenbury – Catherine Cooke – Jonathan Hill, *Iconic Pictures*, in: Kester Rattenbury (pozn. 150), s. 87.

¹⁵⁸ Beatriz Colombina (pozn. 155), s. 101.

Bez ohledu na to, zda se jedná o imaginární, efemérní nebo permanentní stavbu, fotografie ji zachycuje v původním stavu, často ihned po jejím dokončení. Jde o zobrazení ideálního, ničím neposkvrněného stavu budovy před jejím zabydlením.¹⁵⁹ Tato mladistvá podoba jako by jí zůstala navždy. Velmi obvyklým jevem je také absence jakéhokoliv vizuálního zmatku v okolí stavby, stejně tak je stavba vyňata ze sociálního kontextu. Optické zklidnění vyzdvihuje solitérnost a jedinečnost projektu a architektonické ideje, na níž je stavba vystavěna. Colombina si všimá, že Le Corbusier, který v počátcích zlořečil účinku nepřesného zobrazení architektury na fotografiích, sám záměrně upravoval fotografie tak, aby odpovídaly požadavkům puristické estetiky. Například na fotografii Vily Schwob publikované v *L'Esprit Nouveau* Le Corbusier záměrně vymazal zahradní pergolu a jakékoliv náznaky rostlin a keřů, které by rušily záběr. Oprostil záběr o jakoukoliv pitoresknost a zaměřil se na formální kvality stavby. V puristických úpravách šel dál a zcela dekontextualizoval budovu od okolního prostředí. Zobrazil tak metafyzický stav architektury, dokonalou ideu v nespecifikovaném prostoru, jež se však značně liší od skutečnosti.¹⁶⁰

9.4 Média a výstavy formují veřejný názor

Mario Sironi použil při výzdobě nového sídla milánské trienální výstavy nástěnnou malbu a basreliéf, v interiérovém řešení Pavilonu novin a tisku zase velkoformátovou fotomontáž. Tyto metody považoval za ideální techniky, kterými je možné zprostředkovat ideje a příběhy nediferenciovanému davu návštěvníků. Ve spojitosti s tématem architektury bylo zřejmé, že fotografie a fotografická montáž sehraje v rámci její vizuální reprezentace přední úlohu. Fotografické výstavy architektury se staly přístupnějšími než architektura samotná a osvědčily se jako velmi efektivní způsob, jak formovat veřejný i odborný názor.

V prostorách Velké galerie, která se nacházela v polokruhovém závěru hlavní hmoty Paláce umění, bylo představeno široké panorama architektury

¹⁵⁹ Andrew Higgott, Timothy Wray (pozn. 151), s. 8.

¹⁶⁰ Beatriz Colombina (pozn. 155), s. 111.

na fotografiích, grafických renderech a nákresech, skrze něž se mohl návštěvník seznámit jak s dobovými ikonickými stavbami, tak s ještě nedokončenými projekty.¹⁶¹ Jak již bylo řečeno, úkolem fotografií nebylo pouze dokumentovat stavbu samotnou, ale zobrazit podstatu moderní architektury a to i s veškerou modernistickou propagandou. S ohledem na množství vizuálního materiálu se muselo jednat o divácky velmi náročný zážitek [23].

9.5 Československé fotomozaiky

Fotografická panó jednotlivých států se vinula za sebou v hlavní ose sálu. Československo představilo na výstavě dvě fotomozaiky s dvaceti osmi rozličnými architektonickými realizacemi navrženými mezi léty 1927 a 1932.¹⁶² Rastr fotomozaiek byl nepravidelný a sám o sobě měl silný vizuální efekt. Fotografie různých velikostí byly od sebe odděleny výraznou černou linií [24, 25].

9.5.1 Technický pokrok i odpočinek

Značnou část levé spodní části první fotomozaiky zabírá fotografie dvorany obchodního a činžovního domu s pasáží „Černá růže“ od Oldřicha Tyla (realizace 1929–33). Fotografie pořízená z ochozu prvního patra zobrazuje velmi výrazný prvek pasáže, segmentovou sklo-betonovou klenbu. Pasáž je pozoruhodná nejen tím, že sama o sobě reprezentuje zajímavý městotvorný prostor na pomezí interiéru a exteriéru, ale hlavně v sobě odráží novu volnočasovou aktivitu a oblibu moderního člověka – trávení volného času v obchodních domech. Na vedlejší fotografii byla vyfotografována významná pražská inženýrská stavba – vodárna a filtrační stanice v Podolí. Autorem architektonického a urbanistického řešení byl

¹⁶¹ V Galerii národů byla kromě Československa zastoupena Argentina, Rakousko, Belgie, Finsko, Francie, Německo, Japonsko, Velká Británie, Itálie, Norsko, Holandsko, Polsko, Španělsko, Švédsko, Švýcarsko, Spojené státy americké, Maďarsko a Sovětské svaz. Více (nesign.), *La Mostra internazionale di architettura moderna*, in: *Rivista illustrata del „Popolo d'Italia“* XI, zvláštní vydání La quinta Triennale di Milano, srpen 1933, s. 65–73.

¹⁶² Panneau mělo rozměry 6,15 m x 3 m (výška samotné fotomontáže byla 4,90 m). Ministerstvo veřejných prací, které mělo na starosti výběr architektonických projektů, zaslalo na Trienále fotomontáž již připravenou a složenou.

Antonín Engel. Zde vyobrazené parabolické oblouky v hlavní hale, tehdy největší železobetonové stavby v Československu, byly navrženy profesorem Bedřichem Hacarem a Františkem Kloknerem. První etapa výstavby vodárny byla ukončena roku 1928.¹⁶³

Výstaviště v Mladé Boleslavi mělo roku 1927 hostovat *Výstavu Severních Čech*. Architekt Jiří Kroha, který od roku 1923 realizoval v Mladé Boleslavi několik staveb, navrhl pro výstavu celkový plán výstaviště a jednotlivé pavilony (realizace 1926–27). Fotografie zobrazovala interiér kavárny, která byla umístěna v prosklené budově zalité světlem. Výrazným kompozičním prvkem fotografie mladoboleslavského interiéru jsou vertikály a sbíhající se linie skleněných tabulí a ochozu. Tvorbu Antonína Brebery zastupovaly dvě fotografie letištních hangárů v Karlových Varech (realizace 1931–33). V pravém dolním rohu byla zobrazena mostní konstrukce přes řeku Lužnici v Bechyni (realizace 1928), jejímž autorem byl Miloš Vaněček.

Střední pás fotografií představil projekt Františka Alberta Libry pro Studio Praha, sokolskou tělocvičnu v Komíně od Miloslava Kopřivy (1929–30) a funkcionalistickou budovu Školy umeleckých remesiel (dnes Slovenská technická univerzita) v Bratislavě od Aloise Balána a Jiřího Grossmanna. Fotografie zobrazuje centrální část budovy a její levé křídlo. Zbývající části budovy byly dostavěny ve dvou etapách s definitivním ukončením roku 1937.

Do prvního panelu vnáší značnou dynamiku fotografie, která zabírá téměř jednu čtvrtinu celé tabule. Jedná se o fotografii elegantního točitého schodiště skokanského můstku na barrandovském plaveckém stadionu, který navrhl architekt Václav Kolátor (realizace 1931). Již zmíněná modernistická propaganda zdravého životního stylu, který lpí na dostatku sportovních aktivit a pobytu na čerstvém vzduchu, je podpořena dalšími dvěma fotografiemi z prostředí plaveckých bazénů v Brně (návrh Bohuslav

¹⁶³ <http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=2429>, vyhledáno dne 11. prosince 2016. Dále Jaroslav Jásek a kol., *Podolská továrna a Antonín Engel*, Praha 2014.

Fuchs, realizace 1930) a na pražském Barrandově (Václav Kolátor). Obě zmíněné fotografie v horní části panelu pracují s výraznými diagonálami a s kontrastem černých a bílých ploch. Fotografie Josefa Sudka snímající barrandovský plavecký bazén dynamicky z ptačí perspektivy přiznává jako jediná v kompozici figurální stafáž, slunící se návštěvníky a plavce v bazénu. Všechny ostatní fotografie zcela postrádají přítomnost lidí.

9.5.2 Školy, instituce a krematoria

Spodní pás druhé fotomozaiky začíná fotografií obchodního domu spojených UP závodů v Bratislavě, který byl postavený podle návrhu architekta Jana Víška (1928–29) a zobrazuje jednoduchou fasádu, do které jsou prolomeny tři úrovně pásových oken. Čelní pohled na Masarykovu obecnou školu chlapeckou a dívčí v Brně od Mojmíra Kyselky (realizace 1930–31) podtrhuje přísnou rytmizaci oken a důraz na centrální trakt dvojbudovy, kde je umístěna dvorana s jevištěm a v patře tělocvična. Letecký snímek sociálního ústavu Prahy, tzv. Masarykových domů, zase ukazuje přísné pravouhlé urbanistické řešení areálu podle projektu Bohumila Kozáka (1926–34).

Kresba Kamila Roškota na začátku druhého pásu zachycuje pavilon Československé republiky na světové výstavě v Chicagu roku 1933, jehož podoba je puristicky oproštěná od jakéhokoliv dekoru. Fotografie modelu krematoria Strašnice (realizace 1927–30) od Aloise Mezery zobrazuje čelní pohled, který zdůrazňuje syrovou a střízlivou geometričnost stavby, jejíž tvar a rytmus je definovaný vertikálami oken a sloupového portiku. Vedlejší fotografie zobrazuje model Národního památníku na vrchu Vítkov, který navrhl Jan Zázvorka a byl realizovaný v letech 1929–32. Poslední fotografie reprezentuje model budovy Elektrických podniků hlavního města Prahy (realizace 1927–35) od Adolfa Benše a Josefa Kříže.

Následující skupina fotografií zachycuje školní funkcionalistické budovy – budovu gymnázia a základní školy v Praze ve Špitálské ulici (fotografie modelu) od architekta Vladimíra Frýdy a Tyršovu pokusnou obecní školu v Brně Židenicích od Oskara Poříška (realizace 1932).

Fotografie interiéru Procházkovy plzeňské restaurace na Letné v Praze zobrazuje úpravy z roku 1931 vedené architektem Milošem Vaněčkou. Bratislavský obytný dům Avion, jehož komplikovaný objem architekt Josef Marek sestavil z několika pravoúhlých hranolových objemů, byl realizován mezi léty 1930 a 1931.

Funkcionalistický rohový Pension Arosa v Praze Košířích od předního pražského architekta Karla Hannauera byl realizován roku 1931. Arosa nabídla jedno z prvních řešení levného dočasného sociálního bydlení, které pak mělo vyvrcholit myšlenkou a realizací projektů tzv. kolektivních domů. Následující fotografie zobrazovala detail fasády hostivařské sokolovny s kinem, kterou roku 1932 navrhl Ladislav Machoň. Fasádu směrem k hřišti Machoň pokryl rastrem oken v kovových rámech. Budovu městské spořitelny v Bratislavě navrhl Juraj Tvarožek a byla realizovaná mezi léty 1930 a 1931. Na této stavbě byla použita (jako první na Slovensku) skleněná fasáda zavěšená na ocelobetonovém skeletu. Noční pohled na brněnské výstaviště představuje přestavbu celého areálu podle návrhu Emila Králíka, který vycházel z plánů pražského architekta Jana Kalouse (realizace 1926–28). Přestavba byla určena pro *Výstavu soudobé kultury v Československu* roku 1928.

Mimo funkcionalistický architektonický kánon stojí osobitá monumentální terasovitá stavba, mohyla generála Milana Rastislava Štefánika z travertinových bloků na vrchu Bradlo v Myjavské pahorkatině (návrh Dušan Jurkovič, dokončeno 1928). Fotografie v pravém horním rohu zachycuje hrubou stavbu výjimečné funkcionalistické budovy Všeobecného penzijního ústavu v Praze na Žižkově podle návrhu Karla Honzíka a Josefa Havlíčka (realizace 1930–34). Stavba na křížovém půdoryse s železobetonovým skeletem a opláštěním z omyvatelných kachliček reprezentovala jednu z technicky nejvyspělejších staveb tehdejší Prahy. Vedle ní představená skleněná fasáda obchodního domu továrny Baťa v Praze na Václavském náměstí podle návrhu Ludvíka Kysely byla realizovaná roku 1929. Snímek ukazuje fasádu s průběžnými okny z Jungmanova náměstí.

9.5.3 Konstrukce, prostor a moderní životní styl

Výběr 28 fotografií architektonických realizací, které byly v Miláně prezentovány formou statického fotografického záznamu, zcela odpovídaly dříve zmíněným zobrazovacím konvencím. Budovy byly ve většině případů vyfotografovány s důrazem na tektonické a formální aspekty jako hladká fasáda rytmizovaná subtilními pásovými okny, které do budovy přinášejí dostatek světla a vzduchu. Skleněné nebo kachlíkové fasády zase odkazovaly na nové hygienické standardy a jednoduchost údržby. Dynamické záběry nárožních domů a tříčtvrtinové zobrazení budov několikrát vystřídal strohý a střízlivý čelní pohled, v obou případech ale fotografie kladla důraz na výrazné linie a úběžníky. Vzdušnost a prostorovost byla zvýrazněna nejen u několika interiérových záběrů, ale také u realizací školních budov. Pominu-li barrandovské snímky Josefa Sudka, tak fotografie postrádaly jakoukoliv poetičnost, organický prvek nebo měkkost. Spíše se jednalo o dokumentární etudu geometrických forem.

Výběr jednotlivých realizací představil projekty meziválečné architektury a urbanismu, které byly navrženy v souladu s nejmodernějšími hygienickými a technickými požadavky a které zohledňovaly demografický rozvoj československé společnosti od škol a školek po krematoria. Československý stát se tak zařadil mezi vyspělé státy podporující nejen výstavbu nové moderní architektury, ale který také nastoupil jasný sociální a vzdělávací program. Praha, Brno a také Bratislava získala punc center modernistické architektury. (V následujících letech se ve výběru objeví realizace z Baťovského Zlína.) Jedinou výjimkou mimo čistě funkcionalistické stavby byla Jurkovičova mohyla M. R. Štefánika.

9.5.4 Ikonické fotografie

Architektonické projekty, kterými se Československo prezentovalo na milánské výstavě, znalo velmi dobře i domácí publikum. Jednalo se o příkladné a nejpokrokovější projekty modernistické architektury u nás. Je podstatné, že jak domácí, tak zahraniční publikum znalo realizované projekty ze stejných fotografií. V praxi zde můžeme uplatnit předchozí

úvahy o ikoničnosti a definitivnosti architektonické reprezentace ve fotografii. Ač od některých realizací uplynulo již několik let, jednalo se stále o tytéž fotografie, které představil československý odborný tisk v době realizace projektů. Většina z těchto fotografií se staly prismatickým výkladem dané stavby dodnes.

Mezi fotografiemi však můžeme vysledovat určité rozdíly s ohledem na cílového čtenáře. Zatímco architekt ocení analytický popis geometrie a struktur a vychází z daných vizuálních konvencí a kódů, kterým zasvěcené oko rozumí, obecné publikum vyžaduje zobrazení lidské zkušenosti, sociální kontext a jistou zabydlenost prostoru.¹⁶⁴ Tuto dichotomii architektonické reprezentace jasně vidíme na příkladu obrázkového magazínu *Žijeme*, který vycházel mezi léty 1931 a 1933 (vydavatel Družstevní práce), a periodiky jako *Stavitel* nebo *Stavba*. Nutno podotknout, že všechna zmíněná periodika seznamovala čtenáře s moderními trendy, včetně avantgardní fotografie László Moholy-Nagy, každé ale jinak. V obrázkovém magazínu *Žijeme* byly otiskovány fotografie, které prostor zabydľují a přináší lidskou zkušenost z daného prostoru. Ideálním případem je dvojstrana bezstarostného „Koupání na Barrandově“, která otiskuje dvě Sudkovy fotografie plaveckého bazénu podle návrhu Václava Kolátora [26].¹⁶⁵

Naopak oborový časopis *Stavitel* přináší fotografie sokolovny v Hostivaři, jež byly vystaveny v Miláně, jako názorné ilustrace článku o okenních konstrukcích [27].¹⁶⁶ Časopis *Stavba*, hlas ortodoxního vědeckofunkcionalistického proudu moderní architektury, pak například v článku o Obchodním a činžovním domě s pasáží Černá růže otiskl totožný snímek zaklenuté dvorany [28].¹⁶⁷ Příspěvek o realizaci obchodního domu Baťa otiskuje celkový pohled na fasádu obchodního domu z Jungmanova

¹⁶⁴ O dichotomii fotografické reprezentace architektury více např. Pierluigi Serraino, *Framin Icons: Two Girls, two audiences. The photographing of Case Study House #22*, in: Kester Rattenbury (pozn. 149), s. 127–136.

¹⁶⁵ (bmk), *Koupání na Barrandově*, *Žijeme* 1931, s. 108–109.

¹⁶⁶ *Stavitel*, 1932, 13/3, s. 41.

¹⁶⁷ Oldřich Tyl, *Obchodní a činžovní dům v Pasáži*, *Stavba*, 1932–1933, XI, č. 2, s. 17–19.

náměstí včetně okolní zástavby. Na milánském panneau byla ale okolní historická zástavba puristicky ořezaná [29].¹⁶⁸

9.5.5 Oldřich Starý o architektuře

Architekt a šéfredaktor časopisu *Stavba* Oldřich Starý napsal pro oficiální katalog pátého ročníku Triennale úvodní slovo o vývoji moderní československé architektury. Na počátku se věnuje období neoklasicismu, kdy se architektura dostává do slepé uličky. Starý upozorňuje na konstrukční pokrok minulého století, který překonal vývoj estetických forem. Pro řešení nových úkolů v architektuře se eklekticky opakují staré formy. Například první lanové železné mosty se u nás objevují v neoklasicistních formách. V Čechách, mající výhodu dlouhé technické tradice, se nachází také nejstarší evropská vysoká škola technická, se světově proslulými profesory. Byla zde také postavena první evropská železnice, kvetla zde různá průmyslová odvětví od textilního, přes metalurgické až po stavební, což si Čechy ověřily úspěchem kvalitních železných konstrukcí na světové výstavě v Paříži roku 1889.

Jak Oldřich Starý podotýká, ke snaze očistit architekturu od historických prvků dochází mnohem později, až kolem roku 1900. Objevuje se secesní styl importovaný z Vídně nebo analogicky francouzský „*Art nouveau*“ či německý „*Jugendstil*“. „*Jedná se o efemérní styl hýřící povrchovou dekorací, který nahrazuje tradiční stylistické formy přemírou rozmělněné, dotěrné výzdoby.*“¹⁶⁹ Starý považuje za zakladatele moderní československé architektury architekta Jana Kotěru. Dále přikládá význam kubismu, ryze českému architektonickému stylu. Tento styl si nekladl za cíl řešit nové konstrukční problémy, nýbrž se zaměřil na oblast úzce estetickou. Pro plné pochopení současné československé architektury zdůrazňuje roli purismu, který byl dle Starého prvním kladným směrem poválečné architektury. Podněty nové architektury zprostředkovávaly v Československu periodika *Stavba* a *Život II*. Zde byla v letech 1922 a

¹⁶⁸ (nesign.) Obchodní dům fy T. A. Baťa, *Stavitel*, 1930, č. 11, s. 17–23.

¹⁶⁹ Oldřich Starý, úvodní slovo československé výstavy, in: Agnoldomenico Pica (pozn. 74).

1923 formulovaná nová architektura, a zde se systematicky objevovaly příklady z tvorby mezinárodních hnutí z celého světa. Jak Starý zdůrazňuje, architektonický vývoj v době ekonomického růstu byl rychlý ale ne homogenní. Lze říci, že teoreticky nové myšlenky zvítězily, ale ve výsledku byly aplikované pouze na izolované příklady. Proto je nutno podotknout, že obraz, který podává tato výstava, neodpovídá obecnému stavu československé architektury, ale odráží pouze jednotlivé pokročilé projekty.

Nejkreativnějším a nejdůležitějším odvětvím je bytová architektura, jež v sobě nese také sociální význam. Naopak problematika rodinného domu v sobě vždy obsahovala prvky experimentu. Současná špatná ekonomická situace přináší omezení na všech polích. Nejaktuálnějším problémem je řešení „minimálního bydlení“, a „společného bydlení“ jako například penziony a domovy mládeže.

Teoretik Starý nepředstírá, že jsme schopni na fotomozaikách postihnout celý rozsáhlý problém architektury v Československu, natož naznačit duchovní směr celého období. Tato výstava chce potvrdit existenci kontinuity určité snahy československé architektury, zanechat vážný a zásadní přínos pro sféru mezinárodní moderní architektury.

10. VI. Trienále v Miláně, 1936

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *VI. Triennale*, *VI. Triennale di Milano*)

Datum konání: 31. května – 1. listopadu 1936

Československá sekce byla organizována Ministerstvem školství a národní osvěty, Ministerstvem veřejných prací a Ministerstvem zahraničí.

Generální komisař: Václav Vilém Štech, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze.

Architektonická úprava československé sekce: Ladislav Sutnar, ředitel Státní grafické školy v Praze.

Kurátor divadelní sekce: Adolf Chaloupka, představený komisař Ministerstva školství.

10.1 Do Benátek nebo do Milána?

Verbální nota italského královského velvyslanectví ze dne 1. září 1934 zvoucí Československo k účasti na VI. Trienále zůstala několik měsíců bez odpovědi. Nebylo totiž jisté, zda bude Československo, respektive pověřená ministerstva, schopná zajistit financování několika paralelních mezinárodních kulturních akcí. Na rok 1936 vycházel nejen šestý ročník milánského Trienále, ale také benátské Bienále, přičemž se již dopředu počítalo s účastí Československa na mezinárodní výstavě v Paříži roku 1937. Až na základě schváleného státního rozpočtu pro rok 1936 se mohlo definitivně rozhodnout o účasti či neúčasti na italských výstavách.¹⁷⁰

Pro Ministerstvo zahraničních věcí bylo větší prioritou účastnit se mezinárodní výstavy umění v Benátkách. Ne proto, že by zde bylo

¹⁷⁰ MZV, Karton Osvěta, výstavy Itálie, Monza Milán – dekorativní výstava, dopis č. 142.390/34-V/2. Odesílatel Ministerstvo školství a národní osvěty, adresát Ministerstvo zahraničních věcí. Datum 25. května 1935.

vystavováno vysoké umění a v Miláně umění užité, ale „vzhledem k tomu, že ČSR má v Benátkách svůj vlastní pavilon. Navíc, československá neúčast na Biennale roku 1932 byla v Itálii velmi kritizovaná.“¹⁷¹ Funkcionalistický pavilon v benátských Giardini od architekta Otakara Novotného byl inaugurován o deset let dříve, roku 1926, a svým umístěním na značně exponovaném místě poukazoval na suverenitu mladé republiky.¹⁷² A když už jsme jednou investovali do stavby stálého pavilonu, tak ho taky hleďme využívat! Naopak milánská výstava nevyžadovala stavbu permanentního či efemérního národního pavilonu, přesto se ale Československo chtělo účastnit s plnohodnotnou výstavní expozicí a ne pouze s fotomozaikami jako roku 1933. Díky přizvání Ministerstva veřejných prací, které pomohlo expozici v Miláně spolufinancovat, se československé umění nakonec představilo na obou výstavách. V. V. Štech, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze, toho roku figuroval v pozici kurátora benátské výstavy i milánské přehlídky užitého umění a architektury.¹⁷³

10.2 Ladislav Sutnar – gramatik moderního výstavního výtvarnictví

Architektem výstavní expozice se stal Ladislav Sutnar, který měl již více než desetiletou zkušenost s výstavnictvím a organizováním výstav. Od konce dvacátých let byl pověřený koncepcí řady výstav, expozic na Mezinárodním knižním veletrhu v Lipsku roku 1927, instalací expozice Svazu československého díla na výstavě v Brně roku 1928, řešením československé účasti na proslulé mezinárodní výstavě v Barceloně 1929 a instalací československého uměleckého průmyslu a architektury v Ženevě, Bukurešti, Štrasburku a Stockholmu v rozmezí let 1931 a 1932 nebo na

¹⁷¹ MZV, Karton Osvěta, výstavy Itálie, Monza Milán – dekorativní výstava, zpráva č. 18403, 7. listopadu 1933.

¹⁷² Terezie Někvindová, Československá účast na bienále v Benátkách v letech 1918–1993, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol. (pozn. 20), s. 335.

¹⁷³ MZV, Karton Osvěta, výstavy Itálie, Monza Milán – dekorativní výstava, zpráva č. 72179, 3. června 1935. Benátská výstava byla toho roku omezena jen na drobnou plastiku, výstavu akvarelů a kvašů. Na přání italských organizátorů byla skromná výstava následně doplněna o plastiku a olejomalby od Vincence Beneše. Veronika Wolf (pozn. 38), s. 136–137.

Výstavě hygieny v Poznani roku 1933.¹⁷⁴ Na začátku třicátých let Sutnar dospěl k lehkému a transparentnímu funkcionalistickému řešení výstavních prostor, ve kterých značně omezil textové doprovody a naopak důmyslně promýšlel pohybové diagramy návštěvníků.

Výstavní prostor na téměř čtvercovém půdorysu v přízemí milánského Palazzo dell'Arte byl prosvětlený přirozeným světlem, které přicházelo z proskleného válcového rizalitu, ve kterém bylo umístěno šnekovité schodiště vedoucí do vyšších pater paláce. Výchozí stav Sutnar využil tak, že pro celou expozici upřednostnil frontální pohled. Jako osu zvolil točité schodiště (jež pokryl potištěným sametem, vytvářejíc tak optickou bílo-červeno-černou kaskádu) v zadním plánu, ke kterému se perspektivně sbíhaly všechny stěny interiéru. Velkorysou a provzdušněnou kompozici Sutnar podtrhnul použitím sestavy nízké paneláže a objemově nenáročných krychlových skleněných vitrín [30].

Funkčnost a účelnost byly jedním z hlavních pravidel Sutnarových výstavních instalací. Ve svém krátkém textu *Moderní gramatika výstavního výtvarnictví*, který vznikl z podnětu Jana Railicha předsedy Mezinárodního bienále užité grafiky v Brně, Sutnar zdůrazňuje, že úloha nové výstavní řeči a její výtvarné mluvnice „*musí být v první řadě „funkcionální“, aby sloužila účinně důrazu na účel a obsah. Ale zároveň musí být v každém směru „pružná“, aby vzbuzovala vynalézavost a inspirovala obrazotvornost*“.¹⁷⁵

Architekt Mario Labò v časopise *Casabella* vyzdvihuje Sutnarovu na první pohled snad až příliš strohou a jednoduchou milánskou instalaci: „*V podstatě zde najdeme jen obyčejné užitkové výstavní vybavení. Ale právě ta jednoduchost, ta syrová struktura, která je záhy zhodnocena v provedení jakkoliv jiném než nezáživném, si zaslouží náš respekt. (...) Pohled přímo od vstupu se zdá být příliš systematický. Budí v nás touhu po něčem nečekaném, po jakési náhodě.*“ Za naprosto dokonalou považuje Labò levou

¹⁷⁴ KC [Karel Císař], Ladislav Sutnar, Instalace československého oddělení na výstavě hygieny v Poznani, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol. (pozn. 20), s. 335.

¹⁷⁵ Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010, s. 37.

stěnu expozice, kde jsou zavěšeny velké skleněné desky a sítě [31]. „Zdá se, že jsou umístěny jedna vedle druhé, ale ve skutečnosti jsou v různých rovinách. Celková kompozice je velice zdařilá také ve stropní části.“¹⁷⁶

Antonín Heythum pro časopis *Stavba* zase chválí instalaci střízlivého počtu vystavených exponátů. „Nepřeplněnost je vždy předností na velké výstavě a technický problém je podat vystavené v nenápadné pomocné instalaci, která musí být z dobrých materiálů a v bezvadném provedení, což se Sutnarovi dobře podařilo.“¹⁷⁷

10.3 Užité umění

Hlavní kurátor československé výstavy V. V. Štech pojal výstavu jako soubornou přehlídku užitého umění, knižní tvorby, skla a textilní tvorby. Oproti předchozím zahraničním přehlídkám československého uměleckého průmyslu a architektury ve Stockholmu byly v Miláně představeny artefakty komorního měřítka a nábytek byl zcela vyloučen. Naopak nebývale velký prostor získala reklamní fotografie a přehlídka scénografických návrhů.

Když Mario Labò pro *Casabella* obdivoval Sutnarovo uspořádání československé expozice, velice ho zaujaly v různých úrovních zavěšené skleněné desky. Jednalo se o barevná a rytá mozaiková okna žáků profesora Františka Kysely z Uměleckoprůmyslové školy (Holeček, Horáková, Hybl, Löwenthal a Šváb).¹⁷⁸ Autorem mozaiky *Muž na koni* byl akademický malíř Josef Novák. Řezané, ryté a barevné sklo, umístěné v kubických skleněných vitrínách v prostoru expozice, bylo dílem žáků profesora Josefa Drahoňovského a Františka Kysely, žáků Aloise Meteláka z Odborné sklářské školy v Železném Brodě a ze Sklářské školy v Kamenickém Šenově. Přes velké množství cen, které české sklo na VI. Triennale získalo, se italský tisk nezapomněl vyjádřit k našim exponátům velmi kriticky. Především Renato Pacini v časopise *Architettura* nedokáže porozumět „*mánii po novinkách, které vítězí nad uměleckým vkusem*“. Dle jeho názoru

¹⁷⁶ Mario Labò, Le sezioni straniere alla VI Triennale di Milano, *Casabella IX*, 1936, č. 104, s. 12–13.

¹⁷⁷ Antonín Heythum, Výstava Triennale 1936, *Stavba XIII*, 1937, č. 11, s. 174.

¹⁷⁸ Žáci profesora Kysely získali za skleněné realizace čestný diplom milánského Triennale.

je touha po inovaci správná, ale „mělo by se rozlišovat mezi zdokonalením umělecké formy a komolením vzoru, na jehož základě vznikne zcela falešný tvar“.¹⁷⁹

Velmi hravá a originální tvorba profesora Jaroslava Brychty, který se zaměřil na foukané a tažené sklo, se představila již na první Bienále užitého umění roku 1923 v Monze. O dva roky později sklidil se svými humornými figurkami ze skla obrovský úspěch na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Paříži. Roku 1933 byl vyzván, aby vytvořil pro výstavu československého skla vodní faunu a flóru do obrovského skleněného akvária. Pro bruselskou světovou výstavu pak vznikla větší varianta a část bozzetta Brychta vystavil také v Miláně.

Odvětví výroby mušelinů, tylů a záclonových látek, stejně jako koberce zastupovaly výrobky Antonína Kybala, jeho žákyň Parschové a Lorenčikové a návrh Ignaze Ginzkeyho pro továrnu na koberce ve Vratislavicích. Naopak mezi zástupce grafického umění a knižní ilustrace Štech vybral (bez bližšího katalogového určení, o jaká díla se přesně jednalo) Jaroslava Bendu, Josefa Čapka, Metoda Kalába, Josefa Ladu, grafika Oldřicha Menharta, Ladislava Sutnara a Karla Svolinského. V. V. Štech překvapivě zařadil mezi čistě užité umění jedno solitérní sochařské dílo – *Velké ležící ženské torso* – od Josefa Wagnera.

10.4 Uvnitř těla balvanu

Ušlechtilostí a lyričností dokázal Josef Wagner, absolvent kamenosochařské školy v Hořicích a žák Jana Štursy, oživit kámen. Jeho *Velké ležící ženské torso* z betlémského pískovce (1935) uzavírá výjimečný sochařský cyklus ženských tors, kterým se odklonil od tradiční figurální tvorby [32]. Enigmatické ženské figury se jakoby náznakem vylupují z kamene a ozývají se v nich pratvary a záhadné obrazy stejně jako v tvorbě dalších umělců Wagnerova okruhu – Hany Wichterlové, Josefa Šímy a Františka Muziky.

¹⁷⁹ Renato Pacini, *Arredamento ed arte decorativa alla VI Triennale di Milano, Architettura XVI*, 1937, č. 15, únor, s. 84.

V Miláně představenému *Ležícímu torsu*¹⁸⁰ předcházelo několik variant, které Wagner vytesal z ferdinandovského pískovce.¹⁸¹ Kompozice *Torsa stojícího na oblázku*, *Ležícího torsa* a *Sedícího torsa* z ferdinandovského pískovce z roku 1934 vychází z pevného abstrahovaného vertikálního tvaru. Strnulou hmotu kamene dokázal Wagner oživit a vdechnout jí klasickou antickou eleganci (*Sedící torso*) nebo statné tvary bohyní (*Torsa stojícího na oblázku*). *Ležící torso* je velkorysým sochařským gestem, které je oproti zbylému cyklu řešeno horizontálně, ženská figura je abstrahovaná ale tělo a linie zad a ramen je tvarově definovanější než u předchozích soch. Stejně tak zde Wagner pracoval s náznakem řasení draperie, která u předchozích aktů zcela chyběla.

Kultivovaná lyričnost, která dodává stud a duši kamenným ženským torsům není vyjádřena popisně. „*Žhnoucí jádro umístil Wagner*“, slovy Jaromíra Pečírky, „*uvnitř těla balvanu*“.¹⁸² S estetikou non finito se mohl Wagner přímo setkat jak na svých zahraničních cestách do Itálie, Řecka a na Krétu, ale také v Kuksu. Zajímavou paralelou k fantomatickému tvaru Wagnerova *Ležícího torsa* je světelně-kinetická plastika *Ležícího torza*, jež byla součástí *Fontány lázeňství* od Zdeňka Pešánka pro Světovou výstavu umění a techniky v Paříži a je datovaná do roku 1937.

10.5 Spotřební zboží fotografovat avantgardně

Sutnar umístil na zadní stěny výstavního prostoru velkoformátové černobílé fotografie průmyslového spotřebního zboží. Představeny zde byly fotografie od Josefa Sudka, Jaromíra Funkeho, Josefa Ehma a žáků ze Státní grafické školy v Praze, které nabídly odlišný pohled na fotografickou kompozici a skladbu obrazu, založenou na důmyslné práci se světlem a ovlivněnou novou věcností, konstruktivismem a purismem. Minimalistické kompozice zobrazovaly obyčejné věci nebo pouhé fragmenty zcela

¹⁸⁰ *Ležící torso*, betlémský pískovec, 57,5x118 cm, 1935, Národní galerie v Praze.

¹⁸¹ Wagner zpracoval téma ženského torsa také ve dřevě. Socha ale byla zničena. Jaromír Pečírka, *Josef Wagner*, Praha 1959, s. 13.

¹⁸² *Ibidem*, s. 14.

nekonvenčně v dynamických úhlopříčných kompozicích nebo abstraktních srostlicích [33].

Ač Sám Ladislav Sutnar nebyl fotograf, používal tento prostředek v grafické tvorbě, koláži a také jako ideální způsob propagace vlastních výrobků. Jako umělecký ředitel Krásné jizby Družstevní práce¹⁸³ uplatnil nejenom svůj manažerský talent, ale svými vlastními návrhy se snažil dojít k čistému a funkčnímu tvaru předmětů denní potřeby. Sutnarovy užitkové nádoby ze skla a porcelánu, přístroje, stojánky na knihy, svícny nebo textilie v sobě snoubily precizní zpracování a použití kvalitní materiálu. Roku 1931 Sutnar navrhl skleněnou nápojovou, kompotovou a dortovou soupravu z tenkostěnného skla. Ve variantě varného skla navrhl pro sklárny Kavalier v Sázavě čajovou soupravu, poté pro porcelánku Epiag v Lokti porcelánovou soupravu kulovitěho tvaru, kterou postupně rozšiřoval o jídelní soubor, soubor na bílou kávu a na mokka.

Spolupráce s Josefem Sudkem, který pracoval pro Družstevní práci jako reklamní fotograf, propojila funkcionalistickou čistotu Sutnarového produktového designu s avantgardní fotografií. Výsledkem byly vizuálně čisté kompozice, které po vzoru estetiky nové věcnosti udělaly z obyčejné produktové prezentace abstraktní slohové cvičení tvarů a stínů. Hodnota těchto fotografií netkvěla pouze v jejich umělecké hodnotě, ale také roli „*propagátora moderního designu pro všední den*“¹⁸⁴ a zprostředkovatele osvěty mezi nejširšími vrstvami. Svou poetikou dokázaly zaujmout diváky na milánské výstavě i čtenáře doma v Československu. Sudkovy fotografie Sutnarových nebo Metelákových skleněných souborů se pravidelně objevovaly na začátku třicátých let v periodících jako *Panorama*¹⁸⁵ nebo *Žijeme*¹⁸⁶ a snažily se vzdělat vkus čtenářů a čtenářek směrem ke střízlivému tvaru, kvalitě a jednoduchosti [34]. Sutnar potvrdil svůj teoretický zájem o fotografii roku 1935, když spolu s Jaromírem Funkem

¹⁸³ Více Lucie Vlčková ed., *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*, Praha, 2006.

¹⁸⁴ Iva Knobloch, Sutnara Sudek: reklama a vizuální výchova, in: Lucie Vlčková (cit. 182), s. 133.

¹⁸⁵ *Panorama*, 1935, č. 13, s. 62.

¹⁸⁶ Např. (nesign.) Čajový soubor Kavalierův, *Žijeme*, X, 1931–32, s. 170–171.

vydal knihu *Fotografie vidí povrch*¹⁸⁷. Touto publikací, která se snad měla stát součástí připravované řady *Fotografovaný svět*, se Funke se Sutnarem pokusili revidovat novou vizualitu a definovat fotografii jako ideální prostředek k vnímání a poznání světa.

10.6 Jevištní výtvarnictví konce 20. a začátku 30. let

Kurátor divadelní sekce Adolf Chaloupka představil na VI. milánském Trienále průřez československou scénografickou tvorbou druhé poloviny dvacátých let a první poloviny let třicátých formou výstavy jevištních a kostýmových návrhů, jakožto uměleckých forem fixujících jinak efemérní divadelní zážitek.¹⁸⁸ Jak píše Otakar Zich: „*Pomíjivost divadelního představení, které počíná otevřením opony a zaniká poslední replikou herce. Autentický a uchovatelný zlomek této pomíjivosti je zachycen v jevištním či kostýmním návrhu a je svědectvím názoru, inspirace, fixované základní umělecké výpovědi. I jako pouhý náčrt budoucího celku má charakter dokumentu i uměleckého díla zároveň schopného podat zprávu o hotovém artefaktu.*“¹⁸⁹ To, že návrhy na scénu a kostýmy slouží sice jako technický podklad pro určité provedení divadelního kusu, nebrání tomu, aby sbírka takových kreseb mohla být posuzovaná jako výtvarné dílo. O pomíjivosti a zapomnění divadelních výtvarníků si ve svých vzpomínkách povzdechl také sám Hofman: „*Pracovat pro divadlo je vůbec dost efemérní, neboť mnoho a rychle se zapomíná, při čemž výtvarní kritikové si u nás dosud nikdy nepovšimli výtvarné spolupráce na divadle. Lze tedy předpokládat, že pro ně toto odvětví neexistuje jakožto umění. Namaluje-li někdo figurku jako ilustraci k nějaké básni, je to obraz, o němž se píše, ale když výtvarník namaluje figurku například k Hamletu, to podle všeho výtvarná práce asi není.*“¹⁹⁰

Česká scénografie na přelomu dvacátých a třicátých let přebírala řadu experimentálních forem ze zahraničního divadla (Francie, Rusko, Itálie a

¹⁸⁷ Ladislav Sutnar – Jaromír Funke, *Fotografie vidí povrch*, Praha 1935.

¹⁸⁸ Výstava čítala více jak padesát scénografických realizací.

¹⁸⁹ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1930.

¹⁹⁰ Vlastislav Hofman, *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, Praha 1951, s. 32.

Německo) a z architektury a volného umění. Toto přímé propojení malířství či architektury a progresivní režie vedlo k radikálním experimentům a úspěchům československé scénografie v zahraničí. Již v počátcích české moderní scénografie malíři nebyli pouze pasivními nositeli formálního rejstříku či inspirací ale bezprostředně navrhovali jevištní scénu. Jeviště Národního divadla tak bylo svědkem spolupráce režiséra K. H. Hilara s malířem Františkem Kyselou (Bedřich Smetana, *Prodaná nevěsta*, 1915 nebo V. H. Brunnerem (Kleistova tragedie *Penthesilea*, 1915)).¹⁹¹

Nejplodnější spolupráce však vznikla mezi režisérem K. H. Hilarem a Vlastislavem Hofmanem, který do jevištní tvorby vnesl barevný experiment, expresionismus, kubistické prvky, ostré hrany, nesouměrnost v půdoryse, bizarní kostýmy nebo kontrast světla a stínů. V Miláně roku 1936 byla v divadelní sekci nejvíce zastoupena právě tvorba Vlastislava Hofmana, která našla v zahraničí značný ohlas a následovníky.¹⁹² Na vystavených jevištních návrzích se Chaloupkovi podařilo zobrazit kontinuitu vývoje české scénografie – od všestranného Vlastislava Hofmana, Josefa Čapka, Bedřicha Feuersteina, Antonína Heythuma po Františka Tröстера a Františka Zelenku.

Třicet dva kreseb ilustrujících Dostojevského romány, ve kterých se Hofman pokusil vyjádřit temno vášní, jej přivedlo ke dlouholeté spolupráci s divadelním režisérem K. H. Hilarem. Ve stejné době, kdy s Tvrdošíjnými vystavoval pod hlavičkou Artělu kubistický nábytek a vázy, se Hofman dostal do Vinohradského divadla a postupně se stal klíčovou postavou meziválečného jevištního výtvarnictví, která posunovala vývoj scénického umění dopředu. Avantgardní tvary a kubistické fasety se nevyhnuly ani Hofmanově divadelní tvorbě, do které bravurně překládal formální a tvarový rejstřík krystalických tvarů a expresivních barev. Na počátku třicátých let se Hofmanova scénografická tvorba obrátila směrem k purismu a civilismu (F. Bruckner, *Alžběta Anglická*, Národní divadlo v Praze 1931,

¹⁹¹ Adolf Chaloupka, *Česká divadelní dekorace*, Praha, 1939, s. 16, 17.

¹⁹² „Zajímavě bylo sledovat vliv naší techniky i formy u cizích výtvarníků. Zejména Hofmanovy inscenace, známé z reprodukcí v divadelních slovnících, našly nápadné následovníky. Antonín Heythum, Výstava Triennale 1936, *Stavba XIII*, 1937, č. 11, s. 174.

režie K. H. Hilar; O'Neil, *Smutek sluší Elektře*, Národní divadlo v Praze 1931, režie K. H. Hilar) a konstruktivismu.¹⁹³

Antonín Heythum přistupoval k návrhům scény jako architekt využívaje odlehčené konstrukční prvky. Nikdy se nesnažil divadelní prostor přepřehňovat, „naopak jeho divadelní práce se nesla stále za ideálem oproštění jeviště od všech funkčně zbytečných a tedy jen dekorativních prvků.“¹⁹⁴ V Miláně byly vedle výpravy pro florentský balet Angiola Sartoria představeny scénografické návrhy pro Shakespeara *Kupce Benátského* v režii Karla Dostala (Národní Divadlo v Praze, 1931). Zde Heythum podpořil nereálnost divadelních objektů tak, že pracoval s látkami, které zavěsil na garnýže a jejich neustálý pohyb narušoval iluzi reality a řád věcí. „Jeho divadelní architektura se sebevíce popisnými detaily popřela materiálem samým naturalistický princip identity.“¹⁹⁵

Josef Čapek uvedl na divadelní jeviště sobě vlastní groteskně karikující rukopis, zkratku a barevnost. Na výstavě byla představena výprava pro Langerovu *Periferii* pro Městské divadlo v Praze (režie J. Kvapil), kde se pojetím scény přiblížil podle Věry Ptáčkové k obrazům *Pijáků* – kout se stolem, židlí, lampou a vysokým oknem; trochu věžeňská cela, trochu útočiště. Do jevištní výpravy hry *Periferie* uvedl Čapek poprvé typografii a reklamní nápisy.¹⁹⁶

Roku 1936 se poprvé na Trienále představil divadelní scénograf a architekt František Tröster. Tehdy to bylo „pouze“ se scénografickým návrhem pro Tetauerovu hru *Veřejný nepřítel*. V příštích ročnících se Tröster stane architektem výstavních expozic Československa. Trösterova spolupráce s režisérem Jiřím Frejkou na scéně Národního divadla přinesla řadu zcela novátorských výprav, které podtrhovaly pevné pouto mezi scénografií a dílem samotným. Ve *Veřejném nepříteli* pracoval

¹⁹³ Vlastislav Hofman (pozn. 190).

¹⁹⁴ Adolf Chaloupka (pozn. 191), s. 18.

¹⁹⁵ Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 75. Dále také Věra Ptáčková, *Scénografie třicátých let*, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění*, sv. IV/2, 1890–1938, Praha 1998, s. 415–425.

¹⁹⁶ *Ibidem*, s. 39.

s oproštěným vydutým bílým prostorem a se sporými kulisami jako je šnekovitě točité schodiště, stůl a židle. Ve stropní části točité schodiště prorazilo podhled a vytvořilo tak temný otvor do nekonečna [35]. „*Tušený exteriér tísní hmatatelně vnitřní prostor scény: zdálo se, že herci chvílemi trpí nedostatkem vzduchu, chvílemi přetlakem. Dramatičtí hrdinové, jejichž plíce rytmizovaly hru, se ve zkreslené stínokresbě odráželi společně s nalomeným sloupem schodiště na zakřivené ploše pozadí.*“¹⁹⁷

Architekt Bedřich Feuerstein, který debutoval na divadle roku 1921 s inscenací Čapkova *R. U. R.*, uspěl v Miláně se scénickým návrhem pro hru Jan Voskovce a Jana Wericha *Balada z hadrů*. Prostor malého jeviště, na kterém byly umístěny hromady harampádí, umožnilo zprostředkovat divákům v hledišti bezprostřední zážitek z použitých materiálů a struktur. Feuerstein využíval výtvarný expresionismus, ale také architektonické prvky, které postupně abstrahoval a stylizoval do scénografického gesta.¹⁹⁸

Malíř František Muzika přenesl svůj křehký malířský poetismus na divadelní prkna. Pracoval v divadle Dada (zde se seznámil se Zelenkou a Heythumem) a v Moravském zemském divadle v Brně, kde spolupracoval s režisérem Alešem Podhorským na Aristofanově *Míru* (1933) a Shakespearově *Hamletovi* (1936) [36]. V obou inscenacích se projevila lyrická irrealita a surrealistická poetika slučování různorodých předmětů. V Muzikově nerealizovaném scénickém návrhu pro *Hamleta* se zjevují v rozptýleném měsíčním svitu nekonkrétní enigmatické postavy.¹⁹⁹

Chaloupkův výběr divadelních výprav byl v Miláně velmi úspěšný a odnesl si řadu ocenění – zlatou medaili získal Antonín Heythum za divadelní výpravu, Městské divadlo v Praze za inscenace Josefa Čapka, Národní divadlo v Praze za inscenace Vlastislava Hofmana a František Tröster za divadelní výpravu; bronzovou medaili obdrželi L’udovít Fulla, František Muzika a František Zelenka.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 119.

¹⁹⁸ Adolf Chaloupka, (pozn. 191), s. 19.

¹⁹⁹ Více Vlasta Koubská, Surrealista lásky ke klasickému životu, Česká scénografie na sklonku dvacátých let, in: Vlasta Koubská, Vlastimil Tetiva, *František Muzika*, Praha 2012, s. 276–282.

10.7 *Nuova architettura nel mondo*

Agnoldomenico Pica zorganizoval v rámci VI. milánského Trienále stejně jako o tři roky dříve mezinárodní výstavu moderní světové architektury [37]. Popularizační funkce této výstavy vyvrcholila o dva roky později vydáním souhrnné publikace *Nuova architettura nel mondo*.²⁰⁰ Pica, aktivní architekt a zároveň významný kritik umění, vydal na přelomu třicátých a čtyřicátých let pod hlavičkou progresivního milánského nakladatele Ulrica Hoepliho hned tři významné publikace: *Nuova architettura italiana* roku 1937, o rok později její pandán o světové architektuře *Nuova architettura nel mondo*, a poté roku 1941 knihu *Architettura moderna in Italia*.²⁰¹

Kniha o světové architektuře průřezově představila architektonické realizace počátku 30. let v jednadvaceti zemích světa. Kromě katalogizační funkce měla kniha přispět ke tříbení vkusu architektů i budoucích stavebníků. Jak píše Giuseppe Pagano v úvodu knihy: „*Budeme-li si tříbit naši citlivost a schopnost se dívat, rozlišovat a poznávat, budeme schopni nacházet v moderní architektuře harmonické tvary, zaposloucháme se do muzikálního tempa objemů, rytmu a výrazu nových struktur a materiálů.*“

Pagano oceňuje na celém projektu možnost konfrontace geograficky velmi vzdálených architektonických realizací. K častému zkreslení a dezinformacím o moderní architektuře dochází podle jeho názoru proto, že nám chybí informace a znalosti daného tématu. Chceme-li architekturu studovat do hloubky, musíme ji tedy především poznat. Hodnotit architekturu je dle Pagana mnohem náročnější než sochařství nebo malířství. U architektury je potřeba zohledňovat prostorové vztahy, funkční

²⁰⁰ Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938.

²⁰¹ Ulrico Hoepli vydal řadu knih také italsko-švýcarskému architektovi Alberto Sartorisovi, který se se svými bohatě ilustrovanými publikacemi zasloužil o šíření modernistické architektury po světě. Jedná o tituly jako například *Gli elementi dell'architettura funzionale*, *Synthesis panoramica dell'architettura moderna* (první vydání roku 1932) nebo *L'Encyclopédie de l'architecture nouvelle* (1948–57), která se se svými více jak 2000 obrázky, převážně fotografiemi, stala jednou z vizuálních referencí modernistického hnutí v architektuře. Navíc v sobě kniha spojuje dvě myšlenky modernismu - *Neues Bauen* a *Neues Sehen*.

charakter i geometrickou abstrakci. A základem všeho je naše vytříbené vizuální vnímání. Jak figurativní umění, tak architektura je vnímaná zrakem. Musíme se naučit dívat, musíme opanovat naše smyslové orgány. Nesníme se ale nechat svést na scestí tím, že budeme hledat ve významných prostorových hodnotách podružné dekorativní prvky. „*K získání schopnosti kritického hodnocení architektury je potřeba umět dosáhnout absolutního hodnocení objemů jakožto svébytných expresivních entit. Povrchní popis dekorativních prvků nás nikdy nedovede k podstatě architektury.*“²⁰²

Po Picově stručném naznačení vývoje architektury začátku 20. století (Frank Lloyd Wright, vliv Otto Wagnera, Adolfa Loose, projekty Ericha Mendelsohna nebo Konstantina Melnikoffa) následuje obsáhlý přehled architektonických realizací jednotlivých států, který se skládá z medailonu architekta, krátkého popisu realizace včetně bibliografických odkazů. Značná část knihy je věnovaná fotografickým reprodukcím, které byly shodné s vystavenými snímky na výstavě. (Některé fotografie jsou představeny v konfrontaci s půdorysným řešením budovy.)

V přehledu architektonických realizací, kterými se mělo opět Československo reprezentovat jako moderní pokrokový stát, nesmělo chybět přední dílo českého funkcionalismu a první výšková budova v Praze, administrativní budova Všeobecného penzijního ústavu v Praze na Žižkově od Josefa Havlíčka a Karla Honzíka (realizace 1930–34). Tvorba předsedy spolku Mánes, architekta Jaroslava Fragnera, byla zastoupena projektem Léčiva B. F. – rodinná továrna lučebnin a léčiv v Dolních Měcholupech (1929–30). Zdymadlo a vodní elektrárna v Kostelci nad Labem, která byla uvedena do provozu roku 1948²⁰³, byla dílem architekta Jana Zázvorky. Jako stavitel inženýrských a elektrárenských staveb byli na výstavě i v knize představeni architekti Beneš a Kříž.

František Lydie Gahura urbanista, architekt a sochař byl mezi léty 1924–25 hlavním architektem stavebního oddělení firmy Baťa a autorem

²⁰² Agnoldomenico Pica (pozn. 200), s. X.

²⁰³ Eva Dvořáková – Šárka Jiroušková – Jan Pešta, *100 technických a industriálních staveb Středočeského kraje*, Praha, 2008, s. 76.

typizované konstrukční formy funkcionalistických staveb ve Zlíně, hlavní budovy a výroby Baťa ve Zlíně. V Miláně byl představen mj. regulačním plánem Zlína (spolupráce s Vladimírem Karfíkem a Antonínem Vítkem) a návrhem busty a náhrobku Tomáše Bati na lesním hřbitově ve Zlíně z roku 1932.

Problém bytové výstavby přestavil také projekt člena hnutí Devětsil a představitele vědeckofuncionalistického přístupu v architektuře, Jana Gillara [38]. Jeho strohé a velmi přísné malobytové sídliště na Ruzyni, realizované roku 1931, vycházelo z principu „*pro jednoho dospělého člověka, jeden obytný pokoj*“²⁰⁴ a stal se předstupněm projektů kolektivního bydlení. V dalším Gillarově projektu Francouzských škol v Praze Dejvicích (realizace 1932–34) lze vysledovat ústup od tvarové přísnosti a strohosti, což je viditelné především na bohatší morfologii oken. Vilová architektura byla zastoupena realizovaným projektem rodinného domu v Louňovicích u Jevan (realizace 1931) od architekta Richarda Ferdinanda Podzemného.²⁰⁵

Značný prostor získaly v Miláně projekty architekta Bohuslava Fuchse z přelomu dvacátých a třicátých let. Vedle projektů Masarykova studentského domova (realizace 1929–30) a Zotavovny Morava v Tatranské Lomnici (1931) zde byly prezentované dva projekty městských spořitel – v Tišnově a Třebíči (na obou projektech se podílel architekt Jindřich Kumpošt).

Budova ředitelství ČSD v Hradci Králové, realizovaná podle návrhu Josefa Gočára ze závěru dvacátých let s výraznými ochozovými halami v interiéru, je součástí Gočárový urbanisticko-architektonické kompozice Ulrichova náměstí. Efemérní pavilon Československa na světové výstavě v Bruselu roku 1935 navrhl ateliér Antonína Heythuma. Architekt Kamil

²⁰⁴ Tento komentář se objevuje u perspektivního kresebného návrhu minimálního bytu typu A z domů v kolonii v Ruzyni u Prahy. Otištěno časopisecky nebo v knize Karel Teige, *Nejmenší byt*, 1932.

²⁰⁵ Cyklus snímků rodinného domu pořizovaný Josefem Sudkem byl otištěný v druhém ročníku časopisu *Žijeme*. Fotografie se zaměřují jak na konstrukční prvky budovy, tak na umístění budovy v nerovném terénu zahrady s malým lomem a jezírkiem. (nesign.), Richard Podzemný: Obytný dům v Louňovicích, *Žijeme*, 1932, s. 279, 280.

Roškot byl ve výběru zastoupen realizací náhrobků českých králů
v katedrále sv. Víta v Praze (1928–35).²⁰⁶

²⁰⁶ *Guida della sesta Triennale* (kat.výst.), Milano 1936, (nestr.).

11. VII. Trienále v Miláně, 1940

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *VII. Triennale*, *VII. Triennale di Milano*)

Termín konání: 6. dubna – 20. června 1940

Hlavní komisař: Benjamin Jedlička, hlavní komisař Ministerstva veřejného školství a Ministerstva kultury v Praze.

Instalace výstavy: František Tröster, profesor Školy bytové architektury.

Výstava byla organizována pod záštitou Ministerstva veřejných prací, Ministerstvem kultury a Ministerstva školství v Praze.

11.1 Protektorat Böhmen und Mähren

Trienální milánská výstava užitého umění a architektury byla svědkem vývoje stylu, na jejím pozadí můžeme sledovat umělecký vývoj designérů a architektů nebo prosazování nových materiálů ve výrobě. Sledujeme-li její vývoj v delším časovém horizontu, nevyhneme se ani politickým a státoporným změnám na mapě světa. První ročník bienální výstavy v Monze zastihlo Československo jako mladičkový demokratický stát, který se postupně ve dvacátých a třicátých letech změnil v suverénní republiku, což dokázala například výstavou roku 1936 v Miláně. VII. Trienále roku 1940 ale zažilo náš stát po mnichovské porážce. Přesto se Protektorát Čechy a Morava nenechal vymazat z kulturní mapy světa a vedle monstrózní účasti nacistického Německa sice vystoupil v omezeném měřítku, ale jako suverénní celek.²⁰⁷ Jediný zachovaný archivní diplomatický dokument, který se váže k této výstavě, je ze dne 13. září 1939 a informuje o souhlasu

²⁰⁷ Slovenský Štát se VII. Trienále neúčastnil.

s návrhem Ministerstva školství a národní osvěty týkající se účasti Protektorátu na sedmé výstavě Trienále v Miláně.²⁰⁸

Architekt a progresivní scénografický výtvarník František Tröster byl roku 1939 prohlášen za jednoho z představitelů *Entartete Kunst*.²⁰⁹ I přesto se mu podařilo získat zakázku na instalaci výstavy Protektorátu Čech a Moravy na VII. milánském Trienále z pověření Ministerstva veřejných prací. Hlavním komisařem pro účast v Miláně byl Benjamin Jedlička, literární kritik, historik, prozaik a překladatel z francouzštiny a italštiny. Zajímal se o divadelní tvorbu a také textově upravil řadu divadelních představení. Od roku 1937 pracoval na Ministerstvu školství, které ho také delegovalo do funkce hlavního kurátora milánské výstavy. Jedličkova osobní obliba divadelního prostředí byla bezesporu jedním z impulzů k zakomponování rozsáhlé přehlídky scénografické tvorby do oficiální výstavy.

11.2 Vytvořit duchovní prostor

Výstavní prostor nepravidelného půdorysu se nacházel v pravém křídle prvního patra Palazzo dell'Arte mezi expozicemi Švédska a prostornou výstavou nacistického Německa. Tröster vložil do prázdného prostoru výseč, kterou vymezil horizontálně položeným obloukem, směřovaným do výstavního prostoru.²¹⁰ Opticky tak zdůraznil a separoval část z celku. Zatímco výstavní prostor měl snížený strop, v izolovaném prostoru ponechal jeho původní výšku a navíc ho pokryl tmavým sametem [39–42]. Jedná se tedy o stejný princip konstruování prostoru, jaký František Tröster používal v jevištních návrzích. Na divadle často pracoval se světelnými výsečemi a přesnými, světlem vykrojenými segmenty ze scénického celku. Tím docílil uzavření duchovního prostoru jako symbolu jedinečnosti i odcizení. Trösterovy rafinované experimenty s cílenými reflektory a

²⁰⁸ MZV, Karton Osvěta, výstavy Itálie, Monza Milán – dekorativní výstava, dopis 3124/6, datum 21. září 1939. Žádná jiná diplomatická korespondence se v archivu MZV, NA ani TRN nedochovala.

²⁰⁹ Věra Ptáčková (pozn. 195), s. 162.

²¹⁰ Podobná výseč uzavřeného světa v podkovovitém tvaru se objevuje v inscenaci *Vzbouření na vsi* (režie J. Frejka, 1935).

rozptýleným světlem na scéně i ve výstavnictví byly ovlivněny myšlenkami Oskara Schlemmera z Bauhausu, u kterého viděl začátek „*metodicky chápaného světla. Tady byl studován vztah světla a struktury.*“²¹¹ Světlo pomáhá vytvářet prostor, světlo se stává funkčním výtvarným prvkem.

„*Nádherné prostředí zaplavené mystickým světlem, které přichází zpoza barevného skleněného okna z pražské katedrály.*“²¹² Tak popisuje Ugo Nebbia pro *L'Illustrazione italiana* centrální výstavní prostor, kterým Jedlička s Trösterem evokovali chrámový interiér. „Okno“ Karla Svobinského nebyla skleněná mozaika v pravém slova smyslu. Šlo o instalaci třiceti tlumeně nasvícených kresebných návrhů výjevů příkázání, které Svobinskému sloužily jako podklad k realizaci svatovítského okna.²¹³ Ideu duchovního prostoru doplňoval dřevěný krucifix od Damiana Pešana a zavěšená mešní kasule. Celkové meditativní vyznění Trösterovy instalace výstavy se diametrálně odlišovalo od předchozího Sutnarova funkčního pojetí výstavní architektury, které bylo založeno na transparentnosti a lehkých konstrukčních prvcích. Jakoby scénickou, duchovní a přitom velmi tradiční polohou chtěl Tröster reagovat na tíživou situaci ve společnosti. Při přímé konfrontaci s vedlejší švédskou expozicí, která byla pojatá jako minimalistická *white cube* se vzdušnou výstavou skla, byl Trösterův design výstavy melancholický, těžký a zemitý.

11.3 Sochy z terakoty

Významným výrazovým prvkem československé výstavy se staly dvě terakotové, stylově zcela odlišné sochy. *Práce*, realistické sousoší v nadživotním měřítku od Jaroslava Horejce, završovalo akcentovaný centrální obloukový prostor expozice. Sousoší je vlastně srostlící čtyř lidských figur, které jsou vzájemně provázané a kompozičně umístěné tak, aby byl objekt schopen komunikovat s divákem ze všech stran [43]. Frontálně zobrazená, do půl těla obnažená přísná mužská figura s náradím

²¹¹ Benjamin Jedlička, *Zahraniční vystavovatelé na milánském Triennale, Lidové noviny III*, 1940, 24. 4., s. 2.

²¹² Ugo Nebbia, *Espressioni della vita contemporanea nell'arte delle nazioni straniere, L'Illustrazione italiana LXVII*, 1940, č. 17, 28. 4., s. 588.

²¹³ Benjamin Jedlička, *Zahraniční vystavovatelé (pozn. 211)*, s. 2.

v levé ruce se stává pevnou osou sousoší. Z jedné strany k ní přiléhá stojící figura chlapce držící v rukou sklářskou píšťalu a u nohou má položený kadlub. Po pravém boku centrální postavy sedí mužská figura, která vytáčí mísu na hrnčířském kruhu. Čtvrtá, dynamicky rozpohybovaná figura chlapce, která stoupá po ramenech hrnčíře a zádech muže, nese v ruce prapor a triumfálně završuje celé sousoší. Realisticky pojatá apoteóza státu, který svou stabilitu staví na průmyslu a tradičních řemeslech jako je výroba skla a keramiky.

Horejcovo dílo *Práce* mělo svůj protějšek ve shodně komponovaném sousoší *Umění*, které ale na milánském Trienále představeno nebylo. Původně byly obě sochy navrženy pro Roškotův pavilon na světové výstavě v New Yorku roku 1939.²¹⁴ Vzhledem k nastalé politické situaci ale nebyly sochy do Ameriky nikdy odeslány. Sousoší *Práce* a *Umění* byla co do vnitřní kompozice shodně vystavěna. *Umění* v sobě kombinuje čtyři postavy personifikující různá umělecká odvětví. Obě kompozice z pálené hlíny počítají se dvěma vztyčenými postavami, jednou sedící a čtvrtou, dynamičtější rozpohybovanou postavou, která obě sousoší korunují. Atributy jednotlivých personifikací mají nejen symbolickou, ale také konstrukční funkci v rámci sochařského celku. V robustním podání sousoší zcela chybí art-decovská estetika Horejcovy vrcholné tvorby. Přesto ale i v tomto ryze civilistním podání Horejc nezapřel typické fyziognomické znaky své sochařské tvorby jako je protáhlý nos a přísně řezaný profil tváře, výrazný mandlový tvar očí nebo malá hlava v měřítkovém poměru vůči zbytku sochy.

Do blízkosti Horejcovy sousoší Tröster umístil abstrahovanou figuru *Smutek* od Václava Vokálka. Sochař a keramik Václav Vokálek, žák Myslbeka a Jana Štursy nastoupil po studiích na místo profesora na Odborné keramické škole v Bechyni, přičemž od roku 1924 přešel na brněnskou Školu uměleckých řemesel. Velmi často pracoval s terakotou, ale jeho

²¹⁴ Realizace soch proběhla mezi léty 1937–39 v dílně v Horní Bříze. Více Vendula Hnídková – Martina Lehmannová – Olga Malá – Eva Neumannová, *Jaroslav Horejc (1886–1983): mistr českého art deco* (kat. výst.), Dům U Kamenného zvonu, Praha 2016–2017.

hlavní tvůrčí zájem se upíral k podobizně.²¹⁵ Tvarově redukována socha *Smutek*²¹⁶ byla určena pro hrob básníka a esejisty Richarda Weinera na píseckém hřbitově a svým uměřeným sochařským výrazem parafrázuje abstraktní a těžko popsatelné emoce. Pouhý náznak podepření hlavy, toto jednoduché, blíže neartikulované gesto pregnantně vystihuje tíhu smutku a oplakávání. Význam sochy můžeme snad aktualizovat v kontextu probíhající války, mnichovské porážky a způsobem umístění samotné sochy v expozici. Ta byla čelně natočená proti vstupu do expozice nacistického Německa.

Hovoříme-li o exponátech z pálené hlíny, za zmínku stojí ještě jedna drobná plastika z majoliky. Zdeněk Dvořák, jehož tvorba byla v průběhu třicátých let rozkročená mezi abstrakcí a moderním realismem s civilistní ikonografií, vystavil v Miláně v technice majoliky drobnou plastiku *Trampové* [44].²¹⁷ Jak si Hana Rousová všímá, byla to tvorba Otto Guttfreunda, která nastartovala oblibu patinované či polychromované pálené hlíny a sádry prováděné v malém formátu, která slibovala větší dostupnost a prodejnost u široké veřejnosti.²¹⁸ Dvořákův nový realismus vycházel z Guttreundova civilismu a ikonograficky se odvolával na nový moderní životní styl, který přinášel vymoženky moderní technologie, vyzýval ke sportování a pobytu v přírodě. Svobodomyšlný tramping se stal již na počátku 20. let velmi oblíbenou volnočasovou aktivitou. Dvořákova drobná plastika zobrazuje krácející dvojici, která ve svém vzájemném objetí splývá v jeden celek. „*Limitovaná plasticita*“²¹⁹ celou sošku zplošťuje a pouze lapidární linie dodává velmi abstrahovanému tvaru reálnost a náznak zkratkovité fyziognomie. Původní název plastiky *Trampové* zněl *Dva*, a

²¹⁵ Zdeněk Hlaváček, *Václav Vokálek, podobizny*, Praha 1959.

²¹⁶ Vokálek vytvořil dvě varianty sochy – v terakotě a ve sliveneckém mramoru. Václav Vokálek, *Smutek*, terakota, v. 150 cm, 1937, Praha Uměleckoprůmyslové muzeum.

²¹⁷ Za tuto plastiku získal na Trienále roku 1940 zlatou medaili.

²¹⁸ Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013, s. 18.

²¹⁹ *Ibidem*.

tvarově spadala do skupiny soch jako *Milenci (Dva)* a *Tři zpívající (Tři)* z let 1931.²²⁰

11.4 Revidování tradic v uměleckém řemesle

Jako kdyby ikonografe Horejcova sousoší *Práce* měla definovat vystavené předměty ve vysokých prosklených vitrínách. Převládala zde umělecko-řemeslná výroba (převážně sklo a keramika), která barevně a tvarově odkazovala na tradiční lidové umění, ale byla modifikovaná do nových tvarů.²²¹ Vedle oblíbených figurek taženého skla od Jaroslava Brychty²²² (*Ryby, Betlém*) se v Miláně opět představili sklářští výtvarníci jako Jaroslav Holeček, Alois Metelák, Ladislav Přenosil, Zdeněk Juna nebo Oldřich Žák. Většina vybraných skleněných exponátů svou rytinou nebo kresbou tematicky odkazovala na pražské památky nebo české patrony. Jaroslav Holeček vystavil skleněnou vázu zdobenou figurami českých patronů a stíny pražských budov. Z tvorby Aloise Meteláka byla vybraná fasetovaná váza s medailonem a vyřezávaným dekorem zobrazující katedrálu sv. Víta v Praze, od Zdeňka Juny váza *Z českého ráje* z matného skla s pozlacenou malbou. Kříšťálové destičky *Křížové cesty* a triptych *Český ráj* Oldřicha Žáka zastupovaly kombinovanou techniku.

Otto Eckert z Keramické školy v Bechyni vystavil několik váz a talířů s barevnou glazurou. Keramická tvorba sochařky Heleny Johnové byla doplněná glazovanými majolikovými vázami a talíři Karla Valouška. Václav Vokálek kromě keramické tvorby vystavil kávový porcelánový servis. František Tröster se představil nejenom jako architekt a jevištní návrhář, ale také jako tvůrce dřevěných hraček. Sbíрку jeho dřevěných zvířátek doprovodily návrhy látkových hraček od Minky Podhajské a velbloud a lev od Ladislava Sutnara [45].

²²⁰ Všechny tyto plastiky byly vystaveny na 42. členské výstavě *Sdružení výtvarníků* v Praze na podzim roku 1931. Ibidem.

²²¹ Sezione del Protettorato di Boemia e Moravia, VII. *Triennale di Milano, catalogo guida* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco a Milano 1940, s. 41.

²²² Článek *Český Ježíšek* v Miláně popisuje velice vřelě a obdivně přijetí skleněného betléma od Jaroslava Brychty ze sklářské školy železnobrodské. Benjamin Jedlička, *Český Ježíšek* v Miláně, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 214, 28. 4., s. 7.

Většinu drobných vystavených exponátů dodaly do protektorátní expozice odborné výtvarné školy. Šperkařská škola v Turnově obeslala výstavu výběrem kloboukových jehlic, prstenů a náramků s aplikacemi z drahých kamenů nebo zdobené intarzií či řezáním. Sklářská škola v Železném Brodě se naopak zaměřila na bižuterii s aplikacemi ze skleněných perliček. Grafická škola v Praze se představila stejně jako na předchozím Trienále kolekcí fotografií, které byly zhotovené pod vedením Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma. Snímky studovaly materiálové struktury, experimentální portrét, ale také veduty a exteriérové pohledy. Kromě fotografií se Grafická škola v Praze zaměřila na knižní vazbu, kterou podle návrhů Josefa Solara zhotovil Otto Blažek.²²³ Školský ústav pro domácí průmysl v Praze a Škola uměleckých řemesel v Brně dodala pro výstavu přehlídku paličkovaných krajek a vyšívaneho stolního textilu. Škola umění v Brně zase vytvořila tapiserie podle návrhu Františka Süssera a Matěje Trojana. Tapiserii se zátiším a torzem podle návrhu Olgy Kolovratové vytvořila textilní škola v Ústí nad Orlicí.

Na tkaném koberci podle návrhu Antonína Kybala stálo, jako jediná ukázka nábytkářského designu, čalouněné křeslo podle návrhu Ladislava Bartoníčka. Kybalův decentní koberec s přiznanou surovou strukturou bez druhotného ornamentu zcela odpovídal jeho požadavku na dobrou tkaninu, která *„ničemu nepředstírá, ničeho neimituje, ale přiznává se k druhu i jakosti materiálu, ze kterých byla vytvořena, sama vypráví, jak vznikla, staví na odiv řazení svých nití. (...) Dobrá tkanina vytvořená z prvků sobě vlastních plně uplatňuje své vlastnosti a vyžívá se jimi. Tím, že byl odstraněn neživotný ornament, objevily se půvaby originálu a jeho složení.“*²²⁴

²²³ E. Valenta, *Ráno*, intarzovaná kožená vazba, J. Vejrychová, *Za starých časů*, pozlacená kůže, Charles de Coster, *Ulenspiegel*, červená kůže, slepotisk, K. H. Borovský, *Poesie*, červená pozlacená kůže, K. Čapek, *Zahradníkův rok*, zelená pozlacená kůže, J. Durych, *Sedmikráska*, zelená pozlacená kůže, F. Soldan, *O Nezvalovi*, telecí kůže oranžová, J. Deml, *Hra smrti*, žlutá kůže intarzovaná.

²²⁴ Antonín Kybal, *Textilie pro soudobý byt*, *Žijeme I*, 1931, s. 69.

11.5 Jevištní návrhářství

Oproti VI. Triennale roku 1936 byla scénografická výstava menší ale představila progresivní tvorbu divadelního matadora Vlastislava Hofmana (Shakespearův *Macbeth* a *Richard III.*, Billingerovu *Noc běsů* a Krležovo *Glembayové*). František Tröster byl zastoupen jevištními návrhy pro *Romeo a Julie* a svou přelomovou adaptaci *Cézar* a *Očarovaný život* od Jeana Cocteaua. *Dnes večer improvizujeme* od Pirandella a *Legenda sv. Václava* od Porta zastupovala jevištní výtvarnictví Jana Sládka. Ve výběru nechyběl Václav Gottlieb a malíři František Tichý a Václav Špála.

11.6 Meziválečná architektura

Stejně jako na předchozích dvou milánských výstavách, tak také roku 1940 byla v protektorátní expozici vystavena soudobá architektura formou fotografických reprodukcí.²²⁵ Vedle českých architektů zde byly vystaveny realizace německých architektů jako Wilfrieda Köhlera, Konstantina Ahneho, Emanuela Hrušky nebo Fritze Lehmana. Lehmanům monumentální klasicismus byl zastoupený projektem liberecké budovy spojené pojišťovny Assicurazioni Generali a Moldavia Generali (jinak také Palác Nisa) realizované roku 1936 a administrativním palácem pojišťovny Viktoria v Revoluční ulici v Praze (realizace 1936–37).

V české architektonické sekci byl architekt Pavel Janák představen hned několikrát. Vedle pozdní tvorby, konstruktivistického Husova sboru církve československé v Praze na Vinohradech (realizace 1930–31), složeného ze tří základních prvků – obřadní síně, obytného domu a zvonice, byl Janák,²²⁶ byl spolu s Janem Sokolem a Otokarem Ferlingerem představen rekonstrukcí a úpravou hradních historických zahrad z 30. let. Vedlejší snímek ukazuje pohled na část lázeňských budov termálního

²²⁵ Časopis *Architekt SIA* si všímá výstavy architektury v expozici Protektorátu Čechy a Morava, ale omezuje se na pouhý výčet českých architektů a obecné názvy jednotlivých realizací, např. *Janák, Sokol a Fierlinger (úprava zahrady)*. Kvůli absenci oficiálního soupisu vystavených fotografií můžeme rekonstruovat vystavené realizace pouze částečně, a to z fotografií, které zachycují interiér československé expozice.

²²⁶ Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1985, s. 400.

koupaliště Zelená Žába v Trenčianských Teplicích (1935–37) od architekta Bohuslava Fuchse.

Projekt domů břevnovského sídliště, které byly realizované z prostředků pražské obce 1937–39, vyšel ze spolupráce architektonického kvarteta Hlinský, Jasenský, Jech a Koželka a potvrdil tehdejší zájem značné části architektů o řešení problematiky tzv. minimálního bydlení. Snímek proskleného závěsného průčelí z velkých skleněných tabulí a detail vestibulu představuje dům uměleckého průmyslu Svazu československého díla na pražské Národní třídě podle návrhu Oldřicha Starého z roku 1936²²⁷. V multifunkčním obchodním domě na parcele ve tvaru písmene L sídlila mimo jiné vzorková prodejna Krásné jizby a nakladatelství Družstevní práce.

Při projektování divadla v Ústí nad Orlicí (zde vyobrazeno jak z interiéru, tak z exteriéru) vycházel architekt Kamil Roškot ze svého dva roky starého projektu divadla Imperial pro Teherán. Rozměrná skleněná fasáda, která za pravidelným rastroem skleněných tabulí skrývá komerční centrum Bílá labuť v Praze v ulici Na Poříčí, byl společným projektem architektů Josefa Kittricha a Josefa Hrubého z let 1937–39.

Na konci třicátých let vznikla v Praze řada nájemních domů a pensionů. Vedle velkorysé realizace letenského Molochova od Josefa Slavíčka se do historie moderní architektury zapsal rovněž pension v Londýnské 28 na Vinohradech od architekta Václava Kopeckého. Budova administrativního komplexu okresního soudu a finančního úřadu v Pardubicích od Ladislava Machoně (realizace 1931–32) je příkladem řešení zakázky veřejné funkcionalistické stavby. Těch Machoň vyprojektoval pro Pardubice celkem pět.

Zlínské architektonické realizace zastupovaly projekty Vladimíra Karfíka a Františka Lydie Gahury (školy ve Zlíně). Monumentalizující, gymnázium v Praze na Evropské třídě bylo projektem Evžena Linharta

²²⁷ Oldřich Starý měl na starosti prezentaci československé architektury v Miláně roku 1933 (viz. kapitola V. Trienále v Miláně, 1933)

(realizace 1936–37). Vytříbené architektonické řešení domů Zemské banky – tzv. Skleněný palác od Richarda Podzemného, představitele pražského emocionálního funkcionalismu, (realizace 1935–37) odkazovalo na vliv Le Corbusiera a pyšnilo se řadou technických vymožeností. Fotografie domu obchodního zastupitelství Auto Tatra (1930–32) v Kolíně podle projektu Jaroslava Fragnera²²⁸ svědčí o architektově oblibě geometrického řádu.²²⁹ Stavba s železobetonovou kostrou sloužila jak k obchodním, tak k obytným účelům.

Pavilonový komplex nervového sanatoria ve Vráži u Písku ve funkcionalistickém stylu (1934–35) je projektem trojice František Čermák, Gustav Paul a Antonín Tenzer. Titíž architekti vyhráli roku 1936 soutěž na fakultní nemocnici v Praze Motole. Ústav mateřství a dětské karantény byl postaveno podle projektu architekta Ladislava Kozáka. Několik fotografií představilo interiéry navržené propagátorem moderní architektury architektem Janem Evangelistou Koulou²³⁰, Augustou Machoňovou Müllerovou²³¹ a Ladislavem Žákem²³².

²²⁸ *Architektura ČSR IV*, 1942, s. 7.

²²⁹ Rostislav Švácha (pozn. 226), s. 448.

²³⁰ Jídelna, detail zákoutí – bez bližší datace a určení.

²³¹ Pokoj svobodného muže (garsoniera) – bez bližší datace a určení.

²³² Obývací pokoj – bez bližší datace a určení.

12. VIII. Trienále v Miláně, 1947

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *VII. Triennale*, *VII. Triennale di Milano*)

Datum konání: 31. května – 14. září 1947

Hlavní komisař: František Hájek, úvodní vyjednávání ohledně účasti Československa na milánském Trienále bylo vedeno doktorem Pavlem Hrubým, kulturním atašé při československém vyslanectví v Římě.²³³

Organizační výbor:

Josef Löwenbach, delegován ministerstvem zahraničních věcí

František Cubr, ministerstvo techniky

Evžen Linhart, ministerstvo informací

Prof. Fučík, ministerstvo informací

Instalace: Ing. arch. František Cubr, ing. arch. Zdeněk Pokorný (Ing. arch. Evžen Linhart, akad. architekt Václav Hilský jako autoři návrhu projektu bytů kolektivního domu v Horním Litvínově)

12.1 Poválečná bytová výstavba jako leitmotiv

Osmé milánské Trienále bylo zorganizováno dva roky po konci druhé světové války. Bydlení, rekonstrukce a systémy komunitního bydlení zvolil ředitel VIII. ročníku Trienále Piero Bottoni, „*jako jediné možné téma, které musí být řešeno v poválečných letech.*“²³⁴ Vzájemná komunikace ohledně vyjednávání účasti Československa na osmém ročníku Trienále začala 26.

²³³ Faldone 68 TRN_08_DT_166_C 166.2/Hájek Dr. F Legazione della Cecoslovacchia – podsložka. Dokumenty ve složce obsahují informace k financování výstavy a k její deinstalaci.

²³⁴ Faldone 68 TRN_08_DT_166_C 166.1/Cecoslovacchia, Ambasciata Cecoslovacca Roma H/28 – podsložka. Dopis č. 4178, 18 července 1946.

června 1946 dopisem adresovaným kulturnímu atašé československého vyslanectví v Římě.²³⁵ Návrhem a instalací československé expozice byli pověřeni architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný, hlavním komisařem byl jmenovaný František Hájek. Oba dva architekti měli předchozí zkušenosti s řešením národní výstavní expozice ze Světové výstavy v New Yorku roku 1939, kde realizovali první patro Roškotova pavilonu Československa. Rok po úspěšném milánském Trienále se František Cubr dostane na pozici vedoucího oddělení výstav ve Stavoprojektu a se Zdeňkem Pokorným budou realizovat řadu zahraničních výstav, jež vyvrcholí úspěchem na bruselském Expo 1958 [46].

12.2 Předejít dezorganizovanosti davu

František Cubr ve své stati *O výstavní architektuře* nepohlíží na výstavnictví jako na kategorii podružnou ryzí architektuře. Uvědomuje si sílu a potenciál v bezprostředním působení na vizuální a emoční vnímání diváka, které lze ovlivnit použitím struktur, barev a materiálů nebo prací s denním či umělým světlem.

Je známo, že při projektování výstavních instalací Cubr pracoval s pohybovými diagramy, jejichž cílem bylo rovnoměrně rozptýlit hustotu návštěvníků ve výstavním prostoru a na základě ideálního pohybu jedince umístit instalované exponáty. „*Kolik staveb už bylo pokaženo*

²³⁵ Faldone 68 TRN_08_DT_166_C 166.2/Hájek Dr. F Legazione della Cecoslovacchia – podsložka. Korespondence k 8. ročníku Trienále v Miláně je velice obsáhlá a probíhá na několika úrovních. Jménem Trienále vede vyjednávání o účasti Československa mimořádný komisař (*comissario straordinario*), architekt a člen C.I.A.M. Piero Bottoni a jeho sekretář (*segretario reggente*) Gian Giacomo Galligo. Z československé strany v korespondenci figurují tyto instituce - Vyslanectví Československa v Římě (166.1/Cecoslovacchia, *Ambasciata Cecoslovacca Roma H/28 – podsložka*, 166.2/Hájek Dr. F Legazione della Cecoslovacchia – podsložka), Ministerstvo zahraničních věcí (166.1/Cecoslovacchia, *Ministero esteri Roma H/28 – podsložka*), Konzulát Československé republiky v Miláně (166.1/Cecoslovacchia, *Consolato della Rep. Cecoslovacca H/28 – podsložka*), Ministerstvo informací (166.1/Cecoslovacchia, *Ministero Informazioni H/28 – podsložka*). Dále je v archivu Triennale zachována podsložka, která nese označení 166.3/Cecoslovacchia, *Lettere e diversi – podsložka*. Soubor obsahuje dopisy a dokumenty oficiálního ale i soukromého charakteru mezi Piero Bottonim, příp. Gian Giacomo Galligem a československými umělci a architekty jako Evžen Linhart, Václav Hlinský, Theodor Kuška nebo František Kalivoda.

*poddimenzovanými nebo nejasnými komunikacemi. Představa unaveného a desorientovaného davu nabádá k úzkostlivému vypracování jasné a jednoduché dispozice.*²³⁶

Střídmost a pokora architekta vůči zadanému tématu a exponátům je dle Cubra jedním z klíčových znaků úspěšné výstavy. *„A jestliže výstavy s komerčním pozadím trpěly často chabou úrovní, pak výstavy vážněji zaměřené bývaly instalovány často až příliš artistně, se snahou ukázat především individuální vtíp a vkus projektanta. (...) Mezinárodní výstavy bývaly dříve pitoreskní podívanou. Byl přepínán požadavek atraktivnosti a hmota pavilonů byla často chápána jako propagační plastika. (...) Vnitřky pavilonů nebyvaly vždy záležitostí architektů. Exponáty byly běžně, často nepřehledně aranžovány.*²³⁷

František Cubr a Zdeněk Pokorný si ve svých výstavnických projektech uvědomovali také rizika, které může přinést přemíra užité a informační grafiky, která svou abstraktností unavuje a otupuje divákovou pozornost, *„nebezpečí převládnutí formální výtvarnosti nad sdělovacím posláním výstavy vůbec“.*²³⁸

12.3 Užité řemeslo a protodesign

Česká účast na VIII. Trienále byla kombinací scénograficky vybaveného ukázkového bytu a multioborové didaktické výstavy. Zcela v intencích teoretických úvah o výstavnictví pojali Cubr a Pokorný odlehčenou prostorovou konstrukci z trubek ve vstupním vestibulu, která sice prostor funkčně dělila, ale nijak jej nezatěžovala. Naopak působila lehce a transparentně a současně poskytovala dostatek prostoru k zavěšení fotografií zobrazující poválečnou rekonstrukci Lidic (projekt Evžena Hliského, Richarda Podzemného a Antonína Tenzera, 1945) urbanistickou úpravu Zlína, soutěžní návrhy kolektivního domu v Litvínově, přetištěnou zvětšeninu pražské veduty provedenou v technice dřevorytu, nákres

²³⁶ František Cubr, O výstavní architektuře, *Architekt SIA XLVIII*, 1950, s. 178.

²³⁷ *Ibidem*, s. 177, 200.

²³⁸ Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr, Hrubý, Pokorný*, Praha 1962, s. 15.

nejstarších architektonických památek Pražského hradu nebo nákreš hranic českého království v průběhu XIV. století [47].

Kompozice výstavních panelů sloužila také k rozmístění dat, která popisovala „fyziognomii“ Československa. Byly zde vyčísleny válečné škody, současný demografický stav, bytová situace, dvouletý plán rekonstrukce a poválečné výstavby, na jehož základě mělo být obnoveno nebo zcela nově postaveno 125 tisíc nových bytů [48]. Přehlednost a pozitivnost předložených dat navozovala pocit transparentnosti a jasného řádu věcí ve společnosti a jistou prosperitu dalších let.²³⁹

V přízemní části pavilonu a na galerii Cubr a Pokorný umístili vitríny s exponáty umělecko-průmyslového řemesla – rytý a broušený křišťál ze sklárny Pastrnek v Železném Brodu, výběr sériově vyráběného porcelánu a keramiky, skla a textil Družstevní práce a dále prototypy, které vznikly ve Škole umění ve Zlíně pod vedení Vincence Makovského a profesora Havelky. Průkopnická soukromá Škola umění ve Zlíně, od počátku programově úzce vázaná na oděvní firmu Baťa, byla otevřena v září 1939. Její význam je především spojen s umělecko-průmyslovou speciálkou zaměřenou na výtvarný design strojů, kterou vedly osobnosti jako sochař Vincenc Makovský a designér Zdeněk Kovář. Zdeněk Kovář začal využívat pro poválečné výstavy fotografického umu svého bratra Karla, jehož fotografie ilustrovaly prototypy a realizace žáků zlínské školy a jejich pedagogů. VIII. Trienále bratří Kovářovi obeslali fotografiemi návrhů stojů vytvořených pro MAS (Moravské a slovenské strojírny) a Makovského návrh otočné vrtačky a sklíčidla pro firmu Baťa.

Oproti předchozím výstavám Trienále, kdy Československo zaujalo zahraniční publikum progresivními scénografickými návrhy, získal na tomto ročníku značný prostor loutkový film. I s ohledem na úspěch československého loutkového filmu na osmém ročníku mezinárodního filmového festivalu v Cannes a v Benátkách, byly do výstavy zařazeny loutky a scény z filmů *Betlém* a *Posvícení* od Jiřího Trnky. Krátkometrážní

²³⁹ Tytéž informace se mohl divák dovědět v oficiálním katalogu československé výstavy.

film *Posvícení* získal toho roku od benátské jury cenu za nejlepší krátkometrážní loutkový film.

12.4 Kolektivní bydlení

Ideální forma kolektivního bydlení, která vycházela z utopistických sociálních myšlenek, se stala hlavním tématem architektů během třicátých a čtyřicátých let. Teigeho kniha *Nejmenší byt* z roku 1932²⁴⁰, vycházející z jeho tezí o strojovém a racionálním charakteru světa, propagovala kolektivní bydlení a minimální bytový standard, jenž je díky unifikovanému vybavení pokrývající základní lidské potřeby, dostupný všem. Bydlení a bytovou výstavbu lze považovat za nejprogressivnější oblast architektonické inovace. K realizaci utopistických myšlenek kolektivního bydlení došlo v Československu po roce 1945 na dvou místech – v Horním Litvínově, kde podobu kolektivního domu navrhli architekti Václav Hlinský a Evžen Linhart, a ve Zlíně podle projektu Jiřího Voženílka. Oba tyto kolektivní domy byly napojeny na průmyslové podniky, ve Zlíně na obuvnickou firmu Baťa a v Horním Litvínově spadal Koldům pod Stalinův závod v Záluží u Mostu, který vyráběl syntetické palivo z hnědého uhlí.

Soutěž na projekt kolektivního domu v Litvínově, který se měl stát ukázkou toho, že socialistický program může být realizován moderními formami, proběhla roku 1936 a samotná realizace byla ukončena až roku 1958.²⁴¹ „*Litvínov se takto stával výkladní skříň československého sociálního státu. Kolektivní dům hájil nejen existenci podniku (s jinak nerentabilní výrobou), ale sloužil k legitimizaci nového režimu, a to nejen u dělnictva, ale také, a možná především, mezi široce chápanými elitami.*“²⁴² Ty, v systému fungujícího podniku, který je navázaný na fungující architekturu koldomu ve funkcionalistických tvarech, viděly naplnění vizionářské idey sociálně harmonického systému. Levicová koncepce

²⁴⁰ Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932.

²⁴¹ Václav Hlinský, *Stavba kolektivního domu v Litvínově*, *Architektura ČSR*, 1959, s. 18–35.

²⁴² Hubert Guzik, *Čtyři cesty ke koldomu: kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900–189*, Praha 2014, s. 89.

ideální společnosti se ale po roce 1948 ukázala jako mylná a nefungující vize.

12.5 Stačí svršky zabalit a Koldům opustit

Realizaci litvínovského Koldomu je potřeba vnímat v rámci architektonického kontextu projektů jako sovětský kolektivní komplex Narkomfin v Moskvě od Mojseje Ginzburga a Ignatija Milinise (realizace 1928–32), studentský kolektivní dům v Moskvě od Ivana Nikolajeva (1929–30) nebo Kollektivhaus ve Stockholmu a současně stavěný Unité d’Habitation v Marseille (realizace 1947–52) od Le Corbusiera. Koldům v Litvínově disponoval závratnou kapacitou kolem tisíce obyvatel a nabízel svým nájemníkům vedle hotelového typu služeb a kolektivního zázemí několik typů bytů. Především zde byly garsoniéry, poté dvoupokojové byty a mezonetové třípokojové byty. Pro milánskou expozici byl vybrán typ nejprostornějšího mezonetového třípokojového bytu s vybavenou kuchyní [49]. Prosté a jednoduché zařízení a vestavěný systém nábytku v celém bytě předjímal značnou fluktuaci zaměstnanců Stalinových závodů, resp. obyvatel Koldomu. „*Nebyl to činžák v dnešním pojetí, nýbrž s veškerým komfortem vybavený hotel. Při změně bytu postačí pouze zabaliti své svršky do kufru a vystěhovati se.*“²⁴³

Standardizovaný mezonetový byt měl v přízemí vybavenou kuchyňku, záchod, obývací pokoj se schodištěm. K pokoji přiléhala zimní zahrada a balkón. Ukázkový byt v československé expozici měl v horním patře dvě ložnice se společnou koupelnou – pokoj s vestavěnou skříní a postýlkou pro kojence, vedlejší místnost sloužila jako druhá ložnice nebo dětský pokoj [50, 51]. Vybavení bytu bylo funkční a tvarově střídme, interiér barevně akcentovaly především potahy a textilní doplňky jako přehoz v barvě korálu od Antonína Kybala. Vybavení bytu dodaly České umělecké dílny, AKA a Družstevní práce (návrhy Pošepné-Vondráčkové). Na stěnách visela obvyklá přehlídka obrazů od výtvarníků jako Václav Špála, Jan Zrzavý, Josef Lada, Josef Čapek nebo Eugen Nevan. Jejich srozumitelný rukopis i

²⁴³ Slezsko v bytové výstavbě – vpřed!, *Stavebnictví II*, 1946, s. 26–27. Zde Hubert Guzik (pozn. 242), s. 99.

čitelná tematika obrazů zcela vyhovovala jak publiku, tak režimu. Na knihovničce v obývacím pokoji byla postavená drobná plastika *Torso* od sochaře Karla Lidického.

Architekt a ředitel časopisu *Domus* Ernest N. Rogers (člen studia BBPR Banfi, Belgiojoso, Peressutti a Rogers, autoři věže Velasca v Miláně, 1958) vyjádřil velké překvapení nad nečekaně jednoduchou expozicí bez přehnané dekorace. Realizaci Koldomu považoval za překvapivé zhmotnění myšlenek socialistické modernity. Všimá si, že „*ani architekti neopovrhli myšlenkou nechat se hodnotit podle jednoho z mnoha modelů skromných dělnických bytů, které se staví při průmyslovém centru zpracující pohonné hmoty. To vše bychom mohli vnímat jako falešnou propagandistickou demagogii, jejímž cílem je snaha ošidit cizince. Ale protože to jsou projekty, které se opravdu staví, budí v nás obdiv (a taky trochu závist)*“.²⁴⁴ K Rogersovu článku byly připojeny jak fotografie interiéru, tak půdorys bytu včetně pohybového diagramu.

Ve spojitosti s ohlasy na VIII. Trienále dostala značný prostor v československém tisku sklářská výtvarnice, grafička a malířka Ludvika Smrčková, a to jako „kulturní zpravodajka“ z Milána. Zcestovala Smrčková, která ve třicátých letech výtvarně působila ve skandinávských zemích, byla jedna z mála emancipovaných výtvarnic, jejíž hlas výrazněji rezonoval tiskem v odborné mužské konkurenci na konci čtyřicátých let.²⁴⁵ Kromě toho, že se její texty zaměřily na sklo a zahraniční sklářské umění²⁴⁶, tak si také začala všímat ryze ženských témat. Navázala tak na obraz „nové ženy“ z dvacátých a třicátých let, která vystupuje ze soukromí domácnosti a postupně získává významnější postavení ve společnosti. Vystavovatelé si

²⁴⁴ Ernesto N. Rogers, Esperienza dell'ottava Triennale, *Domus*, č. 221, červenec 1947, s. 4.

²⁴⁵ O ženách jako vylučované sociální skupině s omezeným přístupem k formování oficiálního vkusu a o patriarchálním diskursu dějin umění více Norman Bryson *Umění v kontextu*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, s. 261–285.

²⁴⁶ Ludvika Smrčková, Sklo na výstavě v Triennale v Miláně, *Československá sklářská revue* I, 1948, č. 4, s. 62–63. Téměř shodný text je publikován zde: Ludvika Smrčková, Sklářská výroba na výstavě Triennale v Miláně, *Československý průmysl* IV, 1948, č. 2, únor 1948, s. 64. Ludvika Smrčková, 8. Triennale v Miláně, *Věci a lidé* I, 1947, čís. 3–4, s. 161, 162.

v této době také začali uvědomovat vliv žen na výběr výrobků a často se také stávaly cíleným publikem. Smrčková publikovala pro *Vlastu* článek, který se jmenuje „Co zajímá ženu na Triennale v Miláně“, kde publikovala novinky ve vybavení kuchyní a obytných pokojů: „*Všechny státy ukazují opravdu dobrou snahu usnadnit a zlehčiti práci ženy v kuchyni jednak dobrým rozvrhem bytu, důmyslným zařízením uvnitř skříní na šaty, prádlo, náradí a účelnými tvary nádobí na vaření a všech potřeb k udržení pořádku (...) některé ukázky jsou již opravdu nejen vrcholně účelné, ale musím říci i opravdu krásné formy.*“²⁴⁷

12.6 QT8

Vedle přehlídky v Palazzo dell'Arte v Miláně se organizátoři Triennale zaměřili na stavbu experimentální čtvrti QT8 (Quartiere Triennale Otto) v západní části milánské periferie [52]. Šlo o urbanisticko-architektonický projekt ředitele VIII. Triennale Piera Bottoniho, který svým permanentním přesahelem vybočoval z předchozích dílčích výstavních epizod. Počátky plánu projektu nové čtvrti se zrodily během diskuze Bottoniho a Giuseppe Pagana po uzavření Triennale roku 1933, kdy se likvidovaly dočasné ukázky staveb italské racionalistní architektury v parku Sempione. Bottonimu i Paganovi přišlo škoda, že definitivně zanikají tak výjimečné projekty. Vznikající čtvrť QT8 ale neměla ukázat dílčí stavby bez vztahu na okolní kontext jako na zrovna ukončeném Triennale nebo ve čtvrti Weissenhof ve Stuttgartu roku 1927. Jejich společným směrlým cílem bylo vytvořit na tehdejší periferii válkou zničeného Milána nový urbánní prostor. Projekt měl být fungujících organickým řešením zahrnující jak bytovou kolektivní výstavbu, tak měl klást důraz na úpravu zeleně a řešení veřejného prostoru.²⁴⁸ Všechny státy²⁴⁹, které se účastnily osmého Triennale, byly vyzvány, aby v tříletém mezidobí 1947–50 předložily projekty pro plánované „*družstevní sídliště s činžovními a rodinnými domy s velkým*

²⁴⁷ Ludvika Smrčková, Co zajímá ženu na Triennale v Miláně, *Vlasta* I, 1947, č. 34, s. 14.

²⁴⁸ Dodnes je park v oblasti uměle navršeného kopce Monte Stella (vznikl jako navázka sutě při čištění bombardovaných čtvrtí) jednou ze zelených plící Milána.

²⁴⁹ Nakonec se realizovaly pouze dvě stavby podle zahraničních návrhů: z Belgie a Finska.

*domem pro kolektivní bydlení a příslušnými veřejnými objekty.*²⁵⁰

Českoslovenští architekti se vážně zajímali o realizaci stavby v roce 1948. Probíhalo živé jednání, na základě kterého měla být do Itálie vyslána na podzim roku 1948 architektka Vlasta Štursová-Suková (manželka Jiřího Štursy, autora funkcionalistické Vollmanovy vily v Čelákovících). Přestože byl italský zastupitelský úřad informován o účelu její cesty, žádost o vízum jí byla zamítnuta. Když bylo Štursově-Sukové konečně roku 1949 umožněno do Milána vycestovat, názor na realizaci dílčích projektů byl změněn a účast Československa zamítnuta. K zamítnutí došlo snad i z důvodu vnitřní reorganizace správního výboru Triennale, kdy hlavní komisař Bottoni (zastávce našeho projektu a osobní přítel československých organizátorů) byl přesunut na pozici tajemníka.

Nutno podotknout, že z původního plánu QT8, o kterém se Václav Hlinský v časopise *Stavba* pochvalně vyjádřil jako o *“práci vážné, dobře připravené a s vysokou urbanistickou a architektonickou úrovní”*²⁵¹, se realizovala jen mizivá část. Především nebyly realizovány plánované komunikační arterie. Ty měly jednotlivé stavby vzájemně propojit a vyústit v náměstí obehnané sloupovými portiky, které měly naplňovat komunikační a společenskou funkci a na které měly navazovat další služby a kolektivní stavby.

²⁵⁰ Václav Hlinský, Výstava Triennale VIII. v Miláně, *Stavba* VI, 1947, září, s. 278.

²⁵¹ *Ibidem*.

13. XI. Trienále v Miláně, 1957

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *XI. Triennale*, *XI. Triennale di Milano*)

Termín konání: 27. července – 4. listopadu 1957

Generální komisař: Emanuel Poche, ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze

Tajemník přípravného výboru: Karel Hetteš, pracovník Uměleckoprůmyslového muzea

Umělecký sekretář: Karel Peroutka, vedoucí Ústředního výtvarného střediska pro sklo a jemnou keramiku ministerstva spotřebního průmyslu

Administrativní sekretáři: Otto Eckert, Miloš Litera, Josef Kaplický, František Kopenc, Josef Kopca, Karel Štipl, Jan Vaněk

Komise pro výběr uměleckých děl: Otto Eckert, Karel Hetteš, Karel Hrodek, Josef Kaplický, F. Kopenc, Adolf Matura, Karel Peroutka, Karel Pryl, Ludvika Smrčková, Josef Soukup, Karel Štipl, Jiřina Vydrová

Instalace: František Tröster

Československá sekce byla organizována Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze.

13.1 Sklem proti konkurenci

Expresivní zhodnocení dnešní civilizace bylo hlavním tématem XI. Trienále. Československý stát se ale od daného společného tématu záměrně odchýlil a zaměřil se výhradně na sklářské umění. Důvodů, proč přípravný kurátorský výbor přistoupil k monotematické výstavě skla, bylo dozajista více. Emanuel Poche v článku pro časopis *Výtvarná práce* napsal, že české sklářské umění je momentálně neprogresivnějším výtvarným oborem a je

tedy logické, že na Trienále se pojedje vystavovat sklo.²⁵² Karel Hetteš naopak vzpomíná na impulz, který přišel od zahraničních výtvarníků: „Bylo to v květnu 1955. Do pražského Uměleckoprůmyslového muzea přišel italský malíř Mucchi a chtěl vidět staré české sklo. Přijel právě z Bratislavy, kde v Primaciálním paláci viděl výstavu „500 let českého skla“ a tato podívaná na něho tak zapůsobila, že chtěl poznat ještě víc. „Měli byste to vystavit někde ve světě, aby to lidé poznali, a zároveň se při tom pochlubit i s moderním českým sklem. S tím byste měli jít na Triennale“ domlouval nám znovu a znovu.“²⁵³

Mnohem pragmatičtější pohled na volbu sklářského umění jakožto vlajkové lodi socialistické republiky a jejího hospodářství dokazují archivní materiály Ministerstva školství a kultury.²⁵⁴ Z předchozích výstav se ministerští úředníci poučili, že československé expozice byly povětšinou jen expozicemi menšími, často narychlo připravenými, „*kteřé nedosahovaly vystavenými předměty význam expozic jiných, zejména skandinávských. Vzhledem k tomu, že právě na Triennale začínala sláva moderních sklářských kreací Lobmeyrových /Osvald Haerdtl a Adolf Loos/ a moderního skla švédského a italského, bylo v roce 1955 rozhodnuto, obeslat XI. Triennale oficiální expozicí současného československého skla.*“²⁵⁵

Nepřetržitou tradicí českého skla se socialistická propaganda snažila legitimizovat nové hospodářské a politické směřování státu po roce 1948, přičemž koncepcí výstavy a množstvím vystavených exponátů od desítky umělců chtěla dokázat, že stát poskytuje umění a výrobě netušené možnosti. Otevřená soutěž na výstavní exponáty navíc dodávala celé akci punc demokratičnosti, zatímco socialistický stát si tak ve výsledku zajistil stoprocentní kontrolu nad tím, kdo a co se může v zahraničí prezentovat.

²⁵² „(...) A protože to, čeho bylo u nás dosaženo ve skle, je významnější než všechno ostatní, čeho jsme dosáhli v jiných oborech souvisejících s bytovou kulturou, proto jdeme na Triennale jenom se sklem“. Emanuel Poche,

Československo na XI. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 18, s. 1.

²⁵³ Karel Hetteš, Naše sklo na XI. Triennale, *Kultura* XXXII, 1957, 8. 8., s. 2.

²⁵⁴ NA, karton 8, inv. č. 23, 27.6.1957, Zpráva o stavu příprav čs. expozice na XI. Triennale v Miláně.

²⁵⁵ Ibidem.

Navíc velkorysostí vůči sklářskému odvětví přenášel stát pozornost od ožehavých témat a maskoval tak problémy v jiných odvětvích. Výstava se snažila vyvrátit údajná tvrzení západoněmeckého sklářského průmyslu, že po odsunu Němců naše sklářství skomírá a české sklářství je ryze německým kulturním statkem, který s Československem nemá nic společného.²⁵⁶ V rámci zahraničního obchodu měla milánská výstava hlavně podpořit export „*našich sklářských výrobků na západ a předčít západoněmeckou, italskou, francouzskou a skandinávskou konkurenci svými vzory.*“²⁵⁷

Zpráva o stavu příprav československé expozice na XI. Trienále, která si slibuje, že se úspěch naší expozice stane „*významným krokem k navázání oficiálních československo-italských styků a v návštěvě soudruha ministra v Miláně krok k uskutečnění kulturní dohody československo-italské*“²⁵⁸, je typickou ukázkou aplikace měkkých diplomatických metod v praxi, kdy kulturní akce vytváří podhoubí k budoucímu partnerství a hrají důležitou úlohu v navazování styků mezi politiky a národy. Navíc u užitého umění v momentu, kdy daná předmět překročí formát individuálně zhotoveného artefaktu, dojde k posunu role. Tehdy se užité umění stává plně závislým na veřejné zakázce a tedy i na financování a kontrole. Jak Jindřich Smetana dodává: „*Je otázkou povahy politického režimu, jak kvalitní klima pro tyto tvůrčí činnosti nabídne, či jak je politický režim ideologicky deformuje.*“²⁵⁹

13.2 Skandinávská poznámka

S ohledem na několikrát zmiňovanou skandinávskou konkurenci je zajímavé připomenout studii norského profesora Kjetil Fallana, který se zamýšlí nejen nad stereotypním nahlížením na skandinávské sklo a design perspektivou jeho úspěchu na milánských výstavách Trienále.²⁶⁰ Rostoucí popularita skandinávského designu sice započala, jak již bylo několikrát

²⁵⁶ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1945-1959, č. karta 9 – Triennale. T-209-6-57 Zpráva o přípravách čs. expozice na XI. Triennale v Miláně, s. 2.

²⁵⁷ NA, karta 8, inv. č. 23, 27.6.1957, Zpráva o stavu příprav čs. expozice.

²⁵⁸ Ibidem, s. 10.

²⁵⁹ Jindřich Smetana, Umění, architektura a design jako prostředek státní reprezentace, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol. (pozn. 20), s. 15.

²⁶⁰ Kjetil Fallan (pozn. 81) s. 1–23.

řečeno, na milánských Trienále, ale opravdu světový úspěch si zajistil díky putovní výstavě *Design in Scandinavia*, kterou mezi léty 1954 a 1957 navštívilo na třiceti místech po severní Americe více jak 650 tisíc návštěvníků.

Severské země se často na úkor národního individualismu prezentovaly na mezinárodních výstavách jako nordický spolek a díky této pan-skandinávské optice mívali často nad ostatními vystavovateli navrch. Odsuneme-li nyní stranou nepopiratelný fakt, že skandinávské výrobky hrály klíčovou roli pro vývoj a morfologii designu, tak množství udělených cen (a ani oblíbenost dánského nábytku nebo finského designu mezi americkou elitou v 50. letech) významně neovlivnily jednotlivá národní hospodářství. Předměty představené v rámci skandinávských expozic na milánských výstavách v padesátých letech byly určeny pro elitu, avšak tato strategie si vlastně sama protiřečila. Trienální expozice byly považované za výstavy každodenní materiální kultury a klíčové prostředí pro exportní stimul, ale ve skutečnosti zde byl prezentovaný elitářský design s nízkým nebo žádným exportním potenciálem. Skandinávský design byl tak založený na iluzivní konvergenci průmyslového umění a designu, přičemž výrobní realita byla odlišná. Názor, že mezi *craft* a *design* není výraznější rozdíl a že se jedná o vztah harmonický, nebyl déle udržitelný.²⁶¹ Dichotomie mezi oficiálními výstavami užitého umění a realitou konzumentů byla typická také pro Československo. Navíc nutno podotknout, že prezentované české sklo mělo mnohem blíže k unikátním uměleckým kusům než k designu a sériové výrobě jako takové.

13.3 Výstavní architekt František Tröster

Československá expozice na XI. Trienále byla instalována v rohu prvního patra hlavního výstavního paláce.²⁶² Instalace československé

²⁶¹ Ibidem,

²⁶² Díky včasné zaslané přihlášce měla výstavní plocha výhodné prostorové i komunikační parametry. Prostor o rozloze 216 m² byl ze dvou stran uzavřený stěnou a ze dvou stran volný. Strop sahal do výšky 7 metrů. MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1945-1959, č. karton 9 – Triennale. T-209-6-57 Zpráva o přípravách čs. expozice na XI. Triennale v Miláně, s. 2.

expoziční, kterou kurátorsky vedl Emanuel Poche²⁶³, ředitel Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, se ujal stejně jako v roce 1940 scénograf a architekt František Tröster. Podobu pavilonu z roku 1957 můžeme zcela přesně rekonstruovat díky fotografiím a zachovanému barevnému 3D modelu [53, 54].²⁶⁴ Tröster rozdělil celkovou prostorovou dispozici pomocí příčky na zvlněném půdorysu na dvě nestejně velké části, které se do sebe vzájemně přelévaly. Kromě středové příčky konvex-konkávně zprohýbal také obvodové zdi, a tím zdramatizoval celý výstavní prostor. Navíc, obvodové stěny i středovou příčku Tröster pokryl řaseným sametem. Jak architekt sám shrnuje *„dvojlodní hranatý prostor s dvěma sloupy, jenž nám byl určen v Palazzo dell'Arte v Miláně, jsem v podstatě zrušil a nahradil zvlněnými plochami sametových horizontů (sametu bylo použito pro pozadí jakožto kontrastního materiálu ke sklu) v jedné části tmavomodrých, v druhé bílých“*.²⁶⁵ Zatímco vstupní část, tzv. „bílá chodba“ byla vzdušná a zaplavená dostatkem světla, druhý prostor byl zcela ztemněný. Strop v temné místnosti Tröster snížil a využil jej pro důmyslný systém osvětlení. Jak si Magdalena Wagenknechtová Svobodová všímá, *„částečné nebo úplné rušení pronikajícího denního světla je (Trösterovým) častým postupem tak, aby jej mohl zdramatizovat a pracovat s ním po svém“*.²⁶⁶

13.4 Češi nejedí a nespí

Bylo zvykem, že se výstavy určené do zahraničí postavily v Praze ještě před odjezdem pro uzavřenou společnost (hlavně pro členy vlády a italského tituláře). Milánská výstava nebyla výjimkou a její podoba byla úspěšně prezentovaná vládním představitelům v Jízdárně Pražského hradu. Přes včasné přípravy se s ohledem na velmi omezené možnosti získat cestovní pas zpozdil odjezd a celé přípravy o téměř dva týdny. Navíc řadě techniků

²⁶³ TRN_11, 22.2 Cecoslovacchia, Commissario – podsložka.

²⁶⁴ Za tuto informaci děkuji Mgr. Milanu Hlaveši, Ph.D, vedoucího kurátora sbírky skla, keramiky a porcelánu v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze.

²⁶⁵ František Tröster a kol., České sklo na Triennale 1957, *Tvar*, 1957, s. 169.

²⁶⁶ Martin Tröster – Magda Wagenknechtová Svobodová, Výstavnická činnost Františka Tröster, in: *František Tröster, Básník světla a prostoru/Artist of Light and Space* (kat. výst.), Výstavní sály Obecního domu, 2007, s. 132.

nebylo vůbec uděleno povolení k výjezdu. Ve svých zápiscích²⁶⁷ Tröster nejvíce litoval absence elektrikáře, protože v jeho jevištních i výstavních realizacích hrálo světlo a precizně komponované světelné výseče klíčovou úlohu. Z toho důvodu se začalo okamžitě jednat s italskou stranou o zadání elektrikářské práce. *„To se konečně podařilo, avšak tím začaly svízele finanční, neboť s touto položkou nebylo při celkovém rozpočtu počítáno.(...) Když nastala další svízele s akreditivem, ohlásil nám dr. Poche, že jsme prakticky bez peněz a tak bylo nutno bojovat se dvěma zly: s časem – ztráta 12 dní – a s nedostatkem financí. To bylo zvláště zlé v Itálii, nejtypičtější zemi spropitného.“*²⁶⁸

Tröster dále vzpomíná: *„Práci, chtěli-li jsme být hotovi, se protahovala dlouho do noci a nemohli jsme – jak bylo běžnou zvyklostí v expozicích jiných národů – dovážeti večeře ani pro naše dělníky, ani pro najaté italské dělníky, aniž jinak se starat o jejich výživu při jejich vyčerpávající noční práci. Tím hlavně jsme nezískali na pověsti, zvláště když italské dělníky v naší expozici pracující lákali za jídlo na melouchy do jiných expozic. Stali jsme se jakýmsi hrdiny. Říkalo se: Češi nejedí a nespějí.“*

*„Těžko jsme mohli použít i místního personálu, určeného pro čištění, poněvadž jsme nemohli dávat spropitné, které bylo nevyúčtovatelné. A tak nakonec, když prezident Gronchi vstupoval do naší expozice, profesor Kaplický dometal právě podlahu. Vrcholem šetření bylo, když místo spropitným, byly uklízečky odměněny odstřížky zbylého sametu. Je pak samozřejmé, že zmizely a již se neobjevily.“*²⁶⁹

13.5 Jevištní struktury přenesené do expozice

Hlavními konstrukčními prvky ztemnělé části výstavy byly tři subtilní tyčové konstrukce na kruhovém půdorysu, které Tröster označil pojmem

²⁶⁷ Trösterova zpráva v celém znění viz příloha.

²⁶⁸ František Tröster, Zpráva o pobytu v Miláně za účelem výstavby čsl expozice Triennale, Praha 29. července 1957. Ze soukromého rodinného archivu Trösterových poskytla Magda Wagenknechtová Svobodová. Podobné informace také MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1945–1959, č. karta 9 – Triennale. Zpráva č. 132 919/57 o průběhu čs. dne na milánském Triennale. Datum 7.10.1957.

²⁶⁹ Ibidem.

„světelné válce“.²⁷⁰ Jejich kostru tvořilo seskupení úzkých vertikálních tyčí, které sahaly od podlahy až ke stropu. Na ně byly nepravidelně, v několika úrovních navlečeny lichoběžníkové skleněné desky sloužící jako police pro vystavované exponáty. Jejich nepravidelnost vnášela do struktury dynamický spirálový pohyb a použitý skleněný materiál propůjčil výstavní architektuře lehkost a transparentnost.

Tvarové východisko milánských světelných válců můžeme vystopovat v předchozích Trösterových jevištních návrzích. Začátek spolupráce režiséra Jiřího Frejky a architekta Františka Trösterera se datuje rokem 1933. O čtyři roky později tato dvojice uvedla na scéně Stavovského divadla inscenaci *Očarovaný život* od francouzského režiséra, publicisty a malíře Jeana Cocteaua [55, 56]. První dějství hry se odehrává na šachovnicové podlaze, která se ve druhém dějství rozkládá na předdimenzované trojúhelníky, vinoucí se prostorem v různých výškách, a které svým tvarem připomínají bizarní schody. Věra Ptáčková v knize *Česká scénografie XX. století* nachází tyto „trojúhelné geometrické kry v podobě výškově vrstvené dynamické architektury“ také ve hře *Romeo a Julie* (režie Jiří Frejka, 1938) a o dvacet let později v inscenaci *Don Juan* (Tylovo divadlo, režie Jaromír Pleskot, 1957), kde se „roviny rozpadají do obrovských geometrických zlomků a opět skládají v kubistické průměty.“²⁷¹ Struktury z tenkých tyčí, které tvoří oporu a do kterých autor vetkává zdánlivě vznášející se geometrické kry, se objevují v Trösterově jevištní i výstavní architektuře často. Tím, že Tröster umístil exponáty na tři důmyslné struktury stojící volně v prostoru, docílil toho, že každý exponát měl všechny prostorové pohledy, a jelikož nebyly vitrínově zaskleny, vynikl jejich materiál, barva i způsob provedení.

13.6 Světlo jako konstrukční prvek

Také se světlem Tröster pracoval ve výstavním prostoru stejně jako na divadle. Horní bodová světla využil k vytvoření světelných výsečí, které izolovaně osvětlovaly výstavní „válcové“ struktury. Tím dosáhnul

²⁷⁰ František Tröster a kol., *České sklo na Triennale 1957*, *Tvar*, 1957, s. 169.

²⁷¹ Věra Ptáčková (pozn. 195), s. 121.

dramatického nasvícení skleněných exponátů, nořících se ze tmy. Současně tak ale docílil kompaktního až monumentálního vyznění konstrukce jako celku a vyhnul se rozmělnění drobných exponátů v rozlehlém výstavním prostoru [57–59]. Dalším zdrojem světla v temné místnosti byly dlouhé vertikální barevné vitráže z ateliéru profesora Kaplického, které Tröster vkomponoval na několika místech do obvodových stěn a zezadu nasvítíl.

Návštěvník výstavy byl konfrontován se dvěma zcela odlišnými světelnými atmosférami. Světlou chodbu, které dominoval monumentální gobelín podle návrhu Pravoslava Kotíka²⁷² a Kaplického barevné okno, se návštěvník dostal do temné části výstavy, aby se opět vrátil do druhé části světlé chodby a prohlédl si zbylé exponáty žáků profesora Štipla a Kaplického na polici a vitrínách. Ty svým zvládnutým půdorysem kopírovaly dynamiku střední dělicí příčky. Police na této podestě byly masivnější a z kombinovaného materiálu. Nábytková sestava pocházela z dílny Jana Vaňka [60–62].

13.7 Trienále jako nový odrazový můstek

„Pro obory užitého umění, průmyslového výtvarnictví a architektury je milánské Triennale asi tím, čím je pro malířství a plastiku Biennale v Benátkách. Vlastně znamená pro ně více! Neboť je jediným mezinárodním, pravidelně se opakujícím fórem těchto druhů výtvarné práce, zatím co malířství a plastika má takových možností několik.“²⁷³

O významnosti naší účasti na jedenáctém Trienále a očekávání úspěchu směřitelného na valuty nelze nepochybovat. Na náklady ministerstva spotřebního průmyslu byla zřízena zvláštní sklářská huť a reorganizován podnik Lobmeyr n. p. v Kamenickém Šenově. (Celková investice ministerstva spotřebního průmyslu vyšla na 270 tisíc Kč, ostatní náklady hradilo ministerstvo školství a kultury.) Tehdejší Výtvarné středisko pro

²⁷² Původně byl pro návrh gobelínu osloven Jan Zrzavý, který měl namalovat skicu tematicky vycházející z prostředí skláren. Od zakázky musel kvůli dlouhodobé hospitalizaci odstoupit. PNP, Triennale XI, přípravný výbor – Praha, 20/A/23 a složka Zrzavý Jan 20/A/25.

²⁷³ Emanuel Poche, Československo na XI. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce V*, 1957, č. 18, s. 1.

průmysl skla pozvalo Vysokou školu uměleckoprůmyslovou ke spolupráci v dříve nemyslitelném rozměru. V průběhu přípravy československé expozice bylo v odboru individuální umělecké tvorby předloženo 120 návrhů od 40 výtvarníků, z nichž bylo schváleno 32. V oboru průmyslové výroby předložilo 92 výtvarníků 2 148 návrhů, ze kterých bylo vybráno pro Trienále 149 návrhů.²⁷⁴

Ač byly přípravy na XI. milánské Trienále na jedné straně silně kontrolovanou státní akcí, můžeme toto období považovat za jedno z neplodnější pro naše sklářství. Podle Karla Hetteše „*získala výroba na tisíce nových a původních návrhů, provedla se důkladná tvarová experimentace a vyzkoušely i všechny možné zdobné techniky.*“²⁷⁵ Klíčovou úlohu v posunu směrem k výraznému výtvarnému projevu hrály školy v Novém Boru²⁷⁶, Železném Brodě, Kamenickém Šenově a pražská Vysoká škola uměleckoprůmyslová. Žáci profesorů Josefa Kaplického a Karla Štipla měli navázat na někdejší prestiž a zahraniční úspěchy generace umělců jako Josef Drahoňovský, Jaroslav Horejc, Vratislav Hugo Brunner, František Kysela nebo Jaroslav Brychta.

Právě profesor Kaplický, který se původně věnoval monumentální malbě, učil mladou generaci studentů vnímat sklo odlišně. Začal tím, že revidoval tradiční hodnotu skla, která se podle něj začala více a více propadat do banálnosti. Sám Kaplický zastával názor, že nádobu je potřeba vnímat v aspektu tisíciletí.²⁷⁷ Bylo potřeba nejprve „*očistit skleněný tvar od znejasňujících nánosů, které postupem doby zastřely původní charakter foukačovy práce. A teprve když (Kaplický) naučil své žáky dívat se na sklo, chápat jeho podstatu i možnosti, které výtvarníkovi skýtá, teprve pak je začal učit, jak lze s jeho tvarem dále zacházet.*“²⁷⁸ Tvarovou přísností i

²⁷⁴ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1945–1959, č. karton 9 – Triennale. T-209-6-57, s. 4.

²⁷⁵ Karel Hetteš, Užitkové sklo školy profesora Kaplického, *Domov*, 1960, s. 26.

²⁷⁶ Stanislav Libenský s Roubíčkem zde organizují na podzim roku 1945 významnou výstavu současného skla.

²⁷⁷ Josef Kaplický, České sklo na Triennale 1957, *Tvar*, 1957, s. 174–178.

²⁷⁸ Karel Hetteš, Užitkové sklo školy profesora Kaplického, *Domov II*, 1960, s. 25–27.

básnivou stránkou dekoru se Kaplického návrhy odlišovaly od honosných a pracně dekorovaných váz a pohárů. Podle Hetteše vrátil Kaplický malbě a leptu jejich vážnost.

V perspektivě příprav na Trienále si ale Josef Kaplický uvědomoval nutný odklonu od komerce a sklářského obchodu směrem k výraznému výtvarnému projevu, který by zaujal v mezinárodním kontextu. Tvrdil, že i velmi cenné výtvarné talenty ztratily životem v obchodně laděné sféře něco ze své svěžesti. Ztratily odvahu k jasnému tvůrčímu činu. Stejně jako Kjetil Fallan střízlivě podotýkal, že na Trienále si návštěvník neprohlédne výběr toho nejlepšího, co bylo v posledních letech vyrobeno. Naopak, celá výstava byla vytvořena „*mimo sféru běžného života výroby, jen pro daný výstavní účel*“.²⁷⁹

Artefakty byly pro výstavu rozděleny do šesti skupin podle typu skloviny a opracování. Karel Štípl popisuje soubor prací, které vystavili posluchači jeho ateliéru pro sklo a glyptiku na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a vysvětluje, proč na výstavě není zastoupeno lisované a lité sklo – „*svízele s pořizováním složitých a nákladných forem a zejména dlouho trvající proces od návrhu k výrobku znemožnily, aby mohla být kolekce prací v tomto směru doplněna*“.²⁸⁰

V srpnovém článku Poche detailně popisuje celou československou expozici a jednotlivé exponáty. Všimá si například barevných oken. „*Tři z nich, hýřící pestrou barevnou skladbou abstraktních motivů, dílo žáků Josef Kaplického, a Vladimíra Kopeckého, Jana Novotného a Zdeňky Štrobachové, jsou protikladem monochromní kompozice vstupního leptaného okna od Adrieny Šimotové se staropražským námětem, čelní okno vstupního prostoru, které navrhl sám Josef Kaplický jako podvojnou figurální kompozici, symbolizující Umění sklářské.(...) Robustní ženské figury na okně Kaplického jsou, pokud si vzpomínám, jediným plnobarevným ztělesněním živé skutečnosti na celé výstavě. Jinak všude vládne abstrakce, stylizace, geometrický motiv.*“²⁸¹ Dále zmiňuje, že mezi

²⁷⁹ Josef Kaplický, *Ibidem*, s. 174–178.

²⁸⁰ Karel Štípl a kol., *České sklo na Triennale 1957, Tvar*, 1957, s. 172.

²⁸¹ Emanuel Poche, *Naše sklo v Miláně, Kultura XXXII*, 1957, č. 3, 29.8.

nejlepšími exponáty výstavy, které jsou umístěny v čestné vitrině národů ve vstupní hale Palazza dell'Arte, jsou zařazeny dvě Štiplovy řezané vázy a barevná hladká váza Adolfa Matury [63–69].

13.8 Tvrdý boj o medaile

Zajímavou epizodou naší účasti na XI. Trienále byl vcelku urputný boj o uznání kvalit československé expozice a českého skla v rámci udělování oficiálních cen Trienále. Výsledky poroty stejně jako ohlasy kritiky na československou expozici v zahraničním tisku vyzněly negativně a značně pod očekávání. Ceny Trienále vždy udělovalo více nezávislých porot. Mezi členy hlavní mezinárodní poroty, která definitivně rozhodovala o udělení cen, byl jmenován Josef Kaplický a do specializované komise V. V. Štech, profesor Akademie umění v Praze.²⁸² Na základě rozhodnutí komisí bylo oceněno více exponátů, než se očekávalo. Místo 57 zlatých medailí komise udělily 87, počet stříbrných medailí byl zvýšen ze sta na 106. Rozhodnutí bylo schváleno Bureau International des Expositions a platilo pouze pro jedenácté Trienále.

Emanuel Poche líčí diametrální rozdíly ve výsledních hodnocení jednotlivých porot. Během jednání první poroty byla znát její zaujatost vůči lidově demokratickým expozicím. Ani jedna z nich v prvním kole neuspěla a teprve až v závěrečném jednání a na energický podnět profesora Štecha porota přiznala stříbrnou medaili Polákům. *„Tím více je nutno si vážít postoje druhé poroty, dekorativního umění, která navštívila naši sekci dne 28. října ráno. Šestnáct odborníků z celého světa spravedlivě zhodnotilo obsah naší expozice tím, že dvěma exponátům, a to picímu souboru O. Lipského a malovanému oknu J. Novotného přiznali zlatou medaili a dvěma vázám M. Kerhartové, třem vázám J. Kotíka, třem mísám Františka Zemka a koflíku a misce Olgy Jirsákové stříbrnou medaili. Toto ocenění povýšilo obsah naší expozice do nejvyšší třídy, na úroveň nejvýznamnější sklářské produkce světové.“* Úspěšné ocenění naší expozice bylo následně zrušeno šestičlennou hlavní porotou. Proti všem zvyklostem hlavní porota zrušila

²⁸² TRN_11, 22.2 Cecoslovacchia, Commissario – podsložka, č. 2090/57. Datum 28. června 1957.

usnesení poroty skupinové, „*a to netoliko výměnou hodnocených objektů, ale zrušením dvou zlatých medailí, takže naše expozice vyšla v konečném rozhodnutí hlavní jury přes intervenci italských členů jury jen se čtyřmi medailemi stříbrnými. Hodnoceny byly tak dvě vázy M. Kerhartové (jedině zde se krylo rozhodnut hlavní jury s názorem skupinové poroty), okno J. Novotného, karafa M. Roubíčkové a karafa J. Žertové. Ostatní dostali alespoň uznání presidia XI. Triennale.*“²⁸³ Čestná uznání byla udělena až na základě stížnosti Pocheho a Štecha u Marca Zanusa a následně u sekretáře Triennale Ferrarise.²⁸⁴

Karel Hetteš v časopise *Tvar* shrnuje, že pokud bychom měli přijmout jako jediné hodnotící kritérium ocenění poroty, „*tak by v porovnání s předválečnými a válečnými expozicemi Československo pohořelo. Ale o to zde nejde.*“²⁸⁵ Hetteš si uvědomuje, že za rozhodnutím poroty musíme vidět nejen rozdílnost estetických názorů, ale také apriorní animosity a politické preference.

13.9 Omamná jako opiové doupě

Reakce a kritiky italského tisku²⁸⁶ se věnují převážně Trösterově instalaci. Většinou se jedná o krátké, subjektivně zabarvené postřehy než o důkladnou a objektivní kritiku. Kladné hodnocení československé expozice

²⁸³ Emanuel Poche, Výsledky naší expozice na Triennale, *Výtvarná práce*, 1958, č. 6, s. 12.

²⁸⁴ TRN_11, 22.2 Cecoslovacchia, Commissario – podsložka, dopis bez datování či signatury.

²⁸⁵ Karel Hetteš, Výsledky a poučení z XI. Triennale, *Tvar* 1957, s. 186.

²⁸⁶ Fond novinových a časopiseckých výstřižků v Archivio storico, Centro Documentazione při La Triennale di Milano je od padesátých let dvacátého století organizován tak, že se novinové výstřižky lepily na tvrdé papírové kartony a dle data vydání byly uloženy v krabicích. Krabice se dělí na kritické texty (*Critica*), denní zprávy, reportáže (*Cronaca*, *Stampa italiana*) a reakce zahraničního tisku (*Critica estera*, *Stampa estera*). U jednotlivých výstřižků je citovaný pouze oficiální název periodika a datum (někdy jen měsíc). Např. Bruno Zevi, *Il complesso del Dentista*, *L'Espresso – Roma*, 18. srpna 1957. Zcela chybí bližší popis ročníku či čísla vydání daného periodika. Také stránkování až na několik výjimek nelze dohledat. Z těchto důvodů citace ne zcela odpovídají standardní normě o citování časopiseckých a novinových článků.

přináší časopis VIA: „Mezi nejhezčí instalace patří fantastická expozice Československa, inspirovaná sklářským uměním.“²⁸⁷

Corriere della Nazione hodnotí československou expozici jako výjimečnou mezi monotónními expozicemi zemí zpoza železné opony. „Československo vychytrale představuje jen své sklářské umění, které má dlouhou a vznešenou historii. Jsou zde opravdu výjimečné exponáty, i přesto že celkově se produkce ukazuje jako těžkopádná.“²⁸⁸ Renata Matassi pro časopis *Negozi e vetrine* považuje „instalaci na lichoběžníkových skleněných deskách, zpevněných černými kovovými tyčemi, které vytvářejí cylindrickou strukturu, osvětlenou seshora, za zdařilou, dodávající předmětům okázalou hodnotu“.²⁸⁹

Častěji se v tisku objevují kritiky, považující celkovou instalaci za příliš „temnou“²⁹⁰, „kapánek strojenou a stěsnanou“²⁹¹. Dle článku Maria Labò pro *Comunità* „se Polsko a Československo snaží zamaskovat prázdný vnitřek zbytečným povykem a hrubými teatrálními prostředky“.²⁹²

La Nazione Firenze dokonce přirovnává expozici k pohřební komoře. „Podívejte se, co se stalo s Československem, které máme od nepaměti spojeno s podivuhodnou kvalitou skla a krajek. Tentokrát se prezentuje v sále, který je jako umrlčí komora, tak je tmavý a zádušný. Nemaje nic lepšího, vystavili exponáty z Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, které svědčí o vznešené minulosti, ale nepředstavují současnost natož budoucnost.“²⁹³

Velice kriticky se vyjadřuje Ernst von Glaserfeld pro *Der Standpunkt*: „Temná, ale omamná jako opiové doupě je česká expozice, jenž věnována jest především českému sklářství, kteréžto se zde poprvé pokouší rozšířit již zavedený vývoz levného zboží také na umělecké sklo. A tu se pak ukazuje, že

²⁸⁷ Mia Cinotti, Questa nostra Triennale, *VIA*, 1957, září.

²⁸⁸ Angelo della Masse, Serie, attraenti e convincenti le esposizioni straniere alla Triennale, *Corriere della Nazione – Roma*, 1957, 28. 8.

²⁸⁹ Renata Matassi, Vetrine, oggetti nello spazio alla Triennale, *Negozi e vetrine*, 1957, říjen.

²⁹⁰ Bruno Zevi, Il complesso del Dentista, *L'Espresso – Roma*, 1957, 18. 8.

²⁹¹ Dina Bongiovanni, L'XI Triennale di Milano, *Vetrina*, 1957, 25. 10.

²⁹² Mario Labò, L'Undicesima Triennale di Milano, *Comunità XI*, 1957, č. 53, s. 56–69.

²⁹³ Roberto Papini, La Triennale e la forma pura, *La Nazione Firenze*, 1957, 20. 9.

ač technika i řemeslnická práce sto let staré české tradice jsou zcela znamenité, celkový koncept nicméně nedokáže konkurovat výrobkům západního světa.“²⁹⁴ Opulentnost výstavy si uvědomovala také domácí kritika. Uhrmacher si uvědomuje, že je „přepychová, drahá, avšak těžká a tmavá. Působila pochmurně, a jestliže se líbila návštěvníkům, byla nepříznivě posuzovaná kritikou a tiskem“.²⁹⁵ Vedle toho poukazuje na to, že v průměře exponátů průměrná díla zastíňovala ty nejlepší.

Otázkou je, jak objektivnost kritiky ovlivnila předpojatost vůči prezentaci země ze socialistického bloku. Adjektiva používaná k popisu expozice jako *temný*, *zádušný* nebo *omamný* spíše přeneseně odkazují na *temnotu* tedy netransparentnost socialistického režimu, který *omamným* vlivem propagandy manipuluje se svými občany i zahraniční veřejností.

13.10 Od váziček na XI. Trienále k uměleckým plastikám

Již od počátku druhé poloviny čtyřicátých let se v Československu objevovaly významné sklářské realizace a výstavy mladých sklářských výtvarníků jako výstava v Novém Boru roku 1945, výstava *Umělecké sklo* roku 1952, *500 let českého skla* roku 1954, jubilejní výstava železnobrodská roku 1955 nebo výstava *Současné sklo v Liberci* roku 1955. XI. milánské Trienále se ale stalo opravdovým stimulem v uměleckém vývoji českého skla. Státní investice podpořily vývoj a možnost tvarových experimentů a nových technik. Jak vzpomíná René Roubíček: „Nejdříve se vystavovaly vázičky a drobné věci. A nejednou to dostalo všechno rozměr. Podařilo se, že jsme mohli vystavovat na Trienále v Miláně. Vrcholem toho byla příležitost, kdy jsme měli reprezentovat republiku na světové výstavě v Bruselu a tady jsme dostali šanci vytvořit monumentální objekt, založený na vlastnostech skla. (...) Plastika ze želez a roztavených kusů Sklo – hmota – tvar – výraz zhmotnila mou absolutní ideu o nejčistším pojetí současného umění ve skle.“²⁹⁶

²⁹⁴ Ernst von Glaserfeld, Kochtöpfe und abstrakte Kunst, *Der Standpunkt*, 1957, 2. 8., s. 7, 8.

²⁹⁵ C. D. Uhrmacher, XI. Triennale v Miláně, *Tvar*, 1957, s. 225–231.

²⁹⁶ René Roubíček, Výtvarnická konfese, televizní rozhovor, premiéra 6. 8. 2008, Česká televize.

Ač přísná kritika ztlumila úspěch v Miláně, tak mladí výtvarníci díky přípravám na XI. Trienále „vyrostli“. Přispěli stovkami nových návrhů pro soutěž samotnou a tím obohatili tvarový rejstřík skla a začali vnímat materiál odlišně. Nastoupili cestu k novému konceptu skla, který se postupně osvobozoval od primární užitkovosti směrem k ateliérovému sklu a uměleckým plastikám, jež tolerovaly abstraktní experiment. Navíc již v průběhu výstavy se ozvaly světoznámé sbírky jako Museum of Modern Art a The Corning Museum of Glass v New Yorku s žádostí o doplnění sbírek o české sklo a s nabídkou organizace výstavy. Zdá se, jakoby milánské Trienále roku 1957²⁹⁷ a jí předcházející státní investice do sklářského odvětví započalo kaskádu výstav a světového úspěchu českého skla. Následovala bruselská výstava roku 1958, výstava Corning Museum of Glass v New Yorku, Berlín, Magdeburg, São Paulo, Dillí, Bombaj, výstava skla v Moskvě, Budapešti, opět Triennale roku 1960...

13.11 Sklo z Milána do Bruselu a New Yorku

Československá účast na bruselském Expo se začala připravovat ve stejné době jako XI. Trienále.²⁹⁸ Několikaměsíční odstup těchto dvou výstav umožnil organizátorům se zamyslet nad výsledky a kritikou z Milána. Na bruselské výstavě skla architektonicky spolupracoval Josef Saal s Josefem Svobodou.²⁹⁹ Vzdušnější a jednodušší instalací se pokusili vyhnout kritizovanému přepychu a přílišné efektnosti Trösterovy instalace v Miláně. Co ale odlišovalo bruselskou přehlídku skla od XI. Trienále především, byl značně omezený počet exponátů a důraz na volnou ateliérovou tvorbu ve skle. Rozměrná skleněná mozaika *Hold sklu* od Josefa Kaplického, kompozice *Slunce, vzuch, voda* od Jana Kotíka, mozaiky z hutního skla od Jaroslavy Brychtové a Stanislava Libenského, skleněné plastika *Vesmír* od Jana Černého a Jaroslava Brychty nebo věhlasná instalace *Sklo – hmota* –

²⁹⁷ Po ukončení milánské výstavy měla putovat řada exponátů na výstavu sklářské expozice v Londýně, kterou pořádal Skloexport a několik exponátů do Musea für Angewandte Kunst ve Vídni.

²⁹⁸ Přípravy na obě výstavy začaly roku 1955.

²⁹⁹ Detailně o prezentaci skla v Bruselu Oldřich Palata, Sklo na světové výstavě Expo 58, in: Daniela Kramerová – Vanda Skálová (pozn. 16), s. 116–131.

tvar – výraz od Reného Roubíčka³⁰⁰ dokázaly, že skleněný materiál nemá výrazové ani měřítkové limity. Jako určitá protiváha k velkorysým kompozicím ateliérové tvorby byly na bruselské výstavě skla vystaveny také předměty užitkového a dekorativního charakteru od Ludviky Smrčkové, Márie Stáhlíkové nebo Václav Ciglera. Užitkové sklo se mělo vymezit kritice, že se české sklářství omezuje pouze na tvorbu exkluzivních, velmi limitovaných kolekcí.

Následující rok 1959 byl ve znamení dvou zahraničních výstav zcela odlišného charakteru. Na základě výsledků XI. Triennale a bruselského Expo, ale také mezinárodních setkání designérů a sklářských výtvarníků v Paříži roku 1956 a v Liège roku 1958, se newyorské Corning Museum of Glass rozhodlo uspořádat rozsáhlou mezinárodní výstavu, která by reagovala na nový přístup ve vnímání skla z čistě užitě roviny směrem k volné umělecké tvorbě. V komisi výstavy *Glass 1959* zasedlo pět kurátorů – tehdejší ředitel Virginia Museum of Fine Arts Leslie Cheek, designér, profesor a kritik Edgar Kaufmann, spisovatel a editor Russell Lynes, designér George Nakashima a Gio Ponti, věhlasný italský architekt, designér a editor časopisu *Domus*.

Pro samotnou přehlídku bylo vybráno 500 exponátů z 1814 objektů dekorativního a stolního skla vyrobeného mezi léty 1955 a 1959, které reprezentovaly 173 výrobců z 23 zemí. Pro českou generaci sklářských výtvarníků byla škoda, že výstava *Glass 1959*, stejně jako následující výstava českého skla v Museum of Contemporary Crafts v New Yorku roku 1964, zcela opomíjela velkoformátové kompozice a realizace do architektury. Ty zazářily až na Expo v Montrealu roku 1967. Přesto bylo české sklo zastoupeno na výstavě opravdu velkoryse – jmenujme alespoň Adolfa Maturu, Pavla Hlavu, Marii Kerhartovou, Josefa Hospodku, Jiřinu Kárníkovou nebo Reného Roubíčka. Mezi nejpokrokovější realizace celé výstavy tak byla zařazena *Hlava* Stanislava Libenského a Jaroslavy Zahradníkové a talíře Ladislava Olivy. Axel von Saldern, kurátor sbírek

³⁰⁰ Více o této skleněné plastice viz Příloha č. 3: Rozhovor s René Roubíčkem.

muzea Corning, vyzdvihl v úvodu katalogu pískovaný geometrický vzor Olivových talířů jako unikátní a bezprecedentní [70].³⁰¹

13.12 Moskevská Maněž jako křišťálový zámek

„Už jste byli na výstavě československého skla?“ Tato slova zněla ještě nedávno jako heslo při setkání Moskvanů. Nyní je slyšíte již zřídka, protože běžná odpověď je – „Samozřejmě, již dvakrát (třikrát nebo čtyřikrát).“ A pouze málo smolařů odpovídá, že se jim ještě nepodařilo dostat lístky, zato však mají ještě požitky před sebou.³⁰² Oproti přehlídce v New Yorku, jejíž podobu formoval nezávislý mezinárodní kurátorský výběr, vznikla monumentální výstava *Československé sklo 1959* v moskevské Maněži na politickou objednávku. Výstava měla ohromit a odlákat pozornost od současně probíhající Americké národní výstavy. A to se také (alespoň dle dobového tisku a médií) stalo, protože výstavu navštívilo podle pořadatelů jeden milion návštěvníků. Ač musíme vzít v potaz ideologické zabarvení komentářů a reakcí na výstavu, tak lze konstatovat, že neotřelá instalace moskevské publikum zcela okouzila. Po výstavnické stránce se Jindřich Santar, František Tröster a další projektanti vrátili k ideji slavnostní, dramatické a opulentní monumentality. V časopise *Architektura ČSR* se dozvídáme „Klikatící se směr proudů diváků, různé úrovně stropů a podlah, nečekané světelné efekty, důmyslná volba pozadí pro exponáty (například březová kůra pod bižuterii, cement v kombinaci s barevným sklem) přeměnilo naši Maněž na pohádkový křišťálový zámek.“

Moskevská výstava pokrývala jak historický vývoj skla, tak sklo dekorativní a užitkové, ale i sklo technické (laboratorní, obalové a využití skla ve stavebnictví). Svou náročnou instalací diváka neustále překvapovala, využívala scénografických a světelných efektů, hravosti zrcadlového

³⁰¹ „Ačkoliv se tato technika už nějakou dobu používá, vzniklý efekt na těchto třech talířích nemá v historii sklářství obdoby.“ *Glass 1959, A Special Exhibition of International Contemporary Glass* (kat. výst.), Corning Museum of Glass, New York, 1959, s. 31.

³⁰² O. Verejskij, K výstavě československého skla v Moskvě, *Architektura ČSR*, 1960, s. 53.

bludiště nebo labyrintu.³⁰³ Část vystavených prací byla již představena na XI. Trienále nebo Expo v Bruselu, současně ale vzniklo několik realizací přímo pro tuto výstavu jako skleněná plastika *Strom sklářství* Reného Roubíčka nebo *Oheň a sklo* od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové. Architekt František Tröster dokázal v sekci užitého skla vytvořit důmyslné struktury na kruhovém půdoryse, které byly tvořeny samotnými skleněnými předměty jako třeba zavařovací sklenice. Se světlem (zde v podobě podlahových luxferů) a s odlehčenými pavučinovými strukturami Tröster pracoval obdobně jako na XI. milánské Trienále a všeobecnou veřejnost svým projektem oslnil. „*Baňky, retorky, trubky jsou umístěny porůznu v prostoru připomínajícím kouzelnou laboratoř, prozářenou jasným světlem, nebo snad spíše kapitánský můstek korábu budoucnosti.*“³⁰⁴ [71]

³⁰³ Jindřich Santar, Československá výstava skla v Moskvě 1959, *Architektura ČSR*, 1960, s. 39–51; Pavel Hlava, Naše sklo v Moskvě, *Výtvarná práce*, 1959, č. 16, s. 3–6.

³⁰⁴ V. Bykov, V. Nestěrov, K výstavě československého skla v Moskvě, *Architektura ČSR*, 1960, s. 53.

14. XII. Trienále v Miláně, 1960

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *XII. Triennale*, *XII. Triennale di Milano*)

Termín konání: 16. července – 4. listopadu 1960

Hlavní komisař: Miroslav Mičko

Sekretář: Karel Peroutka

Libreto a scénář výstavy: Jan Kotík

Instalace: Ing. arch. Ivan Sova

Složení přípravné komise: Václav Pelíšek (náměstek ministra pro veřejné vzdělávání a kulturu), František Zapletal (náměstek ministra spotřebního průmyslu), Jan Danielis (náměstek ÚBOK), Otto Eckert (profesor Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze), Bohumil Felcman (asistent Vysoké školy uměleckoprůmyslové), Jindřich Chalupecký (ÚBOK), Miroslav Jiránek (Svaz československých výtvarných umělců), Miroslav Morávek (ředitel ÚBOK), Josef Soukup (Vysoká škola uměleckoprůmyslová), Raoul Trojan (Ústředí uměleckých řemesel), Jan Vaněk (Svaz československých výtvarných umělců), Jiří Včelák (Ministerstvo průmyslu).

14.1 Krásu z výstav do našich domovů

Nové výrobky československé průmyslové výroby sklidily na Expo v Bruselu značnou pozornost a úspěch u diváků. O naší výstavě se hovořilo jako o závanu svobody a pozitivní barevné energie, která přišla zcela nečekaně od polozapomenutého státu zpoza šedivé železné opony. Rozpor mezi oficiální výstavní prezentací a rétorikou Československa v zahraničí a realitou doma byl ovšem čím dál tím markantnější. Domácí trh nebyl schopen pokrýt základní poptávku po kvalitních výrobcích sériové výroby. Tuto situaci měl v době relativního uvolnění kultury na přelomu padesátých

a šedesátých let pomoci vyřešit Ústav bytové a oděvní kultury (ÚBOK). Ten vznikl reorganizací národního podniku Textilní tvorba roku 1959 a zaměřil se na zvyšování užité hodnoty výrobků a kulturní aspekty mající vliv na tvorbu životního prostředí člověka moderní doby. ÚBOK byl rozdělen na odbor perspektivy, kultury bydlení, kultury odívání, výchovy a informací a hospodářský odbor a stál za realizací návrhů ve výrobě např. lisovaného skla Adolfa Matury nebo nábytku Karla Koželky.³⁰⁵

Požadavek začlenění kvalitní výroby do každodenního života a bytové kultury, stejně tak nutnost změny pohledu na užité umění jako na cosi druhotného, se od bruselského úspěchu velice často řešilo na stránkách odborných časopisů. Nebyl to pouze Jan Kotík, který v časopise *Výtvarná práce* psal o pozici užitého a průmyslového umění v československé společnosti. Také Zuzana Tobolková³⁰⁶ nebo Josef Raban v nově vydávaném časopise *Domov* hovořili o hierarchickém dělení na umění užité a vysoké jako o zcela neudržitelném modelu. Čtvrtá přehlídka výtvarného umění v Jízdárně Pražského hradu na přelomu roku 1959 a 1960 přinesla v tomto ohledu významný posun, a to uspořádání přidružené výstavy užitého umění v prostorách pražského Mánesu [72]. Raban si při této příležitosti všiml dvou zajímavých aspektů – způsobu instalace a právě dostupnosti vystavených předmětů v běžném životě. Oba tyto faktory totiž přispívají k vnímání diváka a ke změně percepce užitého umění. Zvýšení zájmu o problematiku jako takovou by mělo prohloubit povědomí o užitém umění a jeho vlivu na život a prostředí, ve kterém žijeme. Dle jeho názoru je potřeba správně komunikovat s divákem a vysvětlit mu, že to co vidí, nemá vnímat jako unikátní kusy, ale že by mělo jít např. o sériově vyráběné sklo, které si může obyčejný člověk dovolit. *„Zatím je však zapotřebí, aby se z pasivního diváka stal na výstavě aktivní činitel, který se nadchne pro určitý výrobek a chce ho mít! Který ho vyžaduje v obchodě, a když ho nedostane, napíše do knihy přání dotaz, proč není! Který se nespokojí s*

³⁰⁵ Jan Danielis, Tradice ÚBOK, *Czechoslovak Industrial Design*, 1970, únor, s. 42–45.

³⁰⁶ Zuzana Tobolková, Co nám chybí pro lepší prostředí stolu, *Domov*, 1960, č. 2, s. 44–45.

vyhýbavou odpovědí a bude tvrdě trvat na svém. Takovou funkci by měla mít výstava“.

„Může jít (člověk) do běžného obchodu a žádat například: „Prosím nápojový soubor Stáhlíkové a Korousové?“ Myslím, že by na vás prodavačka jen vyvalila oči. V tom je zatím hlavní chyba. Upřímně řečeno: jak má návštěvník výstavy přijít na podobnou myšlenku, když ho způsob instalace třeba i nejlepšího výrobku nepřesvědčí, že právě tento soubor na čistě prostřeném stole zrovna zpívá, že vedle užitku dává i trvalou radost. Jistě by měl leckdo i oprávněné obavy z toho, že bude-li v obchodě žádat toto umělecké dílo, překvapí ho neúměrná cena. A přece dobře navržený krásný výrobek nemůže stát ve výrobě o nic víc než výrobek ohavný“³⁰⁷

Karel Hetteš se snažil prakticky vzdělat čtenáře v obsáhlém článku O skle, ze kterého pijeme.³⁰⁸ Zde popisuje genezi nápojového skla a sestavu nápojových souprav s přihlédnutím ke změnám ve stolování. Všímal si odlišného vývoje nápojových souprav ze sodnodraselného skla, ale i olovnatého vybrušovaného křišťálu a oceňuje nové tvary Jiřiny Žertové, V. Žahoura nebo Věry Liškové (souprava sklenic se zatavenou bublinou ve fasetové hlavici nožky). Nutno podotknout, že od roku 1954 fungovaly při centralizovaném Českém fondu výtvarného umění specializované monopolní prodejny Dílo, které měly zkvalitnit bytovou kulturu, umožnit prodej a podílet se na realizaci projektů. Začleňování kvalitních a vkusných prototypů do průmyslové výroby byl ale velmi zdlouhavý a v rámci socialistické ekonomiky téměř nemožný proces, jehož výsledky zdaleka neodpovídaly oficiální státní ani teoretické rétorice.

14.2 Obavy o snížení exportních kvót nám otevírají dveře na Trienále

Ústav bytové a oděvní kultury zaštitil celou organizaci československé účasti na XII. Trienále. Československé výstavnictví se sice pohybovalo na počátku šedesátých let na vlně omamného mezinárodního úspěchu, ale

³⁰⁷ Josef Raban, Krásu z výstav do našich domovů, *Domov*, 1960, č. 2, s. 17–21.

³⁰⁸ Karel Hetteš, O skle, ze kterého pijeme, *Domov*, 1960, č. 4, s. 25–31.

v Miláně roku 1960 málem narazilo. Po úspěchu Československa na Světové výstavě v Bruselu, na výstavě skla v Moskvě, v São Paulu v Brazílii a dále v Corning Glass Museum v New Yorku, bylo dvanácté Triennale další významnou mezinárodní akcí, kde chtělo Československo uspět a prezentovat pokrok na poli užitého umění. Organizátoři si byli moc dobře vědomi, že Triennale se stalo nejvýznamnější světovou přehlídkou a soutěžním kolbištěm vyspělých průmyslových zemí „v oblasti kulturní stránky výroby. Vzhledem k tomu, že výstavu navštěvují zájemci a znalci ze všech světových zemí, má však vedle velkého významu státně propagačního i stejně velký – třeba nepřímý – význam obchodní“.³⁰⁹

Značná očekávání veřejnosti a odborného publika donutily organizátory řešit podobu expozice s velkým časovým předstihem. Přes veškerou snahu se však koordinace výstavy neobešla bez problémů. V oficiálních zprávách československého Ministerstva zahraničních věcí se často objevují stížnosti na neustálé brzdění příprav ze strany Triennale. Dokonce se spekulovalo, zda ve zdržování příprav nemají prsty italské sklářské kruhy, které údajně roku 1957 zmařily, zřejmě z konkurenčních důvodů, organizaci recipročních výstav českého a benátského skla.³¹⁰

Nebylo to však Triennale, které otálelo s oficiálním pozváním Československa, nýbrž Ministerstvo zahraničních věcí Italské republiky v Římě.³¹¹ V dopise z 29. listopadu 1958 ministerstvo přímo doporučuje vedení Triennale odložit rozhodnutí o pozvání Československa a Rumunska.³¹² V polovině srpna 1959 převzala iniciativu československá strana a sama informovala Triennale o nominaci Miroslava Míčka jako hlavního komisaře a ÚBOK jako hlavního organizátora expozice.³¹³

³⁰⁹ Josef Raban, Viděli jsme Triennale v Praze, *Domov* 1960, č. 4, s. 17–21.

³¹⁰ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1960–1964, karton 6 Itálie. Otázka účasti na XII. Triennale v Miláně 1960. Datum 16. září 1959.

³¹¹ Je nutno zdůraznit, že o oficiálním pozvání vždy rozhodovalo Ministerstvo zahraničních věcí, ne vedení Triennale. To sloužilo ve věci jako poradní orgán, který účast dané země mohl pouze navrhnout.

³¹² TRN_12_DT_067_C Cecoslovacchia – Ministero e Legazione 67.2, N. 31/1030/104, 29. listopadu 1958.

³¹³ TRN_12_DT_067_C Cecoslovacchia – Ministero e Legazione 67.2, dopis 3898/59, 14. srpna 1959.

Sekretář Triennale žádal v rozpacích Řím, aby navrhl další postup a oficiální odpověď československé straně. V dopise z 31. srpna italské ministerstvo stále otálelo s pozváním z důvodu aktuální polické situace v zemi.³¹⁴ Nicméně Triennale dalo souhlas k udělení víza Miroslavu Míčkovi, aby se mohl účastnit setkání v Miláně jako soukromá osoba a nezávislý pozorovatel.³¹⁵ Až 5. listopadu informovalo Ministerstvo zahraničních věcí vedení Triennale, že dne 30. října 1959 bylo konečně předáno československé vládě oficiální pozvání k účasti na výstavě.³¹⁶

Kdo nebo co způsobilo náhlý obrat ve vyjednávání účasti? V archivu Triennale je uložen dopis Giovanniho Montedora z Italské národní asociace obchodníků se sklem a keramikou, který vyzývá Triennale, aby věnovalo pozornost prozatím nepotvrzenému oficiálnímu pozvání Československa. Asociace zdůrazňovala důležitost dobrých vztahů s československým trhem, a to nejen co se týče importu, ale také exportu italských výrobků na československý trh. Případné vyloučení Československa z účasti na XII. Triennale by mělo negativní dopad především na vývoz ovoce a zeleniny z Apeninského poloostrova směrem do Československa. Asociace tímto důrazně doporučila, aby byla situace přehodnocena a oficiální pozvánka zaslána co nejdříve. Následně se tak také stalo.³¹⁷

14.3 Národ Komenského rezignuje na téma školy

Milánskou expozici Československa roku 1960 nelze v žádném případě porovnávat s opulentním bruselským pavilonem. Šlo o jiný typ výstavy, odlišné, odborně vyhraněnější publikum, ale také o mnohem menší výstavní měřítko. Celé XII. milánské Triennale zaštiťovalo téma Dům a škola. Československo se omezilo na dílčí část tématu – na dům, lépe řečeno na výrobky bytové kultury. Dobový tisk se tázal, zda je takové pojetí výstavního scénáře vlastně správné. Například Raban sice chápal, že

³¹⁴ Co přesně italskému ministerstvu vadilo nelze v dokumentech dohledat.

³¹⁵ TRN_12_DT_067_C Cecoslovacchia – Ministero e Legazione 67.2, dopis 31/881, 31. srpna 1959.

³¹⁶ TRN_12_DT_067_C Cecoslovacchia – Ministero e Legazione 67.2, dopis 31/1165/44, 5. listopadu 1959.

³¹⁷ TRN_12_DT_067_C 67.4 Cecoslovacchia – Informazione varie, dopis 2225, 19. září 1959.

expozice měla poměrně malý rozměr, „přesto (...) jsme přece v období imponující bytové výstavby³¹⁸ a mohli jsme na daném tématu ukázat, jak velká je péče strany a vlády o rychlé zlepšení bytových poměrů převzatých z kapitalismu, jak velké je v tomto směru úsilí našeho lidu po stránce hmotné a kulturní. Mohli to snad aspoň naznačit ukázky plánů bytových typů a několik fotografií z výstavby.“³¹⁹

Stejně tak jsme se zcela zřekli tématu školy. Nasnadě je argumentace malým výstavním prostorem. Nebo jsme neměli k tomuto tématu co přinést? Paradoxně právě na konci roku 1960 se téma školní vybavenosti často objevuje v odborném tisku.³²⁰ Československo se odchýlením od tématu školství samo vyřadilo z živé diskuze na tehdy v Itálii aktuální téma s ohledem na probíhající reformy italského školství.³²¹ Například článek v *L'Unità* konstatuje, že „(...) je obrovskou škodou, že se Československo nezaměřilo také na téma školy. Jednalo by se bezesporu o zajímavou konfrontaci. Protože dle našich informací jsou zkušenosti Československa s výstavbou škol a problematikou školního vzdělávání všeobecně kladné“.³²²

Díky zachovanému libretu výstavy z pera Jana Kotíka lze vcelku věrohodně rekonstruovat podobu naší expozice.³²³ Vystavené exponáty Kotík rozdělil do tří skupin. První skupina čítala předměty vzniklé v posledních třech letech a již vystavené na jiných výstavách (počínaje Brusel, Moskvou, až po São Paulo a Ostende). Druhá skupina zahrnovala předměty vyvzorované v ateliérech výtvarníků nebo v řemeslné výrobě.

³¹⁸ Komunistická vláda plánovala dokončit během následující dekády výstavbu jednoho milionu dvou set tisíc bytů. Více např. Martina Pachmanová, *Lidé, věci, paradoxy (1946–70)*, in: *Věci a slova, Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014, s. 371.

³¹⁹ Josef Raban (pozn. 309), s. 19.

³²⁰ Miroslav Jaroš – Karel Laboutka, *Nové typy škol*, *Domov*, 1960, č. 5, s. 36–39.

³²¹ Jediným zachovaným dokumentem v archivu Triennale, který se vztahuje k tématu školství, je propagandistický text *Metody vzdělávání a budování nových škol po vzoru komunistické doktríny*, který zhodnocuje změny školního systému po schůzi komunistické strany Československa v listopadu 1958.

³²² Mario De Micheli, *L'ultima ruota del carro in Italia si chiama scuola, L'Unità*, 1960, 14.8.

³²³ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1960–1964, karton 6 Itálie. Jan Kotík, *Libreto československé expozice na XII. Triennale v roce 1960 v Miláně*. Sešitý strojopis.

Předměty poslední skupiny byly vybrány na základě anonymní soutěže, kterou pořádalo Ministerstvo spotřebního průmyslu v kategoriích sklo, porcelán, textil, svítidla a náznakové části interiéru.

Kotík si při tvorbě libreta výstavy uvědomoval specifikum italského Triennale, které „*se obrací k odborné veřejnosti, jež chce být přehledně informovaná o novém dění v oblasti výtvarně dokonalé výroby spotřebního zboží. Vystavované předměty jsou zde to hlavní, od čeho nemá být odvrácena pozornost nějakými „poutači“*“. *Architektonické vyjádření zde musí nechat plně uplatnit vystavovaný předmět*“.³²⁴ Instalace výstavy, zasvěcená bytové kultuře, by měla dle Kotíka podtrhnout názorovou jednotu různých oblastí výtvarné práce a průmyslu tím, že předměty budou představeny v jejich přirozeném prostředí. Zmiňuje např. prostřený stůl, kde se snoubí textil, sklo i kov.³²⁵ Drobné předměty z kovu, keramiky a skla, které si vyžadují větší soustředění a detailnější prohlídky byly vystaveny samostatně.

14.4 Pražská generálka, milánská premiéra

Kvůli zmatkům a nejasnostem v komunikaci s italskými organizátory ztratilo Československo možnost přednostní volby výstavní plochy. Námi žádanou plochu, která odpovídala té z roku 1957, zabrala Německá spolková republika. Proto byl architekt Sova pověřen zajistit podobný prostor na druhé straně Palazza dell'Arte.

Výstava byla před odjezdem do Milána zkušebně postavena v Praze v budově Ministerstva spotřebního průmyslu. Pouze vládním činitelé a zástupci organizací, kteří se na přípravě podíleli, byli pozváni na výstavu.³²⁶ Generální zkouška instalace na milánskou výstavu byla dle Josefa Rabana správná jako kontrolní opatření, které vede ke zvýšenému pocitu odpovědnosti za projekt. Ale podivuje se nad její zbytečnou izolovaností.

³²⁴ Ibidem, s. 7.

³²⁵ Zde viz kritika výstavy užitého umění v Mánesu (v rámci 4. přehlídky československého výtvarného umění) dříve toho roku.

³²⁶ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1960–1964, karton 6 Itálie, zpráva – Propagační zajištění výstavy před zahájením.

Dle jeho názoru by měla být otevřená „i pro širší okruh obecnstva, především pro co největší počet dělníků, kteří se na výrobě vystavovaných předmětů podíleli. Aby například skláři mohli posoudit souvislost svých výrobků s keramickými a naopak, textiláci uplatnění výsledků své práce na nábytku, jejich vhodnost a působení. (...) Tento nedostatek by se mohl ostatně snadno napravit dodatečně novým uspořádáním výstavy po jejím návratu z Milána.“³²⁷ Lze tedy konstatovat, že nejen výstavní exponáty a prototypy, ale celá výstava vznikala ve vakuu, kde nebyl obyčejný československý divák vítán.

14.5 280 výstavních exponátů na 196 m²

Instalaci výstavy podle Kotíkova libreta měl na starosti grafický designér a architekt Ivan Sova [73]. Máme-li možnost srovnat fotografie interiéru výstavy v milánském Paláci umění s výstavou užitého umění v pražském Mánesu o pár měsíců dříve, je až překvapující její identické pojetí. Výstavnímu prostoru vévodila centrální kompozice z jednoduchých suportů, desek, resp. stolů, které se překrývaly v několika úrovních a vytvářely izolované výstavní plochy. Prostřený stůl nabízel vzorové prostření pro osm osob. Porcelán se zde snoubil s tvarově vhodným nápojovým sklem a příbory z kovu. Servis nebyl podložen ubrusem, ale pouze prostíráním. Proto zde Sova vybral dřevo s výraznou kresbou letokruhů [74]. Na prostřený stůl navazovala další dřevěná plocha, na které stály předměty ze skla a dalších materiálů jako je kov, porcelán a keramika. Od souboru keramiky a skla [75] byl varný porcelán oddělen, aby nenarušoval ušlechtilý a jemný charakter keramiky. V expozici byla vystavena řada porcelánových servisů např. od Jaroslava Ježka, Karla Němečka nebo Marie Rychlíkové. Václav Šerák získal za vystavený Moka servis z porcelánu (Karlovarský porcelán, Lesov) stříbrnou medaili. Řadu váz vystavili Jiří Vít, Jindřich Marek, Otto Eckert nebo Slavoj Banset.

Po pravé straně od vstupu byly zavěšeny na stěnách dekorační látky s výraznými abstraktními motivy [76]. Návrhy látek od Olgy Karlíkové,

³²⁷ Josef Raban (pozn. 309), s. 17.

Jaroslavy Huškové, Jindřicha Vašuta (ÚBOK) nebo Věry Drnkové-Zářecké (DÍLO) Sova nainstaloval také přímo do prostoru mezi stolky a sokly ve středu expozice. Jejich velmi výrazný barevný akcent opticky dělil výstavní prostor. Kromě dekoračních látek si získaly obrovský obdiv a pozornost „níťáky“ od Luby Krejčí. Krejčí si vedle klasické krajky vytvořila velmi osobitý styl šité krajky fixované do rámu. Při této práci kombinovala proplétání, uzlování a vrstvení nití, čímž vytvářela neobvyklé plastické krajkové „krajiny“.³²⁸

Po obvodu výstavního prostoru Sova umístil vitríny s křišťálem (vpravo), porcelánem a stolním sklem (vlevo). Světlo na skleněné i porcelánové předměty dopadalo zezadu. Tímto typem nasvětlení došlo k větší průhlednosti skla a zvýraznění tvarové linie porcelánu.³²⁹ Kromě zmíněných dekoračních látek byly v expozici vystaveny strojově a ručně vyráběné koberce (návrhy Václava Hadraby, Jiřího Mrázka pro ÚBOK, Věry Bruneové a Zory Smetanové pro Moraval Brno). Tzv. interiérový zlomek představil společenskou sestavu s laminátovou pohovkou, sedačkami, hudebním a společenským stolem a sestavitelnými skříňkami podle vítězného soutěžního návrhu Evžena Jindry. Ohýbaný sedací nábytek od Jana Petřivého nebo Antonína Šumana a laminátová televizní židle od Miroslava Navrátila architekt umístil volně do prostoru expozice.³³⁰

Předměty z průmyslově vyráběného skla a objekty od zavedených tvůrců československého ateliérového skla jako Pavel Hlava, Adolf Matura, Karel Wünsche nebo Ludvika Smrčková představovaly více jak polovinu výstavních exponátů [77]. Na úspěch v Bruselu navázal René Roubíček a Miluše Roubíčková ale v odlišné rovině. S ohledem na koncepci výstavy a téma bytového vybavení se zde Roubíček i Roubíčková představili s vázami, které vznikly v novoborských sklárnách. Společnými realizacemi se

³²⁸ V Miláně, stejně jako o dva roky dříve v Bruselu, získala Krejčí za panneau mezinárodní ocenění. Z XII. Triennale si odvezla zlatou medaili.

³²⁹ Jde opět o stejný způsob instalace jako na výstavě užitého umění v Mánesu (v rámci 4. přehlídky československého výtvarného umění, 1959–1960).

³³⁰ MZV, Fond Teritoriální odbory – obyčejné 1960–1964, karton 6 Itálie. Scénář XII. Triennale, Milán. Strojopis, chybí datace, podpis i signatura. Přiloženo k zápisu o poradě konané dne 28. listopadu 1959.

uvedla také dvojice Jaroslava Zahradníková (později Brychtová) a Stanislav Libenský. V Miláně vystavili dvě *Hlavy*, tavené skleněné plastiky. Téma hlavy bylo pro jejich spolupráci klíčové. Jak vzpomíná Jaroslava Brychtová, byla to právě kresba ženské hlavy (misky), které ji zaujala na stole Libenského v železnobrodské škole v polovině padesátých let. Požádala ho, aby mohla jeho kresbu realizovat ve skle, čímž vznikla jejich dlouholetá spolupráce. Další *Hlavy* již pracovaly s vnějším a vnitřním reliéfem.³³¹

Libreto výstavy počítalo s přehlídkou pracovních nástrojů výtvarníka Zdeňka Kováře a jeho školy, které „*jsou uznávané po celém světě jako jeden z nepozoruhodnějších projevů nové výtvarné disciplíny.*“³³² Podmínkou zařazení exponátů do výstavy bylo však vyvzorovat a uvést na trh větší počet předmětů, což se následně nestalo. Výstava odjela do Milána bez Kovářových nástrojů.

14.6 Mezinárodní výstava skla a oceli

Ve spolupráci všech zahraničních expozic byla na půdě Triennale uspořádaná komparativní výstava, která byla zaměřená na dva materiály – sklo a ocel. „*Od talíře po vidličku, od misky po hrnec a skleničku, naší snahou je vytvořit celkový obraz vysoce kvalitní, aktuální světové produkce, jak na poli řemesla tak i průmyslu.*“³³³ Za Československo bylo vybráno pět sklářů – Pavel Hlava, Jan Kotík, Adolf Matura, Václav Plátek a Miluše Roubíčková. V materiálu ocel jsme nevystavili žádný exponát. Vystavované předměty byly nezvykle instalovány na dvou rampách, které kopírovaly schodiště vedoucí do prvního patra milánského Paláce umění (návrh Francesco Albini).

³³¹ Alena Plavcová, O skle se mi i zdálo, říká legendární sklářka Brychtová, *Lidové noviny*, příloha Magazín Pátek, 2015, 29.5.

³³² NA, MŠK, Praha kolegium ministra, karton č. 22, Libreto výstavy, s. 4.

³³³ Mostra internazionale del vetro e dell'acciaio, *12a Triennale di Milano* (kat. výst), Palazzo dell'Arte, Milano 1960, s. 52.

14.7 Československý tisk informuje

Souhrnné pojednání o československé účasti přinesl Miroslav Míčko v periodiku *Kultura*. S klidným svědomím hodnotí naši expozici za zdařilou, obsahově bohatou a slohově vyrovnanou. Míčko si všiml československého vlivu v expozicích jiných zemí (Švýcarsko, Holandsko), a to především v užití polyekránu, specifickém promítacím systému obrazů na více promítacích plochách, který představil Jaroslav Frič na Expo 58 v Bruselu.³³⁴

Jan Tomeš publikoval pro noviny *Výtvarná práce* dva obsáhlé články na téma dvanáctého Triennale. První článek popisuje (kromě zahraničních pavilonů) Triennale obecně „jako složitou strukturu výstavnictví, jehož spletitá síť je dnes už celosvětového rázu, která se stala také výrazným společenským jevem“.³³⁵ Tomeš si všímá stále sílícího zájmu odborného publika a tisku, který okamžitě šíří novinky na poli architektury a průmyslového výtvarnictví skrze mediální kanály do celého světa. Na expozicích nejvíce oceňuje, že na jejich pozadí si vytvoříme dosti přesný obraz současného poměru mezi civilizací a kulturou, tedy vztahu, který ovlivňuje celou naši civilizaci. Jak uzavírá: „(...) v oblasti průmyslového výtvarnictví jsme opravdu na půdě, kde se obojí může a musí stýkat, a kde zcela specifickým způsobem je spoluvytvářen náš život“.³³⁶

V následujícím čísle *Výtvarné práce* se Tomeš zaměřil na československou expozici.³³⁷ Hned v úvodu článku si autor uvědomuje, že jeho text bude ryze informativní a popisný. Bere totiž v úvahu počet umělců a vystavených předmětů v naší expozici. Tomeš si všímá, že v oboru nábytkářském vzbudily zájem publika velmi prosté čalouněné židle z ohýbaného dřeva téměř klasické koncepce, spíše než modely ze skelných laminátů (Petřivý, Navrátil, Šuman). [78] Zaznamenává primát v oblasti krajkové tvorby. Především krajkové panneau Ljuby Krejčí se stalo jedním

³³⁴ Miroslav Míčko, 12. Triennale di Milano, *Kultura* IV, 1960, 4. 8., s. 8.

³³⁵ Jan Tomeš, XII. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 18, 29. 9., s. 1.

³³⁶ *Ibidem*, s. 10.

³³⁷ Jan Tomeš, Triennale 1960, československá účast, *Výtvarná práce*, VIII, 1960, č. 19, s. 2.

z nejvýše hodnocených exponátů a přineslo zájem a dotazy o možnosti uspořádání celých výstav tohoto oboru v zahraničí. Dále publikum zaujal, dle svědectví Tomeše, hlavně figurální porcelán (Hendrychová, Ježek, Šerák, Vingler) a již klasicky české sklo a křišťál. Na závěr si Tomeš pokládá otázku a otevírá prostor diskuzi nad rozporem, „*kteřý je dnes mezi současným stavem slohového vývoje a vkusem či požadavky obecenstva. Obecenstvo zde v Itálii například obdivuje bezvýhradně české sklo, olovnatý křišťál s virtuózním a přejemným krajkovým výbrusem*“.³³⁸

Dle názoru Iljy Kvasničky v časopise *Bytová kultura* vyzněla československá expozice vcelku dobře, i když poněkud utrpěla na přehlednosti nadměrným množstvím vystavovaných výrobků. Připomíná ceny, které získal Ladislav Oliva za skleněnou mísu s pískovaným dekorem, Dagmar Kudrová za nápojovou soupravu, Adolf Matura za soupravu na limonádu, Ljuba Krejčí za šitou krajkou, která byla pro světovou veřejnost objevem (zlaté medaile). Stříbrné medaile získal Václav Šerák za porcelánový kávový soubor a Mária Stáhlíková za nápojovou soupravu.³³⁹

Ve čtvrtém čísle časopisu *Domov* se objevuje krátká zpráva o zavedení oceněného skla Adolfa Matury, Marie Stáhlíkové, Dagmar Kudrové a Ladislava Olivy z dvanáctého Triennale do výroby. Sklo se dále bude prodávat ve vývojových prodejnách a nápojové soupravy od roku 1962 i v ostatních prodejnách [79].³⁴⁰ Touto integrací prototypů z výstav do standardní výroby slovy Rabana stát poskytneme, jednak našim občanům hodnotné věci, jednak vezme vítr z plachet pomlouvačům našeho státu, kteří tvrdí, že výrobky vysoké kvality máme jen pro zahraničí a ne pro domácí trh.³⁴¹

14.8 Tygrovaný kožich kočky

Většina zmínek o Československu v zahraničním tisku odpovídá krátké zprávě z periodika *Handelsblatt*, které jednou větou pochvalně hodnotí

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ Ilja Kvasnička, Jaké bylo XII. Triennale v Miláně, *Domov*, 1961, č. 4, s. 25–27.

³⁴⁰ JZ, Výrobky z Triennale budou letos v prodeji, *Domov*, 1961, č. 4, s. 33.

³⁴¹ Josef Raban (pozn. 309), s. 17.

výstavu českého skla, porcelánu, tapet a drobného nábytku.³⁴² Za úsměvný a kuriózní lze považovat článek v časopise *Eva*, který si blíže všímá několika exponátů z československé výstavy [80]. Vedle Hlavovy vázy z křišťálu a topasového skla se autorka pozastavuje nad dekorativním předmětem – *Kočkou* od keramika Pravoslava Rady. „*Zdá se, že se letos točí vše kolem „koček“.* Pojmenovávají se po nich písničky, malířské soutěže, a taky zde vystavená „*kočka*“ představuje jeden z nejoblíbenějších exponátů. Jak sami vidíte, *kočka* je vytvořena z majoliky a je zdobená bílou a modrou glazurou. Její funkce, jak mi bylo řečeno, je ryze dekorativní, ale člověka napadne, že *tahle kočka, pokud jí postavíme na prostřený stůl, může být stojánkem na tousty. Stejně tak může sloužit na dopisy, pokud jí umístíme do předpokoje. Ty škvíry, které připomínají tygrovany kožich, nás vybízejí do nich něco vložit, a tím přidat dekorativnímu předmětu jeho funkci.*“³⁴³

³⁴² Werner Scott-Deiters, Lockere Städte – neue Schulen, *Handelsblatt*, 1960, 29. 6.

³⁴³ Anna Maria Malvezzi, Oggetti ambiti da ogni donna alla XI. Triennale di Milano, *Eva*, 1960, 27. 8., s. 8, 9.

15. XIV. Trienále v Miláně, 1968

(Oficiální název – *Esposizione triennale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *XIV. Triennale*, *XIV. Triennale di Milano*)

Datum konání: 30. května – 28. července 1968 (po okupaci byla výstava otevřena dne 23. června)

Hlavní komisař: Karel Hetteš

Komisaři: Miroslav Klivar, Eduard Toran

Technický sekretář: Irena Kittnarová

Instalace: architekt Bohuslav Rychlík

Grafické úpravy: Stanislav Duda, Milan Míšek

Fotografie: Dagmar Hochová

Katalog: Jiří Rathouský

Spolupracovníci (autoři návrhu a prototypů): Boris Duda (malíř a designér), Miloš Hájek (designér), Miroslav Hejný (sochař), Pavel Ježek (designér a vývojář národního podniku Chirana), Libuše Korandová (keramička a designér), Bohumil Míra (designér), Milan Míšek (designér), Ivan Moucha (designér), Jan Nušl (sochař a designér), Jan Tatoušek (architekt), Petr Tučný (architekt a designér), Jaromír Vavro (designér).

15.1 Rada výtvarné kultury výroby a Art Centrum

Od konce padesátých let začaly vznikat tzv. výtvarné rady, jejichž úkolem bylo ovlivnit výtvarnou úroveň průmyslové produkce daného odvětví. Nejen odborný tisk si kladl základní otázku „*Poznáme vlastně dobrý průmyslový výrobek?*“.³⁴⁴ V Československu chyběla vládní

³⁴⁴ Till Gottheinerová, Středisko dobrých výrobků, *Domov*, 1960, č. 2, s. 30–33.

organizace, která by činnost zastoupila a pomohla formulovat politiku v oblasti výtvarné kultury průmyslové produkce. Časopis *Domov* čím dál častěji prezentoval na svých stránkách ukázky tvorby úspěšných britských designérů, které zaštiťovalo britské Design centrum,³⁴⁵ a tímto způsobem nabádal k otevření podobné instituce u nás [81].

V šedesátých letech se také s jistotou potvrdilo, že úspěch výrobku a jeho lepší uplatnění na zahraničních trzích je přímo úměrný kvalitě zpracování. Na základě pražské návštěvy lorda Snowdona a Paula Reallyho³⁴⁶, ředitele britského Design Centre, se ministryně spotřebního průmyslu Boženě Macháčové rozhodla založit obdobnou radu také v Československu. Rada výtvarné kultury výroby (RVKV)³⁴⁷, zřízená usnesením vlády v prosinci 1964, měla tedy od počátku silnou vazbu na Velkou Británii. Členové rady byli jak výtvarníci a architekti (Zdeněk Kovář, Jindřich Chalupecký, Jaroslav Fragner nebo Jiří Gočár), zástupci několika ministerstev (resort průmyslové výroby, obchodu, školství a kultury a odborné ústavy), podniků a odborných škol, tak členové Svazu československých výtvarných umělců a Svazu architektů. Vedle toho bylo zřízeno Středisko výtvarné kultury výroby, které mělo funkci sekretariátu a bylo formálně výkonným orgánem rady. Třemi pilíři RVKV, jakožto poradního orgánu vlády, bylo strojírenství, oblast spotřebního zboží, výstavba a architektura. Rada měla za úkol koordinovat projekty a činnost výrobních, obchodních i uměleckých organizací a prosazovat jejich aktivitu. Vedle toho rada pomáhala mezioborovým projektům a radila vládě ohledně vydávání potřebných opatření k zajištění rozvoje kulturní úrovně výroby, k jednotné koncepci výrobků a jejich prodeje. Významnou akcí RVKV byla

³⁴⁵ Britské Design Centre řídila Rada pro průmyslové výtvarnictví (Council of Industrial Design). Rada vznikla v roce 1944 s úkolem „*všemi prostředky podporovat zlepšení kvality a vzhledu průmyslových výrobků*“. Jednalo se o nezávislý orgán ministerstva obchodu, které hradilo většinu jejích výdajů. Od roku 1958 mohly předměty vyzkoušené v laboratořích Design Centre využívat značku kvality v podobě černobílého trojúhelníku. Till Gottheinerová (pozn. 344), s. 30–33.

³⁴⁶ Editor časopisu *Design* Paul Reilly (člen Council of Industrial Design, Rady pro průmyslové výtvarnictví) se osobně znal s designérem Zdeňkem Kovářem.

³⁴⁷ Slovní spojení „výtvarná kultura výroby“ zde nahrazuje tehdy nepřijatelný pojem design. Vedle termínu výtvarná kultura výroby se také používalo spojení průmyslové tvarování.

výstava *Designed in Czechoslovakia*, která se uskutečnila roku 1967 v prostorách londýnského Design Centre. (Výstava byla reprízovaná o rok později ve Vídni a roku 1969 ve Stuttgartu.)

Vedle Rady výtvarné kultury výroby byla roku 1964 založena hospodářská organizace Art Centrum, pověřená mezinárodním uměleckým obchodem, výstavní agendou a vyřizováním autorských práv. Art Centrum vystavovalo jak zavedené umělce jako Jan Zrzavý nebo Jiří Kolář, tak na mladou generaci jako Mikuláš Medek nebo Jan Koblasa. Produkčně se Art Centrum podílelo na řadě výstav v zahraničí, úspěch získalo především na Expo 67 v Montrealu. Na základě spolupráce s Jindřichem Fričem a skupinou Science Art Sense řídilo Art Centrum audiovizuální zakázky a vyváželo technologii po celém světě. Až v sedmdesátých letech se Art Centrum zaměřilo s přihlédnutím na politickou situaci na užité umění (sklo, keramika, textil a grafika) a zastupovalo v zahraničí více jak 100 sklářů.³⁴⁸ Art Centrum bylo pověřeno komerčním využitím československé výstavy pro XIV. milánské Trienále 1968. Do samotné organizace účasti Československa ale bezprostředně nepromluvílo.

15.2 Vztah mezi rukou a předmětem

Když na začátku léta 1968 obsadila skupina italských studentů budovu mezinárodní výstavy a poničila řadu národních expozičních a výstavních mobiliářů, Petr Tučný, designér, malíř, grafik a architekt, vyšel z celé studentské demonstrace a okupace Paláce umění jako morální vítěz. Československo se toho roku rozhodlo vystavit v Miláně příklady pracovních nástrojů, které reprezentovaly vztah mezi rukou a předmětem. „*Ruka by neměla nástroj jen používat, ale měla by se znovu stát aktivním a kreativním článkem, ve kterém se odráží výsledky lidského intelektu.*“³⁴⁹ Výstava se ideově opírala o

³⁴⁸ Řada z nich se zúčastnila putovní německé výstavy *Glass der Gegenwart* a soutěžní výstavy *Coburg 77* a přehlídky *New Glass* v Corning Glass Museum roku 1979. Art Centrum také zaštiťovalo realizaci návrhů kuchyní Petra Tučného v NSR Více Daniela Kramerová, Art Centrum, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol., (pozn. 20), s. 343–350.

³⁴⁹ Úvodní slovo hlavního komisaře Karla Hetteše, *Quattordicesima Triennale di Milano, sezione cecoslovacca* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco a Milano, červen–červenec 1968. (skládačka, nestránkováno)

myšlenky a realizované návrhy Petra Tučného, jehož demokratický design pracovních nástrojů, beroucí v potaz potřeby obyčejného člověka a jeho manuální práci, rebelující studenty natolik oslovil, že Tučného oslavovali jako hrdinu a téměř nosili na rukou.³⁵⁰ Milánské Trienále toho roku poctilo Petra Tučného výjimečně udělenou Cenou osobnosti.

Zájem o účast na XIV. milánské výstavě vyslovila československá strana již v červenci roku 1965. Z Milána bylo doručeno oficiální pozvání až o rok později, v červnu 1966. Tehdy hlavní komisař Karel Hetteš začal s vyjednáváním výstavní plochy a dalších organizačních záležitostí.³⁵¹ Přípravné kolegium pro XIV. Trienále v Miláně se zaměřilo na tři faktory – hru, práci a prostředí. *Hra* jako prostředek technické výchovy a důležitý stimul k formování charakteru a utváření vztahu k předmětu, materiálu a smyslu práce; *práce* z pohledu techniky a náradí, jež opouští mechanistické nazírání a chce vycházet z biologických potřeb. Pojem *prostředí* kolegium definovalo jako úsilí zaměřené k budoucnosti spíše než jako propagace současnosti.³⁵²

Když Hetteš poslal dne 11. ledna 1968 sekretáři Trienále informace o programu plánované československé expozice a seznam zamýšlených vystavovaných předmětů (text se shoduje s později uveřejněnou předmlouvou katalogu), dostal obratem od sekretáře Ferrarise překvapivou odpověď, ve které Ferraris shledává „*program naší expozice v rozporu s programovou linií, která byla stanovena komisí Centro Studi, a které odpovídá výsledkům mezinárodního setkání, které se uskutečnilo v Miláně 9. listopadu loňského roku a směřovala k otevřené diskuzi k problematice „Grande numero.“*“³⁵³

Přípravné kolegium československé výstavy nevzalo v potaz toto kritické stanovisko a vybralo do expozice tři soubory prototypů pracovního

³⁵⁰ Viz osobní vzpomínky Petra Tučného nebo článek Miroslav Klivar, Trienále dnes a zítra, *Rudé právo*, 1968, 4. 7.

³⁵¹ XIV_T_Cecoslovacchia – Karel Hetteš, Cyril Kříž, Rappresentanze diplomatiche – složka.

³⁵² NA, fond Ministerstva školství a kultury, Praha – kolegium ministra, Návrh na zajištění čs. účasti na XIV. Trienále v Miláně 1967, karton 59, inv. č. 3, 8. 9. 1966.

³⁵³ XIV_T_Cecoslovacchia – Karel Hetteš, Cyril Kříž, Rappresentanze diplomatiche – složka. Dopis č. Org/DM/oc 03209. Datum 16. ledna 1968.

náradí a jako celek sklidily exponáty obrovský úspěch. V první skupině figurovaly výukové pomůcky pro děti ve věku od 10 do 13 let, jejichž užívání formuje správné pracovní návyky, které respektují antropologické, biologické, fyziologické a psychologické faktory dětí. Druhý soubor představil chirurgické nástroje. Třetí skupina naopak pracovní náradí pro dospělé, jejichž ergonomické tvarování odpovídalo hygienickým, fyziologickým a praktickým nárokům, které podporují intelektuální a emoční rozvoj.

Část vystavených předmětů vycházela z experimentálního výzkumu skupiny designérů a chirurgů, který se uskutečnil díky podpoře Svazu československých výtvarných umělců a Českého fondu výtvarného umění. Zbylá skupina vystavených předmětů mapovala vývoj designu pracovních nástrojů v národním závodě Chirana v Novém Městě nad Metují.³⁵⁴ Dohromady tedy československá expozice *Výtvarník ve službě medicíny* představila jak individuální experimenty a prototypy, tak konkrétní výsledky průmyslové výroby. Experimentálním přístupem k řešení vztahu člověka a pracovního nástroje Československo naplnilo myšlenku Triennale, jehož úlohou bylo „vybrat a představit předměty a modely, které jsou schopné přinést nové otázky a náměty k utváření fyzického prostředí a nabídnout tak veřejnou debatu, vyprovokovat kritickou diskuzi na neutrálním poli bez profesních omezení, která je mnohem více otevřená novým hypotézám a řešením“.³⁵⁵ Ferrarisova předchozí kritika československého výstavního scénáře tak byla v podstatě neoprávněná.

15.3 Tvarování nástrojů v dobovém kontextu

„*Vercajk a madla, to byl tátův život*“ vzpomíná syn Petra Tučného, architekt a designér Petr Tučný mladší. Dopad fyzicky náročné práce a nedokonalých pracovních nástrojů na ruce jeho otec zažil na vlastní kůži už v roce 1939, kdy byl po uzavření vysokých škol roku 1939 nuceně nasazen

³⁵⁴ Nezpracovaný fond n. p. Chirana, který je uložen v Moravském zemském archivu v Brně není možné aktuálně konzultovat.

³⁵⁵ *Quattordicesima Triennale di Milano, Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco v Miláně 1968, s. 25.

na údržbu Buštěhradské dráhy. Častá poškození ruky a prstů ho nasměřovala k analýze řemeslné práce s nářadím v nejrůznějších oblastech a k výzkumu vztahu mezi pracovním nástrojem (jeho ovládacích částí jako násady nebo držadla) a rukou. Zaměřil se především na ergonomii a způsoby úchytů a držení pracovních nástrojů.³⁵⁶

Tučného zájem o hloubkovou tvarovou analýzu nástrojů a jejich ergonomii odpovídala dobovému odbornému diskursu na poli československého průmyslového výtvarnictví. Vliv na odbornou diskuzi a vývoj oboru průmyslového výtvarnictví neměli pouze zavedení teoretikové jako Jindřich Chalupecký³⁵⁷, Josef Kaplický, Bohuslav Brouk nebo Karel Koželka ale hlavně pedagogové zlínské Školy umění, později Střední uměleckoprůmyslové školy.³⁵⁸

Škola ve Zlíně se vymykala tradičnímu akademickému konceptu výuky krásného umění (*belle arti*) a naopak směřovala k praktické estetice a umělecko-průmyslové výchově.³⁵⁹ Sochař Vincenc Makovský, autor přelomového *Revolverového soustruhu MAS R 50*³⁶⁰, vedl ve Zlíně od roku 1939 sochařský ateliér a výukovou náplň své speciálky postupně přibližoval k problematice průmyslového výtvarnictví a k *humanizaci strojů*³⁶¹. Jeho

³⁵⁶ Z osobního rozhovoru s Petrem Tučným ml. a Gitou Tučnou dne 23. srpna 2016.

³⁵⁷ „Ale přece právě na těchto strojích se ukázala lidské tvořivost způsobem tak velkolepým, jako málokde jinde, a měly by tu stát spíše jako její monumenty než jako věci, jejichž utváření, pokud není jednoznačně vynuceno samou funkcí stroje, zůstává jen lhostejné, mrzuté a ve spěchu improvizováno.“ Jindřich Chalupecký, *Sochařství strojů a nástrojů*, Praha 1953. Podrobně o dobové teorii a kritice Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (eds.), (pozn. 18).

³⁵⁸ Roku 1959 zde vzniká Katedra tvarování strojů v rámci Vysoké školy uměleckoprůmyslové.

³⁵⁹ Více Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013.

³⁶⁰ „Při konstrukci tohoto stroje došlo u nás poprvé ke spolupráci výtvarníka s techniky. Sochař Vincenc Makovský vytvořil celkový tvar stroje vycházející při tom z jeho konstrukce a vyhýbaje se laciným efektům módního tvarování; zvláštní pozornost věnoval rukojetím, snaže se, aby odpovídaly utváření ruky a dovozovaly i hmatovou orientaci. Pro nedostatky v konstrukci, zaviněné technikem, nedošlo k realizaci stroje. Ze sádrového modelu zbývá jen fotografie a několik vystavených součástí.“ Více *Stroj a nářadí jako dílo výtvarné* (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, březen–duben 1953, s. 24.

³⁶¹ Dušan Šindelář, *Vincenc Makovský*, Praha 1963, s. 91.

žák a následovník, sochař a klíčová osoba československého průmyslového výtvarnictví Zdeněk Kovář, dostal po válce možnost vytvořit ve Zlíně osnovy nového studijního oboru, jenž korespondoval s Kovářovým celoživotním zájmem, s tvarování strojů a nástrojů.

15.4 Nástroj jako prodloužení lidské ruky

Jelikož si Kovář uvědomoval, že je potřeba přesvědčit jak výtvarníky, tak samotné konstruktéry k reciproční spolupráci na konkrétních zakázkách, začal jeho ateliér spolupracovat s konstrukčním oddělením Závodů přesného strojírenství (bývalým MAS) a dalšími institucemi jako Vědecký ústav pro průmyslové zdravotnictví při Baťově nemocnici. Vedle progresivní praktické výuky, která se stala inspirací pro školy jako Hochschule für Gestaltung v Ulmu, si Kovář udržoval úzký kontakt s významnými teoretiky oboru, jako byl Josef Vydra³⁶² z bratislavské Školy umeleckých remesiel, s Jiřím Kotíkem, Karlem Hettešem nebo Jindřichem Chalupeckým. Sám Kovář promlouval do teoretické diskuze na stránkách oborového časopisu *Tvar*.

Jeho teoretický text *Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem*³⁶³ navazoval na Kotíkův článek o vlivu člověka na výsledný tvar předmětu a jeho společenský přesah.³⁶⁴ Kovář v textu apeluje na zkvalitnění a zjednodušení života v moderním světě, zohledňuje potřebu propojit účelnost, funkčnost, ergonomii a estetiku v návrzích a ve výrobě. „*Naše nové požadavky na stroje a nástroje, požadavky takové, aby stroj nejen ekonomicky vyráběl, ale aby lidé jej obsluhující netrpěli fyzicky ani psychicky, si tuto spolupráci vynucují.*“³⁶⁵ Dle jeho názoru pracovní nástroje nekultivují pouze pracovní výkon, ale také formuje vnímání a názor na umění vůbec. „*Dílem, které do života širokých vrstev zapadne nejdříve, nemusí být socha nebo obraz, ale krásný stroj, nástroj nebo jiný předmět denní potřeby. Jestliže naší dobu*

³⁶² Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948 nebo Alena Kavčáková, *Josef Vydra 1884–1959*, Olomouc 2010.

³⁶³ Zdeněk Kovář, *Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem*, *Tvar* II, 1949, č. 4, s. 106–111.

³⁶⁴ Jan Kotík, *Výtvarná stránka předmětu*, *Tvar*, 1948, s. 65–70.

³⁶⁵ Zdeněk Kovář (pozn. 363), s. 110–111.

*charakterizují stroje, ať jsou to stroje krásné a dokonalé po všech stránkách, ať jsou skutečným výrazem naší doby.*³⁶⁶

15.5 Krása stroje nezůstává na povrchu optického vjemu

Dílo Vincence Makovského, Zdeňka Kováře a jejich žáků představil souborně Jindřich Chalupecký na výstavě *Stroj a nářadí jako dílo výtvarné* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze na jaře roku 1953. V předmluvě útlého katalogu³⁶⁷ se architekt Karel Koželka pozastavuje nad vývojem podoby nástroje a nad jeho vzhledem. Výrobky by měly být výkonné, ale neměly by zraňovat, unavovat, fyzicky deformovat, ale naopak vyvolávat pocit klidu a krásy. Vzhled však není podružný. *„Dříve byl vzhled nástroje a stroje utvářen více individuálním charakterem toho, kdo s ním vyráběl a pracoval. Později, zejména v budovatelských obdobích, ztrácel sice znaky individuality svého původce, odrážel tak tím více dobový sloh. Teprve v naší době sledujeme při stavbě nástroje nejen jeho vysokou výkonnost, nýbrž věnujeme péči také organické ústrojnosti stroje a nástroje z hlediska člověka, který s nimi pracuje, vkládáme do nich i kus úsilí o účelný, lepší, snadnější a krásnější život.*³⁶⁸

O exponátech Zdeňka Kováře, které dokládají úsilí vytvořit nové tvary plně vyhovující jejich funkci i anatomii ruky, se Koželka vyjadřuje jako o krásných dílech drobné plastiky, přičemž nezapomněl zdůraznit, že *„vystavené otisky prstů ruky při uchopení nůžek snímal ještě Vincenc Makovský.*³⁶⁹

15.6 Laboratoř experimentální a užité estetiky Petra Tučného

Paralelně, ale nezávisle na Kovářově výuce ve Zlíně se Petr Tučný zaměřil na provádění experimentů řešící opravdové nároky a dopady

³⁶⁶ Ibidem

³⁶⁷ *Stroj a nářadí jako dílo výtvarné* (kat výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, březen–duben 1953, s. 8.

³⁶⁸ Ibidem, s. 6.

³⁶⁹ Ibidem, s. 26.

náročné manuální práce na ruce³⁷⁰. Roku 1950 začal Tučný působit na půdě filosofické fakulty UK a na Vysoké škole ekonomické, kde vedl Laboratoř experimentální a užité estetiky (1950–60). Jeho premisa, že „*estetický prožitek není jen emocionální zážitek ale složitý proces*“³⁷¹, ho zavedla k zájmu nejen o funkčnost výrobků a vztah mezi navrhováním a estetickým výsledkem, ale také ke zkoumání vlivu nástroje a stroje na lidské smysly a chování, které založil na pozorování složitých fyziologických procesů. Ve spolupráci s prof. Teissingerem studoval v Laboratoři pro výzkum vyšší nerovnováhy činnosti na Ústavu hygieny práce procesy, kterými se snažil vysvětlit estetický vztah člověka ke skutečnosti.

15.7 7 zón ruky

Na základě vlastních experimentů a pozorování Tučný vytvořil funkční schéma ruky rozdělenou na 7 zón³⁷², které se angažují aktivně nebo kontrolně při každé akci horní končetiny, ať se jedná o ovládání nástroje nebo aktivní motoriku nepracovního charakteru jako modelování nebo hra na hudební nástroj. Podle navrženého schématu se ruka dělí na: 1. uchopovací prstenec, 2. oblast druhého a třetího prstu s dominantní funkcí vedlejší orientace, 3. zóna malíku s funkcí jemné kontroly, 4. meziprstní val, který je základní oblastí silového uchopení a současně i oblast nejohroženější, 5. hypothenarus, malíkový val, 6. theranus, palcový val, 7. dlaňová jamka, nejméně chráněná oblast ruky.³⁷³

Vycházejí z tohoto schématu Tučný zcela popřel předchozí obvyklé postupy průmyslové výroby hmatných částí náradí z otisku plastického materiálu jako hlína nebo plastelína sevřením lidské ruky, tj. dlaním a prsty. „*Takto funguje ruka jako pouhý svěrák, jehož čelistem je přizpůsobena rukojeť či násada. Jemné ovládání prsty je tak blokováno, významné*

³⁷⁰ Tučný fáral s fyziologem docentem Benešem do ostravských uhelných dolů, aby studoval užívání materiálů a nástrojů v přirozeném prostředí.

³⁷¹ Strojopis, autor: Petr Tučný, archiv rodiny Petra Tučného.

³⁷² Vincenc Makovský a Zdeněk Kovář vycházeli při navrhování z fotografií zničených rukou dělníků. Ty často používali jako ilustraci článků a knih.

³⁷³ Petr Tučný, Funkční analýza projektu rukojeti šroubováku, s. 6, archiv rodiny Petra Tučného.

*receptory a efekty v lidské ruce jsou vyřazeny z funkcí a nahrazeny pouze činnostmi silového svalstva lidské paže.*³⁷⁴

Ve spolupráci s plastickými chirurgy jako prof. Burian, doc. Vejvalka, vedoucím kliniky chirurgie ruky, a doc. Dlabalem se Tučný věnoval řešení drždadel, které by předcházely deformacím ruky a smyslového aparátu v dlani a prstech, hluboké tkáně dlaňové a syndromu karpálních tunelů. Na základě studia vývoje lidské ruky až po její stabilizaci po dvacátém roce života vytvořil řadu nástrojů pro pooperační rehabilitaci nebo pro prevenci deformace ruky. Týkalo se to zejména nástrojů určených k dílenské práci v polytechnické výuce a učňovské práci, kde byla ruka s nedokončeným vývojem zatěžovaná. Z tohoto výzkumu vznikl soubor asi 80 prototypů nástrojů a ručního nářadí pro polytechnickou učňovskou výchovu. Některé z těchto prototypů byly vystaveny na milánském Trienále, přičemž grafické schéma zón ruky figurovalo také ve výzdobě expozice [82].

15.8 Odstranit živelnost a diletantství z průmyslového výtvarnictví

Tučný své exaktní experimenty opíral o řadu teoretických úvah a textů.³⁷⁵ Ty se nevěnovaly pouze dílčím otázkám průmyslového výtvarnictví, ale pokusil se jimi položit teoretický základ průmyslové estetiky jako takové. Stat' Estetika a výroba³⁷⁶, která vyšla v časopise *Tvorba* roku 1957, vyvolala velkou vlnu emocí.

V této stati podtrhuje univerzální platnost estetiky, která *„je organickou součástí každého technického díla. Avšak vpravdě není protikladů mezi estetikou a technikou. Dnes je toliko třeba spojit jejich cesty mostem vzájemného sblížení, jehož oblouk se bude opírat o pevné břehy objektivního poznání.*“³⁷⁷ Průmyslové navrhování považuje za komplexní práci, ve které je potřeba skloubit výrobu a vzhled předmětu, ale také jeho sociální dopad. Od výtvarníka vyžaduje, aby ve spolupráci s odborníky zvládl do předmětu

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ Např. Petr Tučný, *K problematice výrobního výtvarnictví*, Praha 1952; Petr Tučný, *Teoretické základy technické estetiky*, Praha 1962.

³⁷⁶ Petr Tučný, Estetika a výroba, in: *Tvorba*, 1957, č. 17, s. 7–9.

³⁷⁷ Ibidem, s. 9.

zahrnout poznatky vědecké, teoretické a praktické z oblasti ekonomie, techniky, psychologie, fyziologie a hygieny, výtvarné znalosti nestačí. Jak si všímá, prozatím je těžké skloubit spolupráci mezi technikem, inženýrem a výtvarníkem. *„Zatím se však setkáváme velmi často s organizací, kde lidé, kteří mají možnost jednat, nejsou schopni nebo lidé, kteří sice mají vysokou kvalitu, nemají možnost jednat. A přitom stále zdůrazňujeme, že socialismus můžeme upevnit jedině tvůrčím rozvíjením a praktickým využitím vědeckých poznatků.“*³⁷⁸

Dále apeluje na publikování výsledků bádání v estetice, pomocných oborech, a také ve vědeckých oborech a především nabádá k získávání praktických zkušeností ve spolupráci s existujícími vědeckými a vývojovými ústavy i Fondem výtvarných umění. Podtrhuje, že *„otázka nejvyšší kvality výrobků po všech stránkách – a to i po stránce estetické – je nesporně jedním z důležitých kulturních i ekonomických činitelů života společnosti. Řada zkušeností potvrzuje například i význam esteticky vhodně upraveného pracovního prostředí pro usnadnění a zpříjemnění práce i pro zvýšení její produktivity.“*³⁷⁹ Tedy nejenom estetika předmětu, ale také pracovního prostředí. Tučný upozorňuje, že *„výtvarná stránka výroby daleko překračuje hranice uspokojení oka. Teorie a estetika výrobního výtvarnictví nám dokazují, že člověk chápe esteticky působící předmět všemi svými smysly, a to nikoliv staticky, nýbrž právě při soustavném užívání předmětu, tedy dynamicky.“*³⁸⁰

Ustrnulost názorů především v oblasti techniky Tučný považuje za velmi složitý problém. Zdůrazňuje, že náš průmyslový design nemůže stát na individuálním přístupu jedince, ale musí brát v potaz spolupráci týmu specialistů, kteří k problému přistupují pragmaticky a konstruktivně. Pokud však tým nepracuje vyrovnaně a převládají pouze technicistně vzdělaní odborníci, bude to svádět *„k uplatňování úzkých technicistních názorů, přičemž velmi často dochází k opomíjení potřeb a zájmů člověka jako tvůrčího vládce strojů a techniky. Konstruktor-technik je potom náchylný*

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Ibidem, s. 7.

³⁸⁰ Ibidem.

*neuvědomovat si do všech důsledků, že mrtvý mechanismus může uvést do pohybu jen mozek a ruka člověka myslícího a cítícího, na jehož smysly pak stroj jako hlavní součást pracovního prostředí působící po většinu života.*³⁸¹ Problém nekvalitního navrhování vychází ze špatně nastaveného systému, ve které se bere v potaz pouze bezprostřední ekonomická výnosnost bez ohledu na společenský dopad výrobku.

15.9 Raban stupňuje názorový spor mezi Kovářem a Tučným

Proti Tučného „*spasitelského článku, plného idealistických fráží*“, který vidí řešení a budoucnost tvarování nástrojů ve vědeckém bádání, se na stránkách časopisu *Tvar* vyjádřil zastánce Zdeňka Kováře, teoretik Josef Raban . V článku O průmyslovém výtvarnictví a jeho estetice³⁸² Raban považuje názory Tučného za osobní urážku jeho předchozích návrhů organizace práce a systému, který dříve publikoval v odborném tisku. Celý Rabanův článek je doplněný fotografickými reprodukcemi nových návrhů s jasnou převahou tvorby Zdeňka Kováře, a má tak fungovat „*jako nejlepší obrana proti zastřeným útokům Petra Tučného.*“³⁸³ Kovářovou práci argumentuje také v samotném článku. Ve spojitosti s Kovářovým projektem soupravy pro závody Tatra Kopřivnice naráží na Tučného exaktní vědecký přístup: „*Tedy výtvarník se nemůže obejít bez vědeckého poznání a vybudovat theoretický základ výtvarné práce zůstává ještě úkolem vědy! Tvar vytvořený profesorem Kovářem je o něco výhodnější než ten, který byl vytvořen jen na základě vědy a techniky. Vyspělý a vypěstovaný cit výtvarníka vede tedy v praxi k výsledkům, které nejsou s výsledky současné vědy v žádném rozporu. Společenská praxe je tedy základem, měřítkem i cílem práce průmyslového výtvarníka, který nemůže a bohudík nemusí čekat, až vědecké bádání Petra Tučného vytvoří pro jeho práci pevný základ a oporu.*“³⁸⁴

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Josef Raban, O průmyslovém výtvarnictví a jeho estetice, *Tvar IX*, 1957, č. 4, s. 105–118.

³⁸³ Ibidem, s. 117.

³⁸⁴ Ibidem, s. 111–112.

Raban uzavírá celý článek „(...) nemohu se ubránit dojmu, že Petr Tučný provádí zastřený útok (reakce na Tučného poznámku o monopolizaci jedinců, pozn. autorky) na profesora Zdeňka Kováře, vedoucího speciální školy na uměleckoprůmyslové škole Zdeňka Nejedlého v Uherského Hradišti. Je totiž náš jediný umělec, jehož práce je dnes obecně známa, uznávaná a oceňovaná nejen u nás, ale i za hranicemi.“³⁸⁵

Rabanův vztahovačný článek, jehož účelem je jednoznačně obhájit Kovářovu tvorbu a své názory, vyznívá vzhledem k vývoji oboru zbytečně ublíženě, neobjektivně a zpátečnický. Průmyslové tvarování a vědecký pokrok šel velmi rychle kupředu a to, co platilo na začátku padesátých let, se na přelomu padesátých a šedesátých let záhy odklonilo směrem k racionalismu a minimalistickému, geometrickému tvaru. Výuka Vincence Makovského s prvky tradičního sochařství, která nekladla důraz na ekonomickou stránku výroby, ale především na výtvarný tvar, se stala velmi významným prvotním impulzem pro československé průmyslové výtvarnictví. Zdeněk Kovář postupy svého učitele značně rozvinul, ale jeho intuitivně výtvarný přístup, „lidská a umělecká opravdovost“³⁸⁶ založená na měkké organické estetice, si stále udržovaly jakousi rezervovanost vůči racionálnímu technickému vnímání designu a vědeckému pokroku.³⁸⁷ Ten naopak rozvíjela Tučného interdisciplinarita a vědecký exaktní přístup, na kterém zakládal své kresebné návrhy nástrojů a strojů. Jak sám Tučný obhájí: „Z jednoduchého pohledu je design pln poezie a hravosti, pln humanismu a tvarové kultury. Z pohledu zevnitř, z toho daleko složitějšího, je pln hluboké zodpovědnosti, náročnosti na mimořádně širokou vzdělanost a schopnost integrovat vědecké poznání do emocionálního výrazu, je navýsost náročnou tvorbou, v níž designér, tvůrce nových materiálních i duchovních hodnot má činit vždy první krok v komplexním projektovém

³⁸⁵ Ibidem, s. 115.

³⁸⁶ Jindřich Chaloupecký, Sochařství nástrojů a strojů, in: *Tvar V*, 1953, č. 6, s. 177.

³⁸⁷ Vít Jakubíček, Stroj a nástroj jako dílo výtvarné. Počátku „Kovářovy školy“ mezi léty 1947 a 1959, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), (pozn. 359), s. 37–48.

*procesu, aby ve své koncepci zodpověděl na základní otázky: co, jak, kdy, pro koho.*³⁸⁸

15.10 Trienále vystavuje ověřené exponáty

Na začátku šedesátých let začal Tučný mnohem častěji vyjíždět do zahraničí. Mezi léty 1961 a 1962 pracoval na Akademii Sztuk Pięknych ve Varšavě, kde se zúčastnil soutěže na důlní stroje. Poté se přesunul do Halle, kde se stal mezi léty 1963 a 1965 vedoucím katedry designu. Od roku 1965 dostal díky přímluvě německého velvyslanectví v Praze povolení k výjezdu do západoněmeckého Ulmu, kde vyučoval na Hochschule für Gestaltung v Ulmu, kterou vedl Max Bill, a která myšlenkově navazovala na Bauhaus a jeho multidisciplinární přístup k umění, řemeslu a technologii.³⁸⁹ Práce Petra Tučného si tehdy všimla firma Belzer z Wuppertalu, která se na něho obrátila a požádala ho o návrhy pracovních nářadí. Roku 1965 získal za kolekci pro společnost Belzer prestižní Design Award ve Spojených státech amerických [83, 84].

V Miláně bylo Tučného nářadí značky Belzer vystaveno v části věnované pracovním nástrojům pro dospělé. Nastala tedy paradoxní situace, kdy socialistické Československo samo za sebe prezentovalo projekty, které vznikly a byly financovány pod záštitou soukromé západoněmecké firmy. To, že se tehdejší socialistický stát Tučnému snažil jako bonus na oplátku po celou dobu znepríjemnit a omezit pobyt v zahraničí, je zbytečné zdůrazňovat.³⁹⁰ Další část Tučného prototypů, které Československo představilo na milánském Trienále roku 1968, již byla vystavena na souborné výstavě *15 let ČSR* v Moskvě a Paříži v letech 1960 a 1961, kdy především Rusové projevíli o technologii aktivní zájem. Naopak

³⁸⁸ Lenka Lindaurová, Průmyslový designér Petr Tučný, *Art+Antiques*, 2003, květen, s. 81–84.

³⁸⁹ Pro představitele ulmské školy byla v šedesátých letech typická strohá modernistická čistota tvaru a design tzv. dobré formy (Gute Form).

³⁹⁰ Socialistické Československo chtělo, aby se Tučný vrátil zpět do země a dělalo vše proto, aby mu znemožnilo mezinárodní spolupráci. Kvůli valutě ho ale občas do zahraničí pustili. Mezi léty 1983 a 1985 získal Tučný pět cen Eurodesign ve Švýcarsku. Po revoluci nebyl osloven žádnou odbornou školou, aby přednášel. Do konce života spolupracoval se svým synem na projektování souprav metra a vysokorychlostního vlaku BPW.

v Československu se technologie do výroby vůbec nedostala. Zůstalo u pouhých prototypů a celý projekt postupně zanikl [85, 86]. Vedle návrhů a prototypů Petra Tučného byly v Miláně vystaveny prototypy chirurgických nástrojů a pracovních nástrojů pro děti a dospělé od designérů Borise Dudy, Miloše Hájka, Miroslava Hejného, Pavla Ježka, Libuše Korandové, Bohumila Míry nebo Ivana Mouchy a Jana Nušla.

15.11 Chirurgicky precizní výstavní instalace

Přípravná komise pro milánskou výstavu roku 1968 vybrala za hlavního architekta výstavy Bohuslava Rychlinka. Akademický architekt se celý život věnoval především výstavnictví a projektování interiérů.³⁹¹ Zajímal se o čistotu hmot a objemů a ve svých návrzích dával přednost prostorové a plošné přehlednosti. Protivil se mu zahlcený prostor s přemírou exponátů. Rychlink se při řešení výstavních prostor vyhýbal především klasickým zbytečným a okázalým vitrínám, které omezují vnímání vystaveného artefaktu a odvádějí divákovu pozornost. Nejen z těchto důvodů se stalo sklo základním konstrukčním materiálem jeho výstavnických realizací.³⁹² Skleněný transparentní materiál totiž dává exponátu vyniknout, nelimituje divákův úhel pohledu a nechává vystavený objekt dostatečně dýchat. Rychlink tímto postupem ctí suverenitu vystavovaného díla.

Na počátku šedesátých let se Rychlink dostal ke klíčové spolupráci s architektem Jaroslavem Zbořilem. Jejich úkolem bylo navrhnout výstavní architekturu pro výstavu *Výtvarné umění a my* v Karlových Varech. Tehdy poprvé Rychlink experimentoval s únosností a statickými vlastnostmi celoskleněných vitrín. Tyto velké skleněné stěny pak s úspěchem využíval a

³⁹¹ Bohuslav Rychlink byl absolvent UMPRUM u prof. Pavla Smetany, pracoval pro Dílo ČFVU. Ve své kariéře se Rychlink zaměřil především na prezentaci československého skla (výstava *Československé sklo* v Moskvě 1980, *Lisované sklo* v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze 1983, *Skleněná plastika* v Brně 1983). Navrhl řadu interiérů např. generální ředitelství plzeňské Škodovky. Byl také produktovým designérem – jeho kožené křeslo s kovovou podnoží získalo zlatou medaili na Internationale Handwerksmesse v Mnichově.

³⁹² V rozhovoru pro časopis *Praha* Rychlink říká: „*Kdybych si pro sebe stavěl dům, byl by asi dost skleněný. Mám rád sklo nejen v užitém umění, ale i jako konstrukční prvek.*“ (nesign., bez názvu), *Praha, měsíčník národního výboru hlavního města Prahy* VI, 1975, č. 1, s. 10.

dále je technicky i esteticky modifikoval na výstavách jak doma, tak i v zahraničí [87].

V Miláně Rychlink vyřešil výstavní prostor na obdélníkovém půdorysu o rozměrech 14 x 12 metrů jako jeden otevřený, odlehčený a jednoduchý celek bez prostorového dělení [88]. Materiálově převládlo transparentní sklo, kov a tlumená bílá barva výmalby stěn. Strop z bílé textilie, upevněný na dřevěné trámové konstrukci, byl ve střední části expozice snížený. Barevným kontrastem se staly černobílé velkoformátové fotografie s náměty z lékařského prostředí a operačních sálů od fotografky Dagmar Hochové. Po celém obvodu expozice Rychlink předsadil před stěny již zmíněné velké skleněné tabule, které vytvářely mezi obvodovou stěnou a sklem variabilní vitríny pro vystavované předměty. Podobný způsob instalace si Rychlink vyzkoušel již na výstavě v Brně roku 1964, kde mezi skleněné tabule umístil drobná umělecká díla na jednoduchých dřevěných supportech [89]. V Miláně posunul odhmotnění ještě dál. Vystavené pracovní nářadí neležely na žádných policích, nýbrž byly zavěšené za sklem. Jako by Rychlink chtěl zdůraznit, že se exponát nebude ničemu podřizovat.

Středový prostor československé expozice velkoryse opanovala skleněná vitrina zapuštěná pod úroveň podlahy. Zde Rychlink umístil jediný objekt – plně vybavené zubařské křeslo se stomatologicko-chirurgickými nástroji a přístroji (návrh Miloš Hájek, Jaromír Vavro, realizace V. Payer). Ryze užitekový předmět tímto gestem povýšil na umělecký exponát [90]. Všechny ostatní vystavené nástroje se nacházely ve vitrínách po obvodu stěn.

Rychlink jednoduchou, čistou a „chirurgicky precizní“ koncepcí výpravy nijak nerušil a neomezoval vystavované předměty. Naopak, podpořil hlavní myšlenku československé expozice, která se snažila zdůraznit funkčnost, konstrukci a formu pracovních nástrojů, jež je potřeba nahlížet v perspektivě přírodních a společenských věd jako je fyziologie, psychologie, antropologie a biologie. Vizuální čistota expozice byla jen ve výjimkách narušovaná velmi kultivovaným textem nebo grafikou. Tento

puristický přístup odpovídá Rychlinkovu názoru, že výstava je především optická záležitost, která by neměla vnucovat, doktrínovat a panelovat, ale měla by naopak dávat možnost vlastního domýšlení.³⁹³

15.12 Sklo nesmí chybět

Sklo figurovalo v československé expozici nejen jako konstrukční prvek výstavní architektury, ale také v podobě dvou unikátních uměleckých exponátů. Postrádat československé ateliérové sklo v národní expozici užitého umění bylo na konci šedesátých let v podstatě nepředstavitelné. Stejně jako o rok dříve na EXPO v Montrealu a o dva roky později na EXPO v japonské Ósace byly zakomponovány do výstavní expozice skleněné objekty z dílny Reného Roubíčka, Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové. Vzhledem k omezenému prostoru Rychlink vybral pouze dva velmi výrazné solitérní skleněné objekty, které prostor výtvarně akcentovaly, ale nijak nevybočovaly z celkové čisté a minimalistické koncepce.

15.12.1 *Srdce zlaté*

Téma pronikání vnitřního a vnějšího prostoru a zájem o reliéf a strukturu představili Libenský s Brychtovou již na objektu *Hlava* na milánském Trienále roku 1957. K novému vnímání skleněné hmoty přivedla Brychtovou a Libenského nejen jejich osobní citlivost a také blízký kontakt s českými architekty. „Byli jsme s nimi v neustálém spojení a cítili jsme to podobně. Nešlo jen o vnější pocit, my jste tu hmotu cítili i vevnitř a to bylo úplně nové.“³⁹⁴ Skleněný objekt pro XIV. milánské Trienále navazoval svým námětem na téma sférického předmětu s více ohnisky umístěného v krychli/čtverci jako na předchozí kompozice *Konkrece* (1966) pro EXPO

³⁹³ Jaroslav Hlaváček, O výstavách a výstavnictví s arch. Bohuslavem Rychlinkem, *Panorama* 5, s. 8.

³⁹⁴ Osobní rozhovor s Jaroslavou Brychtovou ze dne 20. září 2016.

v Montrealu nebo *Vesmír* pro budovu československé mise při UN v Ženevě.³⁹⁵

Ve skleněné kompozici *Srdce zlaté* (1967–68) Brychtová s Libenským experimentovali s vrstvením, překrýváním a vzájemnou dynamikou dvou protilehlých skleněných desek, které byly na vnitřních stranách doplněné o plastické, organické křivky [91, 92]. Vzájemnou konfrontací těchto odvrácených kompozic došlo k prolínání křivek. Navíc postupná gradace vnitřního reliéfu a jeho optické propojení způsobilo plynulé a měkké přechody barevných valérů medově zlatavé barvy odstředivě ze dvou temných ohnisek ven. Na milánském Trienále zavěsil Bohuslav Rychlík skleněný objekt do prostoru na kovovou konstrukci. Již o dva roky později, na výstavě *50. let českého užitého umění a průmyslového výtvarnictví* v Máněsu, bylo *Srdce zlaté* instalováno na subtilním kovovém soklu jako samostatně stojící objekt v prostoru.³⁹⁶ Takto je skleněný objekt prezentován dodnes v Městském muzeu v Železném Brodě.

15.12.2 Absolutně pravopisné *Sloupy*

Autorem skleněné plastiky, která byla v zahraničním tisku prezentovaná pod názvem *Vnitřní fontána*, byl René Roubíček.³⁹⁷ Na přelomu 50. a 60. let se Roubíček se svými abstraktními skleněnými instalacemi posunul od tradičního zpracování skla k volnému umění. Jeho prostorové objekty kombinující kovovou kostru s různě strukturovanou barevnou nebo transparentní skleněnou hmotou i hotovými foukanými objekty (vázy, nádoby) získaly obrovský úspěch na mezinárodních výstavách počínaje EXPO 58 v Bruselu.

V Bruselu se musel Roubíček vyrovnat s architektonickým zadáním vitríny na nepravidelném půdorysu. Jak Roubíček vzpomíná: „*Ono to bylo totiž naopak. Mám pocit, že dříve byla vitrína, pak až můj návrh. Jinak si*

³⁹⁵ Více o projektech Libenského a Brychtové pro architekturu: Oldřich Palata, *The Magic of Imagination: The Art Glass of Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová in Architecture*, Turnov 2013.

³⁹⁶ Karel Hetteš, *Imaginární rozhovor*, *Výtvarná práce* 1969, č. 3–4, s. 13.

³⁹⁷ (nesign.), Dalla 14a Triennale, *La Produzione, Abitare*, 1968, listopad, s. 57.

nedokážu vysvětlit, proč by mě napadlo udělat tak rozměrnou věc! Architekti Hrubý, Cubr a Pokorný si vymysleli rozměrnou a dost extravagantní vitrínu, navíc na nepravidelném půdorysu. Byli to chytrí pacholci, taky se chtěli ukázat. Ale byla to opravdu skvělá parta.“

*„Udělat velkou věc ze skla není vůbec sranda. Foukaný vázičky a skleničky to je jedna věc, ale udělejte takovou velkou plastiku ze skla! Vymyslel jsem model z kovových tyčí a polepil jsem to nastříhanými plechy, které zastupovaly skleněné desky. Umělci většinou uspějí s nějakým ženským aktem a já si vymyslel takovou zločinnost. A ono to nakonec vyšlo!“³⁹⁸ Do železné konstrukce Roubíček vymyslel velké tavené skleněné desky různých velikostí. Používal rozličně barevné skloviny, které mačkal a otiskoval do nich různé matrice. „Nebyly to dekory, protože to by se muselo jednat o myšlenkovou kresbu. Spíše to byly spontánní otisky. Pořád jsem hledal formu, jak by se mohlo sklo uplatnit samo za sebe. Nechtěl jsem to být já Roubíček!“³⁹⁹ Po bruselské kompozici vytvořil Roubíček *Strom sklářství*, podobnou abstraktní kompozici ze skla a kovu, pro výstavu Československé sklo v Moskvě roku 1959.⁴⁰⁰*

Velkoformátová kompozice skleněných sloupů, která byl vystaven v Miláně, byly výsledkem následující etapy Roubíčkovy tvorby [93, 94]. S tématem skleněných sloupů a srostlic začal Roubíček pracovat od roku 1965.⁴⁰¹ Již roku 1964 vytvořil první, stále ještě solitérní objekty z foukaného, hutně tvarovaného skla, které mají komornější měřítko, ale tvarově již předznamenávají jednotlivé sloupové segmenty [95, 96].⁴⁰² Skleněné sloupy, jejichž jádro tvoří vertikální kovové tyče, jsou totiž

³⁹⁸ Osobní rozhovor s René Roubíčkem ze dne 23. září 2016.

³⁹⁹ Ibidem.

⁴⁰⁰ *Strom sklářství*, 1959, abstraktní kompozice ze skla a kovu (pro výstavu Československého skla v Moskvě).

⁴⁰¹ K tématu sloupů se bude Roubíček i nadále ve své tvorbě vracet a bude ho různě modifikovat. Např. soubor sloupů inspirovaný tradičním antickým řádem *Don't worry, be happy – Vracíme se do Evropy* (1990), *EXPO²* (pro společnost Preciosa, 2014).

⁴⁰² René Roubíček, *Objekty*, 1964, Borské sklo, závod Hantich, Nový Bor, provedl Josef Rozinek, foukané sklo, hutně tvarované, v. 58, 3 cm dnes ve Steinberg Foundation. Tušové skicy z let 1964–1965 jsou mj. archivovány v Rakow Research Library, Corning Museum of Glass v New Yorku.

složeny z krátkých, jednotlivých, ručně tvarovaných částí, jejichž základem je skleněná dutina. Kolem ní se spirálově ovíjí skleněná nit. Každý ze skleněných sloupů je odlišný a Roubíček je považuje za jakési sklářské etudy. Jeden svým velkorysejším gestem expanduje do prostoru a vytváří surreální amorfní tvary, jiné svou přísnou rigidní formou obtáčejí středovou osu spirálově jednoduše nahoru a dolů. „Víte, já jsem od malička muzikant. A ty sloupy, to byly takové naše etudy. My jsme si s Rozinkem náramně rozuměli. Formy sloupů měly vnitřní posloupnost, od A až do konce abecedy. Začalo to nejjednodušším skleněným sloupem, což byla vlastně jen skleněná trubka obtočená jednou skleněnou nití. Na dalším sloupu jsme zkusili přidat vrstvení – k základní nitce další, o něco tlustší nitku. Ono sklo samotné vám hodně pomůže, protože jak je tekuté, tak kreslí samo za sebe. Tímto způsobem jsem došel k těm nejbohatším sloupům, kde jsem stále přidával další a další vrstvy na sebe. Rozinek stříhal vrstvy do stran, znovu zahřál, roztočil a ono se to rozstříkovalo samo od sebe. Vypomohli jsme si zemskou přitažlivostí“.⁴⁰³ Jak lze vyčíst z několika velmi špatně čitelných fotografií, Roubíčková kompozice byla umístěna v prostorném proskleném rizalitu. Sloupy se staly nedílnou součástí expozice, ale přitom byly prostorově vymezeny a zdůrazněny ve své jedinečnosti. Kompaktní kompozice skleněných sloupů z ručně na huti tvarovaném skla byla v jedné třetině své výšky doplněná o profilovanou dřevěnou desku, na které byla volně položená skleněná těžítka [97, 98].⁴⁰⁴ „S Rozinkem jsme byli už perfektně sehraný tým. Sloupy jsou absolutně pravopisné, abych se vyjádřil přesně. Nevycházejí ani tak z přírodních motivů jako je třeba tekoucí voda, ale spíše z prostředí sklárny. Když bezprostředně stojíte v huti, vidíte, jak sklo pracuje. Nedá vám to a snažíte se dát tomu materiálu co největší příležitost. Jinak by to byl takový nucený polopatismus.“⁴⁰⁵

⁴⁰³ Osobní rozhovor s René Roubíčkem ze dne 23. září 2016.

⁴⁰⁴ V Roubíčkově ateliéru dodnes najdeme několik kovových modelů, které pracují s kombinací srostlice vertikálních sloupů a eliptických horizontálních desek. Modely jsou v porovnání s milánskou zklidněnou, statickou kompozicí mnohem dynamičtější. (Viz osobní rozhovor s René Roubíčkem)

⁴⁰⁵ Ibidem.

Podobné prostorové kompozice z vertikálních skleněných sloupů Roubíček představil již na výstavě *Kunst der Gegenwart* 1966, na výstavě *Bilance '66* v Mánesu (V. členská výstava skupiny průmyslových výtvarníků U. B., zde opět spolupráce s Bohuslavem Rychlinkem), na bienále v São Paulu a na EXPO 67 v Montrealu. V Kanadě vytvořil ze skleněných sloupů celý les instalovaný na vodní hladině.

15.13 Ohlasy československého a zahraničního tisku

Článek Miroslava Klivara v *Rudém právu* vidí v koncepci milánské mezinárodní výstavy dva hlavní nedostatky: „*jednak nepřítomnost sjednocující myšlenky, jednak příliš převažovala dokumentace, zejména fotografická, na úkor prostorových výtvarných děl*“. Československou expozici považuje za zdařilou. „*Vše bylo neobyčejně jednoduše a čistě instalováno na skleněných panelech (arch. Rychlink). Musíme po pravdě konstatovat, že expozice byla překvapením, byla přijata s velkými sympatiemi odborníků a je zajímavé, že ani anarchistické skupiny při bojkotu Triennale se jí nedotkly, poněvadž ji považovaly za nejlepší. Celkově vzato, ukázali jsme vyspělou kulturu našeho technického výtvarnictví, zvládající i složité úkoly ve zdravotnické technice.*“⁴⁰⁶

Attilia Marcolli v *D'Ars Agency* považuje německou a československou národní expozici za jediné dva příklady na čtrnáctém Triennale, které se vši důstojností potvrzují nutnost přistupovat k průmyslovému designu teoreticky. „*Tyto dvě země ukazují, že vztah „člověk-předmět“ je v dnešní době jediným platným a nefalšovaným základem současného designu.*“⁴⁰⁷

V článku *Corriere della Sera* zazní o národní expozici pouze krátká věta o tom, že „*Československo je hrdé na své sofistikované chirurgické nástroje*“.⁴⁰⁸ Noviny *Corriere del Ticino* v podstatě opakují teze oficiálního

⁴⁰⁶ Miroslav Klivar, Triennale dnes a zítra, *Rudé právo*, 1968, 4. 7.

⁴⁰⁷ Attilio Marcolli, Quattordicesima Triennale di Milano, *D'Ars Agency*, 1968, 10.6., s. 95.

⁴⁰⁸ Dino Buzzati, Streghe e transistor su e giù per la Triennale, *Corriere della Sera*, 1968, 7.7.

katalogu o formálních vlastnostech představeného souboru nástrojů, které jsou navrženy tak, aby odpovídaly psychologickým, biologickým a fyziologickým požadavkům dítěte nebo dospělého člověka.⁴⁰⁹

Největší pozornost věnuje československé expozici časopis *Abitare*. Považuje naši účast za jednu z nejzávažnějších. „A to především z toho důvodu, že (expozice) nabídla na konkrétní otázky konkrétní odpovědi. V naší době, ve které se zdá, že perspektiva totální mechanizace vymaže existenci lidské práce, si Československo vybralo jako hlavní téma expozice zdokonalení nástrojů ruční práce.“⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Giovanni Croci, Il „grande numero“, *Corriere del Ticino*, 1968, 27.7., nestr.

⁴¹⁰ (nesign.), Dalla 14a Triennale, La Produzione, *Abitare*, 1968, listopad.

Exkurz 2: Kapitalistický pojem *design* je nebo není tabu?

Po srpnové okupaci 1968 se situace v československé společnosti razantně změnila a změny se týkaly také Rady výtvarné kultury výroby, která byla zrušena. Místo ní vznikl roku 1972 Institut průmyslového tvarování. Stejně jako u předchozí rady bylo potřeba eliminovat v názvu kapitalisticky zavánějící slovo *design*. Problematikou terminologie a vymezení pojmu *design* v české odborné literatuře se věnovala řada teoretiků. V článku *Dialektika Industrial design a industrial art* si Miroslav Klivar všiml problematického překladu anglosaského pojmu, který je často překládán ve smyslu tvorby předmětné zkušenosti (návrhářství, konstruování, plánování) a polemizuje s historickým vývojem pojmu od G. T. Rietvelde, přes Josepha Sinella (poprvé používá pojem *industrial design* roku 1919 ve spojitosti s modely vytvořené pro průmysl), Van Dorena nebo Thomase Munroa.⁴¹¹ Vedle pojmu *design* se používaly pojmy jako průmyslový návrh, ke kterému se přikláněl Jan Kotík nebo průmyslové výtvarnictví, které obhajoval Miroslav Klivar nebo Josef Vydra.⁴¹² Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se začal pojem *design* postupně používat (viz bulletin *Design v teorii a praxi*, které vydávalo Středisko výtvarné kultury výroby) jako nevyhnutelný pojem shrnující v sobě komplexní soubor témat. RVKV začala vydávat časopis *Czechoslovak Industrial Design (CID)* pod redakčním vedením Mileny Lamarové roku 1968.

K začlenění pojmu *design* do názvu Institut průmyslového tvarování došlo až roku 1985, kdy byla instituce přejmenovaná na Institut průmyslového designu. Oproti předchozí nezávislé radě ztratil Institut tvůrčí svobodu, jelikož byl ustanoven jako vědecko-výzkumná instituce Ministerstva pro technický a investiční rozvoj. Úkolem Institutu bylo zaštiťovat koncepci rozvoje průmyslového designu a pečovat o zvyšování kulturní úrovně výrobků. Náplní institutu bylo zprostředkovávat kontakt mezi designérem a produkcí, dohlížet na plánování výroby a plnění plánů.

⁴¹¹ Miroslav Klivar, *Industrial design a industrial art*, *Czechoslovak Industrial Design*, s. 2–16.

⁴¹² Jiří Majer, *Council of Industrial Design*, *Domov V*, 1964, č. 3, s. 18–19.

Měl rozvíjet metodiku průmyslového designu, vést vědecko-výzkumnou činnost, organizovat výstavy a konference.

Institut vydával časopis *CID* s podtitulem *Design v teorii a praxi*, stejně tak publikoval knihy jako *Průmyslový design v nábytkářství* od Vlasty Štěpové nebo *Design – součást efektivního vývozu porcelánu* od Oldřicha Micky. Členstvím v mezinárodní organizaci ICSID se snažil Institut udržovat zahraniční vazby a pod jeho záštitou se účastnit akcí jako Bienále průmyslového designu ve slovinské Lublani. Samotný institut inicioval výstavy v Londýně, Sofii nebo výstavu *Design socialistické společnosti* v paláci U Hybernů roku 1988. Do samotné činnosti a směřování Institutu často promlouvaly principiální rozpory zaměstnanců, co má vlastně tato instituce reálně plnit.

Design centrum ČR

Rok po sametové revoluci byla činnost Institutu průmyslového designu zrušena a nahradilo ji nově vzniklé Design centrum ČR (DC ČR) s hlavním sídlem v Brně a pobočkou v Praze.⁴¹³ Ředitelem této organizace se stal Karel Kobosil. Centrum vzniklo z iniciativy Karla Dyby, tehdejšího ministra pro hospodářskou politiku a rozvoj, dne 1. ledna 1991. Centrum mělo za úkol propojit podnikatelský sektor s výtvarným a fungovalo jako poradní orgán pro uplatnění designu ve státním hospodářství. Design centrum, stejně jako předchozí Institut průmyslové výroby, přinášelo aktuální trendy v designu odborné i široké veřejnosti, která na začátku devadesátých let postrádala po letech izolace hlubší povědomí o světovém dění na poli průmyslovém designu. Centrum se snažilo všemi svými prostředky, kontakty, činnostmi publikační i činnostmi v mezinárodních designérských organizacích (ICSID, IFI, ICOGRADA) propagovat nově vznikající český průmyslový design, vystavovat ho na domácí půdě i na výstavách v zahraničí a zároveň propagovalo konkrétní tvůrce a firmy, které kvalitní design vyráběly.

⁴¹³ Samostatné Slovensko založilo Slovenské centrum dizajnu spadající pod správu slovenského Ministerstva kultury.

Jiří Cicvárek, tehdejší náměstek Design centra vzpomíná: „*Stát, respektive nadřízený orgán DC ČR, jímž bylo Ministerstvo průmyslu a obchodu, do činnosti centra nikterak viditelně nezasahovali. Organizace nedostávala od státu konkrétní zakázky a její profilování bylo zejména v rukou ředitele, dozorčí rady a profesní organizace designérů. Je pravda, že ředitel Kobosil byl zejména za ministra Karla Dyby zván na některé ministerské porady (což později za dalších ministrů zcela odpadlo) a DC ČR vypracovávala již po prvním roce činnosti každoročně výroční zprávu tištěnou v české a anglické verzi.*

S ohledem na dnešní situaci se mi však jeví, že v době, o níž je řeč (ale v podstatě po celou dobu existence DC ČR), stát nejevil nikterak enormní zájem o propagaci české kvalitní průmyslové produkce formou designérských výstav. Ministerští úředníci neuměli s designem jako nástrojem propagace průmyslových výrobků pracovat, spoléhali na DC ČR (to v lepším případě). Obecně lze říci, že rozpočet centra byl vždy velice napjatý, a i když na činnost se vždy vydávalo více peněz než na platy a nájmy, tak tyto peníze nebyly závatné a nedovolovaly organizovat rozsáhlé a náročné projekty. Řadu mezinárodních akcí jsme mohli dělat pouze proto, že pořádající organizace nám odpustily nebo snížily nájmy za plochy, nebo že jsme jim nabídli reciproční plochy v našich galeriích v Brně či v Praze. Ve srovnání se stavem před rokem 1989, kdy pracoval státem řízený Institut průmyslového designu s mnohonásobně vyšším počtem zaměstnanců a s mnohem vyšším rozpočtem⁴¹⁴, bylo DC ČR v očích státu organizací na pokraji jeho zájmů.“⁴¹⁵

⁴¹⁴ Z rozpočtu, který DC ČR dostávalo od státu na výkon své činnosti, organizace plně hradila veškeré výdaje provozního charakteru (zejména platy zaměstnanců, nájmy za pracoviště v Brně a Praze včetně galerijních prostor, nákup zařízení a techniky, nákup knih a odborných časopisů pro knihovny v Brně a Praze, cestovné atp.), tak i ostatního charakteru (náklady na přípravu výstav, tisk katalogů, tisk měsíčního *Bulletinu*, tisk časopisu *Design trend* aj.). Je potřeba zdůraznit, že na výstavní a publikační činnost šlo vždy více peněz, než na činnost provozní. Státní/ministerské dotace obdrželo DC ČR pouze ve výjimečných případech, jako bylo uspořádání mezinárodních konferencí ICSID, IFI či ICOGRADA na českém území. Také členské příspěvky do těchto organizací hradilo ministerstvo.

⁴¹⁵ Citace s korespondence s Jiřím Cicvárkem, ze dne 12. září 2016.

Výstavní činnost centra začala projektem *Design není, ptejte se...* v říjnu roku 1991. Výstavní akce byly organizované především ministerstvem zahraničí a českými kulturními středisky, případě na základě bilaterálních smluv (účast na bienále průmyslového designu v Lublani, výstava židlí v Udine, putovní výstava *Sny-cesty-realita: Český design 1990–2005.*) „Exponáty určené k vystavování DC ČR vybíralo na podkladě úspěchu v soutěžích, které pravidelně organizovalo (Národní cena za design, Národní cena za studentský design, Mladý obal, Česká židle, Interiér aj., nebo úspěchů v konkrétních soutěžích organizovaných pro české výrobní firmy v rámci tzv. Programu design). Podle charakteru výstavy se pak vytipoval ten který konkrétní produkt a to i s ohledem na širší zaměření akce, náročnost přepravy a instalace, pojistné podmínky atp.“⁴¹⁶

Vedle záštity účasti České republiky na Trienále v Miláně roku 1996, organizovalo DC ČR také společný stánek designérů z České republiky na *Salone internazionale del Mobile* (např. roku 1995). Obě akce Design centrum považovalo za klíčové události, které se odehrávají v Mekce designu a přispívají ke zvýšení povědomí o tom, co je design a jakou roli hraje v současném průmyslovém a kulturním světě. „Již to, že jsme mohli přivést do Milána český design, prezentovat ho a s tím i prezentovat jeho tvůrce (převážně mladé, začínající ale vysoce perspektivní) bylo v DC ČR vnímáno velice pozitivně, a to i přes neustálé problémy s rozpočtem.“ Nutno podotknout, že *Salone del Mobile* svou stále expandující velikostí a důležitostí na poli designu postupně odsunul Trienále do pozadí a urychlil jeho transformaci na galerii, permanentní sbírku a studijní centrum. V dnešní době je diferenciací na teoretickou, permanentní sbírku (Trienále) a centrum obchodu (*Salone del Mobile*) zcela zjevné.

Roku 2007 začala v médiích prosakovat informace o plánované restrukturalizaci Design centra a přechodu na jiný model podpory financování⁴¹⁷ nebo převedení na jiný právní subjekt. Překvapivě však bylo nakonec rozhodnuto o úplném zrušení této instituce k 31. prosinci 2007.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Roční rozpočet DC ČR byl 20 milionů korun a polovina byla hrazená z fondů Evropské unie.

Rozhodnutí o ukončení Design centra ČR veřejně komentoval například Milan Knížák, který napadl profesionalitu rozhodnutí Martina Římana, které je kontraproduktivní k závazkům ministerstva o podpoře exportu. Mimo jiné se vyjadřuje ke kritickému výroku náměstka ministra Luboše Vaňka, který tvrdil, že „(...) *Design centrum není primárně orientováno na průmyslový design, ale je příliš umělecky založeno.*“ Volné umění a design je totiž dle Knížáka od nepaměti provázáno. „*Řada výrobků prodává jen jejich dobrý design. Kvalitní design vzniká tam, kde se propojí prvky až bezbřehé kreativity s dokonalou znalostí technologických možností. Pokud z tohoto spektra cokoliv vymažeme, výsledky budou daleko horší. Můžeme po Design centru chtít, aby svůj provoz zracionalizovalo, aby změnilo svůj statut a využívalo více soukromých zdrojů než státních, ale nemůže ho rušit pro jeho kreativitu. (...) Design v celé své šíři k průmyslu patří. Bez něj se stane průmysl jen bezduchou výrobou.*“⁴¹⁸

Říman se v odpovědi na Knížákův novinový článek nevyhnul osobním útokům „*Je snadné být liberálem, individualistou, zastáncem volného trhu a malého státu. Ale zřejmě jen do okamžiku, kdy se to týká mé dotace a mých kamarádů.*“ A pokračuje „*Nicméně je třeba se ptát, zda v době obnoveného kapitalismu, kdy prakticky sto procent výroby je v soukromých rukou, kdy stejně tak soukromníky jsou i designéři, má podobná organizace smysl. Moje odpověď je, že ne. Jestliže snad výrobci nechápou, že jejich výrobek je bez kvalitního designu neprodejný, je to totéž jako by si mysleli, že je prodají bez marketingu, reklamy atd. S tím jim žádní úředníci nepomohou. Design centrum mělo možná smysl těsně po revoluci, když ještě všichni psychologicky žili v komunistickém schématu, kdy hrdina byl už ten, kdo dokázal vyrobit bez ohledu na to, jak jeho výrobek vypadal. Ale 18 let po převratu? Myšlenka pana profesora, že bez tohoto zvláštního státního rezidia minulosti bude z Česka bezduchá fabrika, je tak trochu facka všem mladým kreativním lidem.*“⁴¹⁹

⁴¹⁸ Milan Knížák, Konec Design centra dělá z Česka bezduchou fabrikou, *Mladá fronta Dnes*, XVIII, 2007, 256, s. A9.

⁴¹⁹ Martin Říman, Knížák zapomněl, co psal, *Mladá fronta Dnes*, XVIII, 2007, 262, s. A9. Na činnost zrušeného Design centra ČR navázal Design Cabinet CZ, který

16. XIX. Triennale v Miláně, 1996

(Oficiální název – *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, také *XIX. Triennale, XIX. Triennale di Milano*)

Termín konání: 22. února – 5. května 1996

Komisař: Zbyněk Vokrouhlický

Návrh instalace: Milan Knížák, rektor Akademie výtvarných umění; Karel Kobosil, Design centrum, Brno

Instalace: Architectural Associates, Praha

Financováno Ministerstvem financí České republiky.

Krise identity a nedostatek respektu vůči odlišnostem v kontextu urbanismu a architektury se stalo narativní linkou celé XIX. milánské výstavy. Záměrem nebylo najít „ideální město“, ale místo, kde jednou převládne identita, jindy odlišnost. Kurátorovi výstavy Pietro Derossimu šlo spíše o dynamickou interakci mezi pojmy *identita* a *odlišnost* – identita zničená odlišností a odlišnosti, které vznikají při formování vlastní identity.

Za všeobecným architektonickým návrhem zahraničních sekcí stál vídeňský architekt Hermann Czech⁴²⁰. Komparace a konfrontace fungovaly jako spojující prvky národních expozic a byly zhmotněny v podobě dvou proti sobě umístěných monitorů, které vytvářely jakousi pomyslnou situační hranici národních výstav. Promítaná videa u vstupu a východu z jednotlivých národních expozic neměla zvukovou stopu. Spíše v sobě obsahovala výstižný *statement* a zkratku ne nepodobnou časopisecké obálce.

vede Lenka Žižková a funguje jako nestátní organizace pod Nadací pro rozvoj architektury a stavitelství (Architecture & Building Foundation).

⁴²⁰ Hermann Czech (1936) je autor řady rezidenčních domů a projektů v rodné Vídni. Navrhl systém vídeňského metra (1967), most pro pěší ve vídeňském městském parku (1987) nebo rekonstrukci budovy Bank Austria (1992–97). Stejně tak je autorem kritických a teoretických knih o Adolfu Loosovi, Otto Wagnerovi nebo Josefu Frankovi.

Proti sobě umístěné monitory tak mohly symbolizovat dialog, ale také nepřátelství a eskalaci konfliktu. Tvar stojanů připomínal pozorovací věže. Tato interpretace však byla až sekundární a vyplynula z celého konceptu výstavy i z dobové geopolitické situace⁴²¹. Architekt Czech s tímto prvkem původně nepočítal.⁴²²

16.1 Města nezachrání architekti

„Lidé by měli mít možnost spontánně stavět, zastavovat, přestavovat, aby neplatily žádné urbanistické předpisy. Domy by mělo být možné snižovat, zvyšovat, propojovat, stavět arkýře. Prostory mezi domy zastavovat i nechat volné. Sídliště může oživit jedině tato spontánní, ničím neregulovaná činnost, vstup kýče, nesmyslu, vstup projektů, které nemohou být udělány jinde.“⁴²³

Projekt Milana Knížáka Města nezachrání architekti / Politika zavřených očí, který se zaměřil na kvalitu veřejného prostoru a na obnovu a revitalizaci sídlišť, představoval metaforu a jakýsi řetězec asociací. Na hlavní téma mezinárodní výstavy Identita a odlišnosti, které v globálně rostoucí společnosti hledalo potřebu rekonstruovat staré i nové místní identity, Knížák reagoval radikálním konceptuálním návrhem, jenž zcela rezignoval na příklady realizovaných staveb.⁴²⁴

Knížák ve svém projektu chápal město jako komplexní organismus, jehož organický růst byl výstavbou po druhé světové válce zcela narušen a rozmělněn rozměrnými sídlišti a kobercovou výstavbou rodinných domů na periferiích měst. Dobový urbanistický vývoj se tedy odvíjel v protikladu

⁴²¹ Milánské Trienále představilo vedle expozice Jugoslávie také nově vzniklé státy jako Bosna a Herzegovina (kurátor Kenan Sahovic).

⁴²² Identità e differenze, *Illuminoteca*, 1996, 1. května, nestr.

⁴²³ Míla Perglová, Interview s Milanem Knížákem, *Architekt VIII*, 1996, s. 3.

⁴²⁴ Z rozhovoru Míly Perglové s Milanem Knížákem vyplývá, že byl vybrán za autora koncepce česká výstavy na základě uveřejněného článku o rodinných domcích, kde vyjadřoval svůj nesouhlas s bezuzdnou a sobeckou výstavbou rodinných domků. Je potřeba dodat, že Milan Knížák byl v té době v italském prostředí, a v Miláně obzvláště, uznávaným a renomovaným tvůrcem se zkušenostmi z oblasti kreativního designu. V Miláně proběhlo několik Knížákových samostatných výstav: *Softhard* (Museo Alchimia, 1986) a *Neo-Knizak* (Fondazione Mudima, 1991). Za upozornění děkuji panu Jiřímu Cicvárkovi.

s Knížákovým radikálním smýšlením o architektuře. Dle jeho názoru je veškerá architektura svou podstatou destruktivní a ničivá bez ohledu na své estetické či konstrukční kvality, jelikož zabírá prostor a sobecky expanduje do okolí.⁴²⁵ Revitalizace a renovace, která má městský organismus modifikovat, nemá být dle Knížáka řízena architekty. Architekti by neměli hrát klíčovou roli v rámci obnovy městské krajiny. Jejich role je důležitá, avšak druhotná. Sebelepší architekt se totiž dle Knížáka nemůže vyvarovat stereotypnímu řešení. Proto je potřeba dát prostor spontaneitě a dobrovolným aktivitám, které si vynutí změnu funkcí, prostorů, tvarů, účelů a barev. Záleží na úřednících a politicích, aby v pozici hlavních tvůrců současných měst uvolnili legislativní normy, které umožní tyto aktivity a flexibilní změny uskutečnit.

Knížák považuje okrajová sídliště za svébytné útvary. Zatímco v historických částech měst považuje za nutné postupovat s největší obezřetností a pokorou k minulosti, v panelových sídlištích vyzývá ke změnám a akci. Městské aglomerace, jež jsou funkčně i kvalitativně oddělené od zbylých městských částí, už dávno netvoří homogenní celky. „*A proto musí být pořad priorit v jednotlivých částech zcela, ale zcela odlišný. Jde totiž o to, aby podnikatelé a stavební aktivity byly v těchto částech maximálně podporovány a co nejméně regulovány i za cenu toho, že mohou vzniknout a určitě vzniknou věci špatně fungující, špatně vypadající, že prudce naroste procento kýče, mezilidských sporů, že dojde ke zrušení plánovaného urbanismu. Měly by platit jen bezpečnostní normy, jinak asi žádné a navíc by městská vedení měla vytvořit i dobré finanční klima.*“⁴²⁶ Možnost expanze, neomezenost stavebních a jiných zásahů a zmíněné snížení nájmu, poplatků a daní by měly výhody centra kompenzovat.

⁴²⁵ Knížák se začal zajímat o architekturu ve spojitosti s pop-artem a informelem. Nejstarší projekty, *Zprávy v betonu*, představovaly návrhy anekdotických betonových zkratk komponovaných do krajiny. Kolem roku 1969 a 1970 si Knížák uvědomuje destruktivní vlastnosti architektury a zaměřuje se na návrhy staveb, jež často nevyužívají obvyklý fyzický stavební materiál a co nejméně zneužívají prostor zeměkoule (*Dům jako pocit*, 1972–78; *Vztahová architektura*, 1973–74; *Nemateriálová architektura*, 1970–85). Více Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Praha 2012.

⁴²⁶ NA, fond: č. 137, Design centrum ČR, Milan Knížák, *Města nezachrání architekti*, (strojopis), s. 2.

Podtitul milánské výstavy *Politika zavřených očí* dále potrhil radikálnost Knížákova návrhu. Tvrdil, že i špatné vstupy jsou v tomto případě pozitivní a město by se mělo zdržovat komentářů ohledně jejich kvality. Tato politika zavřených očí je jediná možná, poněvadž „*jen nějakou euforií, nějakým závanem zlaté horečky, tedy vlnou činností zdola je možno vyvolat skutečnou zásadní změnu*“.⁴²⁷

16.2 Instalací vyvolat pocit nedefinovatelného

V původním návrhu realizace Knížák počítal s použitím materiálů, které v divákovi vyvolají různé smyslové pocity [99]. Podlaha se měla proměnit ve vodní hladinu a měla se tak stát nastaveným zrcadlem. Divákovi mělo být umožněno vstoupit aktivně do instalace a obohatit ji o hravý element vlastního spontánního počínání. Nejenom se dívat, ale aktivně participovat. V případě, že by nebylo možné použít ve výstavním prostoru vodu, měl být zvolen materiál, který by simuloval vodní zrcadlo nebo naopak měl vytvořit zcela odlišný pocit (například měkký povrch z molitanové či podobné vrstvy pokrytý kobercem). Tento nestálý povrch by v divákovi vyvolával nejistotu, zdání vratkosti, dojem něčeho nedefinovatelného a potenciálně alternativního. Knížák počítal v návrhu s cílením na další vjemy a smyslové počítky. Z reproduktorů v podlaze měl vycházet nepřetržitý tón, který neměl výrazně rušit, jen zvukově definovat prostor. Stejně tak měla být celá místnost prosycená vůní.

Uprostřed výstavní plochy stálo několik židlí v nadlidském výškovém rozměru. Sedáky židlí byly umístěny nad úroveň hlav návštěvníků [100, 101]. V prostoru byly dále umístěné dva plné sokly, na kterých byly prezentovány trojrozměrné modely města a sídliště.⁴²⁸ Za sokly měla být umístěna tabule s informační grafikou s demografickými údaji.⁴²⁹ Jednu z podélných zdí expozice pokrývala velkoformátová koláž. Sídlištní mumraj

⁴²⁷ Ibidem, s. 3.

⁴²⁸ Dva modely měly představit, jak zlepšit současná nevhodná řešení urbánního prostoru. TRN_19, Fax 12. října 1995, odesílatel: Z. Vokrouhlický.

⁴²⁹ Design centrum obeslalo pražské městské části, aby pro výstavu poskytly demografické údaje jako počet obyvatel, typy škol, zdravotnických zařízení, kin a dalších služeb pro obyvatele. Podle archivních dokumentů poskytla údaje pouze Praha 1 a Praha 8. Data nakonec nebyla v expozici použita.

přecházel v juxtapozici různorodých budov kombinující typově velmi rozličnou architekturu – od afrických chýší po Pardubické krematorium od Pavla Janáka (realizace 1921–23). Kobercově zaplněný prostor koláže postupně obývaly anonymní stylizované lidské figury. Jedna z figur-lidí se změnila v Ikara a vzlétla.⁴³⁰

Pojednání kolážové stěny [102, 103] jednoznačně ukazuje na Knížákovy projekty z druhé poloviny osmdesátých let. Tehdy vytvořil nejprve cyklus *Domy z koláže* (1986) [104], jež inspiračně vycházely z materiálové a stylové rozličnosti. Následoval cyklus *Veduty neexistujících měst* (1988). Zde sestavoval fantaskní městská panoramata z fotografií existujících staveb, přičemž do kompozic vsazoval také vlastní nerealizované návrhy (např. projekt *Temple for All or no Religions*, 1985). Převážně černobílé, někdy dodatečně kolorované koláže jsou založené na vrstvení a překrývání fotografií budov přes sebe bez dodržování perspektivních pravidel nebo lpění na hloubce prostoru. Zobrazené stavby svou hmotou prostor kompozice zcela zahlcují a primárně asociují obavu z horror vacui, čímž stojí ve výrazném protikladu ke Knížákovým myšlenkám o destruktivnosti všudypřítomné architektury [105, 106].⁴³¹

To, že je potřeba propojit intimní prožitek vlastní každodenností a vnímat iracionální parametry města, Knížák zohlednil v krátkých heslech. Původně se mělo jednat o neony či jiná svítící písmena umístěná na stropě, čitelná pouze při zaklonění hlavy. Nakonec ale byla hesly posprejovaná protější podélná stěna expozice. Nápis vybízely diváka k tomu, aby uvažoval o městském organismu z jiné než obvyklé perspektivy – vnímat ho jako bytost. „*Je třeba přemýšlet o kráse ulic, vůni náměstí, humoru domů, o městě jako o hudebním nástroji, vyvrálém dřevě, napjatém luku; myslet na játra a ledviny města, na únavu jeho svalů a na dostatečnou bláhovost jeho*

⁴³⁰ „*Jako prototyp člověka provázejícího tuto změnu, bude použitý dřevěný OSKAR, který bude po délce rozříznut či seříznut tak, aby mohl být nalepen jako basreliéf. Bude jediný plastický prvek v koláži.*“ NA, fond: č. 137, Design centrum ČR, Milan Knížák, *Města nezachrání architekti*, (strojopis), s. 8.

⁴³¹ Milan Knížák (pozn. 425), s. 356–366.

*myšlenek.*⁴³² Jednoduchými lyrickými hesly vnášel do všedního prostředí a situací živoucí hravost a spontánní hru asociací:

VŮNĚ NÁMĚSTÍ

HUMOR DOMU

MĚSTO PŘEMÝŠLÍ

ULICE JAKO OBÝVACÍ POKOJ

MĚSTO MÁ SVÉ BIORYTMY

ČLOVĚK JAKO DOPLNĚK

ČLOVĚK JAKO KÝČ

TEKOUCÍ MĚSTO

MĚSTO JAKO ŠIFRA PRO MARŤANY

NUDA JE ZLOČIN

Touha po obrodě každodenního života byla středobodem Knížákových happeningů, akcí a manifestací od začátku 60. let. Svými akcemi se snažil vyvést lidi ze zaběhnutých stereotypů a naučit je dívat se na okolní svět jinak, propojujíc racionálno a emoce. Během akční přednášky Proč právě tak Knížák roku 1964 přednesl, že akce „*znamená umění učit člověka žít*“ a že směřuje „*přímo k obohacování skutečnosti, k obohacování skutečné skutečnosti*“.⁴³³ V manifestu AKTUAL – žít jinak z roku 1965–66 Knížák vyzýval, ve spojitosti s automatizací, strojovou rychlostí a změnami ve společnosti, ke změnám chování a vnímání okolního světa. Podle Knížáka je potřeba „*nalézt jinou oblast posuzovacích parametrů. Určit kvalitu traktoru podle vůně. Milovat prolínání plynů. Vyučovat hlazení kočičí srsti*“.

V milánské expozici, stejně jako v předchozích performance a manifestacích, vybízel k proměně životních situací ve hru. Každodenní život

⁴³² Ibidem, s. 1.

⁴³³ Proč právě tak, akční přednáška, napsáno 1964, prosloveno na jaře 1965, in: Milan Knížák, *Génius Milan Knížák*, Praha 2010, s. 38–40.

tím bude zbaven pasivity a křečovitosti.⁴³⁴ „*Je lhostejné, jaké prostředky jsou použity, ale vždy jen ty, které jsou nejmaximálnější. Kristus, Karel May nebo příslušník VB mohou být spoluvůrci.*“⁴³⁵

16.3 Projekt versus realita

Realita Knížákova návrhu byla na milánském Trienále značně redukována. Podle dochované korespondence mezi ředitelem Design centra ČR Zbyňkem Vokrouhlickým a Giuseppe Rabonim, koordinátorem mezinárodních pavilonů na Trienále, se po celý podzim 1995 vyjednávaly především technické detaily projektu. Dle původního plánu, měla voda pokrývat celý prostor až na ostrůvky, které měly návštěvníka provést expozicí suchou nohou.⁴³⁶ Tento návrh byl ze strany Trienále zamítnutý.⁴³⁷ Vodní hladina s plovoucími ostrovy byla ve finále nahrazena obyčejným zeleným kobercem, který se organicky vinul po podlaze expozice. Slovy samotného Milana Knížáka „(...) *Italové nepovolili, abychom podlahu pokryli fólií a napustili několika centimetry vody, což byla základní myšlenka expozice. Nakonec vzniklo jen trapné torzo, které mělo daleko k původnímu návrhu.*“⁴³⁸

⁴³⁴ Podobnou myšlenku hry v městském prostředí publikuje roku 1969 Jiří Kolář v básnickém souboru *Návod k upotřebení*:

*Všechno zmačkej do koule
a přečti o půlnoci do spánku zdí pod bezhvězdnými
nebesy
stránku z proroka Daniela
Pak jdi a třikrát bodni do každého domu který
mineš
Vyrvi z chodníku dlaždici potřísněnou slinou
Seber hrst asfaltu dálnice pokryté blátem
Co by se za nehet vešlo seškrábej z pleti kandelábrů
nitra komínů kanálů rolet a laviček
Zabal to s ostatním do plakátu a hod' se zavřenýma
očima z mostu do řeky při východu slunce“*

⁴³⁵ AKTUAL – žít jinak, 1965–1966, in: Milan Knížák (pozn. 433), s. 38–40.

⁴³⁶ TRN_19, Fax, 27. října 1995.

⁴³⁷ Projekt nevyhovoval požadavkům bezbariérovému přístupu. Organizátoři se také obávali vlhkosti a únikům vody do sousedních národních expozic. Fax, 14. listopadu 1995, odesílatel: Giuseppe Raboni.

⁴³⁸ Citace z e-mailové korespondence s prof. Knížákem ze dne 16. května 2016.

16.4 Filmová smyčka

Jak již bylo řečeno, každá země se měla představit divákům Trienále také prostřednictvím krátkého videa, které bylo nepřetržitě vysíláno ve video smyčce přímo v jednotlivých národních pavilonech. Ve videotéce archivu milánského Trienále jsou archivovaná dvě videa z české výstavy. První (bez názvu)⁴³⁹, trvající tři minuty, nás uvádí do podkrovního bytu, kde žije rodina se třemi dětmi. Video zobrazuje obyčejný každodenní život – matka připravuje kávu, otec se dívá na televizi a děti si hrají. Tyto záběry se ve smyčce opakují a postupně se zrychlují. V průběhu záběrů kamera směřuje divákovu pozornost na bytové vybavení jako thonetové židle, rohovou sedačku, gramofon nebo vestavěnou televizi.

Druhé video se jmenuje *Navštivte Prahu*.⁴⁴⁰ Je překvapující, že se organizátoři rozhodli reprezentovat Českou republiku na výstavě reflektující aktuální dění ve světě designu a architektury videem starým třináct let. Vezmeme-li v potaz, že výstavy podobného typu sloužily a slouží nejen jako přehlídka umělecká, ale také jako prostředek státní reprezentace, je výběr videa s detaily jako mapa tehdy již neexistujícího Československa, více než zarážející. Buď jak buď video, jehož autorem je Pavel Koutský⁴⁴¹, pracuje se stereotypem zahraničního návštěvníka na jednodenní návštěvě Prahy. Video paroduje turisty, kteří absolvují zbrklou prohlídku nejznámějších památek Prahy tak, aby si odškrtli další evropskou metropoli na seznamu a letěli dále. Ve své tzv. totální animaci cituje různá kliše jako „hovořit jako kniha“, „být jedno ucho“, „americký úsměv“, užívá paraboly (spoušť fotoaparátů jako výstřely ze zbraně, bláznivá rychlost turistů doprovází zvuk motoru) a groteskní narážky na historické události spojené

⁴³⁹ TRN_19_0106_(04), popis: Video loop in mostra.

⁴⁴⁰ TRN_19_0106_(03), *Navštivte Prahu*, kreslený animovaný film, délka 6 minut 4 s, natočeno 1983, námět, scénář, výtvarník, animace a režie: Pavel Koutský, kamera: Dagmar Ferklová, střih: Zdena Navrátilová, hudba: Jiří Kolafa, pedagog. vedení: Miroslav Jágr, Milan Klikar. Vyrobil Krátký film Praha studio Jiřího Trnky ve spolupráci s VŠUP Praha, Filmové laboratoře Barrandov, závod Praha 1983.

⁴⁴¹ Pavel Koutský (1957), vystudoval obor filmová a televizní grafika na Vysoké škole uměleckoprůmyslové u prof. Miroslava Jágra. *Navštivte Prahu* byl jeho absolventský snímek, se kterým získal řadu zahraničních ocenění, např. Zlatá plaketa, Chicago 1984, Cena za nejlepší absolventský film, Tours 1985.

s danou památkou (např. slepice snášející vajíčka, které se mění v kameny Karlova mostu).

16.5 Nepochopení a bezradnost

Ze zahraničních ohlasů lze vyčíst zřejmou bezradnost nad výslednou rozpačitou podobou expozice České republiky. Ač byl Knížákův doprovodný text přeložen a publikován v odborném italském periodiku v celém znění, expozice byla z pohledu zahraničních medií zcela nepochopena. Časopis *Archis* se zkratkovitě zmiňuje o tom, že se Češi obávají „turistifikace“ center historických měst, zatímco Brazilci a Argentinci vnímají tento aspekt jako možnost ekonomické revitalizace.⁴⁴² Jinde se dozvíme, že Česká republika již déle nevěří v městský vývoj a zaměřuje svou pozornost na drobnou průmyslovou výrobu a design.⁴⁴³

Dvuměsíčník *Illuminotecnica* věnovala prakticky celé květnové číslo přehlídce architektury a designu v Palazzo dell'Arte, a proto také Knížákův projekt zde dostal více prostoru. Byl zařazen vedle Polska a Jižní Afriky k výstavním projektům, které vnímají město jako společný komunitní prostor sociálních zkušeností, které povedou k velkým změnám. Součástí obsáhlého článku je také citace textu Zbyňka Vokrouhlického, který chápe město jako mikroorganismus, jehož jednotlivé části, které by měly žít ve vzájemném vztahu, jsou narušeny a je potřeba je revitalizovat. Dle Vokrouhlického není potřeba k obnově městského organismu ani tak architektů jako spíše politiků, kteří vytvoří dostatečně flexibilní zákony.⁴⁴⁴ V témže čísle časopisu *Illuminotecnica* je otištěn text Milana Knížáka „Architekti město nezachrání“ v plném znění s úvodním slovem Karla Kobosila.⁴⁴⁵ Krátce se o Knížákově textu zmiňuje Patrizie Mello a jeho přístup k okrajovým částem měst dává do protikladu k francouzské intervenci a textu Alaina Charra pro XIX. Triennale *Il centro commerciale*

⁴⁴² Hans van Dijk, Echoes from the Ninetenth Century, The 19th Milan Triennale, *ARCHIS*, 1996, 1.4., nestr.

⁴⁴³ Manuela Gandini, Ricco cocktail di arti e tecnologie, *Il Giorno*, 1996, 1. 4., nestr.

⁴⁴⁴ (nesign.), Identità e differenze, *Illuminotecnica*, 1996, 1. 5., nestr.

⁴⁴⁵ Karel Kobosil, From political revolution to urban renovation, *Illuminotecnica*, 1996, 1. 5., nestr.

tra hangar e cattedrale.⁴⁴⁶ V českém tisku (až na několik krátkých rozhovorů a noticek) proběhla účast České republiky na milánském Trienále bez povšimnutí.

⁴⁴⁶ Patrizia Mela, *Speciale Triennale*, *IDEA*, 1996, 1. 5., nestr. Francie se na XIX. Trienále zaměřila na problematiku hypermarketů, o kterých se zmiňoval již roku 1935 Frank Lloyd Wright ve svém textu *The Living City*. Hypermarkety, které se v sedmdesátých letech rozšířily do většiny francouzských periferií a do industriálních částí měst, si do devadesátých let udržovaly základní a jednoduché formy. V devadesátých letech se projevila snah tento stav změnit.

17. Shrnutí

Výstavou ryze emancipačního a manifestačního charakteru se Československo představilo na prvním ročníku mezinárodní výstavy dekorativního umění v Monze roku 1923. Exponáty užitého umění se stylově pohybovaly mezi hoffmannovskou tradicí, kubismem a dekorativismem s příklonem k jemnějšímu stylu art deco. Rudolf Stockar a Václav Vilém Štech zahrnuli do koncepce výstavy také umění a kulturní tradice slovenského národa a Podkarpatské Rusi jako samozřejmou a nedílnou součást umělecké scény nově vzniklého demokratického státu. Idealizovaný národní styl, který vycházel z bujaré a veselé škály lidových vzorů, byl zde použitý v přímé konfrontaci vůči Maďarům, kteří si území Horních Uher a Podkarpatské Rusi historicky nárokovali. Jako kdyby v Monze pokračovala řevnivost a svár o přerozdělování sfér vlivu v poválečné Evropě jen s tím rozdílem, že se zde nebojovalo o vymezení hranic, ale o příslušnost kulturního dědictví. Tvarový experiment artělovských souborů od Vlastislava Hofmana nebo Pavla Janáka byl sice italskou konzervativní kritikou přijat se značnými rozpaky, ale již tehdy se ukázal počátek fenoménu, který vyvrcholí především na konci padesátých a v průběhu šedesátých let, a to že vystavovat české sklo je pro naši republiku sázka na jistotu.

O deset let později se kvůli k omezenému rozpočtu Československo zúčastnilo pouze mezinárodní výstavy moderní architektury. Přelomové V. milánské Trienále roku 1933 zahrnulo studium a prezentaci moderní architektury do oficiálního programu výstavy. Výběr československých architektonických realizací z rozmezí let 1927 a 1932 byl zprostředkován formou výstavy černobílých fotografií složených do velkoformátových fotomozaiek. Do centra pozornosti se dostaly stavby meziválečné československé architektury, které byly navrženy v souladu s nejmodernějšími hygienickými a technickými požadavky. Představené projekty, od škol a školek až po krematoria, zohledňovaly demografický rozvoj československé společnosti. Československý stát se tak zařadil mezi

vyspělé země podporující nejen pokrokovou výstavbu nové moderní architektury, ale mající také jasný sociální a vzdělávací program.

Roku 1936 pojal hlavní kurátor Václav Vilém Štech výstavu suverénní republiky jako soubornou přehlídku užitého umění, knižní tvorby, skla a textilu. Oproti předchozím zahraničním přehlídkám československého uměleckého průmyslu a architektury dostala v Miláně nebývale velký prostor reklamní fotografie a přehlídka scénografických návrhů. Avantgardní jazyk Sudkových fotografií zvětšil úspěšné návrhy nápojových, kompotových a jídelních souprav od Ladislava Sutnara pro progresivní Krásnou jizbu Družstevní práce. Kurátor divadelní sekce Adolf Chaloupka představil na VI. milánském Trienále průřez československou scénografickou tvorbou druhé poloviny dvacátých let a první poloviny let třicátých formou výstavy jevištních a kostýmových návrhů výtvarníků, jako Vlastislav Hofman, František Kysela, Josef Čapek nebo Bedřich Feuerstein. Sutnarova poučená, nenápadná a funkční instalace celé výstavy z lehkých konstrukčních prvků se zcela odklonila od tradice scénografického pojednání výstav. Jednoduchost a čitelnost instalace odpovídala jeho teoretickým úvahám o gramatice výstavního výtvarnictví a sklídila mezinárodní úspěch.

Naopak v roce 1940 se do architektonické koncepce výstavy od architekta a scénografa Františka Trösterera dostala výrazná gesta jevištního výtvarnictví jako artikulace výstavního prostoru pomocí světelných a objemových výsečí. Duchovní atmosféra a meditativnost výstavy Protektorátu Čechy a Morava jako by chtěla reagovat na těžkou situaci ve společnosti okleštěné rozpínavým nacistickým Německem. Toto vyznění výstavy podtrhnul také výběr exponátů, jako alegorické sousoší *Práce* od Jaroslava Horejce nebo *Smutek* od Václava Vokálka. Stejně jako na předchozích dvou výstavách Tröster zakomponoval do výstavy jak užité umění, tak scénografické návrhy a architektonické realizace českých a německých architektů.

Poválečná rekonstrukce a řešení bytové situace se stalo hlavním tématem VIII. ročníku milánského Trienále roku 1947. Návrhu a instalace

výstavy se ujali František Cubr a Zdeněk Pokorný. Oba architekti si realizaci mezinárodní výstavy velkého měřítka vyzkoušeli již roku 1939, kdy se podíleli na návrhu výstavní instalace v prvním patře Roškotova pavilonu Československa v New Yorku. Cubr a Pokorný v Miláně skloubili reprezentační a didaktickou výstavu s přímou ukázkou interiérového zlomku, tj. plně vybaveného mezonetového bytu z kolektivního domu v Horním Litvínově podle návrhu Václava Hlinského a Evžena Linharta. Československo se tedy prezentovalo jako stát, který úspěšně bojuje s poválečnou bytovou otázkou především na úrovni kolektivního bydlení. Přehlednost a srozumitelnost Cubrovy instalace a velmi kladné vyznění předložených dat navozovalo v divácích zdánlivý pocit transparentnosti, jasného řádu věcí v československé společnosti a jisté prosperity dalších let.

Po komunistickém puči v únoru roku 1948 a nástupu totalitního režimu v Československu bylo dlouhou dobu nemyslitelné, aby se socialistická republika účastnila výstavy designu a architektury, která svou podstatou zhmotňovala konzumní životní styl a sny západní společnosti. Dílčí změny kolem roku 1956 a především ekonomická motivace státu umožnily realizaci přelomových projektů, jako byla výstava českého skla na XI. milánském Trienále nebo na současně připravovaném EXPO 1958 v Bruselu. Obě výstavy byly chápány jako ideální způsob šíření propagandy a uznání platnosti nového politického a hospodářského směřování země po roce 1948. Monstrózní státní subvence, které si od úspěšných účastí na zahraničních výstavách slibovaly přínos kapitálu a vzrůst zahraničního odbytu, umožnily skokový vývoj v prioritně podporovaném sklářském umění. Mladá generace sklářských výtvarníků, vedená profesory jako Karel Štipl nebo Josef Kaplický, stejně jako nově vzniklé instituce typu Umělecké středisko, přispěly stovkami nových návrhů do soutěže na exponáty pro XI. Trienále, čímž obohatily tvarový rejstřík skla. Výtvarníci začali vnímat materiál odlišně a nastoupili cestu nového konceptu sklářského umění, které se postupně osvobozovalo od primární užítkovosti směrem k ateliérovému sklu a uměleckým plastikám, jež tolerovaly abstraktní experiment.

Architektonického řešení monotematické výstavy skla na XI. Trienále se opět ujal architekt František Tröster. Jeho opulentní instalace se podobala spíše komplexně řešenému uměleckému dílu než funkční výstavní architektuře, přičemž tvarové východisko Trösterových „světelných válců“ je možné vysledovat v jeho předchozí jevištní tvorbě. Přepychová a potemnělá atmosféra výstavy se sice líbila návštěvníkům, odborná veřejnost a tisk ji však posuzoval negativně. Kritika však mohla být a priori předpojatá vůči prezentaci země ze socialistického bloku. To se také potvrdilo během udělování hlavních cen porotou XI. Trienále. Adjektiva používaná k popisu československé expozice jako *temný*, *zádušný* nebo *omamný*, mohly přeneseně odkazovat na *temnotu*, tedy netransparentnost socialistického režimu, který *omamným* vlivem propagandy manipuluje svými občany.

Právě XI. Trienále a přehlídka českého sklářského umění poukázala na markantní rozdíl mezi reprezentací luxusních a unikátních kusů sklářského umění tzv. preindustriálního typu a směřováním výstavy i celé mezinárodní scény k čistě funkčnímu produktovému designu. Jan Michl si ve své studii všímá důvodů, proč československé užité umění preindustriálního typu⁴⁴⁷ dosáhlo vyšší úrovně a úspěchu než design. Dle jeho názoru jde především o to, že socialistický režim jako takový je preindustriální povahy a komplexní propracovaná výroba, kterou si vyžaduje průmyslový design, v rámci socialismu nikdy nefungovala. Průmyslová výroba a tedy i vývoj designu je velice úzce spojen s volným trhem (nezávislými výrobci a společnostmi), ve kterém funguje otevřená soutěž a zdravý vztah mezi nabídkou a poptávkou⁴⁴⁸. Ač stát aktivně zasahoval do výroby z pozice velkorysého

⁴⁴⁷ Mezi tento typ užitého umění řadí produkci sklářských výtvarníků, knižní grafiku a vizuální stránku knižní kultury vůbec, užitou grafiku a animované filmy. Více Jan Michl, *Dva různé osudy: Užité umění a průmyslový design v socialistickém Československu*, *Umění a řemesla*, 1998, č. 2, s. 70–74.; Jan Michl, *Final Report: Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia* (rukopis), Oslo 1996.

⁴⁴⁸ Také např. Oskar Krejčí stanovuje inovační charakter národního hospodářství jako základní podmínku k využití měkké moci malými státy a to pouze v případě spojení s kvalitní ekonomickou diplomacií. Oskar Krejčí, *Měkká moc v 21. století* (příspěvek z mezinárodní vědecké konference), *Ekonomická diplomacie – úloha*,

mecenáše, produkce se pohybovala ve velmi zkomatělé a nefungující monopolní obchodní ekonomice, kde nebyl na design výrobků prostor. Výroba tedy buď nedokonale a pouze povrchně kopírovala vzory ze zahraniční nebo zůstávala u konceptů a prototypů výrobků. Jedinečné sklářské realizace, často vnímané jako solitérní umělecká díla nebo velmi limitované kolekce, se tak zaměřily na získání určitého statusu a světové prestiže, než aby bezprostředně obohatily domácí trh.

Československé výstavnictví se sice pohybovalo na počátku šedesátých let na vlně omamného mezinárodního úspěchu, ale v Miláně roku 1960 málem narazilo. Přes včasnou přihlášku odmítlo milánské Trienále bez bližšího vysvětlení Československo na mezinárodní výstavu pozvat. Až zákulisní hra a síť kontaktů obchodně-ekonomického rázu vyburcovaly Ministerstvo zahraničních věcí Italské republiky, které fakticky rozhodovalo o účasti či neúčasti daného státu na výstavě, k urychlenému zaslání pozvánky Československu na XII. Trienále. Italská národní asociace obchodníků se sklem a keramikou zdůrazňovala důležitost dobrých vztahů s Československem, ovlivňujících nejen import, ale především exportní kvóty na italské výrobky pro československý trh. Účast Československa na klíčové světové přehlídce designu a architektury tedy nebyla potvrzena pro oborový zájem o novinky na poli československého užitého umění a designu, ale jako zdánlivě neviditelné, zato významné pojítko ovlivňující dynamiku mezinárodních ekonomicko-politických vztahů.

Kotíkova čistá expozice roku 1960 byla složená jen z exponátů bez velkolepých architektonických gest a výrazně se neodlišovala od výstavy československého užitého umění v pražském Mánesu na začátku téhož roku. V Miláně bylo představeno na 280 exponátů, přičemž některé z nich byly již úspěšně představeny na výstavách v Bruselu, São Paulu nebo Moskvě. Zbytek byl vybrán na základě anonymní soutěže, kterou pořádalo Ministerstvo spotřebního průmyslu v kategoriích sklo, porcelán, textil, svítidla a náznakové části interiéru. Vedle ohýbaného sedacího nábytku od

význam, problémy a jejich řešení, Vysoká škola mezinárodních a veřejných vztahů, Praha 2013, s. 5.

Jana Petřivého nebo Antonína Šumana a laminátové televizní židle od Miroslava Navrátila uspěly na XII. Trienále nířáky od Luby Krejčí.

Roku 1968 zařilo milánské Trienále bouřlivou studentskou okupaci a odložený začátek výstavy. Architektonický návrh československé výstavy od Bohuslava Rychlinka se snažil svou lehkostí a transparentností struktur výstavní konstrukci zcela potlačit a dát co největší prostor vystaveným exponátům. Sklo figurovalo v československé expozici nejen jako konstrukční prvek výstavní architektury, ale také v podobě dvou unikátních uměleckých exponátů (*Sloupy* Reného Roubíčka, *Srdce zlaté* od Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtové). Hlavní prostor na výstavě získaly série výrobků a prototypů pracovních nástrojů, které myšlenkově vycházely z teoretických studií architekta a designéra Petra Tučného. Nástroje zohledňovaly ergonomii, způsoby uchopení a držení ruky a byly podmíněny studiem vyšší nervové činnosti. Petr Tučný odešel přednášet na začátku 60. let na zahraniční univerzity, kde si ho všimla firma Belzer a zadala mu zakázku na pracovní nástroje, se kterou později Tučný vyhrál prestižní Design Award ve Spojených státech amerických. Na milánském Trienále roku 1968 nastala paradoxní situace, kdy se socialistické Československo prezentovalo projekty a prototypy, které vznikly a byly financovány pod záštitou soukromé západoněmecké firmy. Představená technologie se do výroby v tuzemsku dostala jen omezeně. Zůstalo u pouhých prototypů a řada projektů postupně zanikla.

Od obsazení Československa vojsky Varšavské smlouvy až do vzniku samostatné České republiky se náš stát mezinárodních výstav užitého umění, designu a architektury v Miláně neúčastnil. Na tuto velkou proluku můžeme nahlédnout úvahou Karla Hetteše, který poznamenal, že „*i (historické) mezery jsou svým způsobem pravdivým dokumentem. Jsou totiž výmluvným svědectvím o tom, co jsme nedokázali udělat, využít nebo uplatnit.*“⁴⁴⁹ Sledujeme-li účast České republiky na XIX. milánském Trienále roku 1996, tak se dostáváme do zcela odlišné situace než v předchozích dekádách. Organizace výstavy se ujalo Design Centrum ČR,

⁴⁴⁹ Karel Hetteš (pozn. 396), s. 3–4.

kteřé nahradilo činnost Institutu průmyslového designu. Ministerstvo průmyslu a obchodu bylo sice nadřizeným orgánem, ale stát jako takový do činnosti centra a do organizace milánské výstavy nijak nezasahoval.

Projekt Milana Knížáka Města nezachrání architekti / Politika zavřených očí pro XIX. Trienále se zaměřil na kvalitu veřejného prostoru a obnovu a revitalizaci sídlišť. Na hlavní téma mezinárodní výstavy Identita a odlišnosti, jež v globálně rostoucí společnosti hledala potřebu rekonstruovat staré i hledat nové místní identity, Knížák reagoval radikálním konceptuálním návrhem, který zcela rezignoval na příklady realizovaných staveb. V původním návrhu Knížák počítal s použitím materiálů, které v divákovi vyvolají různé smyslové pocity. Vycházejí z předchozích happeningů a principů akčního umění se Knížák snažil propojit intimní prožitky vlastní každodennosti a obrátit pozornost účastníka na iracionální parametry města. Realita Knížákovy konceptuálního návrhu výstavy byla na milánském Trienále značně redukována. Zahraniční diváci a tisk projekt často vůbec nepochopili. Oproti předchozím dekadám se požadavek na státní reprezentaci skrze výstavní expozici zcela vytratil.

17.1 Československo bez Slovenska

Dizertační práce operuje s obecnými termíny jako československá účast, českoslovenští výtvarníci apod. Pomineme-li otázku, jestli má vůbec cenu rozlišovat umělce jednoho státu podle národnosti, je nutné konstatovat, že si můžeme všimnout markantní absence výtvarníků ze slovenské části republiky na většině výstav milánského Trienále. Výjimkou byla bujará oslava lidového umění ze Slovenska v rámci československé výstavy na I. Bienále v Monze, která se ale ostře vymezovala proti Maďarsku. Latentní potřeba emancipovat česko-slovenskou kulturu jako nedělitelný celek nového státního útvaru se objevoval v písemných dokumentech po celou dobu dvacátých a na začátku třicátých let. Později však důraz na vyrovnanou prezentaci českého a slovenského umění na milánských Trienále vyprchal. Pokud bylo slovenské umění akcentováno, tak se ve většině případů stalo synonymem lidovosti a rustikálnosti. Za jedinou výjimku snad můžeme považovat výstavu moderní architektury, kde

příklady bratislavské funkcionalistické architektury měly etablovat slovenskou metropoli na modernistické centrum, hned po boku Prahy a Brna.

18. Použité prameny (instituce řazeny abecedně)

Archivio storico civico di Monza

Fond Comune di Monza, Sezione seconda (1871–1935), 96/1 Prima esposizione internazionale di arti decorative alla Villa Reale di Monza (1923), 99/1 Trasferimento a Milano della Mostra internazionale di arti decorative, 1251/2 Costituzione CAMMU.

Fond CAMMU/Consorzio autonomo Milano Monza Umanitaria, 1/3, 1/4, 24/2, 24/3, 25/3.

Ministerstvo zahraničních věcí České republiky, archiv

Fond III. sekce 1918–139, Osvěta, vědecké a kulturní styky, č. kartónu 575.

Fond III. sekce 1918–1939, Osvěta, výstavy v cizině, č. kartónu 592.

Fond Politické zprávy 1918–1977, Itálie/Miláno 1920–1924, sešit Milán 1923 č. 1–25, politické zprávy 1/1–31/12.

Fond Teritoriální odbory, obyčejné 1945–1959, č. karton 9 – Triennale.

Fond Teritoriální odbory, obyčejné 1960–1964, č. kartonu 6 – Itálie.

Národní archiv České republiky

Fond: č. 137, Design centrum ČR, nezpracovaný fond.

Konzultovány materiály vztahující se výhradně k milánskému Triennale roku 1996.

Fond: Ministerstvo školství a kultury

Ministerstvo školství a kultury, Praha – kolegium ministra, karton 8, inv. č. 23, 27.6.1957, Zpráva o stavu příprav čs. expozice na XI. Triennale v Miláně.

Ministerstvo školství a kultury, Praha – kolegium ministra, karton 21, inv. č. 25, 25.6.1959, Materiál pro kolegium, Zpráva o stavu příprav čs. expozice na XII. Triennale v Miláně.

Ministerstvo školství a kultury, Praha – kolegium ministra, karton 22, inv. č. 32, 13.8.1959, Materiál pro kolegium, Zpráva o stavu příprav čs. expozice na XII. Triennale v Miláně.

Ministerstvo školství a kultury, Praha – kolegium ministra, karton 59, inv. č. 3, 8.9.1966, Materiál pro kolegium, Návrh na zajištění čs. účasti na XIV. Trienále v Miláně 1967.

Národní technické muzeum, oddělení architektury a stavitelství

Fond č. 96, Rudolf Stockar (20070621/08), poznámky a rukopisy; časopisy a výstřižky mající vztah k dílu; korespondence, nesetříděný fond.

Památník národního písemnictví, Literární archiv

Fond JAN ZRZAVÝ, 20/A/25, č. inv. 4403, č. přír. 8/93, Zrzavý Jan, XI. Triennale – Praha, kopie dopisu z roku 1956.

Fond JAN ZRZAVÝ, 20/A/23, č. inv. 4199–4200, č. přír. 8/93, Zrzavý Jan, Triennale XI, přípravný výbor – Praha, 2 dopisy z roku 1956.

Società Umanitaria (Fondazione Prospero Moisè Loria)

Parte seconda – Atti dal 1912 al 1926, 4.2.9 Università delle arti decorative.

Soukromý archiv Františka Trösterera

František Tröster, Zpráva o pobytu v Miláně za účelem výstavby čsl expozice Triennale, Praha 29. července 1957.

Fotografický archiv – černobílé fotografie expozice Protektorátu Čechy a Morava z roku 1940 a Československa z roku 1957.

Soukromý archiv Spolku přátel Častolovice

Pozůstalost architekta Bohuslava Rychlinka (nekatalogizováno).

Triennale di Milano

Spisový archiv

TRN_08_DT_166_C (Cecoslovacchia), 166.1 Cecoslovacchia, Ambasciata Cecoslovacca Roma H/28 – podsložka, Ministero esteri Roma H/28 – podsložka, Consolato della Rep. Cecoslovacca H/28 – podsložka, Ministero Informazioni H/28 – podsložka.

TRN_08_DT_166_C (Cecoslovacchia), 166.2 Hájek Dr. F Legazione della Cecoslovacchia – podsložka.

TRN_08_DT_166_C (Cecoslovacchia), 166.3 Cecoslovacchia, Lettere e diversi – podsložka, Kalivoda arch. Fr. H/28 – podsložka, Kuška dr.

Theodor H/28 – podsložka, Václav Hlinský arch. H/28 – podsložka,
Hoffmeister dr. Adolfo H/28 – podsložka, International Union Students
H/28 – podsložka, Linhart arch. Eugene H/28 – podsložka.

TRN_11_DT_22 Cecoslovacchia, 22. 1 Cecoslovacchia, Rappresentanze
diplomatiche.

TRN_11_DT_64.3 Mostra dell'abitazione – partecipazione mancante.

TRN_11_Faldone 053; TRN_11_DT_086_V 86.4 Ricompense – estero.

Undicesima Triennale di Milano, Attribuzione ricompense.

TRN_12_DT_067_C 67.1 Cecoslovacchia – Commissario.

TRN_12_DT_067_C 67.2 Cecoslovacchia – Ministero e Legazione.

TRN_12_DT_067_C 67.3 Cecoslovacchia – Emanuel Poche.

TRN_12_DT_067_C 67.4 Cecoslovacchia – Informazioni varie.

XII_TRN_1960_54 Corrispondenza con commissari e allestitori sezioni
estere, 54.1 Sezioni estere – Commissari e allestitori – složka
Cecoslovacchia (nesetříděno).

XII_TRN_1960 Ufficio Amm.ne – sezione estere – složka Cecoslovacchia.

Složka s dokumentací, která se vztahuje k výstavě „*Mostra comparativa di
vetro e dell'acciaio*“ (nekatalogizovaná).

Docicesima Triennale di Milano, Elenco delle ricompense (assegnate dalla
Giuria Internazionale).

XIV_T_ Cecoslovacchia – Karel Hetteš, Cyril Kříž, Rappresentanze
diplomatiche – složka.

XIX_TRN – prozatím nekatalogizováno.

Fotografický fond archivu La Triennale di Milano

IBNN Monza 1923 – nesetříděno, nekatalogizováno.

V. Triennale di Milano 1933, Mostra internazionale di architettura moderna, kartón č. 2. Signatury fotografií: TRN_V_02_0047, TRN_V_02_0048.

Sesta Triennale 1936, Sezione della Cecoslovacchia. Signatury fotografií: TRN_VI_06_0403, TRN_VI_06_0405, TRN_VI_06_0406, TRN_VI_06_0409, TRN_VI_06_0410.

Settima Triennale 1940, Sezione del Protettorato di Boemia e Moravia, kartón č. 2. Signatury fotografií: TRN_VII_02_0059, TRN_VII_02_0060.

Ottava Triennale 1947, Sezione della Cecoslovacchia. Signatury fotografií: TRN_08_05_0341, TRN_08_05_0351, TRN_08_05_0357, TRN_08_05_0365.

11^a Triennale 1957, Sezione della Cecoslovacchia. Signatury fotografií: TRN_XI_11_0557, TRN_XI_11_0558, TRN_XI_11_0561, TRN_XI_11_0563, TRN_XI_11_0565.

12^a Triennale 1960, Sezione della Cecoslovacchia. Signatury fotografií: TRN_12_01_0068, TRN_12_01_0069.

14^a Triennale 1968, Sezione della Cecoslovacchia. Signatury fotografií: TRN_14_06_0280, TRN_14_06_0283.

19^a Triennale 1996, Sezione della Repubblica Ceca: TRN_XIX_07_0160, TRN_XIX_07_0161, TRN_XIX_07_0162, TRN_XIX_08_0216.

Audiovizuální fond archivu La Triennale di Milano

TRN_19_0106_(04), video loop.

TRN_19_0106_(03), *Navštivte Prahu*, kreslený animovaný film, délka 6 minut 4 s, natočeno 1983, námět, scénář, výtvarník, animace a režie: Pavel Koutský, kamera: Dagmar Ferklová, střih: Zdena Navrátilová, hudba: Jiří Kolafa, pedag. vedení: Miroslav Jágr, Milan Klikar. Vyrobil Krátký film Praha studio Jiřího Trnky ve spolupráci s VŠUP Praha, Filmové laboratoře Barrandov, závod Praha 1983.

Uměleckoprůmyslové muzeum, Centrum dokumentace sbírek

Fond Poche Emanuel – částečně setříděná pozůstalost, 9 kartonů, členěno do složek.

Fond Karel Herein – neutříděná pozůstalost, 5 kartonů.

Fond ÚBOK, Triennale, č. kartonu 62.

19. Použitá literatura

Knihy, sborníky a katalogy výstav (řazeno chronologicky)

Vittorio Pica, *L'arte decorativa all'esposizione di Torino 1902*, Bergamo 1903.

Esposizione regionale lombarda d'arte decorativa (kat. výst.), Milano 1919.

Consorzio Milano-Monza-Umanitaria, *Catalogo della prima mostra internazionale delle arti decorative* (kat. výst.), Villa Reale, Monza 1923.

Guido Marangoni, *La prima mostra internazionale delle arti decorative, notizie, rilievi, risultati*, Monza 1923.

Roberto Papini, *Le Arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923.

Gino Severini, *Pittura decorativa e pittura da cavalletto*, Milano 1926.

Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1930.

Agnoldomenico Pica, *V. Triennale di Milano, catalogo ufficiale* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte, Milano 1933.

Ladislav Sutnar – Jaromír Funke, *Fotografie vidí povrch*, Praha 1935.

VI. Triennale di Milano: Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1936.

Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938.

Adolf Chaloupka, *Česká divadelní dekorace*, Praha 1939.

VII. Triennale di Milano, catalogo guida (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1940.

Ottava Triennale di Milano, catalogo guida (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1947.

Triennale di Milano: Cecoslovacchia (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1947.

Piero Bottoni, *Ottava Triennale di Milano, programma*, Milano 1947.

Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948.

Vlastislav Hofman, *30 let výtvarnické práce na českých jevištích*, Praha 1951.

Petr Tučný, *K problematice výrobního výtvarnictví*, Praha 1952.

Stroj a nářadí jako dílo výtvarné (kat. výst.), Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, březen–duben 1953.

Undicesima Triennale, Milano 1957: guida ufficiale (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1957.

Undicesima Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna: guida breve (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1957.

Vetro di Boemia, XIa Triennale di Milano – sezione Cecoslovacchia (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1957.

Agnoldomenico Pica, *Storia della Triennale 1918–1957*, Milano 1957.

Zdeněk Hlaváček, *Václav Vokálek, podobizny*, Praha 1959.

Jaromír Pečírka, *Josef Wagner*, Praha 1959.

12a Triennale di Milano (kat. výst), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1960.

XII. Triennale di Milano 1960, sezione cecoslovacca (kat. výst), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1960.

Otakar Nový – Jiří Šetlík, *Cubr, Hrubý, Pokorný*, Praha 1962.

Petr Tučný, *Teoretické základy technické estetiky*, Praha 1962.

Dušan Šindelář, *Vincenc Makovský*, Praha 1963.

Quattordicesima Triennale di Milano, Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1968.

Quattordicesima Triennale di Milano, sezione cecoslovacca (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1968.

Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano 1978.

Věra Ptáčková, *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982.

Zeno Birolli, *Sorbi, tordi e nitidezze. Arte in Italia dopo la metafisica*, Milano 1983.

Dario Marchesoni, *La Triennale di Milano e il Palazzo dell'Arte*, Milano 1985.

Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1985.

Rossana Bossaglia, *L'ISIA a Monza: Una scuola d'arte europea*, Milano 1986.

Pierluigi Nicolin, Marshall Berman, *Atlante metropolitano*, Milano 1991.

Rossana Bossaglia – Ezio Godoli – Marco Rosci, *Torino 1902, Le arti decorative del nuovo secolo*, Milano 1994.

Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Massachusetts 1994.

Identità, differenze: Triennale di Milano, XIX Esposizione internazionale: integrazione e pluralità nelle forme del nostro tempo: le culture tra effimero e duraturo (kat. výst), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1996.

Alessandro Rocca, *Atlante della Triennale*, Milano 1999.

Novecento, Arte e Storia in Italia (kat. výst.), Scuderie Papali al Quirinale, Roma 2000–2001.

Kester Rattenbury, *This Is Not Architecture, Media Construction*, London 2002.

Caroline Tisdall, Angelo Bozzolla, *Futurismo*, Milano 2002.

Hubert S. Matějček, *S uměním do celého světa, manažerské vzpomínky*, Praha 2003.

Alberto Bassi – Raimonda Riccini – Cecilia Colombo, *Design in Triennale 1947–68. Percorsi fra Milano e Brianza*, Milano 2004.

Elena del Drago, *La Triennale di Milano, Design, territorio, impresa*, Roma 2004.

Joseph Nye, *Soft Power: The Means To Success In World Politics*, New York 2004.

Anty Pansera – Mariateresa Chirico, *1923–30 Monza, verso l'unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative* (kat. výst.), Monza 2004.

Veronika Wolf, *Čeští a slovenští umělci na Bienále v Benátkách 1920–1970*, Olomouc 2005.

Lucie Vlčková (ed.), *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*, Praha 2006.

Milan Hlaveš (ed.), *České sklo/1945–1980, tvorba v době mizerie a iluzí* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2007.

Elisabetta Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Milano 2007.

Eva Dvořáková – Šárka Jiroušková – Jan Pešta, *100 technických a industriálních staveb Středočeského kraje*, Praha 2008.

Pavel Štěpánek, *Afinidades históricas e culturais entre o Brasil e a República Tcheca*, Brno 2008.

Alena Kavčáková, *Josef Vydra 1884–1959*, Olomouc 2010.

Milan Knížák, *Génius Milan Knížák*, Praha 2010.

Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010.

Antonello Negri, *L'arte in mostra, Una storia delle esposizioni*, Milano–Torino, 2011.

Pietro Redondi, *Dalla città al territorio: L'Acquario, monumento-simbolo dell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906*, Milano 2011.

Giuliano Ricci – Paola Cordera, *Per l'Esposizione, mi raccomando...!, Milano e l'Esposizione Internazionale del Sempione del 1906 nei documenti del Castello Sforzesco* (kat. výst.), Castello Sforzesco, Milano 2011–2012.

Andrew Higgott, Timothy Wray, *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Fanham 2012.

- Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Praha 2012.
- Anni Trenta. *Arti in Italia oltre il fascismo* (kat. výst.), Palazzo Strozzi, Firenze 2012–2013.
- Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013.
- Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013.
- Ondřej Jakubec – Radka Miltová (eds.), *Umění a politika, Sborník 4. sjezdu historiků umění*, Brno 2013.
- Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013.
- Hubert Guzik, *Čtyři cesty ke Koldomu, Kolektivní bydlení – utopie české architektury 1900–1989*, Praha 2014.
- Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014.
- Andrew Lass, *Místo času*, Praha 2014.
- Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol., *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2015.
- Petr Volf, *František Cubr. Architekt stylu*, Praha 2015.
- Vendula Hnídková – Martina Lehmannová – Olga Malá – Eva Neumannová, *Jaroslav Horejc (1886–1983): mistr českého art deco* (kat. výst.), Dům U Kamenného zvonu, Praha 2016–2017.

Kapitoly v knihách (řazeno chronologicky)

- Antonello Negri, *Storia dell'arte e cultura dell'industria: possibili indirizzi di ricerca*, in: Aldo Castellano (ed.), *La Macchina Arrugginita. Materiali per un'archeologia dell'industria*, Milano 1982, s. 23–32.
- Jiří T. Kotík, *Výstavnictví*, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 140–145.
- Milena Lamarová, *Interiér a design*, in: Zdeněk Hölzel (ed.), *Česká architektura 1945–1995*, Praha 1995, s. 148–155.
- Věra Ptáčková, *Scénografie třicátých let*, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (eds.),

Dějiny českého výtvarného umění, sv. IV/2, 1890–1938, Praha 1998, s. 415–425.

Pierluigi Serraino, Framin Icons: Two Girls, two audiences. The photographing of Case Study House #22, in: Kester Rattenbury, *This Is Not Architecture, Media Construction*, London 2002, s. 127–136.

Norman Bryson, Umění v kontextu, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, s. 261–285.

Iva Knobloch, Sutnar a Sudek: reklama a vizuální výchova, in: Lucie Vlčková (ed.), *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*, Praha 2006, s. 133–139.

Martin Tröster – Magda Wagenknechtová Svobodová, Výstavnická činnost Františka Trostera, in: *František Tröster, Básník světla a prostoru/Artist of Light and Space* (kat. výst.), Výstavní sály Obecního domu, Praha 2007, s. 131–145.

Maria Antonietta Crippa, Triennale a Milano, via italiana alla modernità, in: Maria Antonietta Crippa – Ferdinando Zanzottera, *Expo x Expos, Comunicare la modernità, Le esposizioni Universali 1851–2010*, Milano 2008, s. 103–128.

Daniela Kramerová – Vanda Skálová, Výstavnictví v Československu – experiment a poezie, obchod i propaganda, in: Vít Havránek et al., *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60 let*, Praha 2008, s. 188–199.

Enrica Pagella, Le collezioni d'arte del Regio Museo industriale italiano di Torino: prime ricognizioni per un patrimonio perduto, in: Vittorio Marchis, *Disegnare progettare costruire: 150 anni di arte e scienza nelle collezioni del Politecnico di Torino*, Torino 2009, s. 115–127.

Luca Giacomelli, Il Regio Museo industriale italiano di Torino, in: Enrico Castelnuovo – Enrica Pagella, *Torino: prima capitale d'Italia*, Roma 2012, s. 117–124.

Vlasta Koubská, Surrealista lásky ke klasickému životu, Česká scénografie na sklonku dvacátých let, in: Vlasta Koubská – Vlastimil Tetiva, *František Muzika*, Praha 2012, s. 276–282.

Vít Jakubiček, Stroj a nástroj jako dílo výtvarné. Počátku „Kovářovy školy“ mezi léty 1947 a 1959, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, s. 37–48.

Martina Pachmanová, Lidé, věci, paradoxy (1946–1970), in: *Věci a slova, Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014, s. 360–387.

Daniela Kramerová, Art Centrum, in: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral a kol., *Budování státu, Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*, Praha 2016, s. 343–350.

Články (řazeno chronologicky)

Mario Ceradini, Arte democratica in società aristocratica, *La Triennale Torino*, 1896, s. 35–38.

Walter Crane, Modern decorative Art in Turin: general impression, *The Magazine of Art*, 1902, září, s. 489.

Pavel Janák, Od moderní architektury k architektuře, *Styl II*, 1909–1910, s. 105–109.

(nesign.), L'attività della Società umanitaria e dell'Unione italiana dell'educazione popolare, Esposizione regionale lombarda d'arte decorativa, *La Coltura Popolare*, 1919, s. 511–516.

(nesign.), Poznámky k československé účasti na mezinárodní výstavě dekorativního umění v Miláně – Monze r. 1923, *Výtvarná práce II*, 1923, s. 160.

(red.), Svaz československého díla, *Drobné umění IV*, 1923, č. 5, 15. 5., s. 111–112.

(red.), Svaz československého díla, *Drobné umění IV*, 1923, č. 10, 15. 12., s. 210.

(nesign.) Die tschechoslovakische Abteilung auf der Ausstellung in Monza 1923, *Prager Presse*, III, č. 43, 21. října 1923.

Guido Marangoni, Il Sucesso, *Le Arti decorative I*, 1923, č. 2, 10. 6., s. 8.

Ugo Ojetti, Piccola guida della mostra di Monza, *Corriere della Sera*, 18. 5. 1923, s. 3.

Roberto Papini, La mostra delle arti decorative a Monza, *Emporium*, 1923, č. 341, s. 283, 284.

(W. S.), Attraverso la mostra di Monza, *Le Arti decorative I*, 1923, č. 2, 10. 6., s. 42–43.

V. V. Štech, Dekorativní umění československé, *Výtvarná práce* II, 1923, s. 115–122.

(nesign.), Československé přípravy k obelání mezinárodní výstavy dekorativního umění v Paříži, *Výtvarná práce* III, 1924, s. 82, 159.

Rossi Lodomez, Modernità e folklore alla II Biennale di Monza, *Lidel*, 15. července 1925, s. 19.

(nesign.), Obchodní dům fy T. A. Baťa, *Stavitel*, 1930, č. 11, s. 17–23.

(bmk), Koupání na Barrandově, *Žijeme* I, 1931, s. 108–109.

Antonín Kybal, Textilie pro soudobý byt, *Žijeme* I, 1931, s. 69.

(nesign.), Čajový soubor Kavalierův, *Žijeme*, 1931–32, s. 170–171.

(nesign.), Richard Pozemný: Obytný dům v Louňovicích, *Žijeme*, 1932, s. 279, 280.

Oldřich Tyl, Obchodní a činžovní dům v Pasáži, *Stavba*, 1932–1933, XI, č. 2, s. 17–19.

(nesign.), La Mostra internazionale di architettura moderna, *Rivista illustrata del „Popolo d’Italia“* XI, zvláštní vydání La quinta Triennale di Milano, srpen 1933, s. 65–73.

Gio Ponti, *Domus* XI, 1933, 67, s. 1.

Mario Labò, Le sezioni straniere alla VI Triennale di Milano, *Casabella* IX, 1936, č. 104, s. 12–13.

Antonín Heythum, Výstava Triennale 1936, *Stavba* XIII, 1937, č. 11, s. 174.

Renato Pacini, Arredamento ed arte decorativa alla VI Triennale di Milano, *Architettura* XVI, 1937, č. 15, únor, s. 84.

Benjamin Jedlička, Zahraniční vystavovatelé na milánském Triennale, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, 24. 4., s. 2.

Benjamin Jedlička, Český Ježíšek v Miláně, *Lidové noviny* XLVIII, 1940, č. 214, 28. 4., s. 7.

Benjamin Jedlička, *Zlín, časopis spolupracovníků Baťa* XXIII, 1940, č. 19, 10. 5., s. 1, 3.

Ugo Nebbia, Espressioni della vita contemporanea nell’arte delle nazioni straniere, *L’Illustrazione italiana* LXVII, 1940, č. 17, 28. 4., s. 588.

- Václav Hlinský, Výstava Triennale VIII. v Miláně, *Stavba VI*, 1947, září, s. 278.
- Ernesto N. Rogers, Esperienza dell'ottava Triennale, *Domus*, č. 221, 1947, červenec, s. 4.
- Ludvika Smrčková, 8. Triennale v Miláně, *Věci a lidé I*, 1947, č. 3–4, s. 161, 162.
- Ludvika Smrčková, Co zajímá ženu na Triennale v Miláně, *Vlasta I*, 1947, č. 34, s. 14.
- Jan Kotík, Výtvarná stránka předmětu, *Tvar*, 1948, s. 65–70.
- Ludvika Smrčková, Sklářská výroba na výstavě Triennale v Miláně, *Československý průmysl IV*, 1948, č. 2, s. 64.
- Ludvika Smrčková, Sklo na výstavě v Triennale v Miláně, *Československá sklářská revue I*, 1948, č. 4, s. 62–63.
- Zdeněk Kovář, Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem, *Tvar II*, 1949, č. 4, s. 106–111.
- František Cubr, O výstavní architektuře, *Architekt SIA XLVIII*, 1950, s. 178.
- Jindřich Chalupecký, Sochařství nástrojů a strojů, *Tvar V*, 1953, č. 6, s. 177.
- Josef Raban, O průmyslovém výtvarnictví a jeho estetice, *Tvar IX*, 1957, č. 4, s. 105–118.
- Dina Bongiovanni, L'XI Triennale di Milano, *Vetrina*, 1957, 25. 10.
- Mia Cinotti, Questa nostra Triennale, *VIA*, 1957, září.
- Angelo della Masse, Serie, attraenti e convincenti le esposizioni straniere alla Triennale, *Corriere della Nazione – Roma*, 1957, 28. 8., nestr.
- Karel Hetteš, Výsledky a poučení z XI. Triennale, *Tvar IX*, 1957, č. 6, s. 186.
- Karel Hetteš, Naše sklo na XI. Triennale, *Kultura XXXII*, 1957, 8. 8., s. 2.
- Mario Labò, L'Undicesima Triennale di Milano, *Comunità XI*, 1957, č. 53, s. 56–69.
- Renata Matassi, Vetřine, oggetti nello spazio alla Triennale, *Negozi e vetrine*, 1957, říjen.
- Roberto Papini, La Triennale e la forma pura, *La Nazione Firenze*, 1957, 20. 9.

Emanuel Poche, Československo na XI. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* V, 1957, č. 18, s. 1.

František Tröster a kol., České sklo na Triennale 1957, *Tvar* IX, 1957, č. 6, s. 169.

Petr Tučný, Estetika a výroba, *Tvorba*, 1957, č. 17, s. 7–9.

C. D. Uhrmacher, XI. Triennale v Miláně, *Tvar* IX, 1957, č. 8, s. 225–231.

Ernst von Glaserfeld, Kochtöpfe und abstrakte Kunst, *Der Standpunkt*, 1957, 2. 8., s. 7, 8.

Bruno Zevi, Il complesso del Dentista, *L'Espresso – Roma*, 1957, 18. 8.

Till Gottheinerová, Středisko dobrých výrobků, *Domov*, 1960, č. 2, s. 30–33.

Karel Hetteš, Užité sklo školy profesora Kaplického, *Domov*, 1960, č. 2, s. 26.

Karel Hetteš, O skle, ze kterého pijeme, *Domov* 1960, č. 4, s. 25–31.

Miroslav Míčko, 12. Triennale di Milano, *Kultura* IV, 1960, 4. 8., s. 8.

Anna Maria Malvezzi, Oggetti ambiti da ogni donna alla XI. Triennale di Milano, *Eva*, 1960, 27. 8., s. 8, 9.

Josef Raban, Krásu z výstav do našich domovů, *Domov*, 1960, č. 2, s. 17–21.

Josef Raban, Viděli jsme Triennale v Praze, *Domov*, 1960, č. 4, s. 17–21.

Werner Scott-Deiters, Lockere Städte – neue Schulen, *Handelsblatt*, 1960, 29. 6.

Zuzana Tobolková, Co nám chybí pro lepší prostředí stolu, *Domov*, 1960, č. 2, s. 44–45.

Jan Tomeš, XII. Triennale v Miláně, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 18, 29. 9., s. 1.

Jan Tomeš, Triennale 1960, československá účast, *Výtvarná práce* VIII, 1960, č. 19, s. 2.

Ilja Kvasnička, Jaké bylo XII. Triennale v Miláně, *Domov*, 1961, č. 4, s. 25–27.

(JZ), Výrobky z Triennale budou letos v prodeji, *Domov*, 1961, č. 4, s. 33.

- (nesign.), Dalla 14a Triennale, La Produzione, *Abitare*, listopad 1968, s. 57.
- Dino Buzzati, Streghe e transistor su e giù per la Triennale, *Corriere della Sera*, 1968, 7. 7.
- Giovanni Croci, Il „grande numero“, *Corriere del Ticino*, 1968, 27. 7.
- Karel Hetteš, Vzrušené dny v Miláně, *Výtvarná práce*, 1968, č. 16–17, s. 10.
- Miroslav Klivar, Triennale dnes a zítra, *Rudé právo*, 1968, 4. 7.
- Attilio Marcolli, Quattordicesima Triennale di Milano, *D'Ars Agency*, 1968, 10. 6., s. 95.
- Karel Hetteš, Imaginární rozhovor, *Výtvarná práce*, 1969, č. 3–4, s. 13.
- Jan Danielis, Tradice ÚBOK, *Czechoslovak Industrial Design*, 1970, únor, s. 42–45.
- (nesign., bez názvu), *Praha, měsíčník národního výboru hlavního města Prahy* VI, 1975, č. 1, s. 10.
- Mimita Lamberti, L'esposizione nazionale del 1880 a Torino, in: *Ricerche di storia dell'arte*, 1982, č. 18, s. 39.
- (nesign.), Identità e differenze, *Illuminotecnica*, 1996, 1. 5., nestr.
- Manuela Gandini, Ricco cocktail di arti e tecnologie, *Il Giorno*, 1996, 1. 4., nestr.
- Karel Kobosil, From political revolution to urban renovation, in: *Illuminotecnica*, 1996, 1. 5., nestr.
- Patrizia Mela, Speciale Triennale, *IDEA*, 1996, 1. 5.
- Míla Perglová, Interview s Milanem Knížákem, *Architekt*, 1996, č. 8, s. 3.
- Umberto Sebastino, *DDN – Design Diffusion News*, 1996, 1. 4., nestr.
- Hans van Dijk, Echoes from the Nineteenth Century, The 19th Milan Triennale, *ARCHIS*, 1996, 1. 4., nestr.
- Jan Michl, Dva různé osudy: Užité umění a průmyslový design v socialistickém Československu, *Umění a řemesla*, 1998, č. 2, s. 70–74.
- Svatopluk Král, Design Tučný, Národní technické muzeum v Praze 6.–30. června 2000, *S.V.U. Mánes*, č. 2–3, s. 23–24.
- Lenka Lindaurová, Průmyslový designér Petr Tučný, *Art+Antiques*, 2003, č. 5, s. 81–84.

Milan Knížák, Konec Design centra dělá z Česka bezduchou fabriku, *Mladá fronta Dnes* XV, 2007, č. 256, s. A9.

Martin Říman, Knížák zapomněl, co psal, *Mladá fronta Dnes*, XV, 2007, č. 262, 9. 11., s. A9.

Miklós Székely, La critica italiana e ungherese sulle esposizioni universali in Italia fra il 1900 e il 1914, *Nuova Corvina. Rivista di Italianistica* 2009, č. 21, s. 114–127.

Takuya Kida, Japanese Crafts and Cultural Exchange with the USA in the 1950s: Soft Power and John D. Rockefeller III. during the Cold War, *Journal of Design History*, 2012, č. 4, s. 15–27.

Kjetil Fallan, Milanese Meditations: Crafting Scandinavian Design at the Triennali di Milano, *Konsthistorisk Tidskrift* LXXXIII, 2014, č. 1, s. 1–23.

Alena Plavcová, O skle se mi i zdálo, říká legendární sklářka Brychtová, *Lidové noviny*, příloha Magazín Pátek, 29. května 2015.

Nepublikované texty a konferenční příspěvky

Jan Michl, *Final Report: Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia* (rukopis), Oslo 1996.

Robert Pejša, *Vztahy ČSR a Maďarska v letech 1918-1939 (Tendence vývoje československo-maďarských kulturně-společenských vztahů v období let 1918–1939)*, (dizertační práce), Univerzita Karlova v Praze 2010.

Monika Boušková, *Design a politika ČR* (diplomní práce), Univerzita Karlova v Praze 2011.

Petra Nováková, *Čeští a slovenští umělci na Triennale di Milano, 1923–1968*, (diplomní práce), Univerzita Palackého v Olomouci 2012.

Tereza Nekvindová, *Výstava versus výstavnictví, Československé pavilony na Expo 1967 v Montrealu a Expo 1970 v Ósace*, (dizertační práce), Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova v Praze 2014.

Meghen Jones, The Politics of Japanese Ceramics in Cold War America: Displaying and Performing Pre-Modern Culture, přednáška na konferenci From "Soft" to "Hard" Power? Changing Visions of Diplomacy by Design, 1945 Onwards Symposium, University of Brighton, UK, 27. 11. 2015.

Susan Reid, Cold War Dialogue: Designing the USSR Pavilion at Brussels '58, přednáška na konferenci From „Soft“ to „Hard“ Power? Changing Visions of Diplomacy by Design From 1945 Onwards, University of Brighton, 27. 11. 2015.

Summary

The aim of this thesis is to discuss the complexity of the presentation of Czech and Slovak artists at the biennial International Exhibition of Decorative Arts in Monza and at Triennale di Milano, the International Exhibition of Applied Arts, Design and Architecture, between 1923 and 1996. National presentations, i.e. the choice of artist and exhibited pieces and different approaches towards the architectural concepts of temporary exhibition displays of the state, were regarded as offering both an efficient way of artistic confrontation and an important representation of the state through political propaganda. Not only were these exhibitions related to modernity and different artistic, design and architectural trends but they were also perceived as an accelerator of political and economic relations among countries.

A thirst for cultural and geopolitical emancipation prevailed in the concept of the temporary Czechoslovak exhibition display at the first biennial international exhibition of decorative arts at the Royal Villa in Monza in 1923. Stylistically, the displayed collection of Czechoslovak applied arts ranged between the influence of Hoffmann school, cubistic forms and decorativism with a shift towards art deco style. The curators of the exhibition display in Monza, Rudolf Stockar and V. V. Štech, included the art and cultural tradition of the Slovak and Carpathian Ruthenia nations into the concept of the exhibition display; thus they declared this cultural heritage as the integral part of the artistic scene of the newly established Czechoslovak Republic. The idealised “national style” that derived from an exuberant and joyous register of vernacular arts, was used here in direct confrontation with Hungarians who, otherwise, claimed Slovakia and Carpathian Ruthenia as their historical ground and cultural legacy. In Monza however, states did not argue about their borders in the post-war partition of Europe, but rather about the “citizenship” of cultural heritage. The formal experiments of Vlastislav Hofman’s and Pavel Janak’s porcelain services and other craft artefacts were received with hesitations by Italian conservative critics; yet with hind sight it is possible to trace the roots of a

phenomenon that would culminate in the late 1950's and in the 1960's and that is the strong appreciation and steady success of Bohemian glass art and crystal.

Ten more years passed before the next participation of the Czechoslovak Republic in the international exhibition of applied arts. After its first years in Monza, the international exhibition moved from provincial Monza to Milan, changed its periodicity and officially included the presentation of modern architecture into the concept and program of the international exhibition. Due to a limited state budget, the presence of the Czechoslovak Republic was marginal, participating only in the international exhibition of modern architecture. The selection of contemporary projects by modernist architects such as Bohuslav Fuchs, Oldřich Tyl and Jiří Kroha from the period 1927 to 1932 was displayed by means of black and white photography and composed in two large photo mosaics. The display focused on progressive architectural projects that took account of modern hygienic and technical standards as well as demographic growth in society. The Czechoslovak Republic claimed a clear social and educational program that went hand in hand with European modernist propaganda.

In 1936, the curator V. V. Štech decided to bring a wide selection of applied arts to Milan. In comparison to earlier Milan exhibitions, modernist advertising photography and various projects of stage design played a vital role in the Czechoslovak exhibition display. The avant-garde language of Sutnar's photography immortalized Ladislav Sutnar's renowned design for *Krásná jizba* of the Družstevní práce company. Antonín Chaloupka, the curator of the theatre section, introduced an overview of stage design projects by Vlastislav Hofnam, František Kysela, Josef Čapek and Bedřich Feuerstein from the late 1920s and the first half of the 1930s. By using subtle, unobtrusive and utilitarian exhibition facilities Ladislav Sutnar emphasized that any new language for display must be first and foremost functional and should not follow the lavish scenic display tradition any more. Simplicity, transparency and raw structures corresponded to Sutnar's

theories on visual communication and exhibition displays and enjoyed international success.

In stark contrast to Sutnar, in 1940, the architectural conception of the exhibition at the seventh Triennale di Milano was entrusted to the architect and stage designer František Tröster who implemented distinctive spectacular gestures into the layout of the display of the Protectorate of Bohemia and Moravia. Tröster designed a very sensitive exhibition space by means of efficient distribution of lighting and spatial volumes. Moreover, it was as if the spiritual and sacred atmosphere of the display and the particular choice of art pieces (such as the allegorical sculpture *Práce* by Jaroslav Horejc or *Smutek* by Václav Vokálek) were a response to the oppressive situation in the Protectorate society controlled by Nazi Germany.

The main topic of the eight Triennale, soon after the Second World War, was inevitably living and reconstruction. František Cubr and Zdeněk Pokorný were architects working on the conception of the Czechoslovak exhibition display in Milan in 1947. They had previously worked on the design of the Roškot's Czechoslovak pavilion for the New York exhibition in 1939. In Milan, they combined, strictly speaking, a didactic and representative display with an example of a fully furnished flat from a collective house at the factory in Horní Litvínov (designed by Václav Hlinský and Evžen Linhart). The Czechoslovak Republic represented itself as a state that successfully meets the post-war housing requirements with the model of modest collective living. The clear arrangement of the display along with the comprehensible and seemingly positive data about the state economy alluded to the transparency and prosperity of the future Czechoslovak society.

Following the coup d'état in 1948, Communists quickly consolidated their power and it was absolutely unthinkable that a socialist republic would have participated in the exhibition of applied arts, design and architecture which was increasingly oriented around the life-style and dreams of the consumer-driven Western society. Partial changes in the Czechoslovak society around 1956 together with the primarily economic motivations of

the socialistic state led to the organisation of a couple of ground-breaking projects, including the participation of the Czechoslovak Republic at the eleventh Triennale of Milan in 1957 and at EXPO 1958 in Brussels. Both exhibitions were regarded as offering an important representation of the state. The propaganda aimed to prove the validity of the new political system and economic process in Czechoslovakia after 1948. Enormous state subsidies and enthusiastic expectations facilitated overwhelming progress in the glass manufacturing sector. The effort and energy that was put into the strictly controlled preparation for the eleventh Triennale and Expo '58 made a great impression on young Czech glassmakers and artists. Glass production was boosted by new proposals, forms and techniques. Artists challenged the material and approached glass from different perspectives and they set off towards a new concept of glass art that gradually allowed abstract experiments.

The layout of the monothematic exhibition of glass at the eleventh Triennale was again entrusted to František Tröster. His opulent exhibition display seemed not to be an example of functional architecture, but rather a complex piece of art. The theme of Tröster's "light cylinders" may be found in his previous scene designing projects. Although the luxurious and dusky atmosphere of the showroom appealed to a wide audience, it did not appeal to the media or other reviewers. Nevertheless, reviewers may have had a priori preconceived idea about the presentation of a country from the Eastern bloc. Adjectives – such as *gloomy*, *dim* or *somnolent* – used by various reviewers to describe the Czechoslovak exhibition glass display may have referred in a figurative sense to the non-transparent socialistic regime that manipulates (with a somnolent influence of propaganda) its citizens. The animosity was also apparent in the one-sided process of selecting the Triennale Award laureates.

The Czechoslovak glass exhibition at the eleventh Triennale underlined a striking difference between the representation of uniquely crafted glassware pieces that were by their nature pre-industrial arts and the current course of the international scene (and the Milanese exhibition itself) heading

towards pure and functional products and industrial designs. Jan Michl reveals⁴⁵⁰ why Czechoslovak pre-industrial applied art gained higher success than industrial design. In his opinion, the former Communist regime was in itself pre-industrial, therefore a complex sophisticated production of industrial design had never occurred. Industrial production as well as design progress is tightly connected to free market mechanisms where open competition and a healthy balance between supply and demand exist. Although the state intervened in production as a generous sponsor, there was no space for product design in the ossified and monopolistic Socialist system. As a result, many auspicious projects remained as prototypes and the quality of production remained mediocre. Unique glass projects, very often considered as pieces of art or exclusive limited tailor-made collections, aimed to gain status and world prestige rather than push forward the local market and competitive production.

The Czechoslovak exhibition installations were at the peak of their fame at the beginning of the 1960's and Triennale of 1960 was regarded as another very important international show in which to represent progress in applied arts. Despite early registration, the official invitation remained unconfirmed for a very long time. Only "behind-the-scenes manipulation" and economic calculation stirred up the invitation at the Triennale. The intercession of the Associazione nazionale dei commercianti del vetro e della ceramica was underlying the importance of good relations with the Czechoslovak market, concerning both the import and export of goods. Eventually, the participation of the Czechoslovak Republic was confirmed, not due to interest in Czechoslovak art, but rather as a diplomatic calculation. This calculation, although apparently unseen at the time, did indeed have a considerable impact and influenced the dynamics of bilateral economic and political relations.

⁴⁵⁰ Jan Michl, *Final Report: Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia* (manuscript), Oslo 1996.

Kotik's clear and a very simple exhibition display avoided huge gestures and its concept was very similar to the exhibition of applied arts in Prague's Mánes exhibition hall earlier that year. The Czechoslovak Republic presented unique pieces of art previously exhibited in Brussels, São Paulo, and Moscow, as well as examples of serial production (objects such as Jan Petřivý's and Antonín Šuman's furniture design or chair design by Miroslav Navrátil were exhibited). *Nítáky* by Luba Krejčí had immense success at the XI. Triennale.

In the revolutionary year 1968, Milan experienced numerous student strikes. The occupation of Milan's exhibition hall postponed the beginning of the international exhibition. Bohuslav Rychlík's exhibition display left the given space fully open. By choosing very light and transparent glass constructions Rychlík tried to dematerialise the display cases and give as much space as possible to the exhibited pieces. Glass was not only used as architectural fabrication but the material played a vital role in the concept of the exhibition. The unique glass installations, *Sloupy* by René Roubíček and *Srdce zlaté* by Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová, were part of the exhibition. The Czechoslovak Republic displayed prototypes of different tools that focused on the relation between hand and object and were theoretically based on Petr Tučný's studies. Tučný believed that good working tools could only come from an understanding of workers' needs together with complex studies of the central nervous system, ergonomics, functionality, as well as the construction and form of a tool. He was appointed professor of design at several renowned universities abroad and he also collaborated, among others, with the Belzer company. Tučný became involved in their product design and was responsible for a successful collection of working tools (later on, this collection was awarded the Design Award in the United States of America). In Milan, surprisingly and paradoxically, the Socialist Czechoslovak Republic officially presented the above mentioned project that was designed and financed under the auspices of Western-German private company. Most of the other exhibited tools remained prototypes and were never produced.

From the invasion by troops from Warsaw Pact countries in August 1968 to the birth of the independent Czech Republic, our state did not take part in the international exhibition of applied arts, design and architecture. According to Karel Hetteš, we may perceive this “*(historical) gap as an eloquent piece of evidence illustrating what we were not able to gain, employ or put into effect.*” When looking into the participation of the Czech Republic at the latest Triennale of 1996 we may witness a completely different situation compared to previous decades. Design Centrum ČR was the main organiser of the exhibition display and the state itself did not interfere in the preparatory work or participation. Milan Knížák’s project “Cities won’t be saved by architects/Politics of closed eyes” focused on the quality of public space and on the revitalisation of suburbs. Knížák’s conceptual project did not focussed on representing real architectural constructions or urban planning. The initial project of the exhibition display counted on the use of different materials that would appeal to visitor’s senses and feelings. Knížák tried to provoke and combine a sense of everyday intimacy with the irrational qualities of a city. Unfortunately, foreign media and other visitors failed to comprehend Knížák’s conceptual project as a whole, therefore its impact was greatly reduced.

**Příloha č. 1: Zpráva o pobytu v Miláně za účelem výstavby čsl
expozice Triennale. Autor: František Tröster, 29. července 1957**

Vzhledem k tomu, že jsme měli ke stavbě rozsáhlé expozice malý počet pracovníků /2 truhláře, 1 čalouníka, 1 sklenáře, 1 elektrotechnika/, bylo na základě bedlivého uvážení po zkušenostech z Jízdárny na Pražském hradě, kde jsme tuto expozici předváděli vládě, ustanoveno, že celá tato pracovní brigáda opustí Prahu 5. července t.r. K tomu bohužel nedošlo, poněvadž pasy nebyly vyhotoveny, a tak teprve 9. června první skupina a to necelá opustila Prahu. Byli to: 2 truhláři, 1 čalouník, 1 sklenář a sekretářka s. Vanická /PVIS/. V té době jsem dosud ani já ani elektrikář neměli pas. Ten mi byl vydán teprve po týdnu, kdy osobně jsem urgoval a to jedině na zásah kabinetu náměstka předsedy vlády Kopeckého. V důsledku těchto zmatků mohl jsem odcestovat teprve 18. července.

Když jsem tohoto dne večer dorazil do Milána, se stavbou naší expozice se právě začalo. /Mělo se začít dle předběžného plánu 6. července, což znamená ztrátu 12 pracovních dní. / Na můj dotaz bylo mě vysvětleno, že časovou ztrátu způsobily místní úřady celní a expediční.

K tomu sluší podotknout, že elektrikáři, který montoval elektrické zařízení v Jízdárně, nebyl povolen odjezd, ačkoliv v koncepci výstavy byla složka osvětlení nejpodstatnější. To znamenalo, že okamžitě musilo býti jednáno s některou italskou firmou o zadání elektrikářské práce, která by byla ochotna v tak omezeném čase elektrické zařízení instalovat. To se konečně podařilo, avšak tím začaly svízele finanční, neboť s touto položkou nebylo při celkovém rozpočtu počítáno. Do Prahy byl poslán rozpočet, který pravděpodobně ještě není schválen, ač elektrotechnická instalace jest již ukončena.

Když nastala další svízel s akreditivem, ohlásil nám s. Dr. Poche, že jsme prakticky bez peněz a tak bylo nutno bojovat se dvěma zly: s časem – ztráta 12 dní – a s nedostatkem financí. To bylo zvláště zlé v Itálii, nejtypičtější zemi spropitného.

Bylo nutno přibaliti 1 čalouníka na dobu tří dnů a 1 pomocného dělníka působícího kdysi v Praze a česky mluvícího, který nám tím byl nápomocen i při odborném dorozumívání s italskými elektrotechniky.

Práce, chtěli-li jsme být hotovi, se protahovala dlouho do noci a nemohli jsme – jak bylo běžnou zvyklostí v expozicích jiných národů – dovážeti večere ani pro naše dělníky, ani pro najaté italské dělníky aniž jinak se starat o výživu při jejich vyčerpávající noční práci. Tím hlavně jsme nezískali na pověsti, zvláště když italské dělníky v naší expozici pracující lákali za jídlo na melouchy do jiných expozic. Stali jsme se jakýmsi hrdiny. Říkalo se: Češi nejedí a nespějí.

Těžko jsme mohli použít i místního personálu, určeného pro čištění /zametačky/, poněvadž jsme nemohli dávat spropitné, které bylo nevyužitelné. A tak nakonec, když prezident Gronchi vstupoval do naší expozice, prof. Kaplický dometal právě podlahu. Vrcholem šetření bylo, když místo spropitným, byly uklízečky odměněny kousky /odstřížky/ zbylého sametu. Je pak samozřejmé, že zmizely a již se neobjevily. Tímto „škrholením“ jsme žádných sympatií nezískávali. Ukončení instalace ustupovalo do pozadí, neboť v prvním plánu bylo šetření. Zakoupení lopatky a koštěte, které jsme s sebou z Prahy nepřivezli, se stalo problémem.

Na úspěšném dokončení expozice za těchto nepochopitelných podmínek mají velký podíl jak naši dělníci, tak i skutečně výborní tamější mladí elektrikáři. Ačkoliv by bylo třeba expozici ještě „dotáhnout“ museli jsme odjet, neboť naše pasové i finanční možnosti končily. Zanechal jsem proto prof. Kaplickému seznam dodáváků a poprosil ho, aby na ně dohlédl. Myslím, že bude mít prof. Kaplický lehčí práci, než jsme měli my, neboť názor – velmi pesimistický a úzkostlivý – generálního komisaře na finanční otázku opravil chargé d'affaires římského velvyslanectví s. Fučík, který se bohužel dostavil až k otevření výstavy.

Velmi důležité bude zajistit čištění expozice, tj. nejen podlahy, ale i polic pod exponáty a exponátů samotných. Vědecké síly z Umělecko-průmyslového musea, jak jsem se přesvědčil, tuto práci dělat nemohou.

Kromě těchto reprezentativních sil bylo by snad nejlépe poslat tam údržbáře, který by se o expozici v tomto směru staral. Ostatně jiné státy toto zařízení mají.

Z toho by pro budoucnost vyplývalo toto ponaučení:

1. Již s vagony poslat člověka, který by se staral o proclení a přepravu na místě určení.
2. Aby byl brán nadřazenými úřady ohled na časový rozvrh plánované práce.
3. Aby generální komisař znal pracovní podmínky a zvyklosti té které země, kde se výstava koná a aby měl k dispozici takové finanční prostředky, aby nedošlo k tomu, k čemu muselo dojít při této výstavě.
4. Převzít zkušenosti od Obchodní komory, která je na výstavě v cizině zařízena.
5. V případě, že tyto podmínky nejsou možné, raději se těchto podniků neúčastnit.

ak. arch. František Tröster

Profesor Akademie mus. umění

Praha 15, Jasná 6.

Příloha č. 2: Československé dny 1957 a 1960

Úspěšně uspořádaný národní den znamenal obrovský nárůst popularity daného státu u návštěvníků milánských Trienále, veřejnosti a hlavně v médiích. Vedle inaugurace výstavy byl národní den často považovaný za manifestační přehlídku diplomatických a kulturních vztahů. Československo zorganizovalo na Trienále svůj národní den jak roku 1957, tak o tři roky později. České sklo, klasická hudba a animovaný film zafungoval jako ideální koktejl pro všeobecnou veřejnost, prominentní hosty a obchodní partnery.

Velkorysý program národních československých dní byl koncipován v obou případech velmi podobně. Hlavní část byla věnovaná odpolednímu symfonickému koncertu pod taktovkou dirigenta Václava Smetáčka. Zatímco na XI. Trienále zazněla rapsodie *Taras Bulba* od Leoše Janáčka, *Fuga* a *Agnus Dei* od Antonína Dvořáka a *Česká píseň* od Bedřicha Smetany, pro XII. Trienále byly vybrané skladby *Vltava* z cyklu *Má Vlast* od Bedřicha Smetany, *Kytice* od Bohuslava Martinů, *Volám Vás lidé* od Jiřího Pauera a svatební scéna z opery *Krútnava*. Hudební program pak doplňovalo matiné krátkých filmů a dále večerní koktejl pořádaný velvyslancem. Italská kritika velmi ocenila v obou případech kvalitu československé symfonie. Stavěla ji na úroveň proslulejší české filharmonii a dalších evropských orchestrů. „*Jestliže jejich smyčce jsou na vysoké úrovni, pak žesťové nástroje musíme ocenit pro bohatý rejstřík a zvučnost, stejně jako dřevěné nástroje pro přesnost a virtuozitu*“⁴⁵¹ Často se v tisku objevuje názor, že se měl koncert pod Smetáčkovou taktovkou odehrávat ne na půdě milánské výstavy ale v mnohem reprezentativnějším prostoru milánské La Scaly.

⁴⁵¹ RG, Un concerto dell'orchestra sinfonica di Praga per la „giornata cecoslovacca“ alla Triennale, *L'Unità*, 1957, 5.10.

Příloha č. 3: Rozhovor s René Roubíčkem

Pane Roubíčku, jen málokdo může říct, že ho pozval k zápisu ke studiu na Akademii výtvarného umění samotný rektor.

No, mě malování vždycky šlo. (smích) Dokonce jsem měl v patnácti svou první výstavu. Načež jsem byl pozván rektorem Akademie výtvarného umění, což nebyl nikdo jiný než Max Švabinský, abych se po ukončení školy zapsal k nim a stal jejich žákem. Akademii pak ale zavřeli.

Akademii zavřeli a Vy jste přešel na UMPRUM.

Ano, od septimy jsme měli kantora, pana Sekyru, který byl sochař. Chodil v manšestrácích a rozhalence a dělal fakt přímo sochy. A ten kantor si mě tak jednou zavolaal na chodbu a sám mi přinesl přihlášku na UMPRUM. To byla tehdy jediná otevřená škola. Na chodbě jsme přihlášku společně vypisovali na parapetu. Diktoval mi: „*Hlásím se na školu profesora Holečka – to jméno jsem tehdy v životě neslyšel – na monumentální malbu a sklo.*“ Já na něj koukám a ptám se: „*A co budu dělat s tím sklem?*“ Načež Sekyra odpověděl: „*O to se nestarej, to už přijde samo.*“ Ono když si to tak vezmete, tak za generaci nového českého sklo může tak trochu Hitler. Nebyť toho, že nechal zavřít vysoké školy, stal bych se malířem.

Jak jste se dostal od váz a skleněných soch komorního měřítka k tak velkorysým volným plastikám jako byla *Sklo – hmota – tvar – výraz*, kterou jste představil na EXPO 1958 v Bruselu?

Teď už Vám to nedokážu říct, ale asi to začalo úplně naopak. Já teď nevím, jestli byla dříve vitrína nebo můj návrh. Mám pocit, že to byli architekti, kteří přišli za mnou, jestli bych neudělal něco do té vitríny. Jinak nevím, jak by mě napadlo udělat tak rozměrnou věc. Byla to asi příležitost, co do tak rozměrné vitríny vymyslet. Ten hlavní impulz přišel od architektů Cubra, Hrubého a Pokorného. Oni si vymysleli takovou dost extravagantní vitrínu, velkou jak tato místnost, navíc na nepravidelném půdorysu. To byli chytří pacholci, taky se chtěli ukázat. Byla to opravdu skvělá parta.

Skvělá parta, která se zapsala do dějin výstavnictví a která vrátila Československo na kulturní mapu Evropy...

Ten Brusel to bylo štěstí republiky. Republika najednou měla příležitost se ukázat světu. Sklo se ve světě stalo najednou nejvhodnějším materiálem, který by byl schopný reprezentovat inteligenci doby. Tak to vidím já.

Jak se pracuje se sklem ve velkém měřítku?

Udělat velkou věc ze skla není vůbec sranda. Foukaný vázičky a skleničky je jedna věc, ale udělejte tak velkou plastiku ze skla! Takže já jsem si vymyslel model z kovových tyčí a polepil jsem to nastříhanými plechy, které zastupovaly skleněné desky. Umělci většinou uspějí s nějakým ženským aktem a já si vymyslel takovou zločinnost. A ono to nakonec vyšlo! Byla to fantastická shoda okolností. Spolupracoval jsem na tom s kovárnou v Novém Boru a ten jejich šéf byl báječněj mužskej, malej sympatickej pacholek jako já.

V kompozici *Sklo – hmota – tvar – výraz* jste poprvé použil tavené sklo úplně jinak, sochařsky a abstraktně.

Do té železné konstrukce jsem si vymyslel velké tavené desky. Každá byla jinak veliká, každá byla originál. Používal jsem všelijaké barvy a různě do toho mačkal. Ale nebyly to dekory, protože to by se muselo jednat o myšlenkovou kresbu. Spíše to byly otisky. Chtěl jsem, aby sklo mluvilo za sebe. A ono to vyšlo. Pořád jsem hledal formu, jak by se mohlo sklo uplatnit samo za sebe. Nechtěl jsem to být já Roubíček.

Na milánském Trienále roku 1968 jste vystavil kompozici ze skleněných sloupů, kterou italský tisk pojmenoval jako *Vnitřní fontánu*. Vychází morfologie sloupů ze studia přírody a vodního živlu?

Skleněné sloupy jsou v porovnání s Bruselem něco úplně jiného. Začalo to kompozicemi pro Montreal. S Rozinkem jsme v té době byli už perfektně sehraný pár. Vycházel jsem z toho, co Rozinek uměl ale i z toho, co vám umožní samotný materiál. Vždycky mi šlo o to, abych svým návrhem sklu co nejméně ublížil. Chtěl jsem vymyslet takovou situaci, aby si sklo mohlo

dělat to, co mu je vlastní. Sklo je fantastickéj materiál, vyrobenej lidmi ale s notnou pomocí přírodních sil a těm jsem chtěl dát prostor. Sloupy jsou absolutně pravopisné, abych se vyjádřil přesně. Nechtěl jsem nikdy dělat ve skle reliéf, to mi přišlo hloupé. Skleněné sloupy nevycházejí ani tak z přírodních motivů, jako je třeba tekoucí voda, ale spíše z prostředí sklárny. Když bezprostředně stojíte v huti a vidíte, co to sklo dělá, tak vám to nedá a snažíte se dát tomu materiálu co největší příležitost. Jinak by to byl takový nucený polopatismus.

Tvarovou podobu sloupů tedy značně ovlivnila Vaše spolupráce s panem Rozinkem?

Víte, já jsem od malička muzikant. A ty sloupy, to byly takové naše etudy. My jsme si s Rozinkem náramně rozuměli. Formy měly vnitřní posloupnost od A až do konce abecedy. Začalo to nejjednodušším skleněným sloupem, což byla vlastně jen skleněná trubka obtočená jednou skleněnou nití. Na dalším sloupu jsme zkusili přidat vrstvení – k základní nitce další, o něco tlustší nitku. Ono sklo vám hodně pomůže, protože jak je tekuté, tak kreslí samo za sebe. Tak jsem došel až k těm nejbohatším sloupům, kde jsem stále přidával další a další vrstvy na sebe. Sklář vrstvy ještě stříhal do stran, znovu zahřál, roztočil a ono se to rozstříkovalo samo od sebe. Tím způsobem jsme vlastně využili zemskou přitažlivost. Dělal jsem i barevné sloupy, ale s barvou jsem to nepřeháněl.

Obrazová příloha – seznam

1. L'ISIA, ateliér plenérové malby vedený malířem Piem Semeghinim.
Foto: Musei Civici di Monza.
2. L'ISIA, pohled do ateliéru dekorativní plastiky (počátek 30. let). Marino Marini se studenty. Reprofoto podle Rossana Bossaglia, *L'ISIA a Monza: Una scuola d'arte europea*, Monza 1986. Foto: archiv autorky.
3. Obálka oficiálního katalogu I. Bienále dekorativního umění v Monze, 1923. Foto: archiv ASCM.
4. Dočasný pavilon Casa elettrica v parku královské vily během Trienále v Monze roku 1930 (architekti Luigi Figini a Gino Pollini, 1930). Foto: archiv ASCM.
5. Hlavní vstup do Palazzo dell'Arte, sídla milánských Trienále (architekt Giovanni Muzio). Foto: archiv TRN.
6. Detail válcového rizalitu a cihlové fasády Palazzo dell'Arte (architekt Giovanni Muzio). Foto: archiv TRN.
7. Šest solitérních sloupů před parkovým průčelím budovy milánského Trienále (návrh Mario Sironi, 1933). Foto: archiv TRN.
8. Impluvium milánského Trienále, uprostřed Mario Sironi, *Grande bagnante*, 1933. Foto: archiv TRN.
9. Oficiální otevření V. milánského Trienále. Na centrální stěně mozaika od Gina Severiniho. Foto: archiv TRN.
10. Projekt milánského QT8 / Quartiere Triennale Otto (návrh Piero Bottoni, Mario Pucci). Foto: archiv TRN.
11. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale*, 1951, neon, původní lokace nad hlavním schodištěm milánského Trienále. Dnes umístěno v Museo del Novecento, Milán. Foto: archiv TRN.
12. Studentská okupace milánského Trienále roku 1968. Foto: archiv TRN.

13. Telegram architekta Rudolfa Stockara organizátorům I. Bienále v Monze. Foto: archiv ASCM.
14. Ložnice z leštěného palisandru (návrh František Buben, Rudolf Stockar). Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_cecoslovacchia_003.
15. Chodba československé výstavy na I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.
16. Výstava českého dekorativního umění v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.
17. Interiér vily v Praze Hodkovičkách (návrh Pavel Janák). Publikováno také v oficiálním katalogu I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Catalogo della prima mostra internazionale delle arti decorative* (kat. výst.), Villa Reale, Monza 1923. Foto: archiv autorky.
18. Výstava lidového umění ze Slovenska a Podkarpatské Rusi v rámci československé výstavy na I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.
19. Výstava Artělu na I. Bienále v Monze. Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_praga001.
20. Výstava Artělu na I. Bienále v Monze. Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_praga002.
21. Pavel Janák, Porcelánový servis. Reprofoto podle Roberto Papini, *Le arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923, s. 60. Foto: archiv autorky.
22. Jaroslav Horejc, Talíř s rytou kresbou. Reprofoto podle Roberto Papini, *Le arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923, s. 66. Foto: archiv autorky.
23. Mezinárodní výstava moderní architektury na V. Trienále v Miláně 1933. Reprofoto podle *Rivista illustrata del Popolo d'italia*, 1933, srpen. Foto: archiv autorky.
24. a 25. Československé fotomozaiky, mezinárodní výstava moderní architektury na V. Trienále 1933. Foto: archiv TRN, signatura TRN_V_02_0047, TRN_V_02_0048.

26. Bazén a skokanský můstek na Barrandově (architekt Václav Kolátor). Reprofoto podle (bmk), Koupání na Barrandově, *Žijeme* 1931, s. 108–109. Foto: archiv autorky.
27. Sokolovna v Hostivaři, detail skleněné fasády (architekt Ladislav Machoň). Reprofoto podle *Stavitel*, 1932, č. 3, s. 41. Foto: archiv autorky.
28. Činžovní dům s pasáží „Černá růže“ (architekt Oldřich Tyl). Reprofoto podle Oldřich Tyl, Obchodní a činžovní dům v Pasáži, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 2, s. 17–19. Foto: archiv autorky.
29. Fasáda obchodního domu Baťa z Jungmannova náměstí v kontextu okolní zástavby. Reprofoto podle (nesign.) Obchodní dům fy T. A. Baťa, *Stavitel*, 1930, č. 11, s. 17–23. Foto: archiv autorky.
30. Československá výstava na VI. milánském Trienále (architekt Ladislav Sutnar). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VI_06_0403.
31. Československá výstava na VI. milánském Trienále (architekt Ladislav Sutnar). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VI_06_0405.
32. Josef Wagner, *Ležící torso*, 1935, betlémský pískovec. Národní galerie v Praze. Reprofoto podle Jaromír Pečírka, *Josef Wagner*, Praha 1959, s. 13. Foto: archiv autorky.
33. Josef Sudek, Reklamní fotografie jídelních příborů pro Krásnou jizbu. Vystaveno na VI. Trienále. Reprofoto podle Josef Sudek, *Družstevní práce*, 1935–1936, nestránkované přílohy. Foto: archiv autorky.
34. Josef Sudek, Reklamní fotografie. Reprofoto podle (nesign.) Čajový soubor Kavalierův, *Žijeme*, X, 1931–32, s. 170–171. Foto: archiv autorky.
35. František Tröster, *Veřejný nepřítel* (F. Tetauer) jevištní návrh, 1935, režie Jiří Frejka. Foto: archiv TRN, signatura TRN_VI_06_0410.
36. František Muzika, *Mír* (Aristofanes), jevištní návrh, Zemské divadlo v Brně 1933, režie A. Podhorský. Reprofoto podle Adolf Chaloupka, *Česká*

divadelní dekorace, Praha 1939, nestránková obrazová příloha. Foto: archiv autorky.

37. Pohled do výstavy *Nuova architettura nel mondo*, VI. Trienále 1936.

Reprofoto podle Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938, frontispis. Foto: archiv autorky.

38. Dvojstrana z knihy *Nuova architettura nel mondo*, československá moderní architektura. Reprofoto podle Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938, s. 348–349. Foto: archiv autorky.

39. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VII_02_0059.

40. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VII_02_0060.

41. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster), centrální výseč se sochou *Práce* od Jaroslava Horejce. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.

42. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.

43. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.

44. Zdeněk Dvořák, *Trampové*, pálená hlína, 1931. Reprofoto podle Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013, s. 18. Foto: archiv autorky.

45. Pohled do výstavy Protektorátu Čechy a Morava. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.

46. Československo na VIII. Trienále v Miláně (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Reprofoto podle František Cubr, Zdeněk Pokorný, T8, *Architekt XLVIII*, 1950, s. 186–187. Foto: archiv autorky.

47. Grafická úprava informačních panelů VIII. Trienále (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Foto: archiv TRN, signatura TRN_08_05_0351.
48. Grafická úprava panelů Trienále, plán dvouletky (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Foto: archiv TRN, signatura TRN_08_05_0341.
49. Pohled do obývacího pokoje mezonetového bytu z Koldomu v Horním Litvínově. Reprofoto podle *Věci a lidé*, 1947, č. 3–4. Foto: archiv autorky.
50. Obývací pokoj na československé výstavě na VIII. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN.
51. Ložnice s vestavěnou dětskou postýlkou na VIII. milánském Trienále. Reprofoto podle Ernesto N. Rogers, *Esperienza dell'ottava Triennale, Domus*, č. 221, červenec 1947, s. 4. Foto: archiv autorky.
52. Plán milánské čtvrti QT8. Reprofoto podle *Ottava Triennale di Milano, catalogo-guida* (kat.výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano, s. 238. Foto archiv autorky.
53. Fotografie modelu československé výstavy na XI. Trienále, čelní pohled. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0557.
54. Fotografie modelu československé výstavy na XI. Trienále, pohled z ptáčích perspektivy. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0558.
55. František Tröster, *Očarovaný život* (Jeane Cocteau), Stavovské divadlo v Praze 1937, režie Jiří Frejka. Reprofoto podle Adolf Chaloupka, *Česká divadelní dekorace*, Praha 1939, nestránkovaná obrázková příloha. Foto: archiv autorky.
56. František Tröster, *Očarovaný život*, Jeane Cocteau (režie Jiří Frejka), 1937. Reprofoto podle Martin Tröster – Magda Wagenknechtová Svobodová, *Výstavnická činnost Františka Tröstera*, in: *František Tröster, Básník světla a prostoru / Artist of Light and Space* (kat. výst.), Výstavní sály Obecního domu, 2007, s. 13. Foto: archiv autorky.

57. Světelné válce na výstavě československého skla na XI. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0561.
58. Instalace československého skla na XI. Trienále. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.
59. Instalace československého skla na XI. Trienále (detail). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.
60. Vstupní prostor, tzv. bílá chodba československé výstavy na XI. Trienále v Miláně. Reprofoto podle *Undicesima Triennale, Milano 1957: guida ufficiale* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1957, s. CXXII. Foto: archiv autorky.
61. Mozaika *Sklářské umění* od Josefa Kaplického v bílé chodbě československé výstavy na XI. Trienále v Miláně. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.
62. Barevné okno Josefa Kaplického, v popředí broušený křišťálový servis od Josefa Turka (Borské sklo, Nový Bor), československá výstava na XI. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0565.
63. Karol Hološko, Křišťálový nápojový servis, foukané sklo. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
64. Jiřina Žertová, Karafa, foukané broušené sklo, v. 33 cm, 1956. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
65. Adolf Matura, Váza s tvarovaným jádrem, 1957. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
66. Olga Jirsáková, Koflík na zmrzlinu s talířkem. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
67. Pavel Hlava, Flakón. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.

68. František Zemek, Váza; René Roubíček, Váza. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
69. Zdenka Štrobachová, Váza, foukané sklo, pozláceno. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.
70. Ladislav Oliva, Talíř, pískovaný abstraktní vzor. Reprofoto podle *Glass 59* (kat. výst.), The Corning Museum of Glass, New York 1959, s. 68. Foto: archiv autorky.
71. Výstava českého skla v Moskvě (architekt František Tröster), 1959. Reprofoto podle Pavel Hlava, Naše sklo v Moskvě, *Výtvarná práce*, 1959, č. 16, s. 3–6. Foto: archiv autorky.
72. Čtvrtá přehlídka výtvarného umění na přelomu roku 1959 a 1960, sekce užitého umění v Mánesu. Reprofoto podle Josef Raban, Krásu z výstav do našich domovů, *Domov*, 1960, č. 2, s. 21. Foto: archiv autorky.
73. Pohled do československé výstavy na XII. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN.
74. Detail instalace exponátů na XII. Trienále v Miláně. Reprofoto podle Raoul Trojan, XII. Triennale, *Umění a řemesla*, 1961, s. 14. Foto: archiv autorky.
75. Detail instalace exponátů na XII. Trienále v Miláně. Reprofoto podle Raoul Trojan, XII. Triennale, *Umění a řemesla*, 1961, s. 4. Foto: archiv autorky.
76. Detail instalace exponátů na XII. Trienále v Miláně. Foto: Archiv TRN.
77. Sklo na Triennale. Reprofoto podle Triennale, *Domov*, 1960, č. 4, s. 18–19. Foto: archiv autorky.
78. J. Petřivý, Lamelová židle. Reprofoto podle Triennale, *Domov*, 1960, č. 4, s. 21. Foto: archiv autorky.
79. Výrobky z Triennale budou letos v prodeji. Reprofoto podle *Domov*, 1960, s. 33. Foto: archiv autorky.

80. Pravoslav Rada, *Kočka*, 1959, glazovaná majolika, výška 29 cm.
Reprofoto podle Anna Maria Malvezzi, *Oggetti ambiti da ogni donna alla XI. Triennale di Milano*, *Eva*, 1960, 27. 8., s. 8, 9. Foto: archiv autorky.
81. Značka kvality londýnského Design Centre. Reprofoto podle Till Gottheinerová, *Středisko dobrých výrobků*, *Domov*, 1960, č. 2, s. 33. Foto: archiv autorky.
82. Grafická úprava československé výstavy na XIV. Trienále v Miláně roku 1968, fotografie Dagmar Hochová. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, s. XLVIII. Foto: archiv autorky.
83. Petr Tučný, prototypy nástrojů pro firmu Belzer. Foto: soukromý archiv Petra Tučného.
84. Petr Tučný, prototypy nástrojů pro firmu Belzer. Foto: soukromý archiv Petra Tučného.
85. Prototypy pracovních nástrojů na československé výstavě XIV. milánského Trienále. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), sezione cecoslovacca (skládačka, nestránkováno). Foto: archiv autorky.
86. Prototypy pracovních nástrojů na československé výstavě XIV. milánského Trienále. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), sezione cecoslovacca (skládačka, nestránkováno). Foto: archiv autorky.
87. Příklad použití velkoformátových skel ve výstavní architektuře (architekt Bohuslav Rychlink). Foto: archiv Spolku přátel Častolovic.
88. Československá výstava na XIV. Trienále v Miláně, 1968 (architekt Bohuslav Rychlink). Foto: archiv TRN, signatura TRN_14_06_280.
89. Výstava ČFVU v Brně, 1964, uplatnění skleněné stěny a vloženého dřevěného suportu (architekt Bohuslav Rychlink). Foto: František Illek, archiv Spolku přátel Častolovic.

90. Zubařské křeslo (design Miloš Hájek, Jarolím Vavro, sestavil V. Payer). Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, s. XLVIII. Foto: archiv autorky.
91. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, *Slunce zlaté*, 1968, tavené sklo. Foto: archiv autorky.
92. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, *Slunce zlaté*, 1968, tavené sklo, boční pohled. Foto: archiv autorky.
93. Ateliér Reného Roubíčka v Kamenickém Šenově, ve spodní polici modely kompozic. Foto: archiv autorky.
94. Ateliér Reného Roubíčka v Kamenickém Šenově, 3D modely kompozic. Foto: archiv autorky.
95. René Roubíček, *Objekty*, foukané sklo, 1964. Foto: archiv autorky.
96. René Roubíček, *Skica*, 1964–65. Foto: Rakow Research Library, SF 1714.
97. René Roubíček, *Sloupy*, 1968 (zde sekundární umístění). Foto: soukromý archiv Reného Roubíčka.
98. René Roubíček, *Sloupy* (detail), 1968. Reprofoto podle Dalla 14a Triennale, *La Produzione, Abitare*, 1968, listopad, s. 57. Foto: archiv autorky.
99. Milan Knížák, náskres výstavy České republiky na XIX. Trienále v Miláně. Foto: NA, fond Design Centrum ČR.
100. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_07_0161.
101. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_07_0160.
102. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_08_0216.

103. Milan Knížák, Koláž (xeroxová kopie). Foto: NA, fond Design centrum ČR.

104. Milan Knížák, *Domy z koláže*, 1986. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 366. Foto: archiv autorky.

105. Milan Knížák, *Veduty neexistujících měst*, 1988. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 360–361. Foto: archiv autorky.

106. Milan Knížák, *Veduty neexistujících měst*, 1988. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 362–363. Foto: archiv autorky.

Obrazová příloha – obrázky



1. L'ISIA, ateliér plenérové malby vedený malířem Piem Semeghinim.

Foto: Musei Civici di Monza.



2. L'ISIA, pohled do ateliéru dekorativní plastiky (počátek 30. let). Marino Marini se studenty. Reprofoto podle Rossana Bossaglia, *L'ISIA a Monza: Una scuola d'arte europea*, Monza 1986. Foto: archiv autorky.



3. Obálka oficiálního katalogu I. Bienále dekorativního umění v Monze, 1923. Foto: archiv ASCM.



4. Dočasný pavilon Casa elettrica v parku královské vily během Trienále v Monze roku 1930 (architekti Luigi Figini a Gino Pollini, 1930). Foto: archiv ASCM.



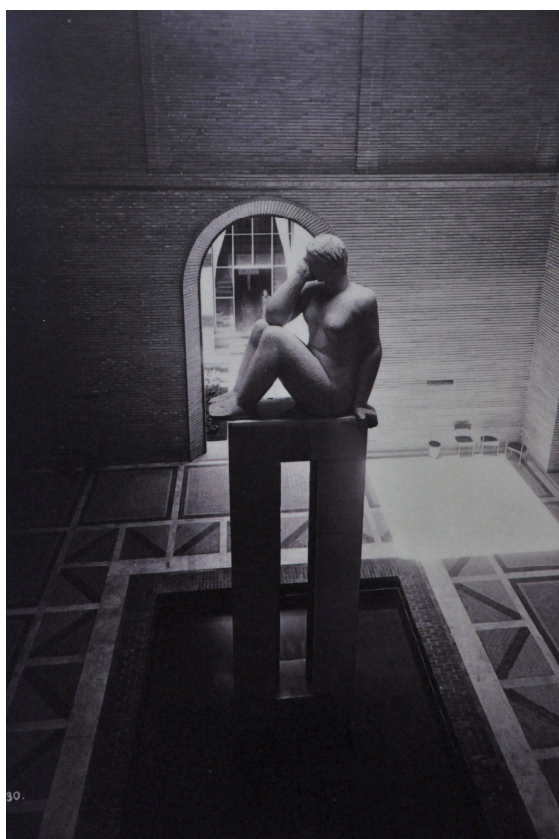
5. Hlavní vstup do Palazzo dell'Arte, sídla milánských Trienále (architekt Giovanni Muzio). Foto: archiv TRN.



6. Detail válcového rizalitu a cihlové fasády Palazzo dell'Arte (architekt Giovanni Muzio). Foto: archiv TRN.



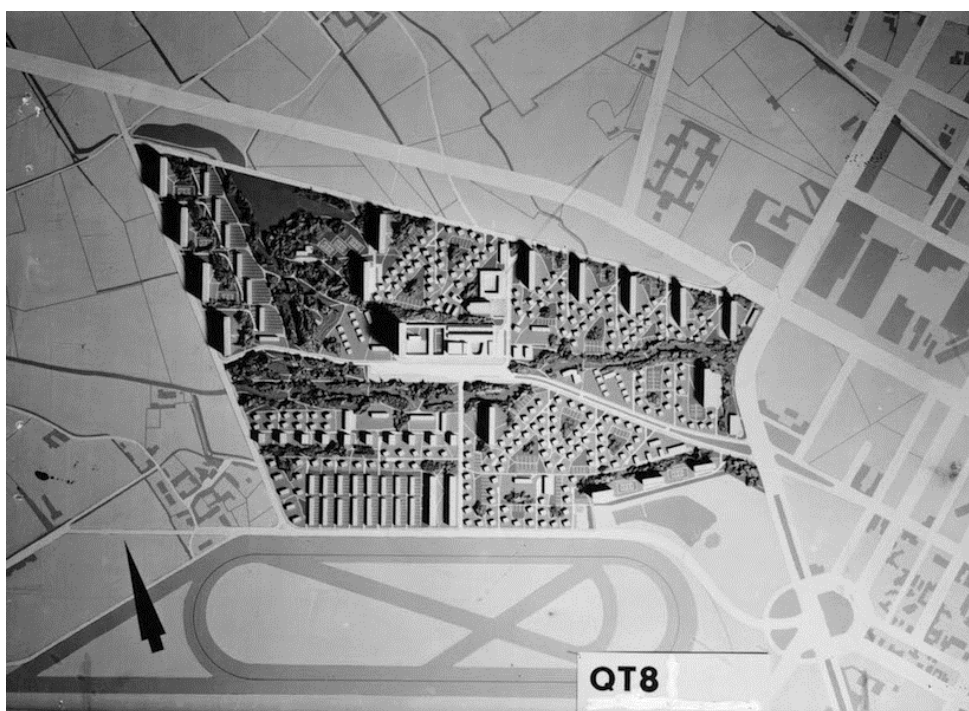
7. Šest solitérních sloupů před parkovým průčelím budovy milánského Trienále (návrh Mario Sironi, 1933). Foto: archiv TRN.



8. Impluvium milánského Trienále. Uprostřed Mario Sironi, *Grande bagnante*, 1933. Foto: archiv TRN.



9. Oficiální otevření V. milánského Trienále. Na centrální stěně mozaika od Gina Severiniho. Foto: archiv TRN.



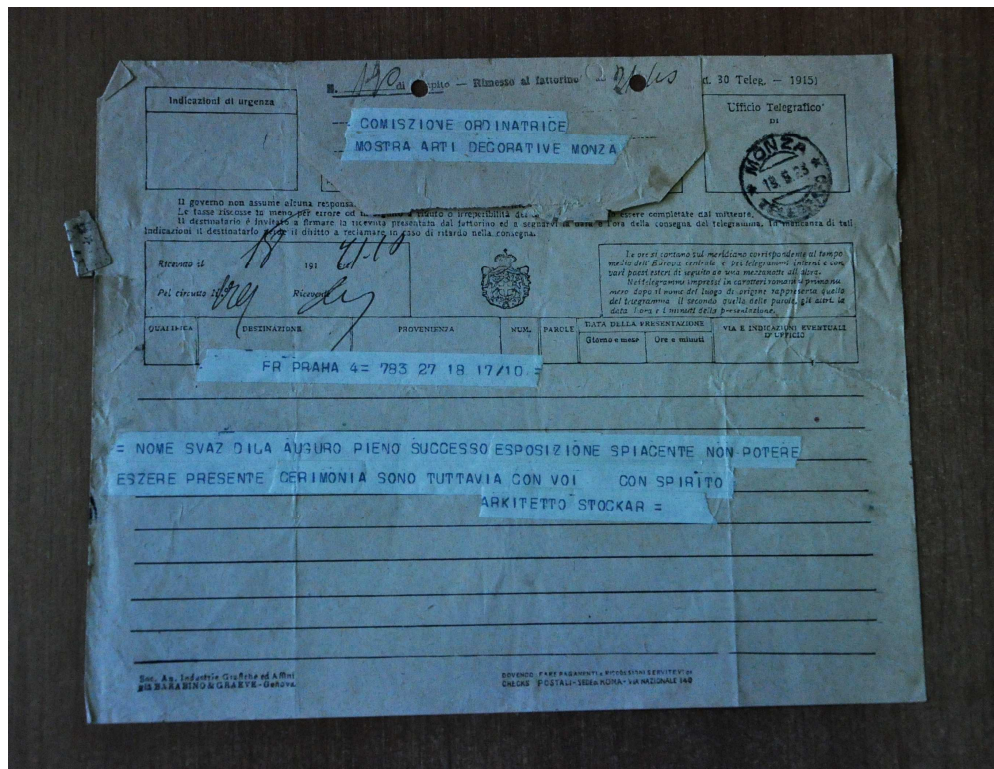
10. Projekt milánského QT8 / Quartiere Triennale Otto (návrh Piero Bottoni, Mario Pucci, 1947). Foto: archiv TRN.



11. Lucio Fontana, *Struttura al neon per la IX Triennale*, 1951, neon, původní lokace nad hlavním schodištěm milánského Trienále. Dnes umístěno v Museo del Novecento, Milán. Foto: archiv TRN.



12. Studentská okupace milánského Trienále roku 1968. Foto: archiv TRN.

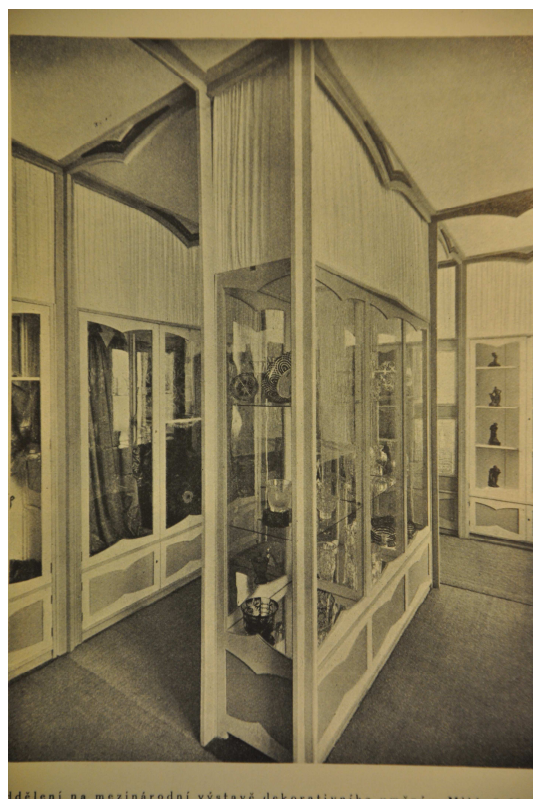


13. Telegram architekta Rudolfa Stockara organizátorům I. Bienále v Monze. Foto: archiv ASCM.



14. Ložnice z leštěného palisandru (návrh František Buben, Rudolf Stockar). Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_cecoslovacchia_003.

15. Chodba československé výstavy na I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.



16. Výstava českého dekorativního umění v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.



17. Interiér vily v Praze Hodkovičkách (návrh Pavel Janák). Publikováno také v oficiálním katalogu I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Catalogo della prima mostra internazionale delle arti decorative* (kat. výst.), Villa Reale, Monza 1923. Foto: archiv autorky.



18. Výstava lidového umění ze Slovenska a Podkarpatské Rusi v rámci československé výstavy na I. Bienále v Monze. Reprofoto podle *Prager Presse*, 1923, č. 43, s. 1. Foto: archiv autorky.



19. Výstava Artělu na I. Bienále v Monze. Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_praga001.



20. Výstava Artělu na I. Bienále v Monze. Foto: archiv TRN, signatura BNN_1_01_praga002.



21. Pavel Janák, Porcelánový servis. Reprofoto podle Roberto Papini, *Le arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923, s. 60. Foto: archiv autorky.



22. Jaroslav Horejc, Talíř s rytou kresbou. Reprofoto podle Roberto Papini, *Le arti a Monza nel 1923*, Bergamo 1923, s. 66. Foto: archiv autorky.



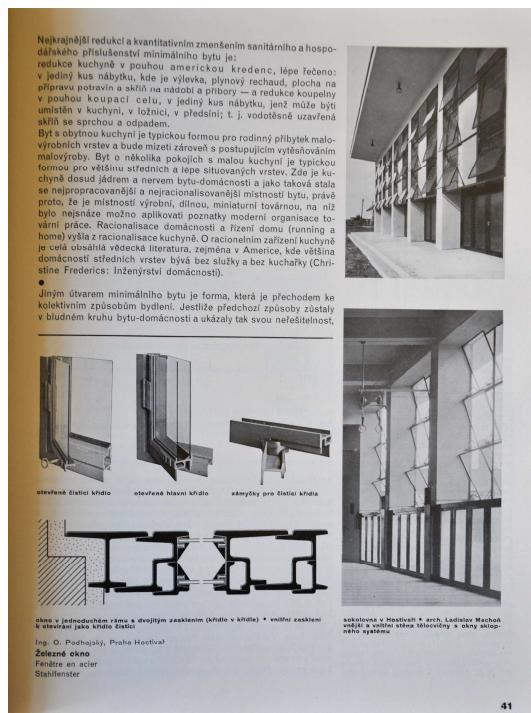
23. Mezinárodní výstava moderní architektury na V. Trienále v Miláně 1933. Reprofoto podle *Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, srpen 1933. Foto: archiv autorky.



24. a 25. Československé fotomozaiky, mezinárodní výstava moderní architektury na V. Trienále 1933. Foto: archiv TRN, signatura TRN_V_02_0047, TRN_V_02_0048.



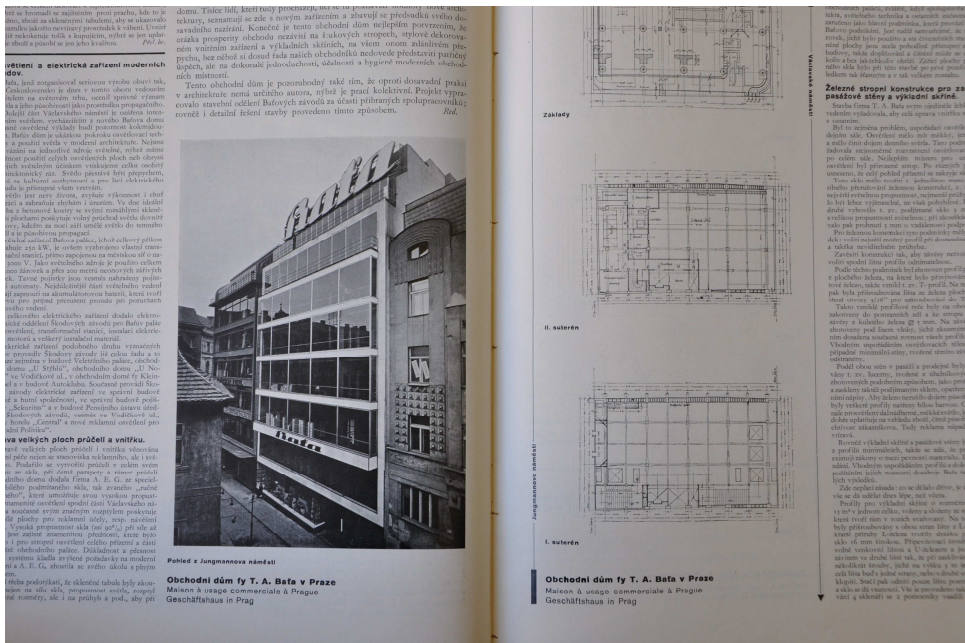
26. Bazén a skokanský můstek na Barrandově (architekt Václav Kolátor).
 Reprofoto podle (bmk), Koupání na Barrandově, *Žijeme* 1931, s. 108–109.
 Foto: archiv autorky.



27. Sokolovna v Hostivěři, detail skleněné fasády (architekt Ladislav Machoň). Reprofoto podle *Stavitel*, 1932, č. 3, s. 41. Foto: archiv autorky.



28. Činžovní dům s pasáží „Černá ruže“ (architekt Oldřich Tyl). Reprofoto podle Oldřich Tyl, Obchodní a činžovní dům v Pasáži, *Stavba XI*, 1932–1933, č. 2, s. 17–19. Foto: archiv autorky.



29. Fasáda obchodního domu Baťa z Jungmannova náměstí v kontextu okolní zástavby. Reprofoto podle (nesign.) Obchodní dům fy T. A. Baťa, *Stavitel*, 1930, č. 11, s. 17–23. Foto: archiv autorky.



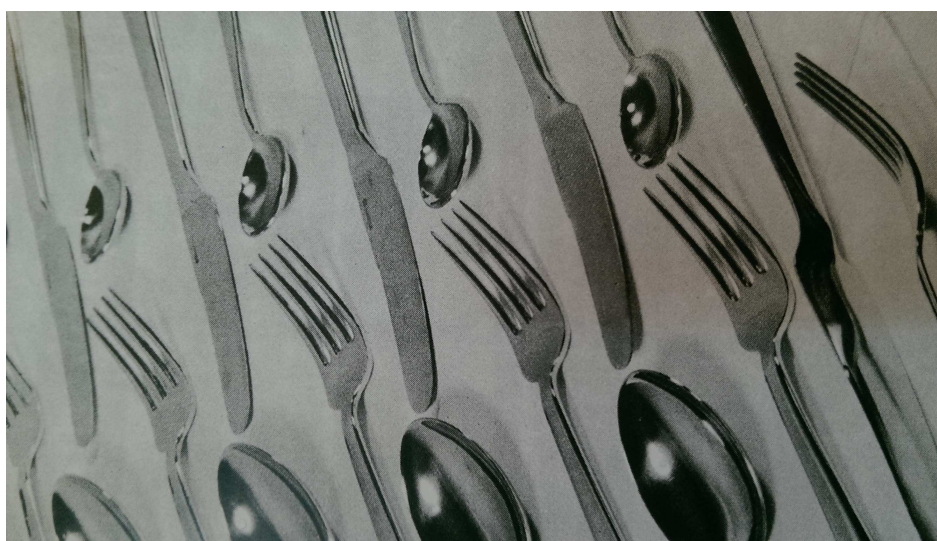
30. Československá výstava na VI. milánském Trienále (architekt Ladislav Sutnar). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VI_06_0403.



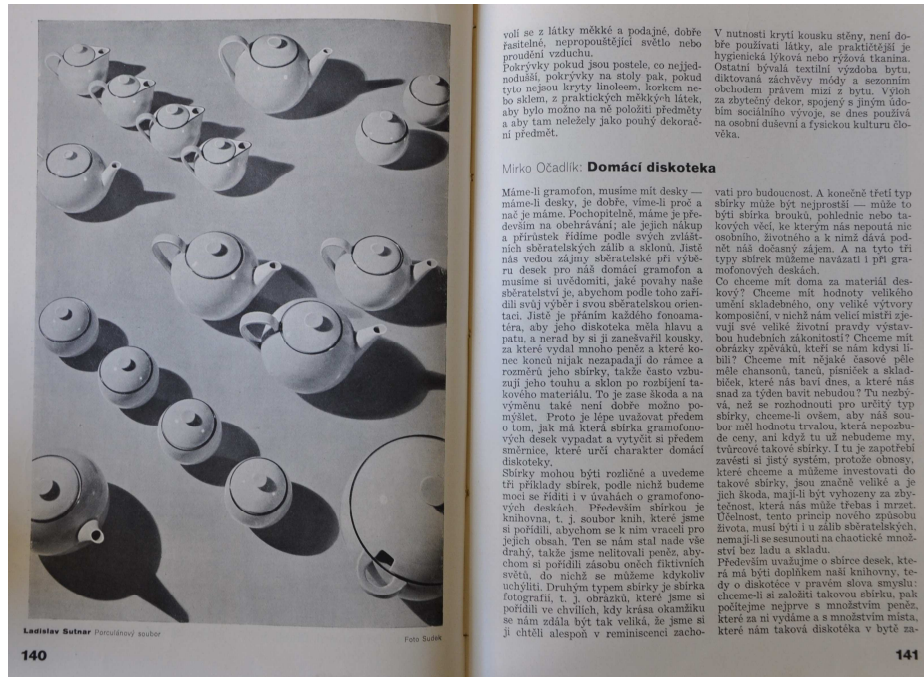
31. Československá výstava na VI. milánském Trienále (architekt Ladislav Sutnar). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VI_06_0405.



32. Josef Wagner, *Ležící torso*, 1935, betlémský pískovec. Národní galerie v Praze. Reprofoto podle Jaromír Pečírka, *Josef Wagner*, Praha 1959, s. 13. Foto: archiv autorky.



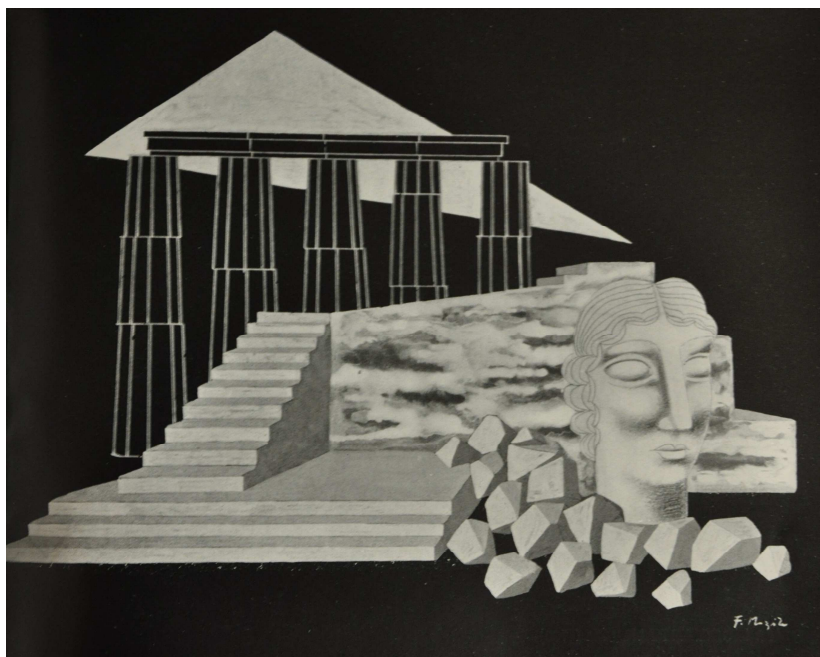
33. Josef Sudek, Reklamní fotografie jídelních příborů pro Krásnou jizbu. Vystaveno na VI. Trienále. Reprofoto podle Josef Sudek, *Družstevní práce*, 1935–1936, nestránkované přílohy. Foto: archiv autorky.



34. Josef Sudek, Reklamní fotografie. Reprofoto podle (nesign.) Čajový soubor Kavalierův, *Žijeme*, X, 1931–32, s. 170–171. Foto: archiv autorky.



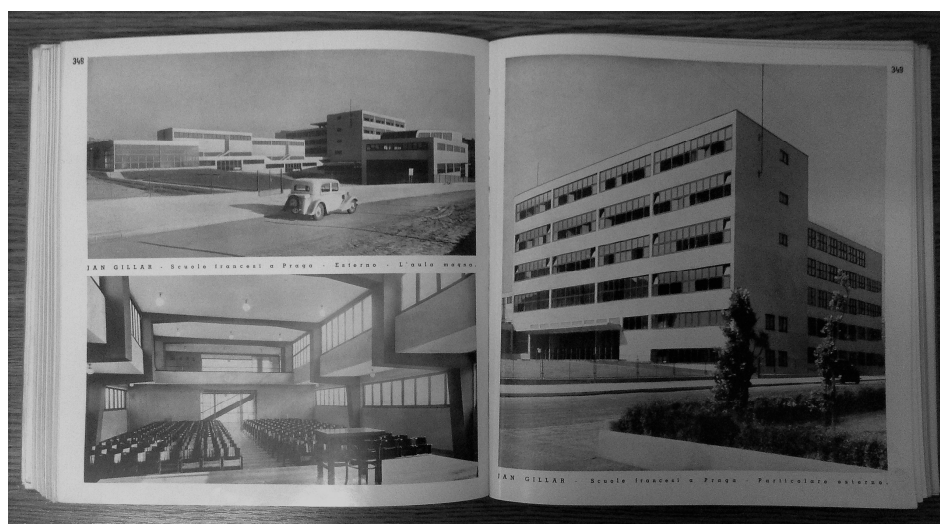
35. František Tröster, *Veřejný nepřítel* (F. Tetauer) jevištní návrh, 1935, režie Jiří Frejka. Foto: archiv TRN, signatura TRN VI_06_0410.



36. František Muzika, *Mír* (Aristofanes), jevištní návrh, Zemské divadlo v Brně 1933, režie A. Podhorský. Reprofoto podle Adolf Chaloupka, *Česká divadelní dekorace*, Praha 1939, nestránková obrazová příloha. Foto: archiv autorky.



37. Pohled do výstavy *Nuova architettura nel mondo*, VI. Triennale 1936. Reprofoto podle Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938, frontispis. Foto: archiv autorky.



38. Dvojstrana z knihy *Nuova architettura nel mondo*, československá moderní architektura. Reprofoto podle Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura nel mondo*, Milano 1938, s. 348–349. Foto: archiv autorky.



39. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienálie v Miláně (architekt František Tröster). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VII_02_0059.



40. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: archiv TRN, signatura TRN_VII_02_0060.



41. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster), centrální výseč se sochou *Práce* od Jaroslava Horejce. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



42. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



43. Výstava Protektorátu Čechy a Morava, VII. Trienále v Miláně (architekt František Tröster). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



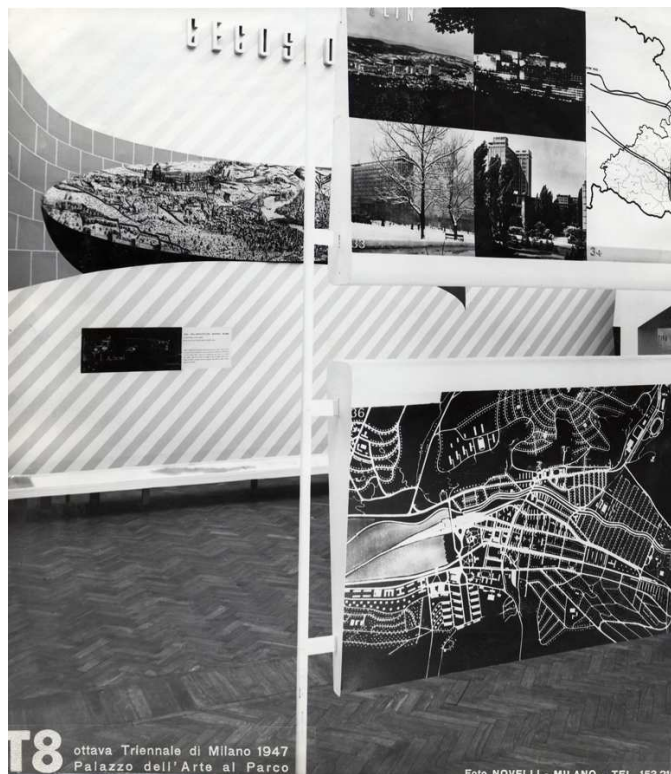
44. Zdeněk Dvořák, *Trampové*, pálená hlína, 1931. Reprofoto podle Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943, sochař abstrakcionista*, Praha 2013, s. 18. Foto: archiv autorky.



45. Pohled do výstavy Protektorátu Čechy a Morava. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



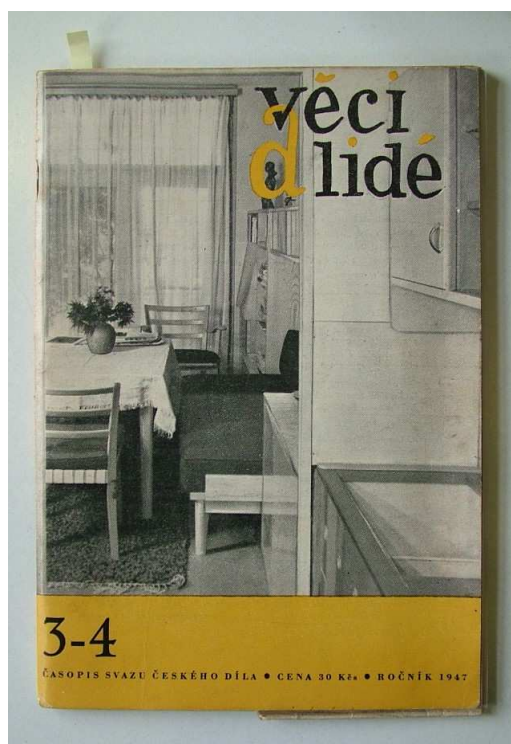
46. Československo na VIII. Trienále v Miláně (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Reprofoto podle František Cubr, Zdeněk Pokorný, T8, *Architekt XLVIII*, 1950, s. 186–187. Foto: archiv autorky.



47. Grafická úprava informačních panelů VIII. Trienále (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Foto: archiv TRN, signatura TRN_08_05_0351.



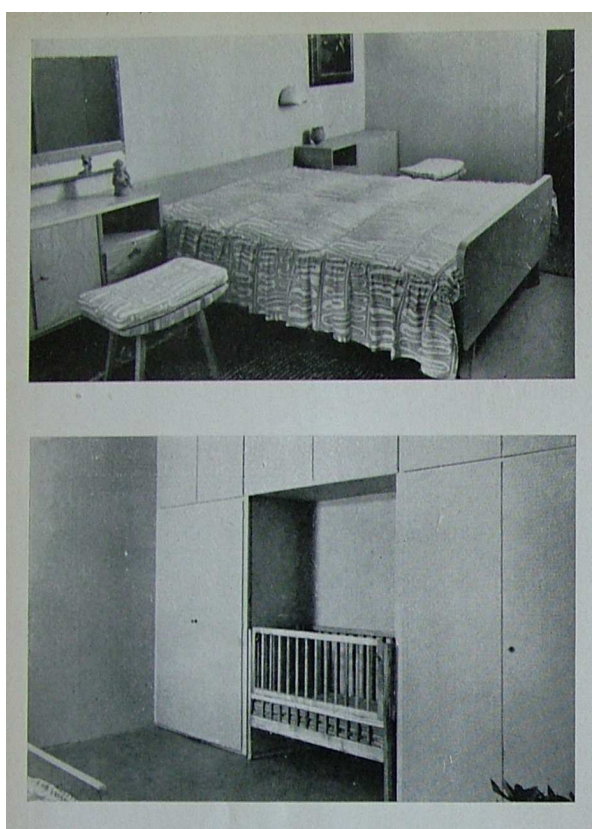
48. Grafická úprava panelů Trienále, plán dvouletky (architekti František Cubr a Zdeněk Pokorný). Foto: archiv TRN, signatura TRN_08_05_0341.



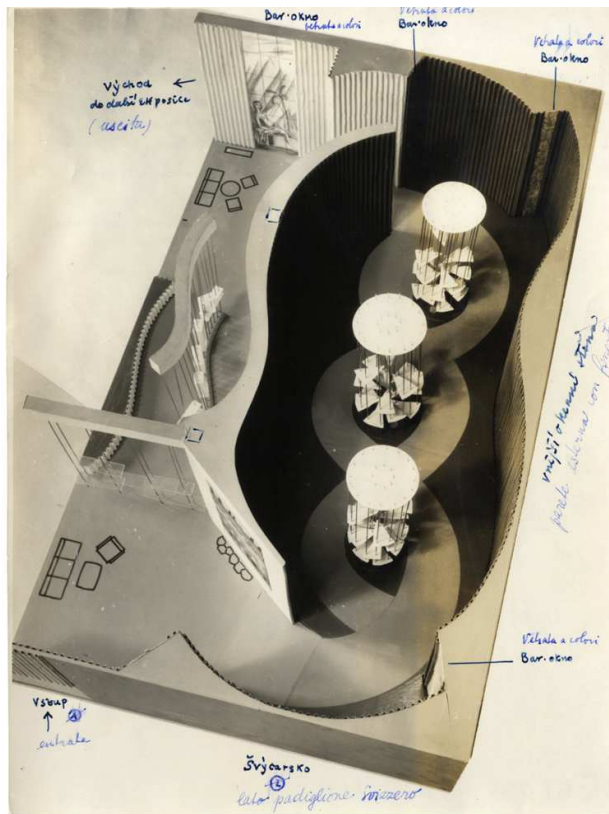
49. Pohled do obývacího pokoje mezonetového bytu z Koldomu v Horním Litvínově. Reprofoto podle *Věci a lidé*, 1947, č. 3–4. Foto: archiv autorky.



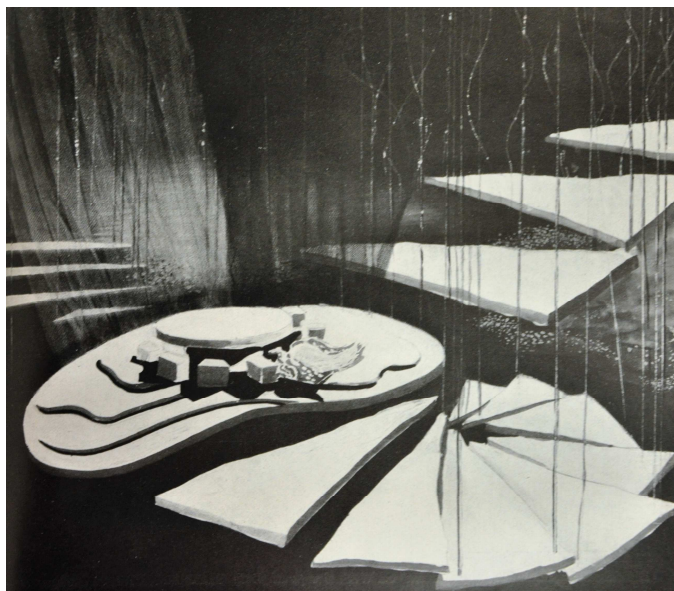
50. Obývací pokoj na československé výstavě na VIII. Trienále v Miláně.
Foto: archiv TRN.



51. Ložnice s vestavěnou dětskou postýlkou na VIII. milánském Trienále.
Reprofoto podle Ernesto N. Rogers, Esperienza dell'ottava Triennale,
Domus, č. 221, červenec 1947, s. 4. Foto: archiv autorky.



54. Fotografie modelu československé výstavy na XI. Trienále, pohled z ptačí perspektivy. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0558.



55. František Tröster, *Očarovaný život* (Jeane Cocteau), Stavovské divadlo v Praze 1937, režie Jiří Frejka. Reprofoto podle Adolf Chaloupka, *Česká divadelní dekorace*, Praha 1939, neustránková obrázková příloha. Foto: archiv autorky.



56. František Tröster, *Očarováný život*, Jeane Cocteau (režie Jiří Frejka), 1937. Reprofoto podle Martin Tröster – Magda Wagenknechtová Svobodová, Výstavnická činnost Františka Tröster, in: *František Tröster, Básník světla a prostoru / Artist of Light and Space* (kat. výst.), Výstavní sály Obecního domu, 2007, s. 13. Foto: archiv autorky.



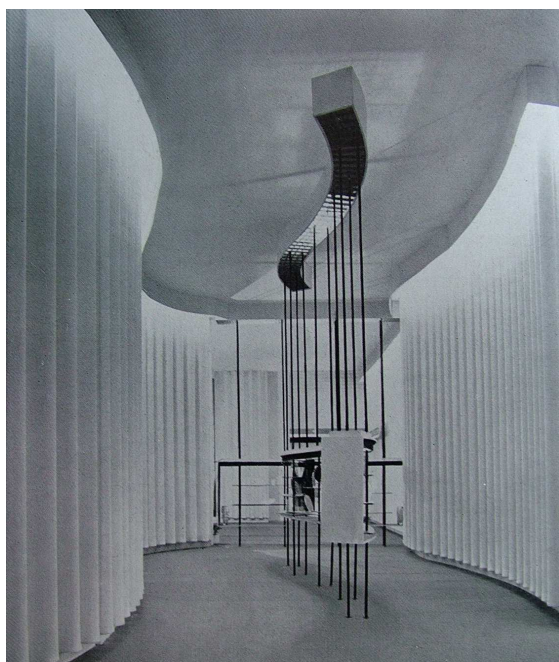
57. Světelné válce na výstavě československého skla na XI. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0561.



58. Instalace československého skla na XI. Trienále. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



59. Instalace československého skla na XI. Trienále (detail). Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



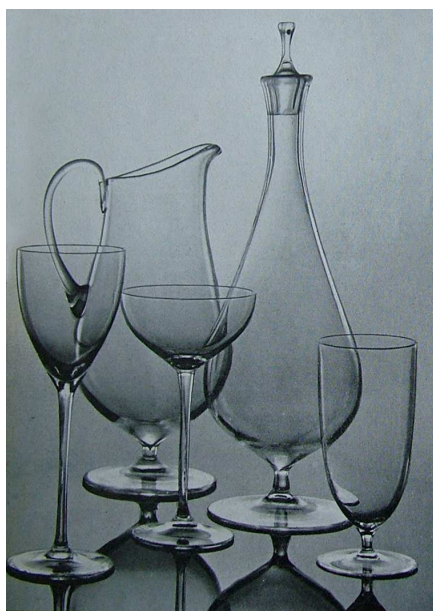
60. Vstupní prostor, tzv. bílá chodba československé výstavy na XI. Trienále v Miláně. Reprofoto podle *Undicesima Triennale, Milano 1957: guida ufficiale* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, Milano 1957, s. CXXII. Foto: archiv autorky.



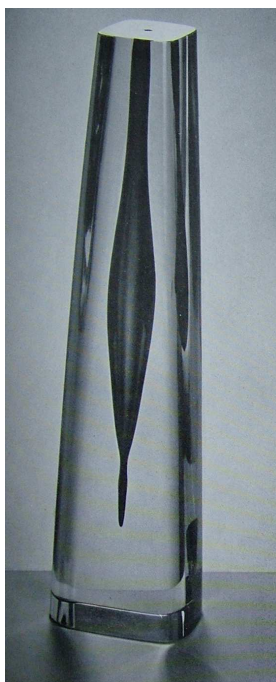
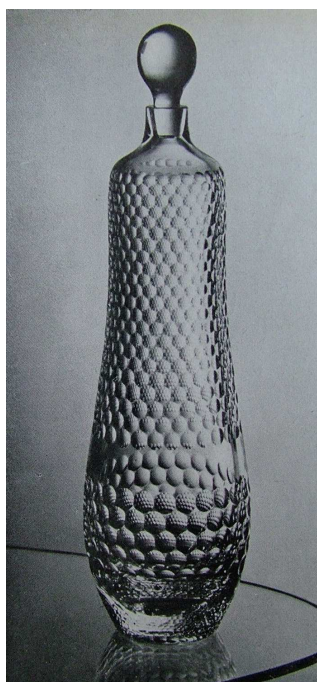
61. Mozaika *Sklářské umění* od Josefa Kaplického v bílé chodbě československé výstavy na XI. Trienále v Miláně. Foto: soukromý archiv rodiny Trösterových.



62. Barevné okno Josefa Kaplického, v popředí broušený křišťálový servis od Josefa Turka (Borské sklo, Nový Bor), československá výstava na XI. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN, signatura TRN_XI_11_0565.



63. Karol Hološko, Křišťálový nápojový servis, foukané sklo. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.



64. Jiřina Žertová, Karafa, foukané broušené sklo, v. 33cm, 1956. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.

65. Adolf Matura, Váza s tvarovaným jádrem, 1957. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.



66. Olga Jirsáková, Koflík na zmrzlinu s talířkem. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.

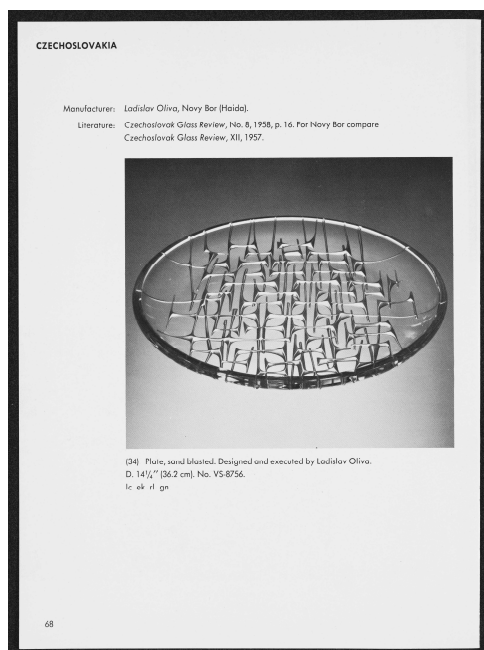
67. Pavel Hlava, Flakón. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.



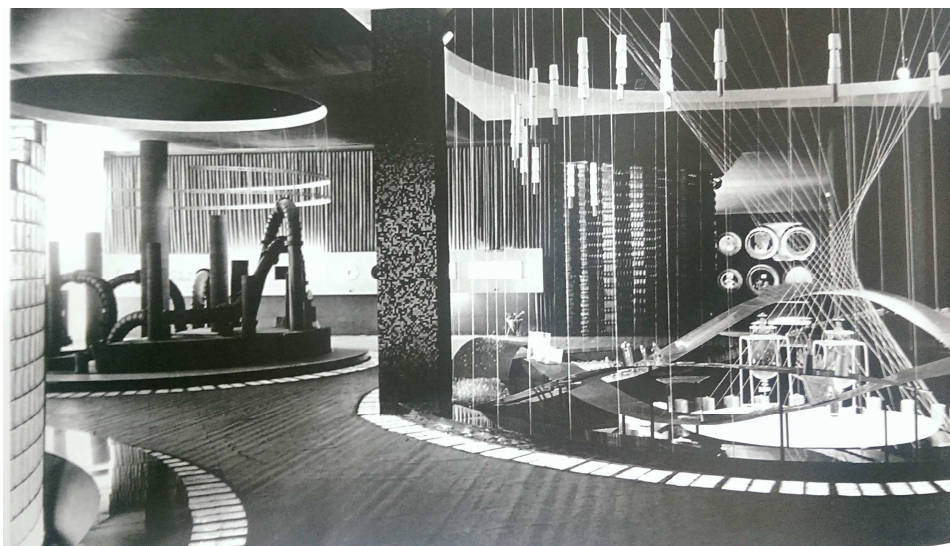
68. František Zemek, Váza; René Roubíček, Váza. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.



69. Zdenka Štrobachová, Váza, foukané sklo, pozlaceno. Reprofoto podle Zdenko Feyfar, *Fotografie českého skla*, Praha 1957. Foto: archiv autorky.



70. Ladislav Oliva, Talíř, pískovaný abstraktní vzor. Reprofoto podle *Glass 59* (kat. výst.), The Corning Museum of Glass, New York 1959, s. 68. Foto: archiv autorky.



71. Výstava českého skla v Moskvě (architekt František Tröster), 1959. Reprofoto podle Pavel Hlava, *Naše sklo v Moskvě, Výtvarná práce*, 1959, č. 16, s. 3–6. Foto: archiv autorky.



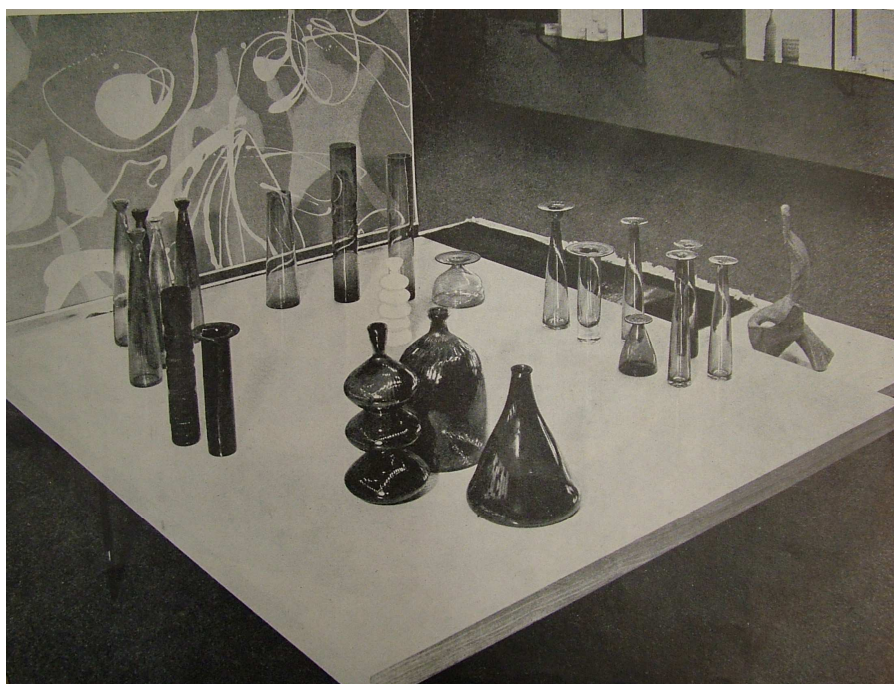
72. Čtvrtá přehlídka výtvarného umění na přelomu roku 1959 a 1960, sekce užitého umění v Mánesu. Reprofoto podle Josef Raban, Krásu z výstav do našich domovů, *Domov*, 1960, č. 2, s. 21. Foto: archiv autorky.



73. Pohled do československé výstavy na XII. Trienále v Miláně. Foto: archiv TRN.



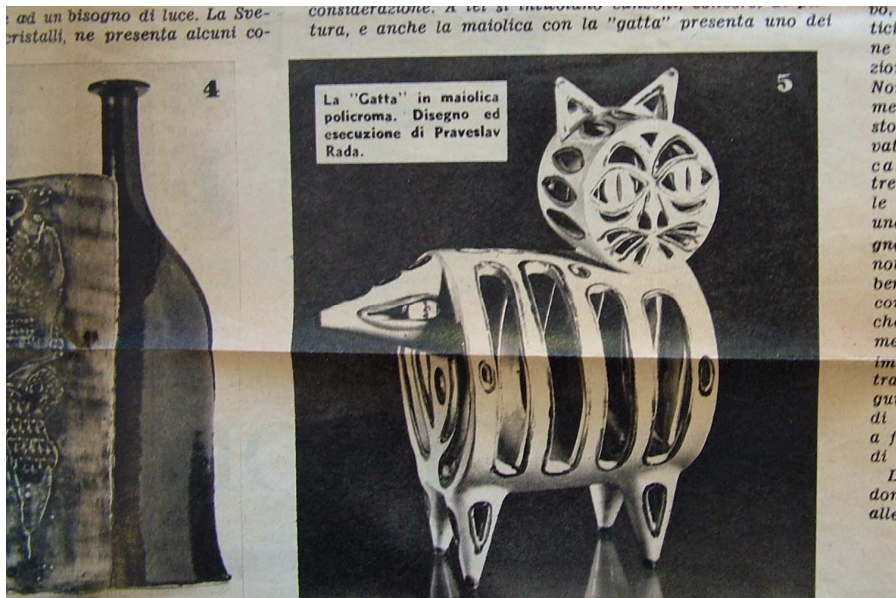
74. Detail instalace exponátů na XII. Trienále v Miláně. Reprofoto podle Raoul Trojan, XII. Triennale, *Umění a řemesla*, 1961, s. 14. Foto: archiv autorky.



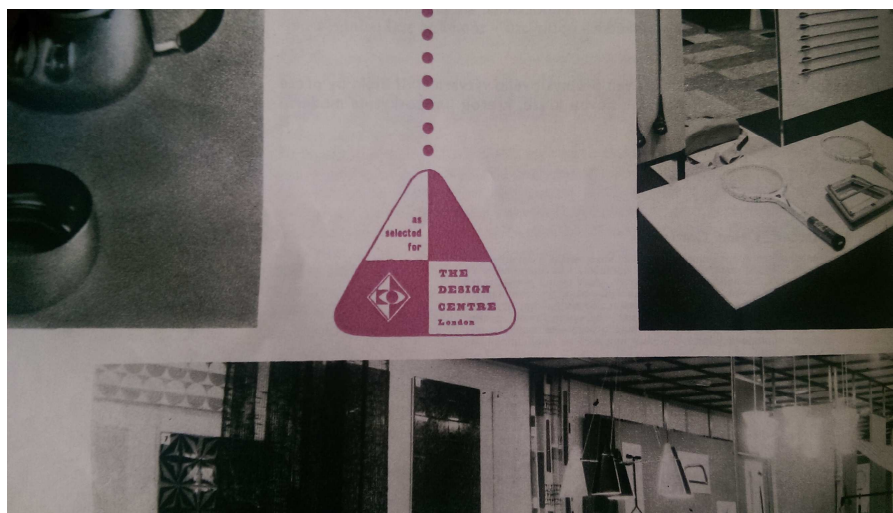
75. Detail instalace exponátů na XII. Trienále v Miláně. Reprofoto podle Raoul Trojan, XII. Triennale, *Umění a řemesla*, 1961, s. 4. Foto: archiv autorky.



79. Výrobky z Triennale budou letos v prodeji. Reprofoto podle *Domov*, 1960, s. 33. Foto: archiv autorky.



80. Pravoslav Rada, *Kočka*, 1959, glazovaná majolika, výška 29 cm. Reprofoto podle Anna Maria Malvezzi, *Oggetti ambiti da ogni donna alla XI. Triennale di Milano*, *Eva*, 1960, 27. 8., s. 8, 9. Foto: archiv autorky.



81. Značka kvality londýnského Design Centre. Reprofoto podle Till Gottheinerová, Středisko dobrých výrobků, *Domov*, 1960, č. 2, s. 33. Foto: archiv autorky.



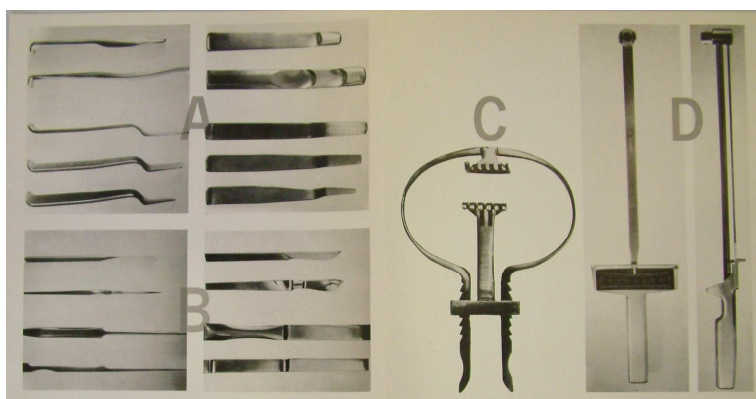
82. Grafická úprava československé výstavy na XIV. Trienále v Miláně roku 1968, fotografie Dagmar Hochová. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), Palazzo dell'Arte al Parco, s. XLVIII. Foto: archiv autorky.



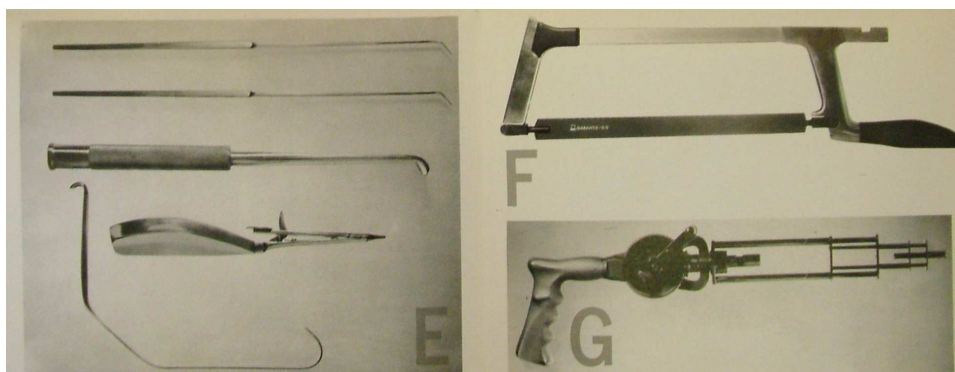
83. Petr Tučný, prototypy nástrojů pro firmu Belzer. Foto: archiv Petra Tučného.



84. Petr Tučný, prototyp nástroje pro firmu Belzer. Foto: archiv Petra Tučného.



85. Prototypy pracovních nástrojů na československé výstavě XIV. milánského Triennale. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), sezione cecoslovacca (skládačka, nestránkováno). Foto: archiv autorky.



86. Prototypy pracovních nástrojů na československé výstavě XIV. milánského Trienále. Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), sezione cecoslovacca (skládačka, nestránkováno). Foto: archiv autorky.



87. Příklad použití velkoformátových skel ve výstavní architektuře (architekt Bohuslav Rychlík). Foto: archiv Spolku přátel Častolovic.



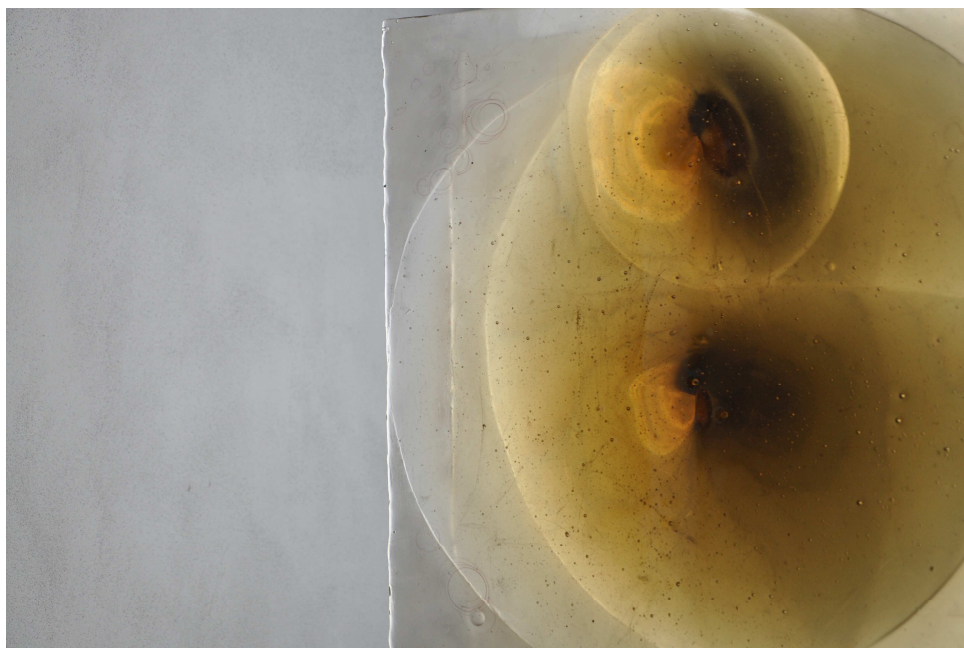
88. Československá výstava na XIV. Trienále v Miláně, 1968 (architekt Bohuslav Rychlík). Foto: archiv TRN, signatura TRN_14_06_280.



89. Výstava ČFVU v Brně, 1964, uplatnění skleněné stěny a vloženého dřevěného suportu (architekt Bohuslav Rychlík). Foto: František Illek, archiv Spolku přátel Častolovic.



90. Zubařské křeslo (design Miloš Hájek, Jarolím Vavro, sestavil V. Payer).
Reprofoto podle *Quattordicesima Triennale di Milano* (kat. výst.), Palazzo
dell'Arte al Parco, s. XLVIII. Foto: archiv autorky.



91. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, *Slunce zlaté*, 1968, tavené sklo. Foto: archiv autorky.



92. Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, *Slunce zlaté*, 1968, tavené sklo, boční pohled. Foto: archiv autorky.



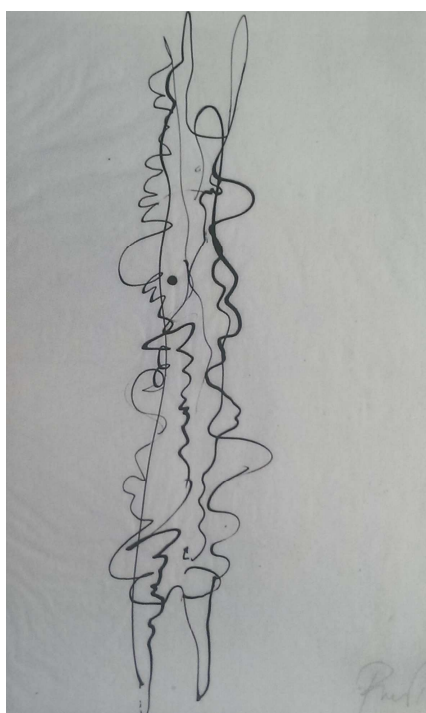
93. Ateliér Reného Roubíčka v Kamenickém Šenově, ve spodní polici modely kompozic. Foto: archiv autorky.



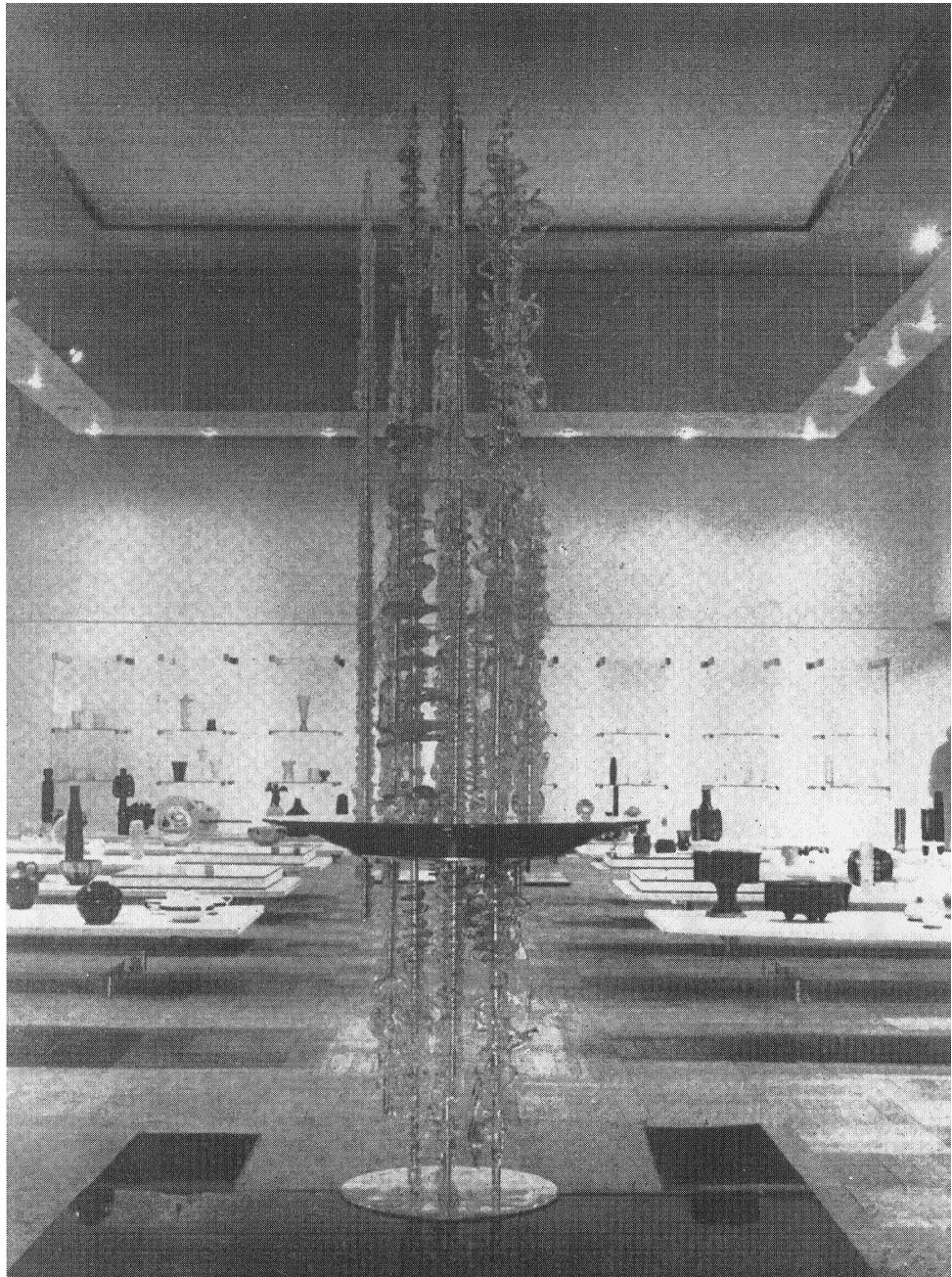
94. Ateliér Reného Roubíčka v Kamenickém Šenově, 3D modely kompozic. Foto: archiv autorky.



95. René Roubíček, *Objekty*, foukané sklo, 1964. Foto: archiv autorky.



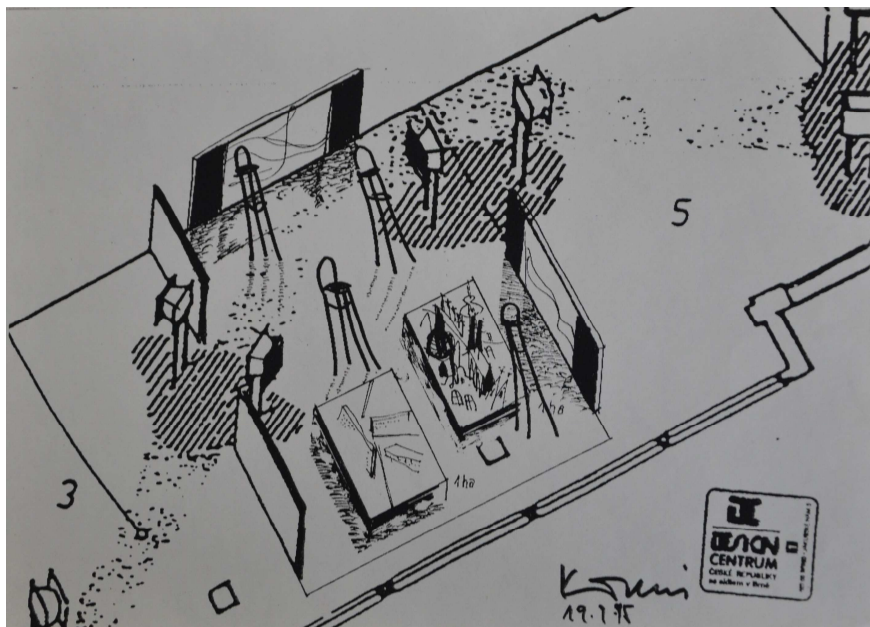
96. René Roubíček, *Skica*, 1964–65. Foto: Rakow Research Library, SF 1714.



97. René Roubíček, *Sloupy*, 1968 (zde sekundární umístění). Foto: archiv Reného Roubíčka.



98. René Roubíček, *Sloupy* (detail), 1968. Reprofoto podle Dalla 14a Triennale, La Produzione, *Abitare*, 1968, listopad, s. 57. Foto: archiv autorky.



99. Milan Knížák, náčrtek výstavy České republiky na XIX. Trienále v Miláně. Foto: NA, fond Design Centrum ČR.



100. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_07_0161.



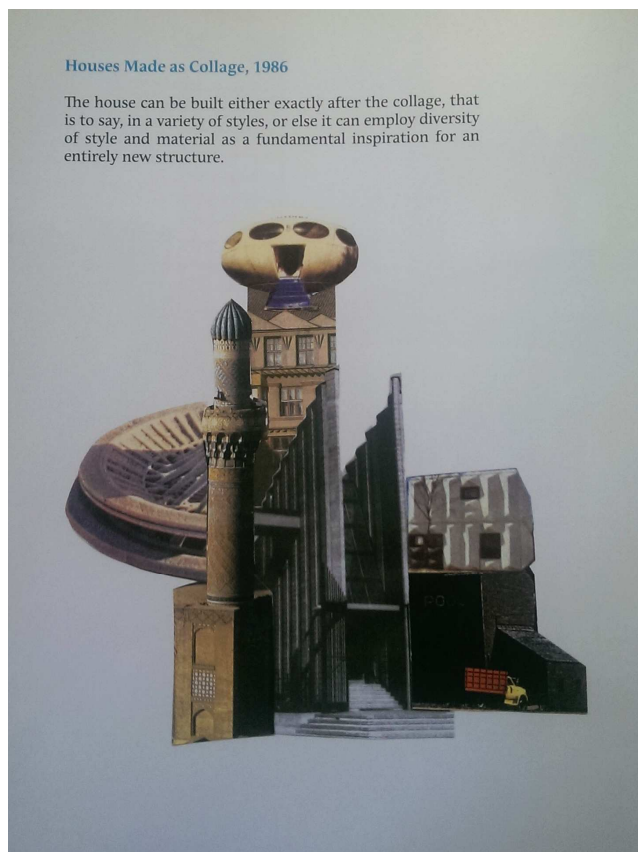
101. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_07_0160.



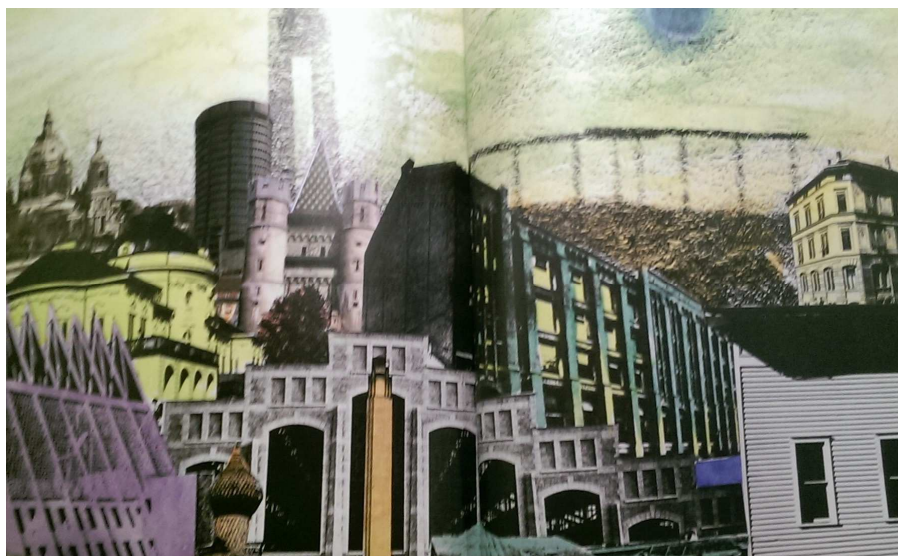
102. Pohled do výstavy České republiky na XIX. Trienále (architekt Milan Knížák). Foto: archiv TRN, signatura TRN_XIX_08_0216.



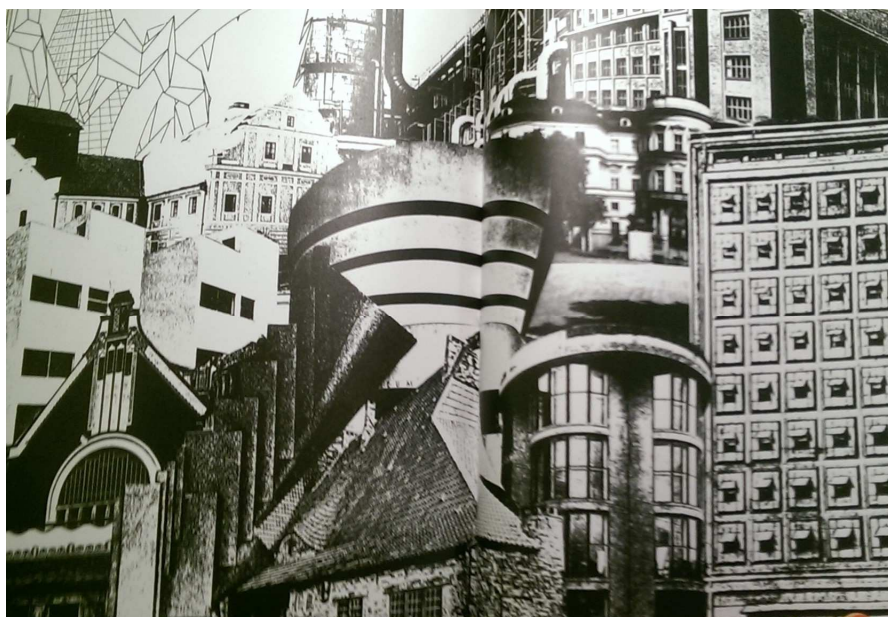
103. Milan Knížák, Koláž (xeroxová kopie). Foto: NA, fond Design centrum ČR.



104. Milan Knížák, *Domy z koláže*, 1986. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 366. Foto: archiv autorky.



105. Milan Knížák, *Veduty neexistujících měst*, 1988. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 360–361. Foto: archiv autorky.



106. Milan Knížák, *Veduty neexistujících měst*, 1988. Reprofoto podle Milan Knížák, *Dreaming of Architecture*, Ostrava 2012, s. 362–363. Foto: archiv autorky.