

ART



LIFE

Artlife je časopisem Uměleckoprůmyslového musea v Praze pro interpretaci a reflexi užitého umění a designu v širších kulturních souvislostech. Představuje život artefaktů řemesla a průmyslové výroby v každodennosti i ve sbírkových fondech a restaurátorských dílnách. Periodikum je zaměřeno na základní a aplikovaný výzkum v oblasti dějin a teorie českého a zahraničního užitého umění, designu, knižní kultury, fotografie, architektury a oděvní tvorby a jeho diseminaci. Akcentuje zejména otázky z dějin užitého umění, výtvarného umění, historie, konzervátorské a restaurátorské praxe, muzeologie, teorie a metodologie dějin umění a dalších příbuzných oborů.

Příspěvky aktuálního čísla *Artlife* sledují rozdílné časové horizonty – od renesance přes meziválečné období až po druhou polovinu 20. století – a spojuje je zájem o proměny hodnot, které přisuzujeme předmětům užitého umění. Každý z textů svým způsobem poukazuje na proměnlivost významů uměleckého díla, které jsou utvářeny a určovány nejen záměry, funkcemi a okolnostmi při vzniku artefaktu, ale neméně podstatnou mírou kontextem, ve kterém tato díla hodnotíme – institucemi, sbírkami, výstavami, odborným výzkumem i proměnlivými interpretačními rámci. Společným jmenovatelem prezentovaných témat je tedy otázka, jak se proměňují způsoby, jimiž chápeme užité umění, jeho společenskou funkci a jeho místo v kulturní paměti. Úvodní studie je jedním z dalších výsledků výzkumu exkluzivní renesanční, barokní a rokokové nábytkové tvorby, realizovaného jako jedno z klíčových témat Dlouhodobé koncepce rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (DKRVO). Představuje dosud souhrnně nezpracovaný soubor estenského mobiliáře zdobeného technikami *scagliola* a *pietre dure*, dochovaného na zámku Konopiště. Výzkum tento mimořádný celek zasazuje do širšího kontextu florentských medicejských dílen i dvorské produkce v Modeně a otevírá nové možnosti interpretace jedné z nejvýznamnějších kolekcí svého druhu ve střední Evropě. Text zároveň připomíná význam systematického výzkumu sbírek, který dokáže odhalit nové souvislosti i u dlouhodobě známých památkových fondů. Druhá studie obrací pozornost k dalšímu z klíčových témat koncepce – osobnosti Karla Heraina, tentokrát k jeho vlivu na institucionalizaci plakátu jako svébytného výtvarného média, které je významnou součástí umělecké a kulturní historie jako artefakt grafického designu, nástroj vizuální komunikace i historický pramen. Studie připomíná, že muzeum může být aktivním tvůrcem hodnot a proměňovat způsob, jakým společnost nahlíží na každodenní vizuální kulturu. Třetí příspěvek se zaměřuje na vztah „vysokého“ a „nízkého“ umění v dějinách designu a uměleckoprůmyslového vzdělávání. Prostřednictvím kritické reflexe zavedených interpretačních modelů otevírá otázky, které přesahují historický výzkum a dotýkají se samotné metodologie oboru. Jak psát dějiny designu, aby nezůstávaly omezeny na výjimečné artefakty, ale zahrnovaly také každodennost, populární kulturu a širší společenské souvislosti? Studie ukazuje, že právě překračování tradičních kategorií může přinést nový pohled na vývoj výtvarné kultury v socialistickém Československu.

Věříme, že toto číslo *Artlife* nabídne čtenářům nejen nové poznatky o konkrétních sbírkách, osobnostech a fenoménech, ale také inspiraci k širším úvahám o tom, jak dnes interpretujeme dějiny užitého umění a designu a jakou roli v tomto procesu hrají muzea, historický výzkum i současná teorie.

Lucie Vlčková & Radim Vondráček

Studie	4
Zprávy	50
Aktuality	58
Recenze	64

ESTENSKÝ MOBILIÁŘ ZDOBENÝ TECHNIKOU SCAGLIOLA A PIETRE DURE NA ZÁMKU KONOPIŠTĚ

Studie

text:
Jiří Fronek (UPM)

Soubor italského renesančního a barokního nábytku in scagliola a pietre dure tvoří na zámku Konopiště významnou část rozsáhlé estenské sbírky modenských vévodů a markýze Tommasa degli Obizzi. Zatímco badatelská pozornost se v poslední době již soustředila na zpracování jejího fondu středověkého umění a estenské sbírky zbraní a zbroje, tato kolekce vzácného mobiliáře doposud až na výjimku nebyla podrobena cílenému výzkumu. Nábytkový soubor je takto poprvé vřazen do kontextu tvorby proslulých medicejských dílen ve Florencii a dvorských dílen v Modeně.

The collection of Italian Renaissance and Baroque furniture with scagliola and pietre dure techniques at Konopiště Castle represents a significant part of the extensive „d’Este collection“ of the Dukes of Modena and Marquis Tommaso degli Obizzi. While recent research has focused on the processing of its medieval art collection and the d’Este’s armory, this rare furniture has not been the subject of targeted research until now, with one exception. The furniture ensemble is thus placed for the first time in the context of the production of the famous Medici workshops in Florence and the court workshops in Modena.

Text vznikl díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

Kolekce kabinetů a stolů zdobených technikami *scagliola* a *commessi di pietre dure*, jež našla své novodobé umístění na zámku Konopiště, pochází z estenských sbírek v Palazzo Ducale v Modeně a Castello del Catajo u Padovy. Estenské dědictví modenských vévodů, s uměleckými sbírkami, jež patřily k nejvýznamnějším své doby, a také mimořádné sbírky na zámku Catajo bezdětného markýze Tommasa degli Obizzi, přešly roku 1803 na vedlejší linii habsbursko-lotrinského rodu zvanou Österreich-Este. Po smrti posledního modenského vévody Francesca V. d’Este roku 1875 se nositelem estenského titulu a dědicem ohromného majetkového odkazu stal arcivévoda Franz Ferdinand, pozdější následník habsburského trůnu. Unikátní kabinety byly vlivem historických okolností převezeny roku 1870 z modenského Palazzo Ducale do vídeňského Palais Modena. Kolem poloviny devadesátých let je Franz Ferdinand d’Este nechal osadit do nově zařizovaných reprezentačních sálů ve svém zámku Konopiště. Vzhledem k jejich hodnotě a významu se rozhodl je umístit do Sloupového sálu, následně pojmenovaného *Pietradura Salon*, a také do Žofiina salonu (dnes zvaného Růžový salon). Estenské kabinety a stoly zde dodnes tvoří nepřehlédnutelnou dominantu mobiliáře jižního traktu piano nobile.

Ojedinelá kolekce historického nábytku na zámku Konopiště, zvaná tradičně „estenská“, reprezentuje svou mimořádnou kvalitou nejlepší práce v technice, kterou Itálie nejvýrazněji obohatila evropskou tvorbu novověkého mobiliáře, v technice vykládání drahými kameny a barevnými mramory *commessi lapidei* (také *commessi di pietre dure* nebo tzv. florentská mozaika) a její imitací v sádrovém – umělém mramoru (*scagliola*).

V reprezentačních sálech jižního křídla zámku se dochovaly protějškové kabinety zdobené technikou *scagliola* z modenské dílny Giovannioho Leone z počátku osmdesátých let 17. století, které dnes představují nejvýznamnější profánní práce *in scagliola* tohoto druhu v éře italského baroka [obr. 1, 2]. Tuto dvojici doplňuje monumentální ebenový kabinet s analogickou formální výstavbou, avšak zdobený florentskou mozaikou z ateliéru Benedetta Corberelli, vytvořený také v dvorních dílnách modenského vévody [obr. 3]. Další dva protějškové kabinety, numismatické, s bravurní výzdobou drahými kameny, mozaikami a zejména zlacenými bronzovými plastikami patří rovněž k vrcholným ukázkám produkce luxusního nábytku italského baroka [obr. 4, 5]. Zcela raritní je ceremoniální ebenový stůl vykládaný drahými kameny, s původní podnoží [obr. 6]. Vznikl v devadesátých letech 16. století ve Florencii a řadí se tak mezi několik ojedinele dochovaných nejstarších prací rané produkce medicejských dílen *Galleria dei Lavori* v Palazzo degli Uffizi. Do časného období tvorby těchto dílen náleží také deska stolu provedená v technice *commessi di pietre dure* s motivy Ezopových bajek, vytvořená v *Opificio delle pietre dure*, provozu specializovaném na tzv. florentskou mozaiku [obr. 7]. Unikátní soubor estenského mobiliáře doplňuje dvojice benátských stolků typu *guéridon*, jejichž desky zdobí florentské

mozaiky z počátku vrcholné produkce medicejské dílny *Opificio delle pietre dure* a také pozoruhodná montáž s imitací japonského laku typu *takamakie* [obr. 8, 9].

Kabinety s výzdobou *in scagliola* z modenské dílny Giovannioho Leone

Z celého souboru estenského mobiliáře dochovaného na zámku Konopiště je třeba na prvním místě uvést dvojici kabinetů vytvořených v dílně Giovannioho Leone v letech 1680 a 1681. Právě tyto dva kabinety v minulosti proslavily celou unikátní kolekci nejvíce. Obdivné reference historiků je připomínají až do 60. let 19. století, kdy po procesu sjednocení Itálie a jejich transferu do Vídně roku 1870 v podstatě mizí ze zřetele.

Odborná veřejnost poté nejen v oblasti Itálie na dlouhou dobu neměla tušení, kam se nejvýznamnější barokní kabinety zdobené technikou *scagliola* vlastně poděly. Až Erwin Neumann ve své studii z roku 1959 oba modenské kabinety připomněl jako nejvýznamnější práce Govannioho Leone z Carpi – předního scagliolisty v Emilia Romagna poslední čtvrtiny 17. století. O jejich novodobém umístění na zámku Konopiště však nevěděl a pokládal je za ztracené.¹ Kabinety zahrnul do svého obsáhlého compendia *Die Kunst des deutschen Möbels* z roku 1968 Heinrich Kreisel, avšak jen s nepřesným, poněkud zavádějícím určením bez znalosti autora a datace.² Až teprve Graziano Manni ve své monografii *I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna e Marche* z roku 1997 spojil Leoneho kabinety s jejich současnou lokací na zámku Konopiště a zhodnotil je jako svého druhu nejvýznamnější profánní práce *in scagliola* školy Carpi, jež svým významem zdaleka překračují hranice barokní produkce oblasti Emilia Romagna a Marche.³

Dvojice ebenových kabinetů vznikla v Modeně v letech 1680 (inv. č. K 4295) [obr. 1] a 1681 (inv. č. K 4332) [obr. 2]. Kabinety jsou proponovány jako protějškové se stejnou formální výstavbou. V četných výplních je zdobí destičky *in scagliola*, které vytvořil vynikající scagliolista Giovanni Leone (1639, Carpi – počátek 18. století, Modena). Arcivévoda je nechal umístit v *Pietradura Salonu No. 19*, jednom ze dvou dominantních sálů jižního traktu piano nobile (dnes opět nazývaném Sloupový sál – *Säulen-Salon*), kde jsou doloženy v historickém inventáři pod označením „*2E Estensischer Aufsatzkasten mit Ebenholzourniert*“.⁴

1 Erwin Neumann, Materialien zur Geschichte der Scagliola, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Band 55 (neue Folge Band XIX), Wien, 1959, s. 104, pozn. 140.
2 Heinrich Kreisel – Georg Himmelheber, *Die Kunst des deutschen Möbels*, Bd. I., München 1968, s. 337, obr. 368.
3 Graziano Manni, *I Maestri della Scagliola in Emilia Romagna e Marche*, Modena 1997, s. 140–144.
4 Haupt-Inventar des erzh. Schloßes Konopischt, Buch I., II. Stock, *Pietradura Salon No. 19*, zámek Konopiště (Územní památková správa NPÚ v Praze), archiv zámku.

Koncipovány jsou v monumentální architektonické formě založené na obdélném půdorysu, v jednoetážové dispozici s mohutným štítovým nástavcem. Průčelí kabinetu na vyšším zalamovaném soklu je členěné pilastry do tří os. Ve střední ose dominuje portálová architektura otevřeného středového tabernáklu. Otevřený polygonální prostor tabernáklu, osazený zrcadly v pěti tabulkách, zdobí na dně deska *in scagliola* se zátiším s kuřáckými potřebami a kartami. Výplně zásuvek v průčelí zdobí motivy různých ptáků *in scagliola*. Dominantní je deska v štítovém nástavci na atice s dekorativní kartuší se zobrazením sojky na třeshňové snítce. Na jejím spodním okraji je rovněž *in scagliola* signatura s datací: *GIO. LEONE. F[ecit]. 1680* (a u protějškového kabinetu: *GIO. LEONE. F. 1681*). Boky korpusu zdobí dvě velké desky *in scagliola* s motivy květín ve váze. Na vrcholku štítového nástavce atiky se nachází zlacená plastika heraldické orlice s rozpatými křídly, která odkazuje ke znaku starobylého rodu Este a modenských vévodů – stříbrná korunovaná orlice v modrém poli (motiv, který se opakuje ve výzdobě celé kolekce estenských kabinetů).

Motivická škála výzdoby se omezuje na několik námětů převzatých z produkce florentské mozaiky z medicejských dílen *Galleria dei Lavori*, kterou tato *scagliola* napodobuje nebo z ní formálně vychází. Na deskách osazených v průčelí se objevují různé druhy zpěvných ptáků a exotických papoušků sedících na ovocné či květinové snítce, poměrně věrně zobrazených podle ornitologické předlohy (např. sojka „*Ghiandaia*“ – *Pica glandaria*, *Garrulus glandarius* na hlavní desce se signaturou). Na bocích korpusu se pak objevují příznačné vázy s bohatě aranžovanými květinami ve stylu florentských *commessi*. Pestrobarevní ptáci, nikdy nevadnoucí květy a stále čerstvé ovoce tu evokují „*ver perpetuum*“ – věčné jaro snové Arkádie, ztracený Eden, předobraz nebeského ráje. Bravurní zvládnutí této náročné techniky umělého mramoru dokazují plasticky klenuté objemy jednotlivých pasáží pomocí jemných barevných přechodů a šrafování, bohaté prokreslení tvaru graficky jemnou lineou s malířsky gradovanou tlumenou kolorací.

V baroku se hlavním centrem této techniky inkrustace v sádrovém mramoru stalo italské Carpi, odkud se *scagliola* rozšířila do řady dílen po celé Emilii. Giovanni Leone patřil, spolu se svým starším bratrem Ludovicem (1637–1727), ke třetí generaci nejvýznamnějších scagliolistů z Carpi, kde byl žákem Annibala Griffoniho. Kvůli deliktu jeho otce Battisty Leone musela rodina město opustit a přesídlit do Cremony. Ludovico se zde trvale usadil, Giovanni byl však činný také v Modeně a kolem roku 1681 je doložen i v Milánu. Z archivních dokumentů vysvítá, že Giovanni Leone vytvořil dva protějškové kabinety

na objednávku knížete Cesara Ignazia d’Este:⁵ na jaře roku 1681 jej žádá, aby za kabinety zaplatil.⁶

Kabinety byly následně doloženy v mobiliáři modenského vévody, umístěné v *Galleria delle medaglie Palazzo Ducale* v Modeně. Historik Eustachio Cabassi (1730–1796) z Carpi píše, že carpijský scagliolista Giovanni Leone v roce 1681 vyrobil „*i due armadi volgarmente detti Burrò che si conservano nella Galleria delle medaglie del Nostro Clementissimo Sovrano Ercole III d’Este Duca di Modena*...“ – „dvě skříně běžně nazývané *Burrò* (*bureau* – sekretář), které jsou umístěné v *Galleria delle medaglie* našeho nejmilostivějšího panovníka Ercola III. d’Este, vévody modenského, vyrobené s černým a bílým mramorem, kde můžete obdivovat drobné ptáčky všech druhů v přírodních barvách na kmenech, větvích, ovoce různého druhu, hrací karty francouzského stylu, rozmarně iluzivně poházené“.⁷

Poměrně podrobně jsou Leoneho kabinety zapsány v inventáři modenského *Palazzo Ducale* z roku 1771.⁸ Kabinety na stejném místě připomíná také inventář z počátku šedesátých let 19. století – „*Due grandi cofani di legno con ornati dipinti in scagliola della fabbrica di Leoni Giovanni di Carpi*“ – „Dvě velké dřevěné schránky (kabinety) zdobené obrazy in scagliola z dílny Giovannioho Leone z Carpi.“⁹

Po sjednocení italského státu se estenské kabinety staly předmětem majetkového vyrovnání mezi správou Modeny za italskou vládu a Francescem V. d’Este, svrženým vévodou Modeny a Reggio. Jak uvádí protokol z roku 1868 a 1869, Modena si kromě jiného ponechá ze soukromého majetku vévody mramorovou bustu Francesca I. d’Este, Berniniho mistrovské dílo z roku 1651, a vévodovi budou náhradou uvolněny Leoneho skvostné kabinety (oceněné stejnou částkou jako Berniniho busta – na 20 000 lir). Podle dohody tak byly roku 1870 kabinety převezeny do Vídně do Palais Modena.¹⁰

Přesnější terminologické vymezení neustáleného pojmu *scagliola* definoval až Erwin Neumann ve své studii z roku 1959.¹¹ Leštěné omítky zušlechtěné

5 Cesare Ignazio d’Este (1653–1713), princ z Modeny a Reggio, sedmý markýz z Montecchia, byl bratrancem a rádcem modenského vévody Francesca II. d’Este (1660–1694).
6 Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Archivio per materie, „Arti e Mestieri“, cit. dle Manni (pozn. 3), s. 142.
7 Eustachio Cabassi, *Notizie degli artisti carpigiani con l’aggiunta di tutto ciò che ritrovasi in Carpi d’altri artisti dello Stato di Modena*, a cura di Alfonso Garuti, Modena, 1986, s. 114, cit. dle Manni (pozn. 3), s. 140.
8 Archivio di Stato di Modena, Amministrazione della Casa, Inventario del 1771, tomo III, c. 917, cit. dle Manni (pozn. 3), s. 140; Girolamo Tiraboschi ve své referenci o G. Leone z roku 1786 řadí k nejlepším svého druhu jeho dva kabinety zdobené umělým mramorem umístěné na obou koncích Ducal *Galleria delle Medaglie e delle Antichità* v modenském paláci (G. Tiraboschi, *Notizie de’pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, 1786, s. 245).
9 A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena, 1863, s. 470.
10 Manni (pozn. 3), s. 140.
11 „Scagliola je v tomto smyslu počínem, kde umělý mramor přestává být pouhým amorfním [materiálem] umělým mramorem a kde se pod rukama mramoráře začíná formovat do ornamentálního nebo zobrazujícího uměleckého díla.“ viz Neumann (pozn. 1), s. 75.

drceným mramorem (a selenitem) byly známé už ve starověkém Římě a odtud byl jen krok k tradiční italské technice vytváření umělého leštěného mramoru pomocí probarvených past z drceného sádrovce (selenitu) a dalších aditiv. *Scagliola*, ačkoli rovněž pracuje se sádrrou a anorganickými barevnými pigmenty, však označuje mnohem delikátnější oblast uměleckořemeslné práce, jež se rozvinula v časném novověku zprvu ve Florencii, poté v jižním Německu a na dalších místech. Zrodila se ve dvorských dílnách ve Florencii na konci 16. století jako vedlejší produkt provozu *Opificio delle pietre dure* specializovaného na výrobu tzv. florentské mozaiky. *Scagliola* se stala levnější alternativou velmi pracné a nákladné techniky *commessi di pietre dure*, kterou zdařile imitovala, později dokonce její výtvarný efekt překonávala svým minuciézním piktoriálním charakterem.

Na rozdíl od florentské mozaiky, pracující s drahými kameny a cennými mramory, se *scagliola* vyráběla z levného materiálu – sádry (drcený sádrovec – selenit, někdy také nazývaný *pietra di luna*, měsíční kámen), barevných pigmentů a organického pojiva – klišu (pro zpomalování tuhnutí po smíchání směsi s vodou). Pro základ větších formátů sloužila armovaná sádrová deska se zabarvenou svrchní vrstvou, do níž se po zabroušení zanesly kontury grafické či kresebné předlohy. Podkladem malých formátů mohla být břidlicová destička s nanesenou tenkou vrstvou tmavé sádrové pasty, která se zaleštila, na ní se přenesly kontury obrazu perforováním grafické nebo kresebné předlohy, ty následně *scagliolista* kontrastně vyryl do různých hloubek a jednotlivé části výjevu vyplnil po způsobu inkrustace barevnými sádrovými pastami napodobujícími texturu a zabarvení drahých kamenů a mramorů v *commessi lapidei*. Na závěr, po zatvrdnutí, scagliolisté plochu zbrousili a vyleštili vrbovým dřevěným uhlím a ořechovým olejem do vysokého lesku.

Tuto techniku si vzápětí osvojily i dílny v Bavorsku a Tyrolsku. V baroku se jejím centrem stalo italské Carpi a následně se rozšířila do řady dílen po celé Emilii (zdejší označení šupinatého bělostného sádrovce „*scaglia*“ – základní nerostné suroviny pro výrobu – této technice také vtisklo název). Právě v tomto regionu *scagliola* dosáhla virtuozity, která její inspirační sepětí s florentskou mozaikou posunula směrem k dobovému malířství s plným využitím lineární perspektivy, kolorismu i různých žánrů. *Scagliola* našla v 17. století uplatnění v nábytkové tvorbě i v sakrálním interiéru. Ve druhé polovině 17. století pak svými možnostmi volnější modelace a bohatého prokreslení jemnou lineou docílila u některých realizací dokonce silnějšího výtvarného účinku než klasická florentská mozaika.

Z produkce *della scuola carpigiana*, která trvala od třetího desetiletí 17. století téměř do poloviny 18. století, se dochovaly především práce ze sakrální oblasti (*paliotti* – desky z výplně oltářní mensy, oltářní tabernákly, dekorace stěn kaplí) v modenských kostelích a na řadě míst regionu Emilia-Romagna. Z prací světského určení vytvořených technikou *scagliola* se dochovaly převážně jen stolové desky.

Oba estenské kabinety datované a podepsané *Giovanni Leone* dnes představují nejvýznamnější exempláře profánního mobiliáře s výzdobou *in scagliola* emiliánsko-lombardského baroka, a to nejen pro výtvarnou a technickou kvalitu desek, ale také pro autentický stav, v němž se na zámku Konopiště dochovaly.

Kabinet zdobený *commessi di pietre dure* z modenské dílny Benedetta Corberelliho

Kabinet z ebenového dřeva, zdobený výplněmi z florentské mozaiky od Benedetta Corberelliho (před. r. 1639–?), vznikl po roce 1680 jako největší z trojice modenských kabinetů [obr. 3]. Jeho korpus, dýhovaný ebenem, vytvořil stejný ebenista, který se podílel na vzniku obou analogicky komponovaných kabinetů Giovanniho Leone a pracoval v osmdesátých letech ve dvorských dílnách vévody modenského. Arcivévoda Franz Ferdinand jej nechal umístit v *Pietradura Salonu No. 19* jižního traktu piano nobile, kde je doložen v historickém inventáři pod označením „*1E Estensischer Aufsatzkasten mit Ebenholzourniert*“.¹²

Kabinet je koncipovaný v monumentální architektonické formě založené na obdélném půdorysu a v jednoetážové dispozici s mohutným štítovým nástavcem. Jeho průčelí, na vyšším zalamovaném soklu, je členěné pilastry do tří os. Ve střední ose dominuje portálová architektura středového tabernáklu, se zdvojenými mramorovými tordovanými sloupky. Na završujícím segmentovém frontonu nástavce spočívá zlacená plastika heraldické orlice s rozpjatými křídly.¹³

Formální výstavba tohoto kabinetu vychází ze stejného konceptu jako dvojice kabinetů s výzdobou *in scagliola* Giovanniho Leone, které vznikaly v Modeně ve stejném časovém údobí. Nejen morfologie, ale i celá řada shodných detailů dokládají, že popisovaný kabinet pochází z modenské dílny stejného ebenisty.

Výzdoba destičkami s florentskou mozaikou námětově i stylově úzce vychází z florentské produkce *commessi di pietre dure* z medicejských dílen v *Galleria dei Lavori* v Uffizzi. Na deskách osazených v průčelí se objevují různé druhy zpěvných ptáků a exotických papoušků sedících na ovocné či květinové snítce, jejichž zobrazení volně vychází z ornitologických předloh. Kvalitou zpracování i výběrem kamenů vynikají nad průměr pouze destičky umístěné na čelech zásuvek po obou stranách tabernáklu a deska v horní etáži nástavce korpusu s dekorativní kyticí ve váze a dvěma ptáčky po stranách.

¹² Haupt-Inventar des erz. Schloßes Konopischt, Buch I., II. Stock, Pietradura Salon No. 19.

¹³ Také na vrcholku největšího z řady estenských kabinetů je umístěný symbol heraldického znaku rodu Este a modenských vévodů (stříbrná korunovaná orlice v modrém poli).

Mezi léty 1680 a 1690 na vévodském dvoře v Modeně pracoval pro rodinu d'Este „*intagliatore di pietre dure*“ Benedetto Corberelli, jehož rod pocházel z Florencie, specializovaný na řezání kamenů a florentskou mozaiku.¹⁴ Státní archiv v Modeně uchovává účetní dokumentaci týkající se Corberelliho činnosti pro estenský dvůr.¹⁵ V roce 1682 byl honorován poté, co dokončil „*scrigno grande*“ – velký kabinet (s největší pravděpodobností právě konopištský). Corberelli pracoval v Modeně se svými dvěma syny a dalšími pomocníky pod vedením (a podle kresebných návrhů) vévodského malíře Francesca Stringy.¹⁶

Kabinet je svými impozantními rozměry největší realizací svého druhu v českých sbírkách. Avšak i velkorysá architektonická koncepce a rozsáhlá výzdoba *in commessi di pietre dure e tenere* jej řadí mezi výjimečné ukázky exkluzivních kabinetů italského baroka.

Numismatický kabinet zdobený drahými kameny a ženskými personifikacemi *artium liberalium*

Kabinet dýhovaný palisandrem, zdobený drahými kameny a plastikami *bronze doré*, vznikl jako protějškový, patrně ve dvorských dílnách v Modeně mezi léty 1680–1690 [obr. 4]. Franz Ferdinand d'Este nechal numismatické kabinety umístit v Žofiině salonu (*Sophien Salon No. 17*, dnes zvaném Růžový salon) v jihozápadním rohu piano nobile, kde jsou doloženy v historickém inventáři pod označením *11E, 12E Estensischer Kasten*.¹⁷ V období let 1905–1910 byly oba přemístěny v rámci reinstalace do Velké barokní jídelny.

Kabinet hranolového tvaru je krytý dvoukřídlymi dveřmi, koncipovaný v monumentální architektonické formě, kdy jeho průčelí člení po vzoru palácové fasády čtyři korintské sloupky vysokého řádu do dvou os s vloženými edikulami s nikou. Sloupky na zvýšených postamentech, s dírkou vykládanými achátem a s patkami a hlavicemi ze zlaceného bronzu, nesou zalamované kladí, na jehož římse spočívá balustrová

¹⁴ Zakladatelskou osobností byl Pietro Paolo Corberelli, narozený kolem roku 1589 ve Florencii. Pracoval v medicejských dílnách *Opificio delle pietre dure*, po roce 1639 v Padově. Jedním z jeho synů byl Benedetto, narozený pravděpodobně ve Florencii někdy před rokem 1639, v září roku 1666 se oženil s Francescou Minorello (s níž měl čtyři děti) v Padově, kde již nějakou dobu bydlel se svou rodinou a pravděpodobně spolu se svými bratry pracoval v otcově dílně. V roce 1671 se přestěhoval do Vicenzy (u příležitosti spolupráce na výzdobě hlavního oltáře kostela Santa Corona). Někdy k roku 1680 byl povolán do služeb vévody z Modeny, aby zde řídil spolu se svými syny dílnu na řezání kamenů a tvorbu *commessi lapidei*. Renata Massa, „Corbarelli“, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, 1983, s. 712–718.

¹⁵ Archivio di Stato di Modena, Cancelleria Ducale, Archivio per materie, „Arti e Mestieri“, složka 31, listy bez paginace, cit. dle Manni (pozn. 3), s. 144.

¹⁶ Francesco Stringa (1635 Modena – 1709 Modena) – vrchní inspektor vévodských dílen a manufaktur a dvorní malíř domu d'Este.

¹⁷ Haupt-Inventar des erz. Schloßes Konopischt, Buch I., II. Stock, Sofien Salon No. 17.

atika s bronzovými plastikami. Edikuly se sloupky vykládanými lapidem lazuli mají v nikách vloženou mušli řezanou z achátu a na nízkém postamentu bronzovou plastiku. Na ramenech prolomeného segmentového frontonu edikul leží protějškově dva *putti* držící ovocný feston, uprostřed s orlicí.¹⁸ Průčelí i boky kabinetu dekorují jaspisové a ametystové destičky tabulového brusu v mosazné zlacené montáži. Interiér vyplňuje šestnáct shodných nízkých zásuvek na mince, symetricky řazených ve dvou sloupcích. Čela zásuvek, která rámují profilované lišty, zdobí vždy dvě kovové úchytky v podobě maskaronů a obdélné destičky z drahých kamenů osazených v mosazné montáži.

Průčelí kabinetu doplňuje velmi kvalitní sochařská výzdoba. Na balustrové atice a v edikulách průčelí se nachází cyklus ženských personifikací *septem artium liberalium* – sedmera svobodných umění ze zlaceného bronzu (výška kolem 24 cm). Vzhledem k natočení figur a směru rozvinu jejich gest lze umístění jednotlivých plastik pokládat za autentické. Přesné identifikování všech personifikací ztěžuje absence příslušných atributů figur, odvozovat je lze tedy jen z druhotných znaků či pouhých gest. Na místě nejvýznamnějším – ve dvou velkých sloupových edikulách průčelí kabinetu – je na pravé straně situována personifikace Hudby s elegantními gesty, v nichž lze snadno rozpoznat hru na violu da gamba, na levé straně je zpodobněna Geometrie ve znamenité modelaci klasického kompozičního kánonu, s bohatými řasami měkce splývavé drapérie. Pravou nohou našlapuje na kalotu zeměkoule klenoucí se z nízkého soklu, pravou rukou pak svírala kružidlo. Hudba a Geometrie tu reprezentují *quadrivium*, pokládané novověkou přírodní filozofií za nástroj stvořitelského aktu Božího a zároveň i za nástroj učence pronikajícího do božského řádu univerza. Akcentované umístění obou figur odpovídá jejich zvláštnímu postavení v disciplínách svobodných umění. Plastika osazená uprostřed atiky jako jediná doposud drží svůj atribut – svítek, jenž ji určuje nejspíše jako personifikaci Dialektiky. Ostatní plastiky lze identifikovat jen hypoteticky na základě specifických gest: na atice vpravo stojí patrně Rétorika, na opačné straně nejspíše Aritmetika, vzadu za ní se nachází pravděpodobně Gramatika. Protějšková figura sedmé disciplíny Astrologie se nedochovala.

Klasicizující kompozice průčelí s charakterem monumentální palácové fasády, kterou člení sloupky vysokého řádu s vloženými sloupovými edikulami, případně s balustrovou atikou s plastikami, odkazuje na palladiánskou tradici architektury Benátska

¹⁸ Celý soubor „estenských“ kabinetů spojuje ve výzdobě heraldický motiv orlice s rozpjatými křídly – znak starobylého rodu Este a modenských vévodů (v modrém poli stříbrná korunovaná orlice). Zatímco na trojici velkých ebenových kabinetů byla orlice osazena na vrcholek štítového nástavce v podobě zlacené plastiky, na numismatických kabinetech je zakomponovaná do hlavic sloupků a do frontonu edikul.

(např. Teatro Olimpico ve Vicenze, 1579–1580). Reflektuje benátské palácové a sakrální realizace Baldassara Longheny (1598–1682), mimo jiné motiv plastických figur *putti* s girlandami na frontonech edikul či ve cviklech archivolt, které právě Longhena zapojoval do struktury sloupové architektury palácového průčelí. Na rozdíl od ostatních „estenských“ kabinetů ty numismatické tedy morfologicky těží z odlišné oblasti než dominantní florentská produkce medicejské *Galleria dei Lavori*. Na vévodském dvoře v Modeně byly v druhé polovině 17. století činné dílny, ve kterých podle všeho také vznikaly jedinečné kabinety. Mezi léty 1680 a 1690 tu pro rodinu d’Este pracoval „*intagliatore di pietre dure*“ Benedetto Corberelli, který se specializoval na řezání kamenů a florentskou mozaiku.¹⁹ Je možné, že právě Corberelli je autorem výzdoby drahými kameny a *commessi* těchto výjimečných „*stipi medaglieri*“ – numismatických kabinetů.

**Numismatický kabinet (pendant)
zdobený commessi di pietre dure
a plastikami antických bohů**

Kabinet dýhovaný palisandrem, zdobený destičkami s florentskou mozaikou a plastikami *bronze doré*, vznikl jako protějškový, patrně ve dvorských dílnách v Modeně mezi léty 1680–1690 [obr. 5]. Arcivévoda Franz Ferdinand d’Este nechal numismatické kabinety umístit v Žofiině salonu v jihozápadním rohu piano nobile, kde jsou doloženy v historickém inventáři pod označením *11E, 12E Estensischer Kasten*.²⁰ V období let 1905–1910 byly oba přemístěny v rámci reinstalace do Velké barokní jídelny.

Kabinet hranolového tvaru je krytý dvoukřídlými dveřmi, koncipovaný v monumentální architektonické formě, kdy jeho průčelí člení po vzoru palácové fasády čtyři korintské sloupy vysokého řádu do dvou os s vloženými edikulami s nikou. Sloupy na zvýšených postamentech, s hladkými mramorovými dříky, s patkami a kompozitními hlavicemi ze zlaceného bronzu, nesou zalamované kladí, na jehož římse spočívá balustrová atika s bronzovými plastikami. Edikuly s mramorovými sloupky mají v nikách vloženou mušlí řezanou z avanturinu a na nízkém postamentu bronzovou plastiku. Na ramenech prolomeného segmentového frontonu edikul leží protějškové dva *putti* držící ovocný feston, uprostřed s orlicí.²¹ Průčelí kabinetu dekorují destičky *in commessi di pietre dure* v mosazné zlacené montáži. Interiér vyplňuje šestnáct shodných nízkých zásuvek na

ukládání mincí, symetricky řazených ve dvou sloupcích. Čela zásuvek, rámovaných profilovanou lištou, zdobí vždy dvě kovové úchytky v podobě maskaronů a obdélné destičky *in commessi* v mosazné zlacené montáži.

Drobné destičky s minuciézně vypracovanou mozaikou, inspirovanou florentskou produkcí ze třetí čtvrtiny 17. století tu jsou aplikovány v širší námětové skladbě – kromě obvyklých motivů květín či ovoce se objevují i *putti*, zvířata, hmyz, mísy s ovocem nebo drobná architektura. Florentská mozaika zdobí i boční stěny kabinetu (avšak bez kovové montáže). Mezi léty 1680 a 1690 na vévodském dvoře v Modeně pracoval pro rodinu d’Este „*intagliatore di pietre dure*“ Benedetto Corberelli, specializovaný na řezání kamenů a florentskou mozaiku.²² Je možné, že právě Corberelli je autorem této výzdoby drahými kameny a *commessi*.

Klasicizující kompozici průčelí kabinetu s charakterem monumentální palácové fasády členěné sloupy²³ doplňuje vysoce kvalitní sochařská výzdoba. Na atice a v edikulách je rozmístěno pět plastik antických bohů (vysokých kolem 25 cm) ze zlaceného bronzu (dvě plastiky v zadní části atiky schází). Na místě nejvýznamnějším – ve dvou sloupových edikulách průčelí – se na levé straně objevuje Jupiter s orlem u nohou a svazkem blesků v ruce, na pravé straně Mars ve zbroji, s palcátem a štítem v rukou. Na atice vlevo stojí Vulkán s kladivem v ruce kovájící štít, uprostřed Pan se sýringou. Vpravo se nachází Kadmos, bájný zakladatel Théb. Přes rameno a bedra má volně přehozenou drapérii, v levé ruce svírá useknutou hlavu hada zplozeného bohem Aréem. V pravé ruce drží Kadmos kopí, při svém boku opřené o zem, kterým udolal nestvůrného hada střežícího pramen v posvátném háji v Boiótii.²⁴

**Ceremoniální stůl vykládaný
drahými kameny**

Renesanční stůl s deskou dýhovanou ebenem *granatiglio* (*Brya ebenus*, *Jamaica ebony*), velkoryse vykládaný drahými kameny různého brusu a formátu, vznikl ve Florencii v medicejských dvorských dílnách, tzv. *Galleria dei Lavori* v Palazzo degli Uffizi, v ateliéru Domenica del Tassa (?) po roce 1593, nejspíše na obdávku velkovévody Ferdinanda I. de’Medici [obr. 6].

Arcivévoda Franz Ferdinand d’Este jej nechal umístit v *Pietradura Salonu No. 19* jižního traktu piano nobile, kde je doložen v historickém inventáři pod označením „*3E Estensischer Tisch mit Ebenholz furniert*“.²⁵

Obdélná deska stolu (79 × 105 cm) je masivně dýhovaná druhem ebenového dřeva, které se pro své specifické zbarvení nazývalo *granatiglio* – jeho základní temné zbarvení prosvětluje v textuře výrazná vlákna v červenohnědé barvě. Do povrchu desky jsou vsazeny kameny tabulkového brusu různého formátu (acháty, jaspisy, lapis lazuli, záhnědy ad.), jež tvoří symetrickou geometrickou strukturu – při okraji se širokou obdélnou bordurou a uprostřed s koncentricky osazenými kameny do oválu a na diagonály.

Originální podnož má nůžkovou konstrukci z prvků ve tvaru „X“, které navzájem spojuje masivní trnože s vertikálně zvlněným profilem. Prvky jsou hustě osazené kameny jaspisových odrůd různého zbarvení, a to i na hranách (tabulkového a čočkového brusu). Střed trnože a zakončení nohou pointují masivní kruhové kabošony – efektně zbarvené jaspisové kaloty.

Použitými materiály, stylovou charakteristikou – strohou geometrickou strukturou i technikou provedení – se estenský ceremoniální stůl úzce váže k ojediněle dochovaným dvěma analogickým deskám – fragmentům ze zaniklého ebenového kabinetu velkovévody Ferdinanda I. de’Medici, zdobeného drahými kameny. Kabinet zvaný „*Studiolo grande*“ vytvořil počátkem devadesátých let 16. století *legnaiolo* Domenicu del Tassovi, dvorní truhlář, ebenista. Už jeho otec Giovanni Battista del Tasso (1500–1555), florentský architekt, sochař a řezbář, byl ve službách medicejských velkovévodů. Mezi dokumenty z období vzniku kabinetu se zachoval doklad z roku 1593 o platbě Domenicu del Tassovi za návrh a vypracování výsuvné (psací) desky, která se po nešťastné demontáži kabinetu roku 1780 později dostala do sbírek Museo di Mineralogia – Università di Firenze (inv. n. 309). I v pozdějších inventárních záznamech *Galleria dei Lavori* v Uffizi je deska evidována vždy společně s kabinetem.²⁶ Deska masivně dýhovaná ebenem *granatiglio* (68 × 147 cm) vykládaná *placchette lapidee* drahými kameny tabulkového brusu s efektní výraznou kresbou, s charakteristickou geometrickou strukturou, byla později upravená na stolovou desku a opatřená podnoží.²⁷

Druhým fragmentem ze *Studiola grande* relevantním pro atribuci estenského stolu je deska, jež tvořila vnitřní plochu jedněch ze čtveřice dvířek z průčelí korpusu kabinetu, které uzavíraly zásuvkové boxy. Deska téměř čtvercového formátu (65 × 56 cm) je dýhovaná ebenovou švartnou, vykládaná drahými kameny tabulkového brusu s koncentrickým geometrickým uspořádáním okolo centrální obdélné jaspisové tabulky. Vnější (nedochovaná) strana dvířek měla

podobu plastických sloupových nebo pilastrových edikul s vloženými tabulkami drahých kamenů. Deska se shodou okolností dostala do sbírek Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, (inv. n. OdA Pitti 1744).²⁸

Ve druhé polovině 16. století se dvorní dílny ve Florencii stávaly jedním z nejvýznamnějších uměleckých center Evropy. Zakladatelskou osobností proslulých *Botteghe Granducali Fiorentine* byl Francesco I. de’Medici (1541–1587), zabývající se uměním, vědami a také alchymii. Pracovala pro něj řada předních umělců-řemeslníků v dílnách umístěných od sedmdesátých let 16. století v Casinu di San Marco. V březnu 1586, ještě za vlády Francesca I., se započalo se stěhováním dílen do západního křídla Palazzo degli Uffizi, nově zbudovaného komplexu úřadů správy vévodství, kde byl v prvním patře, v takzvané *Galleria dei Lavori*, soustředěn umělecký provoz včetně medicejské kunstkomory. V krátké době zde vzniklo rozsáhlé centrum uměleckořemeslné výroby zahrnující dvě desítky atelierů. Dvorské dílny oficiálně založené dekretem Ferdinanda I. (1549–1609) z 3. září 1588 dostaly pevnou organizaci pod vedením *soprintendente* – uměleckého ředitele.

K prvním speciálním zakázkám určeným přímo pro medicejskou kunstkomoru patřily dva velké ebenové kabinety. Pro centrální kupolový prostor kunstkomory tzv. Tribunu navrhl dvorní architekt Bernardo Buontalenti (1536–1608) zvláštní centrální kabinet zvaný *Tempietto* v podobě malého oktogonálního templu, zmenšené sakrální kupolové centrály. Pro jeho realizaci v letech 1584–1587 povolal vévoda zkušené ebenisty z Augsburgu. Práce v ebenu se pak stala jedním ze základních rysů florentských kabinetů. Nedlouho po dokončení Tempietta (zaniklého v 18. století) vznikal další ebenový kabinet určený pro Tribunu nazývaný *Studiolo grande* (nebo také *Tribuna*). Velkolepý kabinet byl dílem Domenica del Tassa a Christopha Pauera.²⁹ Velkovévoda Ferdinando I. de’Medici jej objednal pro velký nehluboký výklenek, ukončený segmentovým obloukem, který se nacházel přímo proti vchodu. Kabinet, vzhledem ke své lokaci výrazněji horizontálně dispoňovaný, byl koncipovaný jako edikulová fasáda monumentální dvouetážové architektury na vysokém plném soklu. Uprostřed jeho tříosého průčelí se nad balustrovou atikou klenul masivní oblouk, opakující zakončení výklenku, ve kterém byl kabinet instalován. Na průčelí *Studiola grande* se tak prvně objevil motiv triumfálního oblouku, který se kromě dalších analogií formálně vztahoval k samotnému vstupu do Tribuny. Tak jako *Tempietto* i tento kabinet byl promyšleně vřazen do formálních vazeb s prostorem svého umístění. Svou

19 Massa (pozn. 14), s. 712–718.
20 Haupt-Inventar des erzh. Schloßes Konopisch, Buch I., II. Stock, Sofien Salon No. 17.
21 Do kompozitních hlavic sloupů průčelí a do hlavic malých sloupků a frontonů edikul jsou zakomponovány heraldické symboly – orlice s rozpjatými křídly –, znak starobylého rodu Este a modenských vévodů (v modrém poli stříbrná korunovaná orlice).

22 Viz pozn.
23 Viz pendant Numismatický kabinet inv. č. K 13271, obr. č. 4.
24 Publius Ovidius Naso, Proměny, trans. Ferdinand Stiebitz, Praha 1969, III, s. 75–79.
25 Haupt-Inventar des erzh. Schloßes Konopisch, Buch I., II. Stock, Pietradura Salon No. 19.

26 Detlef Heikamp, Zur geschichte der Uffizien-Tribuna und der Kunstschränke in Florenz und Deutschland, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXVI, 1963, s. 193–268.
27 Anna Maria Giusti, *Splendori di pietre dure*, Firenze 1988, č. kat. 12. X., s. 106, obr. s. 107 (kat. heslo A. M. Massinelli); Anna Maria Giusti, *Pietre Dure: Hardstone in Furniture and Decorations*, London 1992, s. 14, obr. 3.

28 Kabinet Ferdinanda I. de’Medici byl roku 1780 odstraněn z výklenku Tribuny, byly z něj separovány drahé materiály a až na výše zmíněné výjimky byl jeho korpus ze vzácného ebenu rozštípán.
29 Detlef Heikamp, Lo „Studiolo Grande“ di Ferdinando I nella Tribuna degli Uffizi, in Anna Maria Giusti, *Splendori di pietre dure*, exh. cat., Firenze 1988, s. 57–61.

formální koncepcí se stal východiskem pro obsáhlou produkci florentských barokních kabinetů 17. století.

Studiolo grande bylo svého druhu jedním z prvních děl dekorovaných drahými kameny z produkce nedávno založených dvorských dílen Galleria dei Lavori, kde specializovaný provoz pro tvorbu delikátních mozaik z ušlechtilých mramorů a vzácných kamenů *Opificio delle pietre dure* se nacházel ještě v podstatě v experimentální fázi. Na těchto nejstarších opusech mobiliáře se uplatňovaly především vsazované samostatné kameny plošného a čočkového brusu (nežřídka větších formátů) jako z archaických časů. Dekorativní efekt se projevuje pouze expresivní strukturou a barvou leštěných kamenů. Tento strohý geometrický styl tak dával luxurnímu profánnímu nábytku zvláštní hieratickou přísnost a vznešenost.

Ceremoniální stůl z estenských sbírek je bezpochyby nejvýznamnější ukázkou luxusního mobiliáře italské renesance na českém území.

Deska stolu *in commesso di pietre dure* s motivy z Ezopových bajek

Obdélná deska s florentskou mozaikou velkého formátu (157 × 82 cm) byla vytvořená kolem let 1610–1615 ve Florencii v medicejských dvorních dílnách v komplexu Palazzo degli Uffizi, v *Opificio delle pietre dure* – provozu na zpracování drahých kamenů a výrobu tzv. florentské mozaiky [obr. 7]. Podnož z ebonizovaného dřeva (s nůžkovou konstrukcí z prvků ve tvaru „X“ spojených trnoží) je historizující rekonstrukcí ze druhé poloviny 19. století, rovněž tak i osazení a orámování mozaiky.

Stůl překvapivě není uveden v historické evidenci mobiliáře v *Pietradura Salonu No. 19* jižního traktu piano nobile (dnes tzv. Sloupový sál – *Säulen-Salon*), v minulosti byl vystaven v Příjímacím salonu (dříve *Billardzimmer*), nyní je zcela po právu prezentován v Sloupovém sálu.

Velkoformátová stolová deska *in commesso fiorentino* vznikla ve druhém desetiletí 17. století, tedy ještě v časně fázi produkce florentské dílny *Opificio delle pietre dure* a řadí se tak do okruhu raritních prací tohoto atelieru. Tato výjimečná atribuce, jednoznačná kvalita (i historizující adjustace ukazující na shodnou provenienci) řadí desku do souboru estenského mobiliáře. Kompozice mozaiky již ukazuje odvrát od staršího geometrického stylu. Strukturu plochy vytváří okrová mramorová páska proplétaná do kosočtverců a kvadrilobů, které jako by tvořily rezervy

v podkladové černé ploše z *paragone*.³⁰ Středovou část geometricky do obdélníku vymezuje opět motiv pásky, uprostřed s dominantní rosetou z ametystu a lapis lazuli a po jejích stranách s velkými kruhovými terči z ametystu. Výzdobě desky v rozích dominují motivy manýristicky stylizovaných pohárů či mís (*tazza*) s bohatě aranžovaným ovocem, uprostřed delších stran pak mísy s pestrými kyticemi s realisticky provedenými květy. Tyto motivy pak doplňují třeshňové nebo slivoňové snítky s exempláři evropských zpěvných ptáků a exotických papoušků. Na této desce florentská dílna prezentovala v časně podobě prakticky všechny motivy, které se v průběhu 17. století staly pro výtvarný styl *commesso fiorentino* přímo emblematické.

Stylizování a prosazení těchto motivů do designu florentské mozaiky na počátku 17. století je spojováno s činností Jacopa Ligozziho (1547–1627). Tento všestranný malíř původem z Verony působil od roku 1576 ve Florencii ve službách velkovévodů de' Medici. Byl nejen uznávaným portrétistou, ale také bravurním kreslířem, grafikem, stejně jako malířem miniatur. Proslul naturalistickými ilustracemi živých vzorků flóry a fauny, čerpaných z medicejských zahrad a ménagerie. Jeho minuciézní kresby, které reflektovaly intelektuální encyklopedické prostředí florentského dvora, manýristicky balancovaly mezi osobitou výtvarnou interpretací a vědeckou přesností. Ligozzi byl jmenován dvorním malířem velkovévodů a záhy také jako *soprintendente* stanul v čele Galleria dei Lavori, kde svými návrhy ovlivňoval výtvarný styl uměleckořemeslných prací po celé dvě dekády 17. století. Vytvářel *disegno* mimo jiné pro řadu prací *in commessi di pietre dure*, kde se zúročily jeho naturalistické akvarelové studie snítek s různými druhy ptáků, květinové koše, vázy a ovocné mísy, a také moralistní alegorická témata.

Právě morální exemplum v podobě dvou výjevů z Ezopových bajek umístěných protilehle v kvadrilobech na užších stranách stolové desky z Konopiště je v jejím dekoru ikonograficky určující. Jedná se o oblíbenou bajku o lišce a čápovi, kde na jedné straně liška pohostí čápa dosti nekomfortním způsobem, řídkou kaší podanou na mělkém talíři, a na protější straně pak čáp na oplátku nabízí lišce pokrm v úzké lahvičce – pro ni takto nedosažitelný. Stručné morální ponaučení – co rád nemáš, nečiň jinému – dobová literatura ještě rozvádí o názorné příklady z biblických textů či z historie klasického starověku. Motivy z Ezopových bajek provedené *in commesso fiorentino* nejsou v této

30 Paragone – obecné označení pro černý kámen, resp. černý mramor (marmo nero). Ojedinelé se používal už ve starověkém Římě jako nero antico a dovážel se z lomu v severní Africe. Renesanční Florencie si však oblíbila černý mramor dovážený z Flander (paragone di Flandra), téžený v oblasti Namur. Tento belgický mramor (Noir Belge) – černý jemnozrný vápenec s vysokou hustotou, měl po zaleštění oceňovanou kompaktní sytě černou barvu. Paragone di Flandra se od časněho 17. století stal nejčastěji používaným pozadím, či rámcem pro obrazové kompozice florentských mozaik – commessi di pietre dure e tenere.

době ojedinelým jevem. Uplatnily se také na Kabinetu kardinála Barberiniho, kde je mimo jiné téměř shodně stylizovaná dvojice destiček s bajkou O lišce a čápu. Kabinet vznikl rovněž ve druhém desetiletí 17. století v medicejských dílnách ve Florencii (Metropolitan Museum of Art New York, Object Number: 1988.19).

Jako analogické se jeví některé prvky z výzdoby Stolní desky vévody z Osuny ze sbírek Museo Nacional del Prado (Inv. no. O 000501). Velkoformátovou desku (118 × 118 cm) *in commesso fiorentino* v medicejských dílnách vytvořil k roku 1614 *intagliatore* Jacopo di Gian Flach³¹ na zakázku Pedra Telleze Giróna, vévody z Osuny a vicekrále Sicílie (1574–1624). Středové čtvercové pole je geometricky strukturované do oktogonu a v jeho rozích jsou umístěny vázy či mísy s květinami jako dominantní motiv podle *disegna* Jacopa Ligozziho podobně jako na desce z Konopiště. Také rozviliny tvořené štíhlou páskou, jež v borduře desky vévody z Osuny vykreslují dekor kartuší, navazují být v hustší formě na páskovou strukturu estenské desky.

Dvojice benátských stolků typu *guéridon* s florentskou mozaikou

Stolové desky (69,5 × 59 cm) jsou osazené florentskou mozaikou z produkce medicejské dílny *Opificio delle pietre dure* z dvacátých let 17. století, s montáží v podobě široké bordury s imitací asijského laku s dekorem chinoiserií. Antropomorfní plastická podnož v podobě Mouřenína z lipového štafírovaného dřeva vznikla v Benátkách v první čtvrtině 18. století.

Arcivévoda Franz Ferdinand d'Este stolky nechal umístit v *Pietradura Salonu No. 19* jižního traktu piano nobile, kde jsou doloženy v historickém inventáři pod označením „*4E a 5E „Estensischer Tisch...*“³²

Benátské stolky jsou koncipované jako protějškové, odkládací, na centrální noze v podobě dřevěné štafírované plastiky klečícího Maura. *Commessi* s motivem pestrého papouška na třeshňové snítce (guéridon historické ev. č. 4.E.) a s námětem mísy na nožce (*tazza*) s bohatým aranžmá ovoce a květin, doplněného kolibříkem a stehlíkem (guéridon ev. č. 5.E), reprezentují vysokou kvalitu produkce medicejské dílny třetího desetiletí 17. století, která se ještě opírá o tradiční manýristické předlohy designované Jacopem Ligozzim [obr. 8, 9]. Stolky efektně kombinují florentskou mozaiku s technikou orientálního laku. Mozaiky jsou fasovány do dřevěného rámce (ze spodu zpevněného roštem) zdobeného imitací japonského černého laku (*urushi*)

31 Iacopo di Gian Flach pracoval v Galleria dei Lavori v Uffizi ve Florencii někdy od konce 16. století (až do 30. let 17. stol.) jako jeden z předních specialistů na florentskou mozaiku, za éry velkovévodů Ferdinanda a Cosima II. de' Medici, viz Giusti 1992 (pozn. 27), s. 82, 79, 77.

32 Haupt-Inventar des erzh. Schloßes Konopischt, Buch I., II. Stock, Pietradura Salon No. 19, položky 4E a 5E „Estensischer Tisch...“.

se zlatým vyvyšovaným dekorem *takamakie*. Originální montáž je pozoruhodnou ranou ukázkou benátské práce *lacca alla giapponese* z první čtvrtiny 18. století.

Benátské stolky pocházejí původně ze sbírky markýze Tommasa degli Obizzi (1750–1803) na zámku Catajo u Padovy, jak dokládá papírový evidenční štítek na spodu desky guéridonu ev. č. 5.E, a do majetku modenských vévodů d'Este se dostaly s dědickým odkazem z roku 1803.

—
Studie vznikla v souvislosti s připravovanou samostatnou publikací, která vedle podrobného atribučního zpracování ukáže estenský mobiliář s výzdobou *in scagliola* a *pietre dure* v širším kontextu historie sbírky a jejich osudů po zániku Modenského vévodství. Poukáže také na roli tohoto unikátního nábytkového souboru v procesu utváření finální podoby reprezentačních sálů jižního traktu zámku Konopiště.



1 –
Kabinet s výzdobou *in scagliola*

Giovanni Leone (1639 – počátek 18. století)
Modena, 1680; signováno: *GIO. LEONE. F[ecit]. 1680*
(historizující stolový podstavec z řezaného
ebonizovaného dřeva – 2. polovina 19. století).
Eben, ebonizované dřevo, smrk (konstrukční části);
sádra a barevné pigmenty (*scagliola*); bronz litý, zlacený
v ohni; mosaz tlačená, zlacená; železo kované; sklo;
v. 192 cm, š. 142 cm, h. 50 cm
(podstavec v. 100 cm, š. 153 cm, h. 56 cm)
Sloupový sál zámku Konopiště
(Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4295
foto Ondřej Kocourek, UPM

1a –
Kabinet s výzdobou *in scagliola*

Giovanni Leone (1639 – počátek 18. století)
Modena, 1680; signováno: GIO. LEONE.F[ecit]. 1680
Detail s deskou *in scagliola* v nástavci kabinetu se zobrazením
sojky v dekorativní kartuši a dole se signaturou a datací.
Sloupový sál zámku Konopiště
(Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4295
foto Ondřej Kocourek, UPM



2c –
Kabinet s výzdobou *in scagliola* (pendant)

Giovanni Leone (1639 – počátek 18. století)
Modena, 1681; signováno: GIO. LEONE.F[ecit]. 1681
Detail s deskou *in scagliola* ve výplni zásuvky v průčelí,
s motivem papouška na květinové snítce.
Sloupový sál zámku Konopiště
(Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4332
foto Ondřej Kocourek, UPM



3 – Kabinet zdobený *commessi di pietre dure*

Benedetto Corberelli (před. r. 1639–?),
připsáno – *commessi di pietre dure*
e tenere, Modena, po r. 1680
(historizující stolový podstavec z ebonizovaného
dřeva – 2. polovina 19. století).
Eben, ebonizované dřevo; ořech, smrk
(konstrukční části); barevné mramory,
vápenec; lapis lazuli, acháty, ametyst,
jaspis a další křemenné odrůdy, *paragone*
(*marmo nero*); sklo; bronz litý, zlacený v ohni;
mosaz tlačená, zlacená; železo kované;
v. 252 cm, š. 206,5 cm, h. 63 cm (podstavec
v. 99,5 cm, š. 217 cm, h. 70,5 cm).

Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa
Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4309
foto Ondřej Kocourek, UPM

3c – Kabinet zdobený *commessi di pietre dure*

Benedetto Corberelli (před. r. 1639–?),
připsáno – *commessi di pietre dure e tenere*,
Modena, po r. 1680
Detail s výplněmi zásuvek *in commessi*
di pietre dure na levé části průčelí.

Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa
Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4309
foto Ondřej Kocourek, UPM





4c –
Numismatický kabinet zdobený drahými kameny
a ženskými personifikacemi *artium liberalium*

Itálie, Modena (?), 1680–1690
Pohled do interiéru kabinetu se soustavou
nízkých zásuvek pro ukládání mincí.
Palisandr; pinie, smrk (konstrukční části); lapis
lazuli, acháty, ametysty; bronz litý, zlacený v ohni;
mosaz tlačená, zlacená; železo kované
Původně umístěn v Žofiině salonu, nyní v tzv. Tirpitzově salonu zámku
Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu
v Praze); inv. č. K 13271
foto Ondřej Kocourek, UPM

4 –
Numismatický kabinet zdobený drahými kameny
a ženskými personifikacemi *artium liberalium*

Itálie, Modena (?), 1680–1690
(historizující stolový podstavec z řezaného
ebonizovaného dřeva – 2. polovina 19. století).
Palisandr; pinie, smrk (konstrukční části); lapis
lazuli, acháty, ametysty; bronz litý, zlacený v ohni;
mosaz tlačená, zlacená; železo kované;
v. 91,5 cm (s plastikou 113 cm), š. 133,5 cm, h. 48 cm
Původně umístěn v Žofiině salonu, nyní v tzv. Tirpitzově salonu zámku
Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu
v Praze); inv. č. K 13271
foto Ondřej Kocourek, UPM



5 –
Numismatický kabinet (pendant) zdobený *commessi di pietre dure* a plastikami antických bohů

Itálie, Modena (?), 1680–1690
(historizující stolový podstavec z řezaného ebonizovaného dřeva – 2. polovina 19. století).
Palisandr (dýhování); pinie, smrk (konstrukční části); barevné mramory, lapis lazuli, acháty, ametyst, *paragone* (*marmo nero*) a další křemenné odrůdy, avanturin; bronz lité, zláčený v ohni; mosaz tlačená, zláčená; železo kované;
v. 92 cm, s plastikou 118 cm, š. 132 cm, h. 48 cm
Původně umístěn v Žofiině salonu, nyní v tzv. Tirpitzově salonu zámku Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 13282
foto Ondřej Kocourek, UPM

5d –
Numismatický kabinet (pendant) zdobený *commessi di pietre dure* a plastikami antických bohů

Itálie, Modena (?), 1680–1690
Detail se zásuvkami pro ukládání mincí,
s výzdobou destičkami *in commessi di pietre dure*;
původně umístěn v Žofiině salonu, nyní v tzv. Tirpitzově salonu zámku Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 13282
foto Ondřej Kocourek, UPM





6 –
Ceremoniální stůl vykládaný drahými kameny

Florence, dvorské dílny Galleria dei Lavori, Palazzo degli Uffizi, po roce 1593, Domenico del Tasso (?).

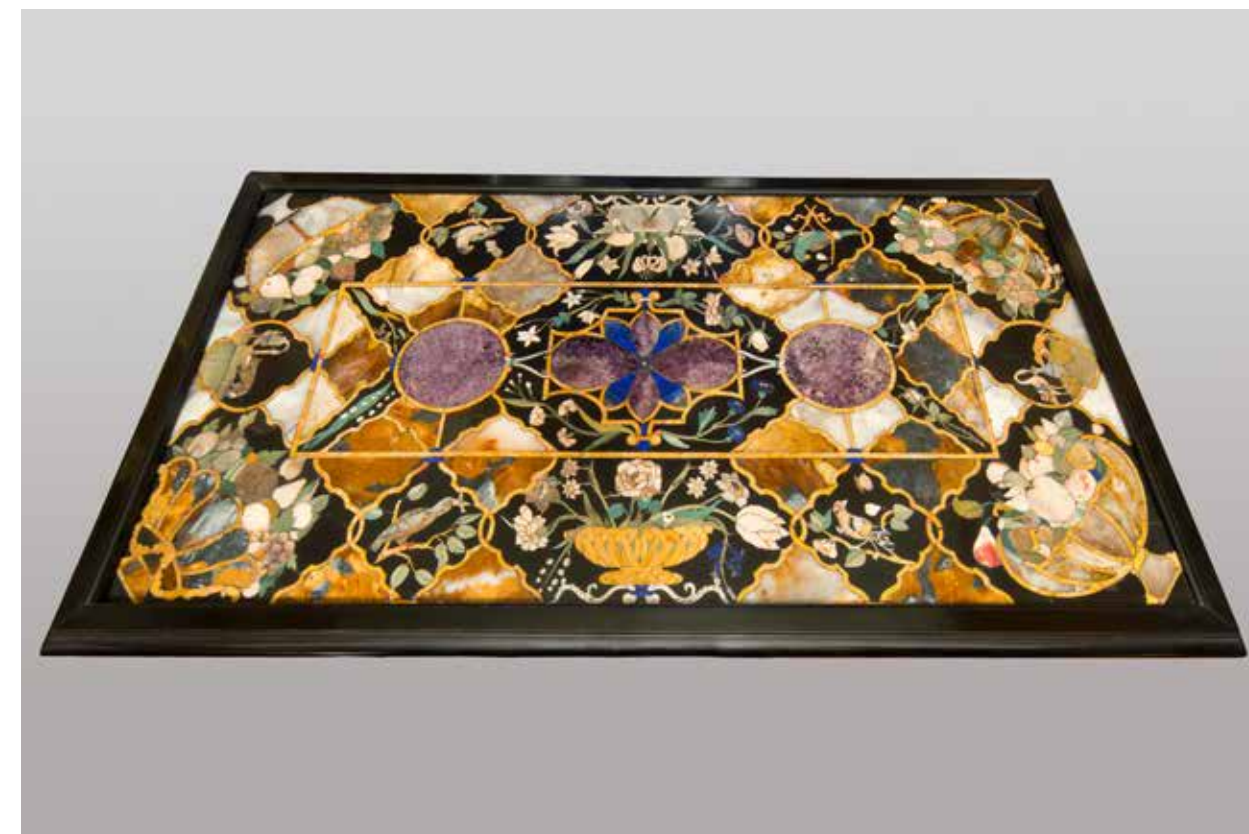
Ebenové dřevo *granatiglio* (*Brya ebenus*, *Jamaica ebony*); lapis lazuli, jaspisy, acháty, ametysty, záhnědy ad.; 79 × 105 cm

Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 26639
foto Ondřej Kocourek, UPM

7 –
Stůl zdobený *commessi di pietre dure*
s motivy z Ezopových bajek

Florence, dvorské dílny Galleria dei Lavori – Opificio delle pietre dure, kol. 1610–1615, (podnož i osazení a orámování mozaiky je historizující rekonstrukcí ze 2. poloviny 19. století). Acháty, ametysty, lapis lazuli, barevné mramory, *paragone* (*marmo nero*); ebonizované dřevo, smrkové dřevo (konstrukční části); 157 × 82 cm

Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa Národního památkového ústavu v Praze); inv. č. K 4303
foto Ondřej Kocourek, UPM





8 –
Benátský stolek typu *guéridon* s deskou
s florentskou mozaikou

Florence, dvorské dílny Galleria dei Lavori –
Opificio delle pietre dure, kolem roku 1620 – deska
stolu *in commessi di pietre dure e tenere*
(s motivem papouška na třešňové snítce);
Benátky, 1. čtvrtina 18. století – montáž desky
s imitací japonského černého laku (*urushi*) se
zlatým vyvýšovaným dekorem *takamakie*.
Jaspisy, acháty, barevné mramory, *paragone* (*marmo*
nero); měkké lakované dřevo; 69,5 × 59 cm
Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa Národního
památkového ústavu v Praze); inv. č. 4301 (historická evidence 19.II. /4.E.)
foto Ondřej Kocourek, UPM



9 –
Benátský stolek typu *guéridon* s deskou
s florentskou mozaikou

Florence, dvorské dílny Galleria dei Lavori – Opificio
delle pietre dure, kolem roku 1620 –
deska stolu *in commessi di pietre dure e tenere*
(s motivem ovocné mísy a s kolibříkem a stehlíkem);
Benátky, 1. čtvrtina 18. století – montáž desky
s imitací japonského černého laku (*urushi*) se
zlatým vyvýšovaným dekorem *takamakie*.
Jaspisy, acháty, barevné mramory, *paragone*
(*marmo nero*); měkké lakované dřevo; 69,5 × 59 cm
Sloupový sál zámku Konopiště (Územní památková správa Národního
památkového ústavu v Praze); inv. č. 4302 (historická evidence 19.II. /5.E.)
foto Ondřej Kocourek, UPM



11 –
Konopiště

pohled na západní a jižní trakt zámku,
exteriéry rekonstruované v letech 1894–1895
podle projektu arch. Josefa Mockera.
foto autor

12a –
Sloupový sál dříve zvaný Pietradura-Salon
s kolekcí estenského mobiliáře

Velký modenský kabinet z dílny Benedetta Corberelli,
ceremoniální stůl z medicejské dílny Domenica del
Tassa a dvojice benátských stolků typu *guéridon*
s florentskou mozaikou. Historizující charakter sálu
vtiskl František Schmoranz starší, podle jehož návrhů
vznikla neobarokní štuková výzdoba stropu a dekorování
sloupových dřívů a pilastrů umělým mramorem.
foto Ondřej Kocourek, UPM



PROPAGACE JAKO MUZEJNÍ TÉMA:

Studie

KAREL HERAIN – ČESKÉ UŽITÉ UMĚNÍ A JEHO PROPAGACE PROSTŘEDNÍ- TVÍM PLAKÁTŮ

text:

Mariana Kubištová (UPM)
Magdalena Nerudová (UPM)
Lucie Skřivánková (UPM)

Karel Herain se v meziválečném období zásadním způsobem zasloužil o institucionalizaci plakátu a jeho využití při propagaci moderního užitého umění, když jej povýšil z pouhého informačního média na klíčový nástroj vizuální kultury a kultivace vkusu. Jeho pojetí muzea jako živého pracoviště propojujícího umělce, výrobce a veřejnost se odrazilo v systematickém budování sbírky plakátů a jejich prezentaci na výstavách, kde Herain kladl důraz nejen na jejich obchodní účinnost, ale především na výtvarnou kvalitu. Chápáním plakátu jako moderní reklamy a aktivní spoluprací s předními soudobými výtvarníky vytvořil v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze pevné základy pro vnímání reklamní grafiky jako osobitého uměleckého artefaktu.

During the interwar period, Karel Herain made a significant contribution to the institutionalization of posters and their use in promoting modern applied art, elevating them from a mere information medium to a key tool of visual culture and taste education. His concept of the museum as a living workplace connecting artists, producers, and the public was reflected in the systematic building of a poster collection and its presentation at exhibitions, where Herain emphasized not only their commercial effectiveness but above all their artistic quality. By understanding posters as modern advertising and actively collaborating with leading contemporary artists, he laid a solid foundation at the Museum of Decorative Arts in Prague for the perception of advertising graphics as a distinctive artistic artifact.

Text vznikl díky finanční podpoře Ministerstva kultury České republiky v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Uměleckoprůmyslové museum v Praze (MK000023442).

Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM) bylo jednou z prvních institucí, která už od přelomu 19. a 20. století systematicky budovala sbírku plakátů, a dokonce je představovala ve stálé expozici otevřené roku 1901.¹ Po skončení tzv. zlaté éry tohoto média v prvních desetiletích 20. století jeho význam u nás postupně slábl. Po první světové válce však zájem o plakát v UPM začal systematicky obnovovat historik umění Karel Herain, který do muzea nastoupil roku 1919 nejprve na pozici asistenta.²

Herain, jehož předchozí odborné zájmy se soustředily především na památkovou péči a umění 17. a první poloviny 18. století, se po nástupu do UPM postupně přeorientoval na témata spjatá se zaměřením muzea. Ke své nově budované odborné orientaci na historii i současnost užitého umění připojil také témata spojená s výstavními strategiemi, osvětou, propagací a obchodními rovinami prezentace užitého umění – tedy oblastmi, které měly podpořit jak rozvoj soudobé tvorby, tak aktivní působení muzea ve veřejném prostoru. Šlo mu především o srozumitelně a prakticky pojatou instituci; muzeum chápal jako živé výzkumné pracoviště sledující zájmy kvalitní výroby a výtvarné práce, ústav, který je užitečný, protože zprostředkovává kontakty mezi návrháři a výrobci na jedné straně a veřejností na straně druhé.³

Jednou z oblastí, která přirozeně odpovídala této šíři Herainova pojetí muzea, byl právě plakát – prostředek informování a propagace, jenž současně nesl výrazný umělecký akcent. Herainův přístup k plakátu se projevoval v několika vzájemně propojených rovinách: v tom, jak o něm psal a jak jej interpretoval, v jeho dlouhodobém sbírkotvorném úsilí, v praktickém využívání plakátu pro prezentaci muzejních aktivit i v zájmu o jeho vizuální a výtvarnou podobu. Jeho názory na plakát se navíc v průběhu let proměňovaly – formovala je každodenní muzejní praxe, nové profesní zkušenosti i postupné rozšiřování jeho odborného záberu.

Od politického sdělení k moderní reklamě

Ve svých raných textech z let 1919–1921, které psal jako redaktor *Topičova sborníku*,⁴ Karel Herain plakát chápal zejména jako prostředek politické, kulturní a nacionální komunikace. Plakát považoval za médium s mimořádnou účinností, schopné rychle vizuálně zasáhnout masy, za „*krále tisku*, [který] *působí*

přitažlivě, láká, rychle poučuje, je-li vynikajícím dílem uměleckým, rychle strhuje. Podobá se v čemsi filmu, ovšem nepohyblivému [...]“.⁵ Karel Herain zastával názor, že právě po vzniku republiky má tento prostředek zásadní význam v boji o veřejné mínění, zvláště v konfrontaci s německou a maďarskou propagandou v československém pohraničí.⁶ V textech věnovaných zahraničním příkladům úspěšné propagace v širším slova smyslu, například v rámci francouzské kulturní akce v okupovaném Porýní po první světové válce, poukazoval Herain na propracovanost tamních vizuálních strategií. Ty pro něj představovaly vzor, jak může stát prostřednictvím „jemné“ kulturní propagace formovat povědomí a postoj obyvatel: „*S našeho stanoviska zasluhuje francouzské dílo na Rýně pozornosti hlavně s ohledem na Slovensko. Francouzský postup delikátní, jemný a obsahově bohatý a rozmanitý může u nás vyvážit psychologicky přímý a přirozený poměr k slovenskému lidu a nenáhlé přemáhání maďarisace výkvětem kultury československé*.“⁷

Již na počátku dvacátých let však Herain nacionální pohled na funkci plakátu opouští a přiklání se k většímu důrazu na jeho účel v obchodní a průmyslové reklamě. Rezonuje to s akcentem také na obchodní hlediska při prezentaci užitého umění doma i v zahraničí, který je v jeho uvažování přítomný v podstatě po celou dobu jeho působení v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, zřizovaném až do zestátnění roku 1949 pražskou Obchodní a živnostenskou komorou. V případě plakátu Herain rovněž reaguje na dynamický vývoj hospodářství po první světové válce, v němž se reklama stala integrální součástí výroby i odbytu.

Plakát v institucionálním rámci Uměleckoprůmyslového muzea

Karel Herain se od počátku svého působení v muzeu velice aktivně zasazoval o fungování muzejní knihovny a soustavné doplňování jejích fondů. Knihovna se stala i klíčovým místem v Herainově snaze o propagaci a osvětu moderního užitého umění. Od svého zpřístupnění veřejnosti v roce 1887 poskytovala všem zájemcům kvalitní obrazový materiál; tehdy se tato funkce označovala jako „názorná výchova veřejnosti“.⁸ Herain si byl vědom dosahu, který knihovna má – na začátku třicátých let ji ročně navštívilo zhruba patnáct tisíc lidí. Měla velký potenciál i proto, že byla od počátku orientována mezinárodně, na rozdíl od

některých institucí, jež byly až do konce první světové války orientovány výhradně na Německo a Rakousko.⁹

Knihovna UPM hrála stěžejní roli také ve sbírkové i prezentační péči o plakát. Muzejní sbírka českých i zahraničních plakátů, budovaná od přelomu 19. a 20. století, byla po ústupu největší vlny zájmu o tento druh tiskovin zařazena právě do jejích fondů.¹⁰ Až do konce čtyřicátých let se pak tento soubor systematicky rozrůstal: muzeum pravidelně oslovovalo podniky s žádostí o zasílání reklamních tiskovin, řada firem začala své plakáty posílat zcela samozřejmě a další přírůstky přicházely prostřednictvím výstav a veletrhů pořádaných mimo muzeum. Zahraniční materiál se dařilo získávat zejména díky pomoci ministerstva zahraničí, zastupitelských úřadů a jednotlivců žijících v cizině; sbírka se doplňovala rovněž nákupy a dary od soukromých sběratelů.¹¹ Jak dokládají záznamy v Herainově osobním fondu¹² i ve fondu muzejní korespondence,¹³ sehrával Herain po celou dobu svého působení v muzeu v celé této akviziční činnosti klíčovou roli – jako vyjednaváč, korespondent, organizátor i iniciátor. Důležitým prostředkem získávání dalších plakátů i prezentace samotného média pak byly výstavy, které probíhaly jak v hlavních výstavních sálech muzea, tak přímo v knihovně.

V čítárně knihovny se celoročně konaly rozsahem menší, na kratší dobu – většinou na dva týdny – instalované, ovšem promyšleně připravené výstavy na téma české nebo zahraniční užité grafiky. Možnosti přiblížit zájemcům konkrétní problematiku na materiálech instalovaných v devatenácti pultových vitrínkách, čtrnácti rámech a dvou stěnách na plakáty

využil Karel Herain naplno.¹⁴ Témata těchto menších výstav často korespondovala s náměty hlavních muzejních prezentací a doplňovala je.¹⁵ V knihovně se také konaly menší výstavy plakátů, nejčastěji zaměřené na produkci různých zemí či specifická témata,¹⁶ hojná byla také prezentace výsledků soutěží na plakát, které muzeum často spolupřádalo společně s různými profesními spolky.¹⁷

Vedle menších prezentací uspořádalo UPM i několik velkých výstav, jež mezi dobovými přehlídkami plakátu představovaly významnější počiny. Jednalo se kupříkladu o výstavu *Československý plakát* v roce 1923¹⁸ či později *Francouzský plakát* v roce 1936.¹⁹ Dnes už není možné přesně určit, kdo výstavy připravoval, avšak s ohledem na nízký počet odborných pozic v muzeu²⁰ lze předpokládat, že se na nich Karel Herain aktivně podílel. Relativně dobře zmapovatelná je jeho role při přípravě *Výstavy průmyslové propagandy*, která se ve třech sálech muzea konala v březnu a dubnu 1925. Už její samotné téma ukazuje Herainův posun od chápání plakátu jako kulturně-politického nástroje k novému, mimo jiné obchodně orientovanému pohledu – k plakátu jako prostředku moderní vizuální propagace a reklamy.

Výstava průmyslové propagandy, která vznikla ve spolupráci UPM s Ústavem pro podporu průmyslu Obchodní a živnostenské komory v Praze,

1 Jednalo se o několik aktuálně významných českých plakátů, včetně pařížských děl Alfonse Muchy, které muzeum zakoupilo na první výstavní přehlídce autora v Praze v roce 1896. Petr Štembera – Lucie Vlčková, *Lexikon českých afišistů: Slovník autorů plakátů působících v českých zemích v letech 1890–1938*, Praha 2021, s. 9.
2 *Zprávy kuratoria za správní rok 1919*, Umělecko-průmyslové museum Obchodní a živnostenské komory v Praze 1920, s. 10.
3 Karel Herain, Padesát let muzejní práce, *Pestrý týden* X, 1935, č. 6, s. 12–13.
4 Herain byl redaktorem *Topičova sborníku* v letech 1918–1925.

5 Karel Herain, Kapitola o plakátu, *Topičův sborník* VII, 1919–1920, č. 6 (březen 1920), s. 285–286.
6 Ibidem. Srov. také Hn. [Karel Herain], Naše propaganda v cizině, *Topičův sborník* VII, 1919–1920, č. 7 (duben 1920), s. 329.
7 Hn. [Karel Herain], Francouzská propaganda Porýní, *Topičův sborník* VIII, 1920–1921, č. 6 (březen 1921), s. 287–288.
8 Karel Herain, Knihovna obrazů, *Žijeme* II, 1932, č. 6, s. 172–173. Srov. též: O knihovně Umělecko-průmyslového muzea [...], *Naše doba* XXXX, 1932–1933, č. 3, s. 174.

9 Karel Herain, Grafické oddělení knihovny Uměl.-průmyslového muzea v Praze, *Ročenka československých knihtiskařů* VIII, 1925, č. 1, s. 109–112.
10 Petr Štembera – Lucie Vlčková, *Lexikon českých afišistů: Slovník autorů plakátů působících v českých zemích v letech 1890–1938*, Praha 2021, s. 9 – Lucie Vlčková, Plakát v kontextu sbírkotvorné činnosti a výzkumu v UPM, in: eadem (ed.), *Řeč plakátu 1890–1938*, Praha 2022, s. 7–16. Plakáty byly součástí fondů knihovny společně s dalšími specializovanými sbírkami – jako např. sbírkou užité grafiky, novoročenek, exlibris, propagačních tisků k podpoře cestovního ruchu, nástěnných kalendářů, módních předloh, fotografií a diapositivů, výstavních katalogů, karikatur, knižních obálek ad. Karel Herain, Knihovna obrazů, *Žijeme* II, 1932, č. 6, s. 172.
11 Kupř. v lednu 1926 byla Ústavem k podpoře průmyslu při Obchodní a živnostenské komoře v Praze do sbírek Uměleckoprůmyslového muzea zakoupena sbírka průmyslové propagandy soukromého sběratele Wilhelma Wertheimera (majitele soukromé obchodní školy v Praze), pocházející z let 1893–1910. Obsahovala celkem asi 1200 plakátů, jak českých, tak z Rakouska, Maďarska, Německa, Švýcarska, Francie, Itálie, Belgie, Anglie, Švédska, Holandska, Španělska, Bulharska, Ruska, Turecka, Číny, Japonska, Ameriky. Sbírkou průmyslové propagandy ředitele Wertheimera, *Výtvarná práce* IV, 1925–1926, č. 8–9 (květen 1926), s. 289.
12 Srov. např. korespondenci o plakátech zaslaných do UPM z let 1929–1932, CDS UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina, karton 3.
13 Ve fondu muzejní korespondence se dají pro každý rok Herainova působení v muzeu dohledat desítky dopisů, adresovaných nejrůznějším tuzemským i zahraničním institucím a soukromým osobám, jež dokládají jeho snahu získat co nejvíce kvalitních ukázek plakátů a dalších tiskovin pro muzejní sbírky. Za všechny uvedme alespoň ředitelovu korespondenci s Čedokem. Muzeum od této společnosti dostávalo darem propagační brožury a plakáty sloužící k podpoře „cizineckého ruchu“. Viz dopis ředitele Karla Heraina ředitelství Čedoku, čs. dopravní kanceláře ze dne 22. 2. 1933, CDS UPM, fond A, karton 81.

14 Srov. např. dopis Karla Heraina ředitelství ŠUR a Ústřední školy učňovské v Bratislavě z 19. 4. 1933, CDS UPM, fond A, karton 81.
15 Například v roce 1933 byla v knihovně u příležitosti velké výstavy *Litina v českých zemích* uspořádána výstavka ukázek starší i novější produkce z šedé litiny. CDS UPM, fond A, karton 81. Rozsáhlou výstavu vynálezce heliogravury a hlubotisku Karla Klíče doprovodila malá expozice ve studovně s názvem *Použití hlubotisku při tisku reprodukcí knižních*. Viz Karel Herain, Grafické oddělení knihovny Uměl.-průmyslového muzea v Praze, *Ročenka československých knihtiskařů* VIII, 1925, č. 1, s. 109–112.
16 Např. *Expozice propagačních plakátů cizozemských* (1922), *Výstavka nových moravských plakátů, Švédský plakát* (1923), *Švédský nakladatelský plakát* (1927), *Švédský knihkupecký plakát*, *Turistický plakát*, *Volební německý plakát* (1930), *Nové plakáty francouzské, španělské, portugalské, polské a švýcarské* (1931), *Plakát francouzský a německý* (1932), *Plakáty výstav S.V.U. Mánes* (1937). Lucie Vlčková, Plakát v kontextu sbírkotvorné činnosti a výzkumu v UPM, in: eadem (ed.), *Řeč plakátu 1890–1938*, Praha 2022, s. 9, 15.
17 Např. Soutěžní návrhy na plakát hl. m. Prahy k propagaci cizineckého ruchu (1928), Soutěž plakátů na celostátní výstavu tělesné výchovy a sportu v Pardubicích 1931 (1930), Výsledky soutěže na propagační plakát ČSR (1935), Soutěž na plakát československých lázní (1936), Soutěž na plakát hl. města Prahy (1937), Soutěž na propagační plakát „Každý Čech jednou v Praze“ (1939), Soutěž na plakát hl. m. Prahy (1941), Soutěž na plakát k náboru do Říše (1942). Filip Wittlich (ed.), *Výstavy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 1885–1948*, Praha 2023, s. 59–120.
18 Rozsáhlá výstava byla upořádána za účasti Grafického klubu v Praze. Muzeum připravilo retrospektivní část, Grafický klub dodal poválečné, většinou typografické práce. Zahrmoval období od roku 1890 do současnosti v chronologickém sledu podle jednotlivých autorů. Výstava byla putovní, v podobě menších výstavek byla reprizována v dalších českých městech. Filip Wittlich (ed.), *Výstavy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 1885–1948*, Praha 2023, s. 53.
19 Výstava byla uspořádána v součinnosti se spolkem Typografie ve dvou sálech muzea. Filip Wittlich (ed.), *Výstavy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze 1885–1948*, Praha 2023, s. 83.
20 Viz *Zprávy kuratoria* Uměleckoprůmyslového muzea v Praze z let 1919–1932, které mimo jiné přinášejí zprávu o personálním obsazení jednotlivých pozic v muzeu v daném správním roce.

byla výsledkem rozsáhlého sběru reklamní grafiky a plakátů probíhajícího v muzeu od počátku dvacátých let. Zahraniční materiál shromažďovala především muzejní knihovna za součinnosti ministerstva zahraničí. Výstava představila ve své době dosud nejkomplexnější přehled evropské a americké reklamy v kontextu československé produkce. Byla široce medializována v tisku a reprízována v řadě českých měst. Z dobových recenzí vyplývá, že přinesla zároveň i kritický obraz úrovně domácí průmyslové reklamy – moderní zahraniční vizuální standardy nastavily českému prostředí zrcadlo, které nebylo vždy lichotivé.²¹

Karel Herain působil jako člen výkonného výboru výstavy²² a podle dochovaných materiálů se aktivně podílel také na její koncepci. V jeho pozůstalosti se dochovaly rukopisné poznámky k plánovanému katalogu či průvodci,²³ jenž však pravděpodobně nikdy nevyšel. Jedinou publikací, která výstavu doprovodila, se tak stal monotematický sborník *Nová reklama* z roku 1925. Do něj Herain přispěl historickým textem o počátcích propagace, sahajícím až ke starému Římu, v němž definoval propagaci jako „šířiti cosi hromadně a s určitým cílem bez ohledu na množství a vzdálenost“. Ukázal na její původ v oblasti náboženství, politiky a kultury, ale zároveň zdůraznil, že v moderním světě přechází její těžiště do sféry průmyslové a obchodní. Moderní trh podle něj vyžaduje nejen kvalitní výrobu, ale i účinnou reklamu. A spolu s ní nové typy výtvarníků, kteří dokážou reagovat na rychle se měnící vizuální jazyk doby: „*Reklamníci si proto nyní povolávají výtvarné umělce, z nichž vychovávají nový typ výtvarníků reklamních*.“ Výstava sama měla být krokem k tomuto cíli – impulsem k modernizaci československé reklamní tvorby.²⁴

Téma moderní reklamy bylo pro Karla Heraina klíčové od počátku dvacátých let. Již od této doby prosazoval spolu se Slavobojem Tusarem v grafické sekci Svazu československého díla, jehož byl klíčovým členem, myšlenku účinné a vizuálně kultivované reklamy, jejímž prostřednictvím má být divák nejen informován, ale také vychováván k dobrému vkusu. Tyto snahy vyvrcholily roku 1929 na *Výstavě moderního obchodu* v Brně expozicí *Moderní reklamy*, uvedené heslem „*Co stroj pro výrobu, to reklama pro prodej*“.

Šlo o první didaktickou výstavu věnovanou racionální reklamě, která veřejnosti názorně představila principy účinné vizuální komunikace – úderné slogany, přehlednou grafickou skladbu, poutavé symboly, čitelnou typografii i přesvědčivou práci s barvou.²⁵ Zájem o reklamu se silně promítl i do Herainovy muzejní a přednáškové činnosti ve třicátých letech. Ve své přednášce z 23. března 1936 pro Českou společnost národohospodářskou o problematice kvalitní výroby v Československu ostře kritizoval absenci „*uvědomělého programu*“²⁶ v této oblasti a také skutečnost, že se tuzemská výroba nesnaží v první řadě uspokojit domácí trh, tak jako to dělali například v progresivním Švédsku, ale orientuje se především na vývoz.²⁷ Jednu z cest k nápravě tohoto stavu viděl právě v propagaci moderního užitého umění a dokázal přitom obratně propojit své pojetí živého muzea s osvětou a reklamou.

Výstavní plakát jako svébytný vizuální formát

Jak je patrné z textu *Výtvarník v reklamě*, uveřejněného ve sborníku *Nová reklama* v roce 1923,²⁸ i z již zmiňovaného článku *Minulost a význam propagandy*, publikovaném ve stejném periodiku o dva roky později, uvažování Karla Heraina o plakátu jako nástroji nové propagace se neomezovalo pouze na jeho obchodní či informační funkci. V textech výslovně upozorňoval na úlohu výtvarníků, kteří se podílejí na vzniku reklamní grafiky, a naznačoval, že plakát chápe jako médium stojící na pomezí obchodu a umění – tedy přesně v té oblasti, která je samotnou podstatou a posláním uměleckoprůmyslových muzeí. Tím se otevírá další rovina Herainova přístupu: estetická a výtvarná kvalita tiskovin je pro něj nedílnou součástí jejich účinnosti. Reklama nemá být pouze sdělením, ale také vizuálním podnětem schopným strhnout pozornost – a právě tohoto účinku může dosáhnout jen v dialogu s dobovou uměleckou tvorbou.

Právě zde se začíná formovat podoba plakátů, které v meziválečných dekádách propagovaly výstavy v UPM. Plakát byl sice nástrojem praktického informování o výstavách, avšak zároveň byl v mnoha případech pojímán jako svébytné umělecké dílo. Tento přístup se naplno prosadil zejména po vzniku Československé republiky, který se časově přibližně kryje s nástupem

Heraina do UPM, kdy se posílila snaha o systematickou a vizuálně atraktivní prezentaci užitého umění.²⁹ Přestože většina výstavních plakátů muzea měla převážně typografický charakter a jejich primární funkcí bylo sdělení základních informací potenciálním návštěvníkům, nelze tuto podobu pokládat za jedinou nebo výlučnou. Na tvorbě plakátů se často podíleli významní soudobí výtvarníci, kteří do tohoto primárně informativního média vnášeli vlastní umělecké pojetí a obohacovali jej o individuální výtvarný rukopis.

Současně je nutné vnímat vývoj těchto plakátů v širším kontextu proměn obrazových plakátů jako moderního komunikačního média. V období mezi lety 1890–1938 docházelo k zásadním posunům v jeho vizuální struktuře: starší plakáty ve značné míře vycházely z postupů tzv. vysokého umění a opíraly se o symbolický a alegorický repertoár evropské kulturní tradice, přičemž motivy byly interpretovány plnohodnotným malířským výrazem.³⁰ S postupující modernizací zobrazovacích prostředků, technologií a se stále častější integrací fotografických prvků, koláží a montáží se vizuální podoba plakátu proměňovala a získávala sofistikovanější a komplexnější formu, která reagovala na nové požadavky vizuální komunikace i na proměňující se estetické normy.³¹

S propagací výstav prostřednictvím plakátů úzce souviselo úsilí Svazu československého díla o příkladnou tištěnou komunikaci. Ve dvacátých letech se v tomto směru výrazně prosadili zejména František Kysela a Slavoboj Tusar, na jejichž práci později navázali absolventi Uměleckoprůmyslové školy, mezi nimiž byli Cyril Bouda, Josef Kaplický, Jaroslav Šváb a Ladislav Sutnar.³² Tito umělci zároveň v průběhu dvacátých let spolupracovali i s UPM, pro něž vytvářeli propagační materiály. V tomto kontextu vznikly například Tusarův plakát k *Výstavě průmyslové propagandy*³³ z roku 1925 a Boudův plakát k *Výběru z pařížské výstavy* (III. výstava SČSD)³⁴ z téhož roku, v nichž se dosud uplatňovala klasická kombinace ilustrace a typografie, zatímco Sutnarův plakát k *Mezinárodní výstavě*

*hraček*³⁵ v roce 1930 již využil také fotografii, což odráží tehdejší posun k modernějším vizuálním strategiím a rostoucí význam fotografie v propagační grafice.

Po nástupu Karla Heraina do funkce ředitele UPM v roce 1934 lze z dochovaných fragmentů výstavních plakátů usuzovat, že spolupráce s autory, kteří pro muzeum plakáty vytvářeli již dříve, pokračovala. Například tvorba Cyrila Boudy se vyznačovala propojením typografie s výraznou ilustrací a zřetelným figurálním zobrazením, což dokládá plakát k výstavě *Albrecht z Valdštejna a doba bělohorská*³⁶ z roku 1934. Na něm je Albrecht z Valdštejna ztvárněn jako vznešený velitel Prahy, jehož stavební aktivita formovala městskou výstavbu. Pro výstavu *150 let litografie 1798–1948*,³⁷ uspořádanou UPM v Praze v roce 1948, Bouda zvolil minimalistickou kompozici litografického kamene se Senefelderovým portrétem a větvičkou vavřínu, čímž demonstroval schopnost přizpůsobit výtvarný projev specifickému kontextu a účelu jednotlivé výstavy. Jaroslav Šváb³⁸ i Ladislav Sutnar³⁹ kladli hlavní důraz na jasné a přímé sdělení informace. Ve své tvorbě využívali odvážné geometrické tvary, diagonály, rastry a kontrastní barevné plochy. Jejich styl byl čistý, konstruktivistický a racionální. Tato kombinace typografie, ilustrace a figurálního zobrazení ukazuje, jak se v období první poloviny 20. století formoval moderní vizuální jazyk výstavního plakátu, jenž postupně rozšiřoval svůj výraz od malířsky artikulovaných kompozic k propojení textu s fotografií a k využívání nových zobrazovacích prostředků, s nimiž se však starší formy nadále prolínaly a střídaly.

Vladimír Ringes vytvořil výškový plakát k výstavě *Sto let české fotografie*,⁴⁰ která se konala v roce 1939. Plakát červeného podkladu s fotomontáží dvou fotografií v dynamické elipse kolem objektivu a nápisem *Optikotechna* symbolizoval souvztažnost staré a moderní fotografie, přičemž autotypický rastr odkazoval k fotomechanické reprodukci. Historický portrét dodalo muzeum a fotografii „Ženče“ zprostředkoval Svaz spolu fotografů amatérů v Praze.⁴¹ Petr Tučný, jako přední osobnost československého průmyslového designu, využil své technické vzdělání a vytvořil rafinovaný plakát s barevnou kresbou knihařského lisu na podkladu fotografie zástupu lidí, doplněný textem k výstavě

21 Výstava průmyslové propagandy v Praze 1925, *České slovo* XVII, 1925, č. 35, s. 6. – Výstava průmyslové propagandy v Praze, *Český svět* XXI, 1925, č. 28, s. 10. – Výstavu průmyslové propagandy [...]. *Veraikon* XI, 1925, č. 2, s. 59. – Výstava průmyslové propagandy v Praze, *Drobné umění* VI, 1925, č. 5–6, s. 99–104. – Výstava průmyslové propagandy, *Národní osvobození* II, 1925, č. 76 (18. 3.), s. 5. – Výstava průmyslové propagandy, *Lidové noviny* XXXIII, 1925, č. 146 (22. 3.), s. 7.

22 Výstava průmyslové propagandy, *Nová reklama: Sborník pro nové směry a zvelebení reklamy* III, 1925, nestr.

23 Herainovy poznámky ke Stručnému průvodci Výstavou průmyslové propagandy obsahují jen kusé faktické informace o reklamní produkci jednotlivých zastoupených zemí. CDS UPM, fond Pozůstalost Karla Heraina, karton 2.

24 Karel Herain, *Minulost a význam propagandy, Nová reklama: Sborník pro nové směry a zvelebení reklamy* III, 1925, nestr.

25 Iva Knobloch, *Idea SČSD: kvalitní práce*, in: eadem (ed.), *Žijeme lidsky?: Reforma bydlení 1914–1948 – Svaz československého díla*, Praha 2024, s. 183.

26 Karel Herain, *Rozmach kvalitní výroby a Československo, Národní osvobození* XIII, 1936, č. 71, s. 7.

27 Karel Herain přednášel o užitém umění v kontextu obchodních zájmů a o jeho propagaci například i v rámci PVV v roce 1925 (přednáška *Moderní umělecký průmysl a umění v hospodářském životě ve veletržním rozhlase*) či na Prvním kongresu pro organizaci obchodu v roce 1926 – tématem bylo výtvarné umění v obchodní reklamě, viz *Lidové noviny* XXXIV, 1926, č. 586 (21. 11.), s. 1.

28 Karel Herain, *Výtvarník v reklamě, Nová reklama: Sborník pro nové směry a zvelebení reklamy* I, 1923, s. 7–10.

29 První dochovaný plakát na výstavu pořádnou Uměleckoprůmyslovým museem v Praze je plakát na *Výstavu maleb a kreseb z bojišť Francie*, který byl vytištěn roku 1919 (František Kupka, *Výstava maleb a kreseb z bojišť Francie*, 1919, litografie, 94,5 × 60 cm, UPM: GP16411, GP19043, GP19190). Autorem koncepce plakátů byl František Kupka, který výstavu uspořádal společně s malíři-legionáři Kamilem Ciprou a Heřmanem Němečkem. K tisku plakátů či jejich výrobě od roku 1885 do roku 1918 neexistují doposud žádné dokumenty ani zmínky. Magdalena Nerudová, *Plakát jako médium propagace výstav UPM*, in: Filip Wittlich (ed.), *Výstavy Uměleckoprůmyslového musea v Praze 1885–1948*, Praha 2023, s. 159.

30 Lucie Vlčková, „Plakát je výkřik ulice“, in: eadem (ed.), *Řeč plakátů 1890–1938*, Praha 2022, s. 90.

31 Ibidem.

32 Vendula Hnídková, *Výstava jako národní gesamtkunstwerk a zprostředkovatelská agentura*, in: Iva Knobloch (ed.), *Žijeme lidsky?: Reforma bydlení 1914–1948 – Svaz československého díla*, Praha 2024, s. 116.

33 Slavoboj Tusar, *Výstava průmyslové propagandy*, 1925, litografie, 63 × 95 cm, UPM: GP8715.

34 Cyril Bouda, III. *Výstava Svazu čs. Díla*, 1926, litografie, 46 × 63 cm, UPM: GP3000, GP17248.

35 Ladislav Sutnar, *Hračky a nové učební pomůcky*, 1930, ofsety, 46 × 63 cm, UPM: GP8739, GP16777.

36 Cyril Bouda, *Albrecht z Valdštejna a doba bělohorská*, 1934, litografie, 115 × 55 cm, UPM: GP17247, GP19033.

37 Cyril Bouda, *Výstava 150 let litografie 1798–1948*, 1948, litografie, 86 × 61 cm, UPM: GP5853.

38 Např. plakát: Jaroslav Šváb, FB. *Výstava spolupráce knižních umělců s nakladatelstvím Fr. Borového v Praze v letech 1932–1934*, 1934, barevný linotyp, 40 × 30 cm, UPM: GP10147.

39 Např. plakát: Ladislav Sutnar, *Výstava polského grafického umění a průmysl*, 1934, barevný linotyp, 30 × 42 cm, UPM: GP3511.

40 Vladimír Ringes, *Sto let české fotografie*, 1939, ofset, 42 × 30 cm, UPM: GP9499.

41 Filip Wittlich, *Od výstav ke sbírce. Výstavy Uměleckoprůmyslového musea v Praze v letech 1905–1939 a vznik fotografické sbírky*, in: *Stoletá Praha* XXXVIII, 2022, č. 38, s. 68.

100 let Státní tiskárny v roce 1948,⁴² čímž demonstroval schopnost přizpůsobit výtvarný projev specifickému kontextu a účelu jednotlivé výstavy. Inspiraci soudobou architekturou využil Jan Kotík při tvorbě plakátu pro výstavu *Za novou architekturu*⁴³ v roce 1940, kde jako podklad použil fotografii oken moderní budovy.

Využití fotografie ovšem zcela nepotlačilo čistě grafickou tvorbu. Podobně jako Cyril Bouda pracovali s propojením kresby a písma i další autoři, například Bohuslav Coufal,⁴⁴ Skawonius,⁴⁵ Viktor Polášek⁴⁶ a mnozí další.

Tyto příklady ukazují, že výstavní plakát první poloviny 20. století již nepředstavoval pouze informační médium, ale rozvinul se v komplexní vizuální nástroj, v němž se propojovala typografie, ilustrace a fotografie. Experimenty s fotomontáží, realistickým zobrazením exponátů či architektonických prvků umožnily autorům prezentovat obsah výstav atraktivně a srozumitelně, přičemž vizuální jazyk plakátu se postupně proměňoval: od malířsky pojatých kompozic inspirovaných vysokým uměním k flexibilním grafickým strategiím, jež integrovaly informační, estetickou a propagační funkci.

Rok 1933 a podíl Karla Heraina na podobě výstavních plakátů

Popsaný soubor plakátů UPM poskytuje důležité indicie o výtvarných tendencích dané doby i o způsobech, jimiž se vizuální jazyk výstavního plakátu adaptoval na specifický obsah a účel jednotlivých výstav. Vzhledem k dochování pouze fragmentárního sbírkového i archivního materiálu je ve většině případů poměrně obtížné či úplně nemožné přesně určit míru přímého vlivu Karla Heraina na podobu propagace muzea. Jakým způsobem se v UPM rozhodovalo o grafické podobě plakátů a do jaké míry se na ní podílel Karel Herain, však alespoň částečně naznačují dochované materiály z roku 1933, tedy z období, kdy byl Herain už jako zástupce ředitele významnou postavou muzejního vedení, byť funkci ředitele převzal až o rok později.

Podle interních záznamů muzea⁴⁷ měl v tomto roce Karel Herain určitý vliv na podobu plakátu k výstavě *Umělecké práce z litiny*. Konkrétně je mu připisán námět plakátu, který navrhl architekt Antonín Heythum,⁴⁸ rovněž autor instalace výstavy. Plakát před-

stavoval prostý typografický návrh s reprodukcí litinové desky a reliéfním nápisem, který pravděpodobně zvětlil svým moderním pojetím nad barevným návrhem⁴⁹ Ludmily Lepařové, zobrazujícím tyglík s tekoucí litinou, tygra a fragmenty zábradlí a sloupů s dekorativní patkou. Barevně byla kompozice laděna do studených modrých tónů s výrazným rudým nápisem VÝSTAVA.

V této době se výrazně prosadil nový vizuální jazyk výstavního plakátu založený na propojení písma a fotografie. Realistická fotografie umožňovala přesně zobrazit exponáty a zachytit všední či autentické detaily, které mohl autor dále graficky akcentovat, čímž plakát získával na přesvědčivosti i propagační atraktivitě. K významným tvůrcům pracujícím s touto metodou patřil Emanuel Hrbek, profesor na brněnské Škole uměleckých řemesel, který projevoval výrazný zájem o fotografii a její užití v grafickém designu. Právě v roce 1933 se Hrbek pravděpodobně dostal do užšího pracovního kontaktu s Dr. Ing. Jaroslavem Boučkem z České vysoké školy technické v Brně a oba spolupracovali na fotografické dokumentaci souborů skla pro brněnská muzea.⁵⁰

Zmíněný posun ve vizuální strategii výstavních tiskovin souvisel také s hospodářským rozměrem propagace moderního užitého umění, v jehož rámci hrály neopominutelnou roli nejrůznější veřejné soutěže. UPM v nich často vystupovalo jako pořadatel či jeden z pořadatelů.⁵¹ Jejich výsledky byly nezdídkou prezentovány ve studovně muzejní knihovny.⁵²

Právě soutěž stála u zrodu podoby plakátu k rozsáhlému sklářskému výstavnímu projektu roku 1933, *Výstavě starého evropského skla*. Jednalo se o nově koncipovanou stálou expozici, prezentující souhrn historického evropského sklářství z bohatých muzejních fondů.⁵³ Počátkem března 1933 vyzvalo UPM pět výtvarníků – Ladislava Sutnara, Slavoboje Tusara, Františka Zelenku, Emanuela Hrbka a Zdeňka Rossmanna – k účasti v užší, neanonymní soutěži

49 Ludmila Lepařová, Návrh plakátu na Výstavu uměleckých prací z litiny, UPM 1933, kvaš, tempera, tuš lepenka, 60 × 44 cm, UPM: GP22314

50 Lada Hubatová-Vacková, Fotografické experimenty na ŠÚŘ, Fotokupina pěti a Breton v Brně, in: Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Hlavou a rukama*, Praha 2025, s. 85–86.

51 Např. v roce 1927 byla vypsaná soutěž na knižní exlibris knihovny Umělecko-průmyslového muzea, ve stejném roce vyhlásila lidová pojišťovna Čechoslavie veřejnou soutěž na návrh reklamního plakátu a konala se i soutěž na veřejné plakáty, katalog a výstavní odznaky Pražských vzorkových veletrhů. V roce 1934 vypsal kuratorium OŽK soutěž na knižní vazby, o tři roky později se konala soutěž na návrh symbolu církve československé. Soutěže pokračovaly i za druhé světové války, roku 1940 byla vypsaná soutěž na propagační plakát hlavního města Prahy. *Typografia* XXXIII, 1926, č. 11, s. 325. – *Český západ* XX, 1937, č. 11, s. 79.

52 Srov. např. dopis Karla Heraina ministerstvu školství a osvěty v Praze z 12. 3. 1947, CDS UPM, fond A, karton 112.

53 Srov. např. Nově uspořádaná sbírka skla v Uměl.-prům. muzeu v Praze, *Umění* VI, 1932–1933, s. 398–401. – Největší výstavu starého evropského skla [...], *Národní osvobození* X, 1933, č. 84 (8. 4.), s. 6. – K otevření nejrozsáhlejších sbírek skla v Evropě [...], *Moravský deník* XXVIII, 1933, č. 96 (26. 4.), s. [6]. – Před otevřením velké výstavy sklářského umění [...], *Venkov* XXVIII, 1933, č. 83 (7. 4.), s. 5. – Dopis Karla Heraina nizozemskému architektu Slothouwerovi ze dne 10. 8. 1933, CDS UPM, fond A, karton 82.

na vývěsní plakát k propagaci této výstavy, otevřené 27. dubna 1933. Předloženo bylo deset návrhů, které byly následně vystaveny v prostorách knihovny.⁵⁴

Zatímco František Zelenka vytvořil výrazně minimalistickou kompozici založenou na siluetě nakloněného poháru a fotomontáží,⁵⁵ Hrbkův vítězný návrh pracoval s komplexnější fotomontáží.⁵⁶ Využil černobílou fotografii rukou držících sklenici a lupu, přičemž pouze detail číše zachycený ve sklíčku lupy byl tónován do modra. Podle jmen uvedených na zadní straně návrhu lze autorství fotografie připisat Jaroslavu Boučkovi. Výsledná podoba plakátu,⁵⁷ vztahující se k nejbohatšímu oddílu výstavy skla – *Výstavě největší sbírky skla doby barokové* –, která neměla v evropském kontextu obdoby, prezentovala stejnou fotomontáž rukou se sklenicí a lupou, avšak celkově laděnou do modrých odstínů. Karel Herain píše o plakátu jako o „*velmi vzhledném menším plakátu k zavěšování*“ s texty ve více jazycích určenými domácím i zahraničnímu publiku.⁵⁸

Sklářský výstavní program roku 1933 měl navíc širší kontext: po otevření výstavy barokního skla následovala na přelomu let 1933 a 1934 *Celostátní výstava československého skla*, zaměřená na soudobou produkci. Obě výstavy zaznamenaly mimořádnou návštěvnost a potvrdily význam skla jako jednoho z klíčových témat muzejní prezentace. Na úspěšnou spolupráci Hrbka a Boučka na soutěži k první z výstav navázal plakát i katalog⁵⁹ druhé, který kombinoval Boučkovy fotografie skleněných předmětů s Hrbkovým grafickým řešením modrého podkladu a doplňující kresbou poháru se státním znakem.

Herainův odkaz v oblasti plakátu

Z dochované ředitelské korespondence uložené v Centru dokumentace sbírek UPM (CDS UPM) vyplývá, že se Karel Herain až do svého nuceného odchodu do penze roku 1948 nepřestával zasazovat o rozšiřování knihovních fondů, včetně plakátů, odborných periodik a zahraniční literatury. Pravidelně si dopisoval s velkým počtem nakladatelství, knihkupectví, československých zastupitelství po celém světě a s dalšími institucemi.

54 Jindra Vichnar, Jaroslav Šváb a jeho výstavka grafických prací, *Typografia* XXXX, 1933, s. 1922. – Zpráva pro tisk ze dne 7. 4. 1933, CDS UPM, fond A, karton 81.

55 František Zelenka, Návrh plakátu na Výstavu největší sbírky skla doby barokové, UPM 1933, fotografie, tuš lepenka, 42 × 30 cm, UPM: GP22858.

56 Emanuel Hrbek, Jaroslav Bouček, Návrh plakátu na Výstavu největší sbírky skla doby barokové, UPM 1933, běloba, fotografie, tuš, lepenka, 42 × 30 cm, UPM: GS19213/56.

57 Emanuel Hrbek, Největší výstava skla doby barokové, 1935, ofset, 45 × 31 cm, UPM: GP3040.

58 Dopis Karla Heraina generálnímu sekretariátu Československého ústředí Cizineckého ruchu v Praze ze dne 4. 10. 1933, CDS UPM, fond A, karton 81.

59 Emanuel Hrbek, Celostátní výstava československého skla, 1933, ofset, 126 × 95 cm, UPM: GP3468, GP8734.

V těchto záležitostech se angažoval i Herainův dlouholetý odborný náměstek Emanuel Poche, který ho od února 1948 vystřídal ve funkci ředitele.⁶⁰ Nový ředitel se snažil využít měnicích se poměrů a dát některým muzejním záležitostem systematictější základ. Na sklonku roku 1948 vznesl připomínku k připravovanému nakladatelskému zákonu – z podnětu ministra informací Václava Kopeckého – týkající se povinného odvádění plakátů do veřejných sbírek. Popisuje i dosavadní praxi akvizic plakátů do muzejních sbírek, kdy muzeum sledovalo výtvarně hodnotné plakáty na veřejných prostranstvích a následně vyzývalo jejich vydavatele k darování těchto plakátů do sbírek. Uvádí, že tak muzeum za padesát let získalo více než deset tisíc kusů plakátů. Zdůrazňuje, že zmíněná sbírka sloužila nejen ke studijním a archivním účelům, ale i k propagačním, protože duplikáty plakátů byly zapůjčovány nebo darovány ústředním tuzemským i zahraničním úřadům. Emanuel Poche dosavadní akviziční praxi považoval za nedůstojnou a navrhl ustanovení zvláštního paragrafu ministerstva informací, platného pro všechny tiskárny plakátů, které na jeho základě měly věnovat do sbírek muzea nejméně pět kusů od každého vydaného plakátu. V muzeu by mohl vzniknout centrální archiv plakátů v Československé republice.⁶¹

Po Herainově odchodu z UPM tak pokračoval směr, který svým dlouholetým úsilím spoluvytvářel: institucionalizace péče o plakát jako o specifický a zároveň historicky i kulturně hodnotný typ tiskové produkce. Když časopis *Tvar* roku 1956 otiskl Herainův nedokončený text *Z počátků plakátu*, nepodepsaný editor stati konstatoval, že československé umělekohistorické literatuře chybí syntetické dílo o dějinách plakátu a že po Herainovi se zatím patrně nenašel nikdo, kdo by toto pole převzal.⁶² Přestože Herain o plakátu ve druhé polovině života již téměř nepublikoval, zřetelně jej chápal jako prostředek, který formuje veřejné povědomí, propaguje užité umění a zároveň si žádá soustavné sbírání a odborné zpracování. Jeho přístup – spojující výtvarné, propagační i dokumentační hledisko – tak položil základy institucionalizované péče o plakát v Umělecko-průmyslovém muzeu v Praze.

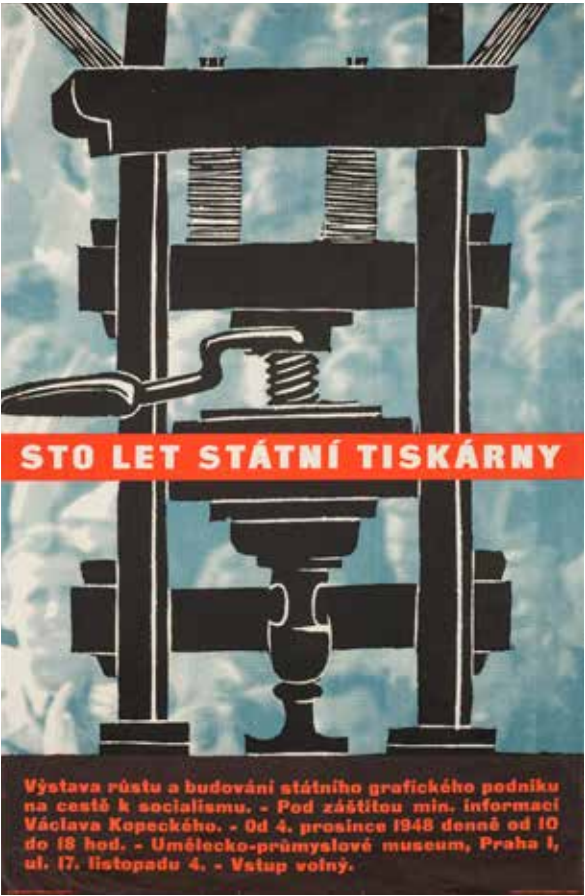
60 Z Pocheho korespondence je patrné, že bezprostředně po svém nástupu do vedení muzea pokračoval v akvizicích knih, výstavních katalogů a periodik, srov. např. dopisy Emanuela Pocheho publikačnímu odboru ministerstva informací a osvěty či knihkupectví Melantrich z roku 1949 k tomuto problému, viz CDS UPM, fond C, karton 62.

61 Viz dopis Emanuela Pocheho publikačnímu odboru ministerstva informací z 3. 11. 1948, CDS UPM, fond A, karton 114.

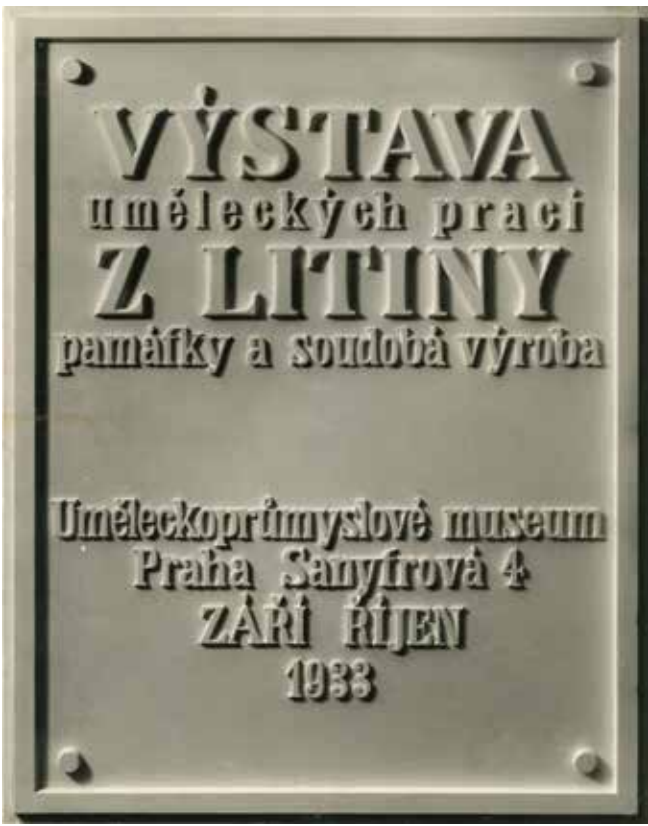
62 Karel Herain, Z počátků plakátu, *Tvar* VIII, 1956, č. 8, s. 163–193.



Cyril Bouda
 Albrecht z Valdštejna a doba bělohorská, 1934,
 litografie, 115 × 55 cm
 UPM: GP17247, GP19033



Petr Tučný
 100 let Státní tiskárny, 1948, ofset, 93 × 61 cm
 UPM: GP7514



Antonín Heythum
 Výstava uměleckých prací z litiny,
 1933, litografie, 35 × 45 cm
 UPM: 22275



Ludmila Lepařová
 Návrh plakátu na Výstavu uměleckých prací z litiny,
 UPM 1933, kvaš, tempera, tuš, lepenka, 60 × 44 cm
 UPM: GP22314



František Zelenka
Návrh plakátu na Výstavu největší sbírky skla doby barokové (celek a části), UPM 1933, tuš, běloba, fotografie, lepenka, pauzovací papír, 42 x 30 cm
UPM: GP22858



Emanuel Hrbek, Jaroslav Bouček
Návrh plakátu na Výstavu největší sbírky skla doby barokové, UPM 1933, běloba, fotografie, tuš, lepenka, 42 x 30 cm
UPM: GS19213/56



Emanuel Hrbek
Největší výstava skla doby barokové, 1935, ofset, 45 x 31 cm
UPM: GP3040

Emanuel Hrbek
Celostátní výstava československého skla, 1933, ofset, 126 x 95 cm
UPM: GP3468, GP8734



DESIGN JAKO FORMA POPULÁRNÍ KULTURY?

Možnosti navázání
na myšlenky
Vojtěcha Lahody
o Expo 58

text:
Johana Lomová
(UMPRUM)

Text reflektuje vztah „vysokého“ a „nízkého“ umění v kontextu dějin designu a uměleckoprůmyslového školství v období státního socialismu. Východiskem jsou úvahy Vojtěcha Lahody, formulované v návaznosti na výstavu *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) v Museum of Modern Art a aplikované na interpretaci československé výtvarné tvorby v období kolem bruselské výstavy Expo 58. V dialogu s kritickou reflexí výstavy *High and Low* a s metodologiemi kulturních studií populární kultury studie otevírá otázku, jak psát dějiny designu a uměleckoprůmyslového vzdělávání mimo opozici výjimečného artefaktu a každodennosti.

The text examines the relationship between “high” and “low” art in the context of the history of design and arts-and-crafts education under state socialism. Its point of departure lies in the reflections of Vojtěch Lahoda, formulated in response to the exhibition *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (1990) at the Museum of Modern Art and applied to interpretations of Czechoslovak visual culture around Expo 58 in Brussels. In dialogue with critical responses to *High and Low* and with methodologies drawn from cultural studies of popular culture, the study raises the question of how to write histories of design and arts-and-crafts education beyond the opposition between the exceptional artefact and everyday life.



Obálka katalogu High and Low:
Modern Art and Popular Culture, MoMA 1990.

V roce 2008 publikoval Vojtěch Lahoda v knize *Bruselský sen* kapitolu „Bruselský sen‘ mezi ‚vysokým‘ a ‚nízkým‘“,¹ v níž se explicitně odkazoval k výstavě *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, konané roku 1990 v Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku. Dosah této výstavy byl zásadní – přispěla k utvoření nového diskurzu a současně byla též jeho symptomem. Tento diskurz legitimizoval jednotný přístup k funkčně, významově i sociálně různým vizuálním projevům a v praktické rovině otevřel mimo jiné prostor pro vznik nových studijních a výzkumných programů oboru vizuální studia. Pro Lahodu se ale expozice stala impulsem k vlastnímu uvažování o vztahu dvou oddělených kategorií umění, jejichž poměr bývá definován implicitní hierarchií. Jeho pozornost se soustředila na to, jak lze hierarchii problematizovat a jak se „nízké“ může podílet na formování „vysokého“.

Následující text Lahodovy úvahy uvede do vztahu s obecnějšími otázkami souvisejícími s kulturními studii populární kultury a možnostmi psaní dějin designu.²

High and Low

Autoři výstavy *High and Low* i jejího doprovodného katalogu Kirk Varnedoe a Adam Gopnik vycházeli na počátku devadesátých let z předpokladu, že dříve relativně striktně oddělené kategorie „vysokého“ a „nízkého“ umění se v průběhu formování moderní společnosti proluly, a je proto žádoucí psát jejich společný příběh. Populární kulturu pojali jako „zahradu“, z níž mohou moderní umělci čerpat nové formy citlivosti.³ Svůj přístup formulovali následovně: „Naším cílem je prozkoumat proměny, jimiž moderní malíři a sochaři vytvořili nové poetické jazyky tím, že přetvořili možnosti populární kultury, a v návaznosti na to uznat, že se tyto

adaptace v moderním umění často vrátily do běžného používání veřejné vizuální prózy.“⁴ Důraz nekladli pouze na inspirační pohyb směrem od populární kultury k umění, ale také na oběh forem, motivů a výtvarných strategií, které se z oblasti „vysokého“ umění znovu vracejí do každodenního vizuálního prostředí.

Argumentace autorů je v jádru poměrně přímočará. Vychází ze zájmu o společenské proměny 19. století, které vedly k rozmachu městské kultury a industrializaci. Zbohatnutí širších vrstev obyvatelstva a růst individuálního sebevědomí vytvořily podmínky k rozšíření komerčních zakázek a k formování masové kultury, tedy kultury určené ke spotřebě širokými vrstvami společnosti. Zatímco volné umění, které vznikalo „naivním“ způsobem, bylo podle Varnedoea a Gopnika od reálného světa do značné míry odpojeno, populární kultura z něj vyrůstala a reagovala na jeho proměny bezprostředně.⁵ V duchu marxistického čtení dějin autoři došli ještě dále: „Vztahy populární kultury k modernímu umění se řídí vzorcem ‚poprvé fraška, podruhé tragédie‘. Zdánlivě jednoduché vtipy nebo přímočaré prodejní argumenty v populární kultuře se často staly vážnými prostředky vyvolávajícími znepokojivé pochybnosti nebo nejednoznačnost v umění.“ Jako příklady tohoto procesu uvádějí školácké hříčky, které mají spojitost s hádankovitostí a sémiotickou komplexitou kubismu, či komické prostory třicátých let, jež se v sedmdesátých letech proměnily v tísňivé oblohy a metafyzické interiéry Philipa Gustona.⁶

„Nízké“ umění je v tomto pojetí prezentováno jako autentická reakce na proměnu společnosti, zatímco „vysoké“ umění tuto skutečnost dále interpretuje a posouvá k jiným významovým rovinám. Dobře známá kritika kulturních průmyslů, formulovaná Theodorem W. Adornem a Maxem Horkheimerem,⁷ zde tedy byla rozporována a „nízké“ získalo jasně pozitivní funkci. Namísto ostrého vymezení dvou protikladných fenoménů se na výstavě otevřel prostor pro uvažování o sdíleném prostoru populární kultury a moderního umění. Cílem Varnedoevy a Gopnikovy úvahy ale překvapivě nebyla radikální revize samotné koncepce umění, nýbrž „pouze“ povýšení masové kultury a její začlenění do narativu exkluzivních dějin umění.

Právě zde se ukazují limity celého projektu. Ačkoli katalog přesvědčivě obhájí propojení obou hierarchicky oddělených oblastí, masové zábavy a unikátních artefaktů vysoké sběratelské hodnoty, samotný galerijní prostor MoMA se popření hierarchie bránil. „Nízké“ se do muzejního prostoru plnohodnotně nedostalo; zůstalo přítomné především jako inspirační zdroj pro „vysoké“ umění určené k obdivu kulturních

- 1 Vojtěch Lahoda, „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým“, in: *Bruselský sen: Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu*, Arbor vitae 2008, s. 340–351.
- 2 První verze tohoto textu vznikla pro konferenci *Dějiny umění jako (intelektuální) dobrodružství. Sympozium k nedožitým sedmdesátinám Vojtěcha Lahody*, Akademické konferenční centrum, 21. a 22. října 2025, která měla připomenout Vojtěcha Lahodu (1955–2019) jako osobnost, jež zásadně formovala skupinu historiků a historiček umění. Téma textu vychází z mého zájmu o dějiny uměleckoprůmyslového školství, jemuž se věnuji ve výzkumu realizovaném v projektu *Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti* (DH23P03OVV061), financovaném z Programu NAKI III Ministerstva kultury ČR. V jeho rámci se opakovaně vrací otázka, jak k tomuto poli přistupovat z pozice historiček umění. Jak psát o jevu, který se nematerializuje ve výjimečných artefaktech, ale na každodennosti formované uměleckoprůmyslovými školami v období státního socialismu? Dosavadní inspirace sociálními dějinami designu či vizuální teorií často vedly k opomenutí něčeho podstatného. Přicházeli jsme o historické souvislosti, zohlednění účelu užití předmětů nebo o možnost promyslet samotný smysl uměleckoprůmyslového vzdělávání. Nabízím proto hledání základních rámců pro psaní o tomto fenoménu v kontextu dějin populární kultury a jejich metodologií, jak mě ostatně, byť spíše nepřímou, navedl Lahodův text.
- 3 *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (kat. výst.), MoMA 1990, s. 407.

- 4 Ibidem, s. 21.
- 5 Ibidem, s. 16.
- 6 Ibidem, s. 406.
- 7 Theodor W. Adorno a Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*, Oikoymenth 2009.

elit. Namísto skutečného zpochybnění hodnotových soudů tak výstava nabídla spíše tradiční přehlídku eponymů moderního umění, v níž zůstaly jednotlivé sféry, plnící rozdílné sociální funkce, striktně oddělené.⁸

Výstava i katalog vyvolaly řadu odmítavých reakcí, které jsou relevantní pro další uvažování o vztahu oddělovaných kategorií.⁹ Vedle nekritického „povýšení“ masové kultury byla zpochybňována také poměrně krotká definice toho, co lze označit za „nízké“ umění. Graham Bader v časopise *Artforum* upozornil, že omezení „nízkého“ umění na karikaturu, reklamu či graffiti je reduktivní. Podle něj by bylo přesnější zmínit kontroverznější fenomény, jako pornografii či otevřenou sexualitu, tedy projevy, které nesou potenciál morálního pohoršení. V jeho pojetí tak výstava pracovala spíše s projevy populární kultury, které byly hodnotově neutrální součástí každodennosti a neměly potenciál stát se společenskou kritikou.¹⁰ Tato výtka zviditelňuje, jak opatrně a selektivně bylo s pojmem „nízkého“ v MoMA nakládáno, a především vyzdvihuje hodnotové soudy, které kritik s „nízkým“ uměním a populární kulturou spojoval.

Baderův text pro nás produktivně zdůrazňuje proměnlivost samotné kategorie „nízkého“: „[nejde o] setkání mezi neměnným ideálem ‚vysokého‘ nebo vážného umění a stejně neměnnou ‚nízkou‘ kulturou. Místo toho jsme viděli, že vysoké umění v našem století, daleko od jednotného ‚projektu‘ nebo směru, vždy zahrnovalo nejrůznější postoje, záměry, gesta a kritiky; a že formy a záměry reklamy, graffiti nebo komiksů byly rozmanité a podléhaly různým rytmům změn. Mezi těmito dvěma obecnými oblastmi neexistovala rigidně stanovená hranice, ale spíše neustálá řada překračování a přesměrování, v nichž individuální představivost byla schopna v jediném okamžiku změnit strukturu vztahu mezi vysokým a nízkým uměním.“¹¹

Výstava *High and Low* a její následná kritická reflexe zviditelnily komplexitu pole, v němž se pohybují autoři a autorky zabývající se fenomény tradičně označovanými jako „nízké“ umění. Zároveň přesvědčivě poukázaly na společenskou podmíněnost samotného vymezování této kategorie a na její historickou proměnlivost. Ve vztahu k ústřednímu tématu našeho textu, užitému umění, respektive designu, lze v těchto úvahách nalézt i jednu nepřehlédnutelnou historickou paralelu. Dějiny populární kultury, stejně jako dějiny masové vyráběného užitého umění, uměleckoprůmyslového školství a muzeí, jsou rámovány společenskými proměnami 19. století, spojenými

s růstem kupní síly, industrializací a nástupem masové výroby, se všemi jejich ambivalentními důsledky.¹² Proto je snad obhajitelné tvrdit, že přestože se užitě umění nestalo součástí americké výstavy, řada charakteristik připisovaných populární kultuře a jejím společenským funkcím je s ním strukturálně kompatibilní.

Bruselský styl a Vojtěch Lahoda

Pro Vojtěcha Lahodu nepředstavovala diskuse o limitech výstavy a katalogu *High and Low* klíčový referenční bod. Z projektu převzal jednoduše zájem o vztah „vysokého“ a „nízkého“ umění, který využil pro vlastní výklad výtvarné tvorby na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století. Pod pojem „nízkého“ umění přitom bez dalšího problematizování zahrnul formy každodennosti v období státního socialismu, prezentované na Světové výstavě v Bruselu v roce 1958. Právě tato výstava se pro něj stala klíčovým polem, na němž vztah „vysokého“ a „nízkého“ konkretizoval. Morální dimenze „nízkých“ forem ani kritická reflexe hodnotových soudů spojených s opozicí „vysokého“ a „nízkého“ v jeho textu nenajdeme; jako by stačila samotná reference k projektu renomované kulturní instituce.

Reprezentace socialistického Československa na světové výstavě Expo 58 představuje nepřehlédnutelnou kapitolu dějin výtvarného umění i designu. Bývá interpretována jednak jako manifestace kvality československé tvůrčí práce, jednak jako symbolický počátek postupného politického a kulturního uvolnění a příslib společenských proměn šedesátých let. Zároveň je chápána jako moment, v němž se začíná formovat specifické československé životní prostředí, které svou podobou obstálo v mezinárodním srovnání se světem za železnou oponou.¹³ Československo se v Bruselu přihlásilo ke společnému tématu přehlídky a pod heslem „Bilance světa pro svět lidštější“ představilo obraz společnosti materiálně zajištěné a schopné nabídnout svým občanům plnohodnotné vyžití ve volném čase i v oblasti kultury. Jak se uvádí v katalogu Jindřicha Santara: „Chceme proto na Světové výstavě konfrontovat skutečnosti posledních období s nutností hlubokého zaměření k člověku. Chceme seznámit světovou veřejnost s opatřeními, kterými zajišťujeme štěstí a blahobyt svého lidu, chceme ukázat rozvoj a úroveň našeho hospodářství a kultury a tím dokumentovat náš příspěvek k pokroku lidstva.“¹⁴ Lahoda však upozornil, že kultura byla představena jako společenský projekt, ve kterém „vysoké“ umění sehrávalo marginální roli. Pokud se v národním

pavilonu objevilo, nemělo status „autonomní realizace“, ale bylo jen součástí architektonického celku.¹⁵ Svě místo mělo především na výstavě *50 let moderního umění*, kde stálo po boku sbírky děl mezinárodních tvůrců. Výstava byla podle dobových svědectví pro tuzemské účastníky významnější než oficiální pavilon, a jak dodává Lahoda, bylo tomu tak „už proto, že se zde nejednalo o užitě umění“.¹⁶ V Lahodově textu se tak mezera mezi užitým „nízkým“ a volným „vysokým“ uměním jednoznačně zviditelňuje. Druhé zmíněné nejenže nebylo součástí narativu o soudobé socialistické společnosti představené v národním pavilonu, ale diváky bylo dokonce jako takové více oceňováno.

Politický rámec proměny vztahů mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním je v tomto kontextu zásadní. V socialistickém diskurzu bylo umění opakovaně popisováno jako integrální součást každodenního života a společenské praxe. Skutečnost, že výtvarné umění bylo na bruselské výstavě přítomno jako součást architektonického celku, nelze chápat jako selhání, nýbrž jako naplnění dobových debat o „funkční podstatě“ umění. Jindřich Chalupecký například již v roce 1946 explicitně vyzdvihl roli Vysoké školy uměleckoprůmyslové jako instituce, která má oproti Akademii výtvarných umění potenciál školit absolventy, kteří budou přínosem pro formující se poválečnou společnost, protože budou schopni reflektovat její podobu i potřeby jejích členů.¹⁷ K tomuto tématu se později vrátil v souvislosti s bytovým textilem charakterizovaným jako nová forma kvalitního, masově výrobitelného umění „pro každého“.¹⁸ Zmínit můžeme ale i širší diskusi o nové profesi průmyslového výtvarníka, definujícího profil studujících na Vysoké škole uměleckoprůmyslové¹⁹, zmiňované v souvislosti s prací Zdeňka Kováře, který působil až do konce padesátých let ve Zlíně a následně v Uherském Hradišti.²⁰

Právě zde se začíná rýsovat jeden z podstatných rozporů Lahodovy argumentace. Ačkoli analyzuje uměleckou produkci přelomu padesátých a šedesátých let, tuto dobovou diskusi nereflektoval. Namísto toho se přiklonil k udržení tradičního rozlišení mezi „vysokým“ a „nízkým“ uměním a soustředil se na formální analýzu malého okruhu malířů a sochařů pracujících s organickým a kosmickým tvaroslovím. Na příkladech Vladimíra Fuky, Valeriána Karouška a Jiřího Nováka ukazoval, jak se tvarosloví spojovalo s průmyslovým výtvarnictvím

promítlo do podoby jejich volných děl. U těchto autorů podle Lahody došlo k „uvolnění příliš těsných ‚předmětných‘ vazeb ve struktuře obrazu či plastiky a k chápání tvorby jako dekorativní tvarové hry“.²¹ Přitom však opakovaně zdůrazňoval obtížnost přesného určení míry tohoto vlivu. Lahoda sledoval způsoby výstavby malovaného obrazu, zajímal se o kvaziabstraktní tvary, které si zachovaly čitelnost, ale zároveň vznikaly specifickým způsobem. Proces malby podle něj „jako by přejímal proces tvarování formy z designu“ a pokračoval: „Tvar na obraze je zpracován a doslova ‚designován‘ podobně jako užitě umění, porcelánové figury, osvětlovací tělesa nebo sedací soupravy.“ Není proto překvapivé, že Lahoda dobové tvarosloví shrnuje pod označením „designu podobná dekorativní stylizace tvaru“.²² Ačkoli tedy používá terminologii odkazující k designu a akcentuje jeho metodologickou i procesní blízkost k volnému umění, setrvává v přísně formalistickém rámci vlastního uvažování o „nefunkčním“ umění.

Nejednoznačnost vztahů, která mezi „vysokým“ a „nízkým“ v Bruselu vznikla, Lahodovi umožnila dojít k provokativnímu a v kontextu katalogu Expa 58 téměř blasfemickému, konstatování, že ačkoli je pojem „bruselský styl“ lákavý i pro volné výtvarné umění, nepostačuje k jednotícímu výkladu tvorby malířů a sochařů konce padesátých a počátku šedesátých let. Jak sám uvádí, „řada projevů by se výtečně hodila do virtuálního pavilonu takového stylu, nicméně vysledovat jednotící jazyk je takřka nemožné“.²³

Užitě umění a populární kultura

Vraťme se nyní k textu katalogu newyorské výstavy. Varnedoeovo promýšlení dialogu mezi populární kulturou a moderním uměním jej vedlo k vytvoření stručných „kulturních dějin“ vybraných fenoménů populární kultury. Paralelám mezi populární kulturou a uměním jsem se v kontextu newyorské výstavy již věnovala. Lze ale podobně přemýšlet i o užitém umění, tedy jako o specifické formě populární kultury? Nebo ještě konkrétněji: Je každodenní Picassova zkušenost s novinami, která vyústila v použití výstřižků v kolážích, srovnatelným typem vztahu, jaký existuje mezi mobilem Jana Nováka umístěným na pražském sídlišti Lhotka a nábytkem od Jiřího Jiroutka v přilehlých bytech? Jaká specifika je nutné promýšlet v situaci, kdy o populární kultuře mluvíme v kontextu budování státního socialismu?

8 Viz dokumentace na webových stránkách MoMA. Dostupné na: *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, říjen 1990 – leden 1991, dostupné z <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1764>, navštíveno 11. 2. 2026. MoMA.
9 Michele H. Bogart, *High and Low*, *Art Journal*, 1991, č. 2, s. 80–82.
10 Graham Bader, *High and Low*, *Artforum*, 1991, dostupné z <https://www.artforum.com/columns/high-low-169736/>, navštíveno 11. 2. 2026.
11 Ibidem, s. 406.

12 Pavla Pečínková, *Kapitoly z historie školy 1885–1946*, in: *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze*, VŠUP 2005, s. 16–17.
13 Daniela Kramerová, *Otevírání cesty-světová výstava Expo 58 v Bruselu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Academia 2007, s. 71.
14 Jindřich Santar, *EXPO 58 – Světová výstava v Bruselu*, 1958, (nepag.).

15 Vojtěch Lahoda, „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým“, in: *Bruselský sen: Československá účast na Světové výstavě Expo 58 v Bruselu*, Arbor vitae 2008, s. 341.
16 Ibidem.
17 Tomáš Pospiszl, *Veliká příležitost*, in: Eadem (ed.), *Jindřich Chalupecký. Texty a kontexty kritika umění*, AVU 2023, s. 72–97.
18 Johana Lomová, *Výroba umění*, in: Ibidem, s. 98–120.
19 Josef Vydra, *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, Orbis 1947.
20 Vít Jakubiček, *Stroj a nástroj jako dílo výtvarné. Počátky „Kovářovy školy“ mezi lety 1947 a 1959*, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressořová (eds.), *Zlínská Umprumka (1959–2011), Od průmyslového výtvarnictví po design*, UMPRUM 2013, s. 37–48.

21 Lahoda (pozn. 16).
22 Ibidem.
23 Ibidem, s. 349.

Aby bylo možné tuto paralelu dále rozvíjet, je nejprve nutné vymezit, co studium populární kultury obnáší, na jaké aspekty se soustřeďuje a jaké metodologické přístupy využívá. V rámci zjednodušení se zde zaměřím na jeden z možných výkladových rámců, jak jej formuloval zakladatel oboru Stuart Hall. Ve svém textu „Notes on Deconstructing the Popular“ (1981) rozebírá oba klíčové pojmy tohoto zkoumání – „populární“ i „kulturu“. Základ jeho úvahy spočívá ve významu samotného pojmu „populární“, který podle Halla neodkazuje primárně k masové oblibě, nýbrž k třídnímu původu aktérů, kteří danou kulturu vytvářejí a konzumují. Populární kultura je v tomto smyslu kulturou podílející se na formování identity dělnické třídy a stojící v opozici vůči kultuře elit.²⁴

Dějiny populární kultury jsou proto zároveň dějinami dělnické třídy, nikoli pouze dějinami jednotlivých artefaktů či kulturních fenoménů izolovaných od svých producentů a konzumentů. Tyto subjekty se vždy nacházejí v konkrétních sociálních a ekonomických vztazích, které formují nejen kulturní, ale i morální rozdíly. Kulturní formy v tomto pojetí nemají pevný a neměnný význam, nýbrž neustále reagují na kontext, v němž existují. Výzkum populární kultury se proto soustřeďuje na princip „transformace“, který Hall popisuje jako dynamický „dvojí pohyb zadržování a odporu“, utvářený působením sociálních sil a kulturních vztahů.²⁵ Nestačí tedy označit zkoumaný fenomén za „populární kulturu“; je nezbytné zohlednit konkrétní mechanismy a procesy, které danou podobu populárnosti či lidovosti produkují. Hall tento proces označuje jako „dialektiku kulturního boje“, v jejímž rámci dochází k neustálému přehodnocování a redefinování významů. Klíčovým předmětem zkoumání se stává proměnlivá pozice kulturních forem v třídně rozvrstvené společnosti. Podle Halla by se badatelé a badatelky neměli soustředit na autenticitu či celistvost konkrétního projevu, ale na jeho vnitřní rozpory a nestabilní významy. Populární kultura se tak ukazuje jako prostor „polarizované dialektiky“, v němž se odehrávají vztahy, vlivy a konflikty vůči dominantní kultuře.²⁶

Pokud pojem „populární“ neoznačuje pouze míru obliby nebo tržní úspěch, nýbrž třídní ukotvení, nelze o něm uvažovat staticky ani jej vztahovat výhradně k dělnické třídě jako neměnné kategorii. Proměňuje se jak samotná kulturní forma, tak její status ve vztahu k dominantní třídě, jejíž charakter se v průběhu času mění v závislosti na historických a politických okolnostech. Studium populární kultury tak zahrnuje i analýzu proměnlivých vztahů dominance a subordinace. To, co je v jednom období součástí kultury dělnické třídy, se

může v jiném stát součástí kulturního repertoáru elit, přičemž se s proměnou statusu mění i možnost nahlížet daný fenomén jako „populární“ v Hallově smyslu. Ve vztahu k newyorské výstavě i k Lahodovu textu tedy můžeme tvrdit, že v okamžiku, kdy se předmět formující každodennost dělnické třídy stane součástí „vysokého“ umění, dochází k proměně jeho významu a k jeho vytržení z původního kontextu. Tento model velmi dobře funguje na příkladech uvedených v americké publikaci, rámované prostředím formujícího se kapitalismu. V okamžiku, kdy se výstřižek novin stane součástí obrazu a je vystaven v galerii pro pohled elitních návštěvníků, již nemá s populární kulturou nic společného. Jak je to ale s designem, který je sice součástí každodennosti, ale není primárně spojen s pracující třídou? A v souvislosti s naším kontextem, jak takto definovanou populární kulturu zkoumat v podmínkách deklarovaně beztřídního státního socialismu? Lze rozpor promýšlet v napětí masové společenské objednávky a exkluzivní pozice autorů návrhů designu formované školením na Vysoké škole uměleckoprůmyslové?

Umělecký průmysl a jeho školy

Roku 1946 byla Uměleckoprůmyslová škola povýšena na vysokou školu (Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, VŠUMPRUM) a stala se jedinou institucí terciárního vzdělávání v oblasti průmyslového výtvarnictví v Československu. Ačkoli je nástup státního socialismu spojován až s politickým zvratem následujícím po násilném převzetí moci Komunistickou stranou Československa v únoru 1948, diskuse o směřování průmyslového výtvarnictví se již bezprostředně po roce 1945 formovaly v socialistické perspektivě. Dokládají to jak již zmiňované texty Jindřicha Chalupeckého a Josefa Vydry, tak o něco později úvahy o společenské funkci průmyslového výtvarnictví publikované na stránkách časopisu *Tvar*.

Politická objednávka adresovaná VŠUMPRUM kladla důraz především na potřeby československého obyvatelstva a průmyslu a formulovala požadavek produkce, která by se vymezovala vůči elitářskému dekorativismu první republiky.²⁷ V reakci na tyto požadavky vystavovala VŠUMPRUM své studující různým formám institucionálně organizované spolupráce. Patřily k nim povinné stáže v průmyslových podnicích, zavedené v roce 1946, v jejichž rámci měli studující reagovat na konkrétní výrobní podmínky a schopnosti zaměstnanců, stejně jako spolupráce s lidovými řemeslníky zprostředkovaná Sborem pro péči o výtvarný dorost Ústavu lidové a umělecké výroby (ÚLUV).²⁸

Smyslem těchto aktivit nebyla jednostranná inspirace ani hierarchické předávání znalostí, nýbrž oboustranný proces, v němž se mělo prostřednictvím dialogu dosahovat jak vylepšení návrhů vytvářených studujícími VŠUMPRUM, tak zvýšení kvality a „zvukusnění“ produkce výrobních družstev sdružených pod hlavičkou ÚLUVu, často tvořených lidmi bez formálního výtvarného vzdělání. Studující se měli učit technickým kompetencím a výrobním znalostem od představitelů pracující třídy a současně jim zprostředkovávat představu o tom, jak vypadá kultivovaný návrh. V tomto uspořádání nelze hovořit o Hallově „dialektice kulturního boje“, v níž by jedna ze zúčastněných stran usilovala o hegemonické postavení. Naopak se jednalo o vědomou snahu o společné formování socialistického životního stylu. Tedy úsilí, které má své ideové kořeny již v meziválečných koncepcích Karla Honzíka.²⁹

„Průmyslové výtvarnictví“ v období státního socialismu tak nelze chápat jako okrajovou či odvozenou sféru, ale jako integrální součást životního stylu, na jehož utváření se podíleli jak tvůrci tradičně spjatí s exkluzivitou „vysokého“ umění, tak ti, které bychom v logice newyorské výstavy *High and Low* spojovali s uměním „nizkým“. Perspektiva dějin populární kultury zde umožňuje uchopit pole životního stylu propojeně, jako celek, aniž by bylo nutné jednotlivé formy striktně přiřazovat k předem daným kategoriím vysokého či nízkého, elitního či lidového.³⁰

Lahodova zmínka o výstavě *High and Low* v textu o bruselském stylu se tak ukazuje jako podnětná pro další promýšlení vztahů mezi volným a užitým uměním. Její rozšíření o reflexi samotného pojmu populární kultury v prostředí státního socialismu naznačuje, jak podstatné je nepřenášet západní interpretační rámce bez zohlednění specifických společenských a institucionálních podmínek. To totiž vede k redukci komplexních vztahů, které v československém prostředí formovaly pole tzv. průmyslového výtvarnictví, užitého umění a designu. Závěrem je třeba připustit, že Lahodův záměr mohl být širší, než jak jej umožnil zachytit formát katalogu *Bruselského snu*, v němž se důraz na formální aspekty stal nutnou zkratkou. Jak naznačuje sylabus Lahodova kurzu na Ústavu pro dějiny umění FF UK, uvažování o „vysokém“ a „nizkém“ otevíralo mnohem širší spektrum problémů.³¹ Seminář se soustředil na estetiku konzumu v období státního socialismu, na napětí mezi velkou reprezentativní architekturou a „malou“ architekturou industriální či každodenní a na proměnlivé vztahy mezi různými rovinami vizuální kultury. Jednoduché vymezení vztahu

mezi volným a užitým uměním zaznamenané ve zmíněném katalogu tedy nebylo cílem, nýbrž východiskem k širšímu uvažování. A právě v tomto smyslu je možné přemýšlet o Lahodově přístupu. Nejedná se o uzavřenou interpretaci, ale o intelektuálně produktivní impuls, který nadále, třeba implicitně, podněcuje debaty o metodologických problémech oboru dějiny umění.

24 Stuart Hall, Notes on Deconstructing the Popular, in: Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Oxford 1981, s. 227–240.

25 Ibidem, s. 288.

26 Ibidem, s. 230–34.

27 Vydra (pozn. 22), s. 35.

28 Ústředí lidové umělecké výroby 1928–1999, Sbor pro péči o výtvarný dorost, Státní oblastní archiv v Praze, neuspořádáno.

29 Karel Honzík, *Tvorba životní slohu*, Praha, Václav Petr 1946.

30 Srov. Skutečnost i program. Životní prostředí socialistického člověka (1964–1975), in: Veronika Rollová – Karolina Jirkalová (eds.), *Budoucnost je skryta v přítomnosti. Architektura a česká politika 1945–1989*, Praha 2021, s. 30–72.

31 Za upozornění na náplň semináře vedeného Vojtěchem Lahodou na Ústavu pro dějiny umění FF UK v roce 2009 děkuji Janu Wollnerovi.

Materiálová analýza a syntetické a semi-syntetické polymery v UPM

1. ÚVOD

Objektům ze syntetických polymerů se v současné době věnuje čím dál větší pozornost, často se objevují mezi novými akvizicemi sbírkových institucí a jsou nedílnou součástí jejich fondů. Jednou z takových institucí je i Uměleckoprůmyslové museum v Praze (dále jen UPM), které ve svých sbírkách uchovává stovky předmětů ze syntetických nebo semi-syntetických polymerů, a to především ve *Sbírce textilu, módy a hraček*, ve *Sbírce nábytku, prací ze dřeva, plastů a hodin*, nebo ve *Sbírce fotografie*. Najdeme je i v dalších sbírkách zastoupené třeba mezi šperky nebo knihami.

Syntetické a semi-syntetické polymery, zejména ty historické, podléhají velmi rychlé degradaci, která se může odehrávat již v řádu desítek let.¹ Některé polymery při tom navíc uvolňují řadu škodlivých látek, které mohou iniciovat nebo podporovat degradaci jiných plastů anebo citlivých materiálů, které se nacházejí v jejich blízkosti. Mezi tyto citlivé materiály můžeme zařadit vybrané kovy, papír a různé organické látky, ale také některé minerály. V depozitářích sbírkových institucí se často nacházejí i objekty z nitrátu celulózy, o kterých je obecně známé, že ze sebe uvolňují škodlivé látky, a dokonce jsou také velice snadno vznětlivé. Aby byla zajištěna celková bezpečnost všech sbírkových objektů, vyžadují tyto materiály zvýšenou pozornost a péči. U řady materiálů se problém řeší uložením ve specifických podmínkách,² většinou spojených se sníženou teplotou a dostatečným odvětráváním nebo naopak uzavřením předmětu v boxu bez přístupu kyslíku nebo bez cirkulace vzduchu.³

Syntetické a semi-syntetické polymery prostupují napříč všemi sbírkovými kategoriemi – od fotografie, kde bývají nosičem negativů, přes textil, módu a šperk po nábytek, hračky, knihy, elektroniku nebo objekty běžné potřeby. V interních systémech

1 Zásadní knihou v oblasti degradace plastů je bezpochyby: Yvonne Shashoua. *Conservation of Plastics: Materials Science, Degradation and Preservation*, Amsterdam 2008.
2 Přehledně formulované doporučené podmínky uložení pro jednotlivé polymery lze najít například na adrese: <https://plasticidentificationtool.nl/plastics>.
3 Yvonne Shashoua. *Inhibiting the Inevitable; Current Approaches to Slowing the Deterioration of Plastics*. Amsterdam 2012.

text:
Blanka Veselá (UPCE),
Vítězslav Knotek (VŠCHT),
Martina Chadimová (UPM),
Mariana Kubištová (UPM)

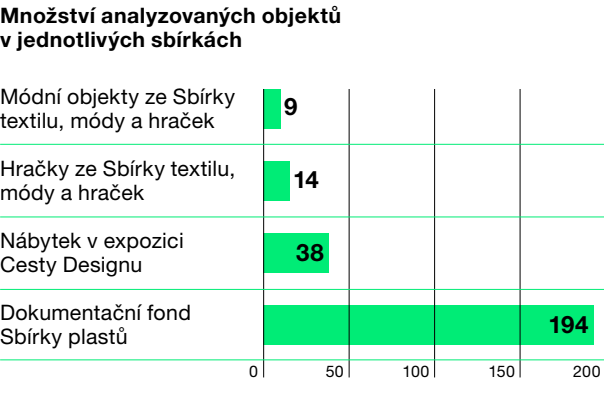
jsou také velmi často zařazeny v neurčitých kategoriích, třeba v kategoriích *kombinovaná technika* nebo *jiné*.⁴ To je zcela logické, protože nejenže jsou díla často opravdu složená z celé řady materiálů, ale také většinu vyráběných polymerů nelze identifikovat bez spolupráce s odborníky a analýzy mohou být značně nákladné. Nicméně to způsobuje celkovou náročnost lokalizace těchto polymerů ve sbírkách a je těžké udržovat přehled o rozsahu jejich zastoupení v kolekcích. V posledních letech však v českých i zahraničních institucích dochází k pozvolné snaze tyto objekty identifikovat, kategorizovat a zajistit jim vhodné podmínky uskladnění, které by zpomalily rychlost jejich degradace.

Zásadní překážkou pro spolehlivou identifikaci syntetických polymerů ve sbírkách je potřeba specializovaného laboratorního vybavení, včetně referenčních softwarových knihoven a školených pracovníků. Proto byl v UPM ve spolupráci s Fakultou restaurování Univerzity Pardubice v minulém roce proveden průzkum některých sbírek, jehož cílem bylo identifikovat přítomné syntetické a semi-syntetické polymery a posoudit jejich stav. Tento průzkum probíhal v rámci doktorského studia Blanky Veselé, jejíž plánovaná disertační práce se zaměřuje na *Možnosti ochrany syntetických polymerů ve sbírkových institucích v ČR*.

2. ZVOLENÉ METODY A SBÍRKY

V roce 2025 proběhl v UPM průzkum *dokumentačního fondu Sbírky plastů* a vybraných objektů z dalších sbírek; celkem se jednalo o 255 objektů. Průzkum byl zaměřen na identifikaci kompaktních trojrozměrných objektů a nezahrnoval textilie, knihy ani fotografie a malby. Hlavní podíl zkoumaných sbírkových objektů, přibližně 194 kusů, představovaly objekty z *dokumentačního fondu Sbírky plastů*. *Dokumentační fond* sdružuje především příklady tuzemského a zahraničního produktového designu z druhé poloviny 20. století. Jedná se o objekty denní potřeby, nejčastěji nádobí, hračky, hygienické potřeby, úložné boxy a pouzdra, elektroniku nebo telefony. Fond je díky svému dokumentačnímu charakteru (předměty mimo sbírkovou evidenci, bez inventárních čísel a ochranného sbírkového režimu) pro podobné analýzy dobře dostupný. Další větší skupinu zkoumaných objektů, necelých 38 kusů, tvořily objekty ze *Sbírky nábytku* vystavené v expozici *Cesty designu* v Kamenici nad Lipou. Dvacet tři objektů pocházelo také ze *Sbírek textilu, módy a hraček* [Graf 1 a Obr. 1].

4 V online sbírkách se s tímto případem lze setkat u UPM, GHMP i Moravské Galerie.



Graf 1. Počet analyzovaných sbírkových předmětů v různých sbírkách UPM.

Součástí prováděného průzkumu bylo hodnocení stavu a původu jednotlivých objektů. U objektů z *dokumentačního fondu* došlo nejprve k předběžnému rozdělení do menších skupin, a to například vizuálně podle předpokládaného druhu plastu nebo podle značek výrobních podniků či země vzniku. Následně byla provedena fotodokumentace předmětů. Ta zahrnovala také dokumentaci viditelné degradace nebo poškození, dokumentaci značek výrobních podniků a stop po výrobních procesech. Z hlediska původu objektů průzkum zahrnoval dostupné informace o zemi výroby, popřípadě o výrobci jednotlivých objektů. Celá řada objektů, především produktů z *dokumentačního fondu Sbírky plastů*, na sobě nesla logo výrobce, případně značku *Made in*. Sbírkové předměty z ostatních zmiňovaných sbírek většinou logo neměly a informace o jejich původu byly převzaty z odborných karet z katalogu sbírek UPM. U objektů byly dále zaznamenávány jednotlivé degradační fenomény, také celkový stav a potřeba případného restaurátorského zásahu.

Cílem následně prováděných spektroskopických analýz bylo identifikovat syntetické a semi-syntetické polymery, ze kterých jsou objekty vytvořeny. Pro identifikaci objektů byla zvolena kombinace ATR a ER FTIR spektroskopie⁵ [Obr. 2], v některých případech doplněná o NIR spektroskopii.⁶ Přístrojové vybavení značky Thermo Fisher bylo zapůjčeno firmou Nicolet CZ s.r.o.

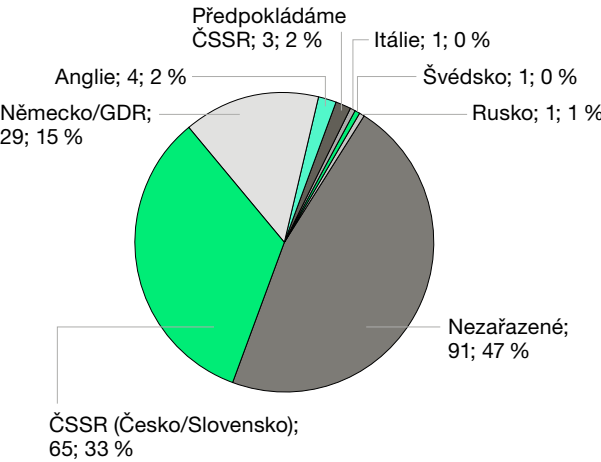
5 Zkratky ATR a ER odkazují na pojmy Attenuated Total Reflectance neboli zeslabený úplný odraz a External Reflection neboli externí reflexi a jedná se o varianty analytické techniky infračervené spektroskopie s Fourierovou transformací neboli FTIR. S využitím techniky v muzejním prostředí nás seznamuje například text: BELL, J.; NEL, P.; STUART, B. *Non-invasive identification of polymers in cultural heritage collections: evaluation, optimisation and application of portable FTIR (ATR and external reflectance) spectroscopy to three-dimensional polymer-based objects*. Heritage Science 7, 95 (2019), s.13-14. <https://doi.org/10.1186/s40494-019-0336-0>.
6 NIR, FT-NIR nebo NIRS jsou zkratky pro analytickou techniku Near-Infrared Spectroscopy tedy blízké infračervené spektroskopie.

Součástí prováděné identifikace byla také komparace spektroskopických laboratorních technik s doplňkovou metodou Plastic Identification Tool⁷ [Obr. 3 a Obr. 4].

3. VÝSLEDKY PRŮZKUMU
3.1. DOKUMENTAČNÍ FOND SBÍRKY PLASTŮ

Původ objektů v *dokumentačním fondu Sbírky plastů* byl stanovován především na základě viditelných značek výrobních firem a log. Ze všech 194 analyzovaných objektů se podařilo takto určit původ u 103, tedy přibližně u poloviny z nich. U 65 objektů, tedy u 33 %, se jedná o díla vyrobená na území Československa a dá se předpokládat, že počet by se mohl významně navýšit, pokud by se podařilo dodatečně identifikovat některé z doposud nezařazených 91 objektů. Přes 15 % objektů pochází z Německa, respektive Německé demokratické republiky [Obr. 5], 2 %, tedy 4 objekty, pocházejí z Anglie, případně Velké Británie, a 3 % z dalších zemí, a to z Itálie, Švédska a Ruska. U předmětů tuzemské výroby se setkáváme s řadou známých výrobců, jakými jsou například *Plastimat*, *Fatra Napajedla*, *Lisovny nových hmot Vrbno pod Pradědem* a další. *Dokumentační fond* tedy sdružuje zajímavou a reprezentativní škálu produktů a materiálů dostupných v Československu v druhé polovině 20. století [Graf 2].

Země původu objektů
v *dokumentačním fondu Sbírky plastů*



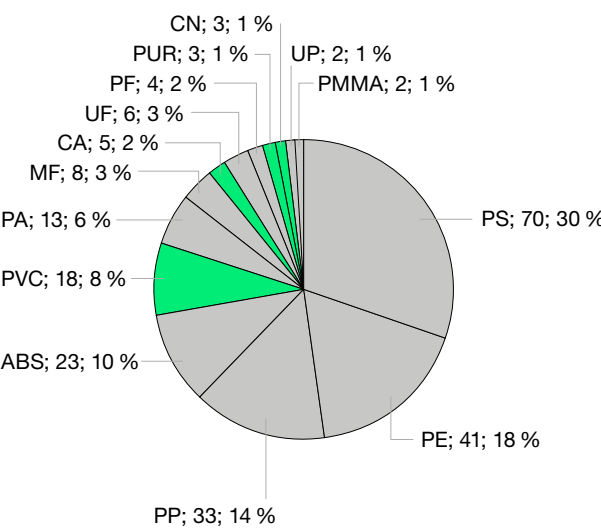
Graf 2. Původ objektů v *dokumentačním fondu Sbírky plastů*.

7 Plastic Identification Tool je open-source metoda, vyvinutá v rámci nizozemského projektu „Project Plastic.“ Metoda je založená na absolvování workshopu, referenčních vzorcích a dotazníku. Je dostupná formou internetového interaktivního dotazníku, ve kterém se tazatel pohybuje pomocí zodpovídání otázek o povaze analyzovaného předmětu. Odpovědi volí po provedení vizuálního průzkumu a komparaci objektu s referenčními vzorky, poskytovanými v doplňující sadě PIT-kit. Na základě vyplněných odpovědí software vyhodnocuje, o jaký polymer se pravděpodobně jedná. Metoda je dostupná na adrese: <https://plasticidentificationtool.nl/plastics>.

Z hlediska materiálové analýzy v *dokumentačním fondu Sbírky plastů* tvořily největší podíl materiály polystyren a ABS⁸ [Obr. 6], které se ve sbírce vyskytovaly dohromady u 93 objektů nebo jejich částí. Polyethylen byl druhým nejzastoupenějším syntetickým polymerem a byl obsažen u 41 objektů. V celé řadě případů se vyskytoval samostatně (kelímky, pouzdra na mydla a kartáčky na zuby), v pár případech byl ale i součástí kompozitního objektu použitého například pro kolečka a víčka [Obr. 7]. Polypropylen se v *dokumentačním fondu* vyskytoval u 33 předmětů a polyamid u 13. Ve sbírce se nacházejí také objekty z UF, MF a PF,⁹ které jsou pro země bývalého Sovětského svazu typické a v *dokumentačním fondu* dohromady tvoří kolem 8 % [Obr. 8].

Přibližně 12 % objektů v *dokumentačním fondu Sbírky plastů* tvoří objekty zhotovené z tzv. *problematických polymerů*,¹⁰ které podléhají rychlejší degradaci, případně mohou urychlovat nebo iniciovat degradaci u objektů z citlivých materiálů v jejich blízkosti [Graf 3, Obr. 9 a Obr. 10].

Zastoupení polymerů
v *dokumentačním fondu Sbírky plastů*



Graf 3. Procentuální zastoupení jednotlivých typů zkoumaných polymerů v *dokumentačním fondu Sbírky plastů*. Přibližně 12 % tvoří problematické plasty, které vyžadují speciální péči.

8 ABS je zkratka pro akrylonitrilbutadienstyren.
9 UF, MF a PF jsou zkratkami pro ureaformaldehyd, melaminformaldehyd a fenolformaldehyd, tedy bakelit.
10 Mezi problematické syntetické a semi-syntetické polymery řadíme CA, CN, NR, měkčený PVC a PUR pěny.

Degradace syntetických polymerů je ovlivněna vnitřními a vnějšími faktory. Mezi vnitřní faktory řadíme například vlastnosti vlastního polymeru, aditiv, ale i způsob výroby, který může sám o sobě iniciovat degradaci polymeru nebo vést k jejímu urychlení. Všechny tyto vnitřní faktory ovlivňují výslednou reakci s vnějšími vlivy. Mezi vnější faktory pak lze zařadit například působení kyslíku, světla, případně UV záření, vlhkosti, teploty nebo kontakt polymeru s prachovými částicemi. Proces degradace lze rozdělit na dvě fáze – fázi inkubační, kdy na objektu nejsou pozorovány žádné viditelné změny a dílo degraduje na mikroskopické úrovni, a fázi viditelné degradace, kdy se začíná degradace velmi rychle a výrazně projevovat. Kromě této vnitřní degradace samotného materiálu může samozřejmě docházet také k dalším, například mechanickým poškozením vlivem nevhodného zacházení. Většina objektů v *dokumentačním fondu Sbírky plastů* je v relativně dobrém stavu a nachází se stále ve fázi inkubace. U některých objektů lze pozorovat degradační jevy typické pro daný polymer, například u brýlí z acetátu celulózy lze sledovat jak korozi samotného polymeru, tak i korozi kovových obrouček v bezprostřední blízkosti polymeru. Dochází zde ke korozi kovu vlivem kyseliny octové, kterou při degradaci acetát celulózy vylučuje. Při ztrátě aditiv následně u polymeru dochází ke kroucení a smršťování.¹¹ Zkroucení lze pozorovat například u ručního šlehače [Obr. 11]. Ke zkroucení zde ale mohlo dojít i vlivem jiných faktorů – například působením zvýšené teploty. Stanovení konkrétního původu poškození pouze na základě vizuálního posouzení je někdy náročné a může být zavádějící. Degradaci můžeme sledovat nejen u samotných problematických polymerů, ale také u jejich obalových materiálů. Příkladem může být degradace spojená se žloutnutím a křehnutím japonského papíru, který byl použitý jako vycpávka koupací čepice z pryže [Obr. 12]. U samotné koupací čepice pak také sledujeme známky degradace, především tvrdnutí, křehnutí a žloutnutí dřívě pružného materiálu.

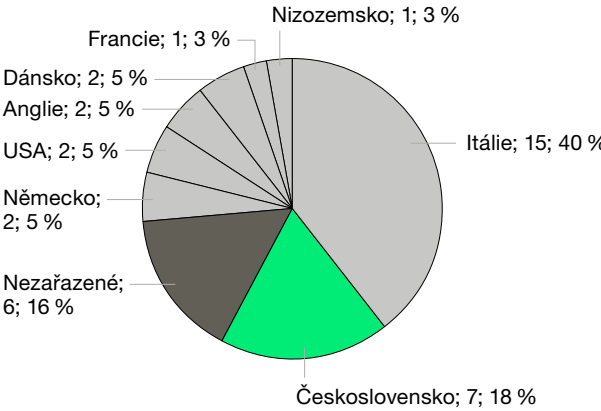
Obecně u objektů sledujeme žloutnutí, lámání, křehnutí, změny barevnosti a lokální tvorbu skvrn většinou spojenou s předchozím užíváním předmětu, dále výpotky aditiv a další. Objekty z polystyrenu obecně kromě žloutnutí nejvíce trpí prasklinami a lámáním, protože polystyrenové výrobky jsou ze své podstaty relativně křehké. U polyethylenových výrobků naopak hojně dochází například k tvarové deformaci. Zmiňovaný měkčený polyvinylchlorid nejčastěji ztrácí svoji pružnost a dochází u něj k tvrdnutí, křehnutí a následně lámání. Problém to představuje především u dřívě otevíratelných krabiček a pouzder, které postupně svoji flexibilitu, a s ní i původní funkci, ztrácejí.

11 G. Martin, B. Lavédrine, A. Fournier, *Atlas of case studies presenting typical damages*, POPART – Preservation of Plastic ARTefacts in Museum Collections, 2012, s. 1–22.
12 Dále jen PVC-P.

3.2. SBÍRKA NÁBYTKU
V KAMENICI NAD LIPOU

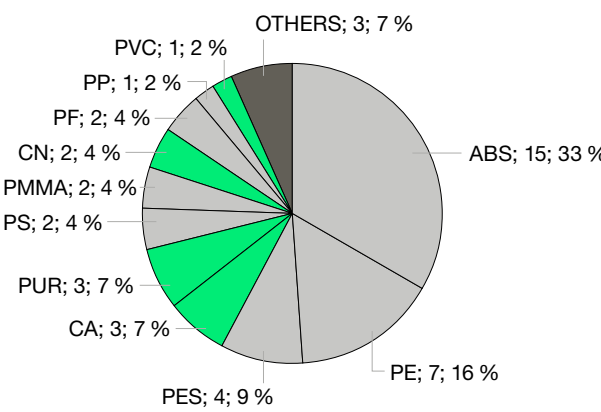
Ve sbírce nábytku v UPM je zastoupeno množství významných designérů druhé poloviny 20. století a konkrétních ikonických objektů. Sbírkové objekty se do fondu dostaly převážně v návaznosti na výstavu *Design a plastické hmoty*, kterou v UPM v roce 1972 připravila kurátorka Milena Lamarová. Díky tomu také známe původ většiny z objektů a jsme schopni je zařadit autor-sky i datací. Setkáváme se zde s celou řadou italských židlí, křesel a dalšího nábytku, významně je zastoupena také československá výroba a produkce dalších zemí. Konkrétně se původu objektů ve sbírce věnuje Graf 4.¹³

Země původu zkoumaného nábytku
v Kamenici nad Lipou



Graf 4. Původ objektů ve *Sbírce nábytku* v Kamenici nad Lipou.

Polymery zastoupené ve *Sbírce nábytku*
v Kamenici nad Lipou



Graf 5. Zastoupení polymerů ve *Sbírce nábytku* v Kamenici nad Lipou. Přibližně 20 % tvoří problematické plasty.

13 Řada dalších objektů se nachází ve stálé expozici v budově UPM v Praze a tyto objekty nebyly zatím do průzkumu zahrnuty.

V Kamenici nad Lipou byl k identifikaci využit jak FTIR, tak NIR spektrometr, díky čemuž jsme neinvazivními metodami získali komplexnější informaci o povrchu díla i o jeho vnitřním složení. U dvou objektů (*Bioplastické křeslo* Mariána Farka, Kovona, Karviná, 1954, ocel, laminát a NC lak, inv. č. 41 432 a *sklolaminátová židle* Miroslava Navrátila, Vývoj nábytkářského průmyslu Brno, 1959, inv. č. 57 138) jsme tak detekovali povrchový lak z nitrátu celulózy, který byl následně potvrzen i archivním průzkumem. U všech tří židlí *Plia* (Giancarlo Piettri, Itálie, 1967, inv. č. 75 873, 75 874 a 75 875) byly výsledky obou typů analýz stejné a oběma metodami byl jako hlavní polymer identifikován acetát celulózy. Ačkoli v dnešní době se tyto židle vyrábějí z jiného, trvanlivějšího materiálu – z polykarbonátu, v minulosti a v době svého vzniku byly vyráběny právě z acetátu celulózy. Ve všech třech případech se tedy jedná o kusy vyrobené ještě před změnou technologie. Největší podíl ve sbírce zastupuje opět ABS, PS a různé formy historických polyesterových pryskyřic. Konkrétní zastoupení typů zkoumaných polymerů ve sbírce popisuje Graf 5 a některé zmiňované objekty reprezentuje Obr. 13.

Ve sbírce nábytku v Kamenici nad Lipou můžeme sledovat průběžné známky mechanického opotřebení, především škrábance a změny barevnosti, ale i poškození dané přirozenou degradací použitého materiálu. U vystaveného nábytku je degradace nejznatelnější u objektů z PUR a PVC-P, například u povrchu zeleného sedacího vaku (*Sacco* nebo *Bean bag* Piera Gattiho, Cesara Paoliniho a Franca Teodora, od firmy Zanota, 1968, inv. č. 76 884) postupně dochází k celoplošnému rozpraskávání povrchu na drobné fragmenty. U nafukovacího křesla (Quasar Khahn, Francie, 1969, PVC-P, inv. č. 75 145) sice nedochází ke křehnutí, nicméně je nutné ho průběžně dofukovat, aby v budoucnu nedošlo ke ztvrdnutí nebo slepení stěn a tím ke znemožnění opětovného dofouknutí. Ani dofukování ale není zcela ideální, protože při dlouhodobém skladování v nafouknutém stavu dochází k většímu namáhání spojů, které mohou navíc časem křehnout a při dofukování tak hrozí větší riziko jejich poškození.¹⁴ Problémy se objevují také u výrobků historických československých firem. Ty jsou nejčastěji vyrobeny z různých typů pryskyřic a zhotoveny jako lamináty. Například u *Bioplastického křesla* od Mariána Farka dochází hlavně ke křehnutí a oddělování krakel pryskyřice od vláken obsažených ve hmotě [Obr. 14].

14 Stejnému objektu se věnuje také práce T. Rijavec, M. Strlič, I.K. Cigić, *Plastics in Heritage Collections: Poly(vinyl chloride) Degradation and Characterization*, Acta Chimica Slovenica, 67(4), 2020, s. 993-1013. <https://doi.org/10.17344/acsi.2020.6479>.

3.3. SBÍRKY HRAČEK A TEXTILU

Ve sbírkách hraček a textilu bylo zkoumáno pouze 23 vybraných reprezentativních objektů. Z hraček byly vybrány také tři objekty z československé firmy *Fatra Napajedla* a obecně se jednalo především o panenky. Původ zbytku z nich nebyl v průběhu průzkumu určován. Ve *Sbírce textilu a módy* se paradoxně jednalo o netextilní díla – především tedy o obuv, módní doplňky a také pláštěnku. I u nich byl původ polymerů určen pouze u malé části, většinou u československých nebo italských výrobků.

Identifikace v těchto sbírkách byla výrazně náročnější a u některých objektů bude pro jejich přesnou identifikaci nutné provést doplňující měření dalšími metodami. K problémům s identifikací u starších nebo degradovaných děl dochází kvůli zkreslení výsledných spekter anebo nedostatku spekter referenčních. Ve sbírkách se nicméně podařilo identifikovat díla či jejich části vyhotovené z polyetylenu, PVC-P a polyesteru, které byly všechny hojně zastoupeny. U některých předmětů ve sbírce textilu můžeme sledovat již započatou degradaci. Vzhledem ke stáří a charakteru děl je taková degradace nevyhnutelná a zdá se být efektivně zpomalována dlouhodobým uložením v relativně vhodných podmínkách.

4. DISKUSE A ZÁVĚR

Identifikace syntetických materiálů je prvním krokem k úspěšnému prodloužení životnosti z nich zhotovených sbírkových objektů. Ve sbírkách byla identifikována celá řada různých syntetických polymerů. Zastoupení typů polymerů se v jednotlivých sbírkách lišilo. Po úspěšné identifikaci materiálů byl v prosinci roku 2025 v UPM zorganizován workshop orientační identifikace plastů, jehož cílem bylo představit zaměstnancům muzea alternativní metodu identifikace plastů, metodu *Plastic Identification Tool*, a seznámit je s *Dokumentální sbírkou plastů*. V rámci workshopu byla představena metoda orientační identifikace, účastníci si zvolili několik objektů z *Dokumentální sbírky*, které se následně pokusili identifikovat. Ačkoli výsledky identifikace nebyly vždy přesné, workshop nabídl možnost lépe se seznámit se sbírkou i celou problematikou. V budoucnu by hlavní pozornost měla být směřována na dokončení průzkumu sbírek a posouzení možností a podmínek uložení, a to právě se zaměřením na zmiňované problematické polymery.

5. FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE



Obr. 1. Objekty ze Sbírký textilu uložené v archivní krabici



Obr. 2. Přenosný FTIR spektrometr při získávání spektra plnicího pera (CN)

Obr. 4. Detail obsahu PIT-kitu



Obr. 3. PIT-kit s referenčními vzorky a dalšími pomůckami sloužící k orientační identifikaci pomocí nástroje Plastic Identification Tool





Obr. 5. Objekty v Dokumentačním fondu pocházející z GDR



Obr. 6. Objekty v Dokumentačním fondu identifikované jako PS nebo ABS



Obr. 7. Objekty v Dokumentačním fondu identifikované jako polyetylen



Obr. 8. Objekty v Dokumentačním fondu identifikované jako melamin-formaldehyd

Obr. 9. Některé objekty z CA a CN identifikované v Dokumentačním fondu



Obr. 10. Brýle z CA a CAP a koroze kovu způsobená dlouhodobým kontaktem s těmito materiály



Obr. 11. Ruční šlehač s degradovanou bílou rukojetí z CA

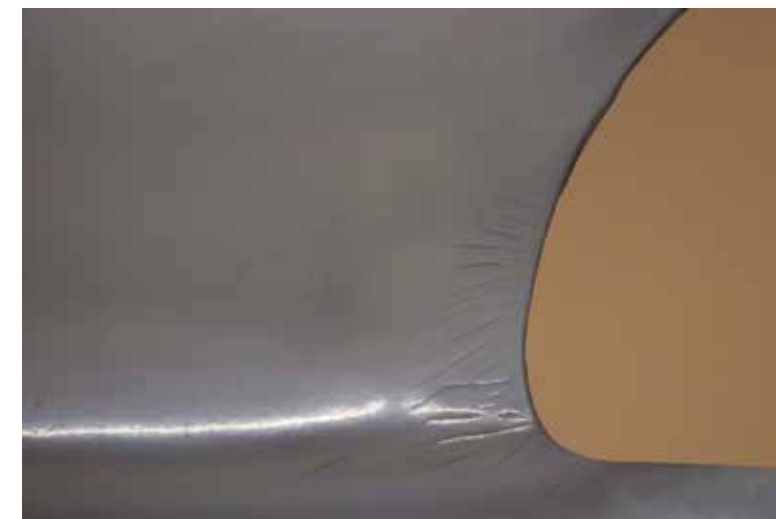


Obr. 12. Koupací čepice zřejmě z NR (pryže), součást Dokumentačního fondu



Obr. 13. Pohled na objekty ve Studijním depozitáři Sbírký nábytku UPM v Kamenici nad Lipou, zleva CA (židle *Plia*), PS, ABS, neidentifikovaný polymer (*Bioplastické křeslo*)

Obr. 14. Krakelace u *Bioplastického křesla* od Mariána Farka (Kovona, Karviná, 1954, ocel, laminát a NC lak, inv. č. 41 432)



L'Esprit français / Francouzský meziválečný reklamní plakát

11. 12. 2025 – 29. 3. 2026

Fenomén francouzského obrazového plakátu, který tak zásadně proměnil vizualitu ulic moderních měst konce 19. století, zažil v období hospodářské konjunktury po první světové válce nový rozmach. Silná tradice, založená na vysoké ilustrátorské zručnosti francouzských reklamních umělců a špičkových řemeslných dovednostech litografů a zavedených tiskáren, umožnila plakátu reagovat na prudce rostoucí nároky reklamního průmyslu i úspěšně čelit konkurenci nových médií, která ve dvacátých letech rozšířila možnosti propagace. Třebaže pařížská nároží, plakátovací plochy, slepé štíty budov, fasády i všelijaké dočasné ohrady oživovala reklama všeho druhu, včetně světelné a kinetické, zůstával plakát nejčastějším exteriérovým propagačním nástrojem. Sice již nebyl v zájmu sběratelů umění, kritiků a galeristů jako v období své zlaté éry kolem přelomu století, avšak část jeho produkce stále zůstávala exkluzivním segmentem polygrafie.

Francouzský reklamní plakát v období mezi dvěma světovými válkami reprezentují různé přístupy a značná stylová rozmanitost. Společnými rysy jsou líbivost, prvoplánová přitažlivost, okázalost, efektní malířské podání a obvykle výrazný kolorit. Charakteristická je i výpravnost, nadsázka a vtip, kterými se proslavili zejména Leonetto Cappiello, Jean d'Ylen, Dransy, ale také autoři vycházející z karikatury a grotesky jako Benjamin Rabier nebo John Onwy. Svěbytné pojetí modernistického přístupu představují plakáty A. M. Cassandra, který propojil důraz na zjednodušení ilustrace a účelnost vizuálního sdělení s neotřelým citem pro kompozici. Technicky dokonalé tisky jsou dokladem nejen vysoké úrovně francouzské litografie a reklamního průmyslu, ale také ilustrativní výpovědi o dobových módních trendech a ideálech životního stylu, které spoluutvářely aureolu francouzského espritu.

Díla francouzských afišistů byla poměrně dobře známá i v meziválečném Československu, a to díky četným kontaktům, individuálním studijním a pracovním cestám umělců a profesionálů z oboru a také díky výstavám. Na některých z nich se už tehdy podílelo Uměleckoprůmyslové museum v Praze, jehož jedinečná

sbírka tak získávala možnost dalších akvizic. Výstava představuje exkluzivní výběr děl třicítky nejvýraznějších umělců a předních tiskáren a poukazuje na hlavní stylizační přístupy, které určovaly podobu francouzské plakátové tvorby dvacátých a třicátých let. Téma otvírá série děl Jeana d'Ylena a Leonetta Cappiella, které demonstrují, jak dekorativní stylizace, tvarové zjednodušení, bohatá barevná škála a teatrální gesta oživily kompoziční schémata a obrazové stereotypy, ukotvené odkazem pionýra zlaté éry plakátu 19. století Julese Chéreta. Vizuálně velmi výraznou polohu francouzského plakátu reprezentují díla Benjamina Rabiera, Johna Onwyho, Julese Dransyho, která vycházejí z ilustrátorské a karikaturní tradice a jejího zúročení raným animovaným filmem a komiksem. Typická je pro ně vizualita grotesky – přehánění, expresivní mimika, deformace tvarů, antropomorfní zvířata, gagová pointa, akční dynamika a dějovost, po výtvarné stránce obrazová zkratka a konturová kresba. Přehlídku francouzské reklamní produkce završují díla autorů jako A. M. Cassandre, Charles Loupot, Roger Broders, Francis Bernard či Max Ponty, kteří pod silicím vlivem modernistické estetiky, ohlasů purismu a prohlubujících se poznatků o percepci a vizuální komunikaci posunuli plakát od popisnosti k ikonickému znaku, kde značka či produkt existují jako stylizovaný vizuální emblém.

Díky inovativnímu způsobu adjustace nerámovaných plakátů, realizovanému týmem pod vedením hlavní restaurátorky UPM Martiny Chadimové, výstava přináší zcela nový divácký zážitek a možnost obdivovat dokonalé řemeslo francouzských litografů. Architektonické zpracování výstavy Adama Hochmutha umocňuje autenticitu děl a velkoformátovým tiskům poskytuje velkorysý prostor; grafika, upravená Vladimírem Vimrem, je řešena citlivě, vizuálně úsporně a maximálně účelně. Výstavu doplňuje projekce z dobových filmových materiálů a informačně ji obohacují doplňkové texty – medailony autorů a propagovaných firem, značek či výrobků.

Autorka a kurátorka: Lucie Vlčková





vpravo
Brož, Erós (Amor) / anděl s holubicí
Evropa, patrně 19. století (řezba figury
18.–19. století), korál, obecný kov
UPM: inv. č. 68451, dar Waltera Marcuse 1965

vlevo
Pavel Herynek
Anička (brož), 1998, ocel
UPM: inv. č. 104623



Šperk a figura

Hlavní budova Uměleckoprůmyslového musea v Praze

27. 11. 2025 – 6. 4. 2026

Výstava *Šperk a figura* představuje škálu zobrazení člověka ve výtvarných dílech úzce spjatých s nositelem. Sleduje tak mnohé z cest, jimiž může šperk nést sdělení. V tomto ohledu navazuje na projekt Šperk – forma – obsah, připravený v UPM v roce 2023, a přejímá i jeho řazení dle formálních a tematických souvislostí. Oba projekty propojuje dialog mezi historickými a současnými šperky ze sbírek muzea a jejich protějšky ve fondech tuzemských a zahraničních institucí i v ateliérech autorů. Záběr mimo časové omezení směrem do minulosti nově umožnily zápůjčky děl archeologické povahy, zejména z Moravského zemského muzea, Slovenského národního muzea a Muzea užitého umění v Kolíně nad Rýnem. Přesto lze výstavě určitě zúžení přiřknout, dokonce snad hovořit o rozporu: Výraz *figura* zde přímo označuje pouze zjevy lidské, zahrnuté ve šperku i vyvolané spojením šperku a nositele. Další významové roviny, jako jsou zvířecí formy, obecněji obraz, povaha či představa se uplatňují pouze druhotně.

Výstava *Šperk a figura* pracuje s díly, která mají tvar lidské figury, případně ji zpřítomňují ve svých vlastních hranicích a kombinují s dalšími motivy. Šperky figuru rozkládají, deformují a podrobují zkratce. Běžně ji zachycují v miniatuře, méně v reálném měřítku a vzácně ve zvětšení. Výtvarné podání figury ve šperku mohou podpořit další prostředky, například nápis v samotném díle, kýmkoli stanovený nebo navržený název a vyslovený komentář. Standardní šperk i dílo s charakterem konceptu či události vnímáme na pozadí lidského těla – ať už jde o skutečného, nebo myšleného nositele, podílí se na dění ve šperku: zasahuje do zobrazených scén, rozhoduje o jejich orientaci, dokonce se stává figurální složkou.

Výstavu otevírá otázka, zda konkrétní šperk člověka zobrazuje, nebo ne. Figurální kvalita jiných výtvarných děl totiž nepatří ke konstantám. Někteří lidé ji odhalí a přijmou zcela samozřejmě, jiní ji připouštějí, další nikoli. Rozlišování forem a jejich různá chápání se střídají i během pozorování, případně během života téhož diváka. I v oblasti šperku vstupuje do hry antropomorfizace živé přírody, krajiny, procesů na zemi

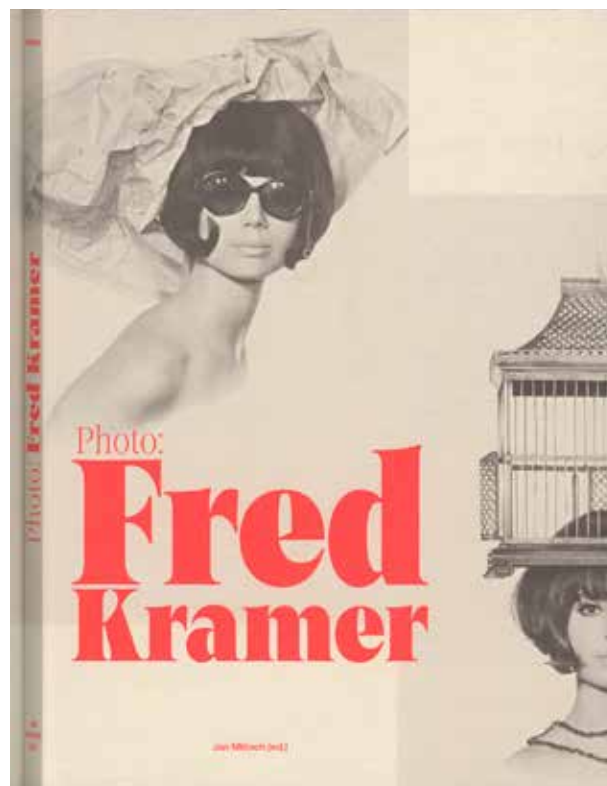
a obloze. Uplatňují se pravdivé i domnělé vztahy mezi blokem i strukturou suroviny a výsledným objektem. Uznání figurální kvality ani ve šperku nezbytně nevede k identifikaci zobrazeného. Celistvá postava a její části totiž vykazují podobnosti, často díky stranové symetrii. Povrch těla lze zaměnit s vnitřní tkání. Dochází přitom ke změnám měřítka, sblížení člověka s univerzální silou i jeho vydělení, k pulzování tělesných stavů.

Zásadní nejistotu stran přítomnosti figury výstava dokládá motivem oka a příbuzných kompozic. Šperky s anatomickými detaily více a obočí drží myšlenky diváka v rovině figurálního zobrazení, aniž by omezovaly jeho interpretační volnost. U objektů s „pouhými“ prstenci světlých a tmavých zón se situace proměňuje. Naopak motiv ruky, provedený s jistou mírou realismu, tendenci k abstrakci téměř zamezuje. Důraz na polohu prstů však svědčí o specifických významech, které se mohou ztrácet a vynořovat v plynutí času, v závislosti na kulturní zkušenosti diváků. Bez ní by nebylo možné identifikovat například pravidelný dvojlaločný útvar jako lidské srdce, motiv ve šperku hojný, a to v kompaktní podobě, narušený i se zdůrazněnou rolí schránky.

Řazení děl dle formálních hledisek, dominantní v úvodních instalacích výstavy, později ustupuje tematickému členění. Šperky ve tvaru tělesných partií nebo s nimi zaměnitelné střídají objekty s figurálními výjevy, distribuovanými v ploše, prostoru i čase dle různých klíčů za podpory pohybu nositele. Zesiluje tematizace „antických“ i „biblických“ faset kulturního dědictví a jejich současného potenciálu. Na rozličných místech šperku, v nestejných pozicích i kombinacích se ocitají figury Adama a Evy, Krista a Panny Marie, božstev, personifikovaných pojmů i hrdinů trojské války. Šperky ve formě atributů typu jablka, zbraní a zbroje či hudebních nástrojů proměňují na aktéry i ztělesněné principy skutečného nositele. Výstava vrcholí zpřítomněním architektonického řádu, vody i nebes prostřednictvím šperku, stále za účinku figurální složky.

Bohatství šperku v oblasti motivické i interpretační, ale také estetické a mnoha dalších zdůrazňuje instalace, v níž skupiny děl a textové informace představují dva samostatné okruhy. Prvotní vnímání díla ovlivňuje pouze jeho adjustace a sousedství jiných šperků. Zapojení údajů o námětu, autorství a dataci vychází až z vůle diváka. Popisky navíc obsahují alternativní určení a připouštějí pochybnosti. Instalace nabízí sledování šperků prostým okem i pomocí mobilní lupy, za fixního podsvícení i dodání světla shora v úhlu vybraném divákem. Adjustace o sobě statická tedy svědčí o čtvrtém rozměru šperkových děl. Tempo a způsob pozorování si určuje divák sám. Prolnutí účelnosti a působivosti instalace vychází z architektonického řešení Sylvie Novotné a grafického designu studia Colmo.

Petja Matějovič, autorka a kurátorka výstavy



• **PHOTO: FRED KRAMER**

Editor: Jan Mlčoch

Autoři textů: Jan Mlčoch, Tomáš Pospěch

Grafický design: Zuzana Lednická

Počet stran: 192

První monografie Freda Kramera (1913–1994), nejvýznamnějšího českého reklamního fotografa padesátých až osmdesátých let, čerpá z rozsáhlého souboru autorových prací, které po jeho smrti věnovala do sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze jeho manželka. Kramer vystudoval ve třicátých letech pražskou Státní grafickou školu pod vedením profesora Karla Nováka, u něhož o desetiletí dříve studoval také Josef Sudek. V té době se Kramer věnoval i sociální fotografii. Po druhé světové válce, během níž byl internován v koncentračních táborech, se k fotografii zase vrátil. Nejdříve ve společném podniku Press Photo Service fotografů Alexandra Paula a Františka Illka, kde se ještě věnoval černobílé reklamní fotografii, hlavně českého skla a bižuterie. Vynikal zejména v ateliérové práci, kde spojil výtvarný odkaz avantgardy s poučeným vnímáním tehdejších obchodních strategií. V padesátých letech i později spolupracoval s podniky zahraničního obchodu (Jablonex, Skloexport, Centrotex, Kovo ad.) i s domácím Domem módy. Vyhledávaným byl zejména při přípravě reprezentativních podnikových kalendářů určených pro západní obchodní partnery tuzemských firem. Pracoval i pro nejrozumnější časopisy, nabídkové katalogy, dlouholetou spolupráci pak měl i s veletrhy a výstavami spotřebního zboží. Jeho ateliérem prošly desítky tehdy začínajících manekýnek, hereček a zpěvaček. Od roku 1967 do počátku devadesátých let byl externím pedagogem na pražské FAMU, kde vychoval řadu budoucích

profesionálů. Těžiště výběru knihy je v jeho pracích z šedesátých let, kdy jako jeden z mála využíval hlavně barevnou fotografii, kdy vedle často radikální kompozice uplatnil i velký cit pro barevnou skladbu. Jeho tehdejší tvorba i spolupráce s předními grafiky jsou z dnešního pohledu zcela výjimečným dokladem estetiky šedesátých let 20. století. Proto je i dnes Fred Kramer vyhledáván a kladně přijímán. Do obecného povědomí se nejvíce zapsala jeho tzv. Košířská mado-na, starší reklamní fotografie, kterou si v osmdesátých letech vybrali jako svoji značku mladí vydavatelé samizdatové kulturní Revolver Revue. Publikace, navazující na stejnojmennou autorovu výstavní premiéru, má ctížádost toto povědomí podstatně rozšířit.

V posledním čísle víceoborového odborného časopisu *Památky středních Čech* 2/2025 vychází rozsáhlá kulturněhistorická studie Filipa Wittliche s bohatou fotodokumentací věnovaná tzv. Karlštejnskému pokladu – souboru středověkého zlatnictví ze sbírek Uměleckoprůmyslového musea v Praze. Tento konvolut stříbrných a zlacených artefaktů ze 14. století měl být údajně nalezen koncem 19. století při opravách Karlštejna, nejvýznamnějšího českého hradu. Tato vazba se stala základem chápání celého souboru jako významného bohémika. Předkládaná studie, založená na nově zpřístupněných archivních pramenech, však ukazuje, že takový výklad je výsledkem tradované legendy, nikoli doloženým faktem. Rekonstrukce okolností nákupu, prvních zásadních interpretací a následné výstavní praxe odhaluje postupné utváření tohoto příběhu, jeho pevné institucionální zakotvení i začlenění do výkladu českého středověkého zlatnictví.

Soubor čítá téměř čtyři sta převážně stříbrných a zlacených předmětů. Vedle nápojových nádob zahrnuje přezky, opasková kování, knoflíky a další oděvní doplňky. Na základě stylových a technologických znaků jsou tyto artefakty kladeny převážně do druhé poloviny 14. století. V českém prostředí je celek ojedinělý nejen svým rozsahem, ale také typologickou pestrostí. Právě proto byl dlouhodobě chápán jako jedinečný doklad vysoké úrovně českého gotického zlatnictví a spojován s místní produkcí lucemburské epochy.

Nová studie však dokládá, že spojení souboru s hradem Karlštejnem není podloženo žádným přímým pramenným dokladem. Tradiční „karlštejnská“ verze o nálezu zazděného pokladu se ve skutečnosti opírá o neurčité sdělení z uměleckého trhu z roku 1909, které bylo následně upevňováno odbornou literaturou i muzejní praxí. Významnou roli v tomto procesu sehrála institucionální paměť, z níž čerpaly první odborné články, publikované od 80. let 20. století, i pozdější výstavní prezentace, které soubor interpretovaly jako přímý doklad dvorské kultury doby Karla IV.

Klíčovým přínosem studie je upozornění na nově nalezené úřední archivní prameny z let 1912–1913, vzniklé v souvislosti s aférou kolem tehdejšího ředitele muzea Františka Borovského, který byl v té době soukromým vlastníkem souboru. Tyto dokumenty umožňují detailně rekonstruovat okolnosti Borovského nákupu roku 1909, první pokusy o určení provenience i samotný vznik legendy o „karlštejnském“ původu. Ukazují, že původní zpráva o „nález na Karlštejně“ byla velmi neurčitá a již tehdejšími aktéry vnímána jako lákavá, avšak problematická hypotéza.

Zvláštní váhu má především protokol ze zasedání sboru znalců, kteří v roce 1913 posuzovali případné vykoupení předmětů pro muzeum. Odborníci sice

potvrdili pravost řady kusů, zároveň však upozornili na nejednotnost souboru a na dodatečné úpravy či kompilace některých artefaktů. Především však žádný z nich nepovažoval celek za prokazatelně českého původu. Tyto závěry byly později v institucionální paměti upozaděny a převážila interpretace, která lépe odpovídala potřebě srozumitelného a atraktivního „velkého příběhu“.

Publikovaná studie nepředstavuje přímé zpochybnění hodnoty tzv. Karlštejnského pokladu jako výjimečné kolekce středověkého zlatnictví. Naopak jej zbavuje legendárního rámce a otevírá cestu k pramenně podložené uměleckohistorické reinterpretaci, která v budoucnu umožní posoudit soubor objektivně na základě analýzy jednotlivých artefaktů. Pro Uměleckoprůmyslové museum jde zároveň o významný impuls: vracet se k archivům a kriticky přehodnocovat i ty nejznámější „ikony“ svých sbírek, vyžadují-li to nové prameny.

Studii lze zároveň číst i jako příspěvek k dějinám sběratelství a k dějinám muzea. Ukazuje, jak snadno se atraktivní výklad může proměnit v obecně přijímanou „jistotu“, pokud je opakovaně přejímán, a připomíná, že kvalitní provenienční výzkum je nezbytným předpokladem odpovědné prezentace muzejních sbírek.



Část Karlštejnského pokladu, výstavní prezentace (UPM, fotoateliér UPM, 2006)

**Klára Jenišťová (ed.),
Malá architektura.
Nábytková a interiérová
tvorba Dřevopodniku Holešov**

• **MALÁ ARCHITEKTURA: NÁBYTKOVÁ
TVORBA DŘEVOPODNIKU HOLEŠOV**
Klára Jenišťová (ed.)
Olomouc: Muzeum umění Olomouc, 2025
texty: Klára Jenišťová, Dagmar Koudelková,
Anežka Šimková, Adam Štěch
překlady: Simon Gill
ISBN 978-80-88621-38-6

Historie českého poválečného nábytkového designu zůstává dosud jen málo zmapovaným polem. Při jeho zkoumání se přitom nabízí celá řada možných přístupů: monografické uchopení jednotlivých tvůrčích osobností (z nichž jen minimum se dosud dočkalo samostatné odborné reflexe), studium konkrétních problémů a typologií, analýza výrobních podniků a jejich role v rámci centrálně řízeného hospodářství a další. První ohledání nabízejících se témat často probíhá v rámci vysokoškolských kvalifikačních prací (velkou zásluhu si na tom může připsat Dagmar Koudelková a její studenti); knižních publikací a odborných studií je v tomto ohledu stále překvapivě málo (z oblasti věnující se historii jednotlivých podniků zmiňme kupříkladu výstavu a knihu Ladislava Zikmunda-Lendera *Tvary, barvy, pohodlí: Nábytek Jitona*, 2019).

Jednou z hlavních překážek hlubšího výzkumu je obtížná dostupnost pramenů – podnikové archivy jsou často torzální, nezpracované nebo zcela nedochované, muzejní sbírky nábytku druhé poloviny 20. století zůstávají relativně úzké a specializovaných odborníků, kteří by se této oblasti dlouhodobě věnovali, je poskrovnu. Určitou možnost stále představuje práce s pamětníky, kterých ovšem ubývá a jejichž svědectví nelze nekriticky přeceňovat. Přitom by bylo žádoucí zpracování nejen na úrovni základní faktografie, znalectví a atribucí autorství, ale také detailní popis výrobních technologií, sortimentu a typologického vývoje. Stejně důležité je však zasadit nábytkový design do širších institucionálních, hospodářských a politických souvislostí poválečného Československa, které jeho podobu zásadně formovaly.

Prací, která se snaží zaplnit jedno z opomíjených míst domácích dějin designu, je kniha *Malá architektura: Nábytková a interiérová tvorba Dřevopodniku*

Holešov, vydaná jako doprovod stejnojmenné výstavy, jež se v roce 2025 konala v Muzeu umění Olomouc. Jak název napovídá, publikace i výstava, jejichž autorkou je Klára Jenišťová, kurátorka sbírky užitého umění této instituce, se soustředí na produkci nábytku z dřevolaminátu v Dřevopodniku Holešov a jejím regionálním i mezinárodním souvislostem.

Hlavní strukturu knihy tvoří texty, které napsala Klára Jenišťová. Za metodologicky významnou a pro pojetí knihy klíčovou lze považovat hned první kapitolu, věnovanou technologické terminologii, která je spojená s využitím dřevěných dýh v nábytkářství. Jak totiž autorka trefně píše v další kapitole, zabývající se ranými experimenty s ohýbáním vrstvených dýh, „nejdůležitější však bylo na celém procesu poznání, že moderní design úzce souvisí s technikou výroby. A že ne vše, co je technicky možné, se hodí pro sériovou výrobu a dává ekonomický smysl.“ (s. 17) Toto východisko v u nás relativně ojedinělé technologii dřevolaminátu tak vymezuje základní interpretační rámec knihy – nábytkový design je tu chápán jako výsledek komplexního procesu, v němž se propojují materiál, technologie, ekonomika a tehdejší institucionální struktury. Následující texty Kláry Jenišťové postupují v zásadě chronologicky – od modernistických experimentů třicátých let přes mezinárodní rozšíření technologie v padesátých letech až k československému prostředí, jeho zahraničním kontaktům a specifickým podmínkám nábytkářského průmyslu před i po roce 1945. Převážnou část knihy pak tvoří podrobně zpracovaná produkce Dřevopodniku Holešov od konce čtyřicátých do devadesátých let. Nejprve je představena klíčová osobnost podniku, designér Ludvík Volák, a formování technologických základů výroby. Následující kapitoly se věnují jak sériové produkci určené pro běžný trh, tak experimentům a zakázkovým pracím v jednotlivých desetiletích.

Mezi nimi vynikají zejména atypické realizace veřejných a reprezentačních interiérů ve stavbách s prvky brutalismu z přelomu šedesátých a sedmdesátých let architektů, jako byli např. Jan Bočan, Jan Šrámek, Karel Filsak či Zbyněk Hřivnáč. V nábytku vyrobeném kupříkladu pro Hotel Intercontinental v Praze (1967–1974) či pro zastupitelské úřady ve Washingtonu (1969), Stockholmu (1969–1973) nebo Novém Dillí (1966–1974) se plně projevila schopnost podniku vyrobit technologicky náročný nábytek reagující na radikální architektonický jazyk (odtud zřejmě pramení i pojmenování knihy *Malá architektura*). Tomuto tématu je věnován také katalog zakázkové tvorby Dřevopodniku Holešov zařazený na konci knihy, v němž se na heslech jednotlivých realizací vedle Kláry Jenišťové autorsky podílel i Adam Štěch.

Samostatnou pozornost si zaslouží kapitola věnovaná výrobě Dřevopodniku Holešov pro švédskou IKEA – tématu, které je v produkci československých nábytkářských podniků druhé poloviny 20. století sice přítomné (pro IKEA vyráběly také např. národní podniky Jitona Soběslav či Interier Praha), ale dosud málo probádané. Pokud je mi známo, zatím se mu nikdo nevěnoval s takovou

pozorností k technologickým, tvarovým a licenčním souvislostem a s využitím archivních pramenů, jak to činí Klára Jenišťová v knize *Malá architektura*.

Texty Kláry Jenišťové doplňují kapitoly Dagmar Koudelkové, jedné z nejvýraznějších odbornic na československý poválečný nábytkový design, jež rozšiřují výklad o další odborné perspektivy – konkrétně se věnují postavení lamelového nábytku ve dvou klíčových institucích té doby, ve Vývoji nábytkářského průmyslu a v národním podniku TON.

Osobně se domnívám, že právě kombinace textů Kláry Jenišťové a Dagmar Koudelkové představuje z kritického hlediska nejslabší rovinu publikace. Mezi texty obou autorek je patrný výrazný kontrast, daný především rozdílnou mírou odborného aparátu, metodologickým přístupem a interpretační ambicí. Kapitoly Kláry Jenišťové jsou psány velmi čtivě a jsou zjevně zamýšleny jako vstřícný vstup pro širší publikum, tomu však odpovídá místy poměrně omezený poznámkový aparát – zejména v úvodních kontextuálních kapitolách v některých případech (např. informace o švédské výstavě v UPM roku 1938 /s. 30–32/ nebo o poválečném vývoji dánského designu /s. 34/) chybí přesnější odkaz na prameny, který z odborného hlediska komplikuje možnost návaznosti na předchozí výzkum a oslabuje transparentnost práce s existující literaturou. Naopak texty Dagmar Koudelkové mají charakter detailní archivní rešerše, opatřené rozsáhlým poznámkovým aparátem. Pro odborného čtenáře jsou tyto kapitoly bezesporu mimořádně cenné díky konkrétním informacím o vývoji využití lamel a institucionálnímu zázemí výroby; současně však místy postrádají interpretační rovinu. Z tohoto důvodu mohou texty působit jako obtížné „čitelné“, zejména ve srovnání s kratšími a přístupnějšími kapitolami Jenišťové.

Otevřeným badatelským problémem je pak otázka originality některých návrhů a způsob její interpretace. Například křeslo *Švácha* Petra Šváchy z roku 1969, které je v knize popisováno jako „holešovská varianta návrhu Marca Zanussa z roku 1964“ (s. 81), otevírá zásadní otázky týkající se licenčních vztahů a dobové praxe přejímání a adaptace vzorů ze Západu, na které narážíme v československém designu druhé poloviny 20. století relativně často. Zasloužily by si proto v budoucnosti hloubkový výzkum, který by pomohl tyto jevy lépe pochopit, interpretovat a navrhnout správnou terminologii (*inspirace, kopie, adaptace, varianta* apod.).

Podobně je možné celou publikaci chápat velmi pozitivně jako první systematické zpracování tématu, který bude možné v budoucnu nadále rozvíjet. Pro tuto naději je klíčová rovněž skutečnost, že paralelně s českým textem je publikována i anglická verze, která činí téma přístupné zahraniční odborné veřejnosti a do budoucna otevírá potenciální možnost zasadit českou produkci do širšího mezinárodního kontextu. Pozitivně lze hodnotit i důraz na technologickou a materiálovou stránku výroby, bohatou obrazovou dokumentaci a práci s archivními prameny, díky nimž publikace nepůsobí jen jako chronologický přehled výroby, ale jako skutečně fundovaný odborný počín s dlouhodobou hodnotou.

text:
Mariana Kubišťová

Vedení redakce:
PhDr. Lucie Vlčková, Ph.D.
PhDr. Radim Vondráček, Ph.D.

Redakční rada:
PhDr. Eva Bendová, Ph.D. (Katolická teologická fakulta UK)
Mgr. Petr Jindra (Západočeská galerie v Plzni)
PhDr. Iva Knobloch, Ph.D. (Uměleckoprůmyslové museum v Praze)
Mgr. Mariana Kubištová, Ph.D. (Uměleckoprůmyslové museum v Praze)
doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D. (Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě)
Mgr. Tomáš Sekyrka, Ph.D. (Národní muzeum)
Mgr. Lenka Štolárová (Fakulta umění a designu, Univerzita Jana Evangelisty Purkyně)
PhDr. Petr Šámal, Ph.D. (Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta UK)
prof. Jindřich Toman, Ph.D. (Slavic Languages and Literature, University of Michigan)
Bc. Pavel Vančát (nezávislý kurátor a publicista)

Redakce:
Mgr. Mariana Kubištová, Ph.D. – odborná redakce
Mgr. Karolína Hajdíková – jazyková a technická redakce

Vychází dvakrát ročně.
Vydává Uměleckoprůmyslové museum v Praze
ulice 17. listopadu 2, 110 00 Praha 1
IČO: 00023442
zastoupené statutárním zástupcem: PhDr. Radim Vondráček, Ph.D.
Registrační číslo: MK ČR E 24680
ISSN 3029-7095 (Print)
ISSN 3029-7109 (On-line)

Kontakt:
artlife@upm.cz
Uměleckoprůmyslové museum v Praze
ulice 17. listopadu 2, 110 00 Praha 1

Grafický návrh a sazba:
Tereza Hejmová & Štěpán Malovec

