

# Svaz československého díla: muzeum jako platforma modernizace<sup>1</sup>

Iva Knobloch

## The Association of the Czechoslovak Werkbund: Museum as a platform of modernization

*Abstract: The text demonstrates the metamorphosis of the new platform of modernization of the industrial society: The European Network of Museums of Decorative Arts in the second half of XIXth century. After the foundation of German Werkbund in 1907, the new wave of a reform movement concerning the quality of manufactured objects of everyday use arose, embracing both artistic and economic aims. Museums played an important role as a mediator of synergy between art and business. The formative task of the museums was the education in the matters of aesthetics and good taste, inspired by Deutscher Werkbund initiative: Gustav Edmund Pazaurek's Department of Aesthetic Aberrations in Stuttgart and The German Museum of Art in Trade and Industry in Hagen. These strategies had influenced the museums in the Czech lands after the foundation of the Association of the Czechoslovak Werkbund and its cooperation with The Museum of Decorative Arts in Prague. Under Karel Herain, the director of the museum, the activism had been focused on art contests, exhibitions of local contemporary works, the industrial production and the networking with the contemporary producers abroad. The collaboration with the Swedish Werkbund in the 1930's and the personality of Hugo Steiner-Prag reveal unusual and complex concepts of modernity in the core of the Association of the European Werkbund.*

*Keywords: decorative arts, museum, the Association of the Czechoslovak Werkbund, modernization, the Museum of Decorative Arts in Prague*

**M**usea jsou krásnou věcí. Jest v nich mnoho poučného i pěkného. Mají jednu velikou vadu, že do nich málokdy někdo z obyčejných lidí přijde, a stane-li se tak, jest toho tolik najednou, že návštěvník nemůže prostě oceniti všechno, co vidí. Jsou němá a studená. Chybí jim životní vztah a opětnost, které jest ke každému trvalému působení třeba. Jsou to, chcete-li, hřbitovny umění.<sup>2</sup>

Výše uvedený anonymní text z roku 1927 byl publikován v prvním ročníku progresivního časopisu Typ, zaměřeného na moderní podnikání amerického stříhu. Jeho slova jako by byla ozvěnou myšlenek Karla Teiga, které adresoval muzeím o něco dříve: přirovnal je k rakvím

a pohřebišťům myšlenky, dusícím jakoukoli tvůrčí aktivitu.<sup>3</sup> Invektivy na adresu muzeí přicházely od avantgardních umělců již od počátku dvacátého století, F. T. Marinetti ve futuristickém manifestu dokonce vybízí k jejich likvidaci.

Náš autor z Typu čekal od muzeí bezprostřední vztah k dynamice soudobého života jako je tomu v reklamě: „Reklama dobře prováděná může se státi živým uměním. Ve výkladních skříních, uvnitř obchodů, na plakátech, v časopisech atd. stále a stále může ukazovati v každodenním životě každého člověka pěkné a krásné věci. Vykonať na něj trvalý vliv, aby zkrásněl a zpříjemnil život svůj a bližních. Reklama může pro výchovu vkusu učiniti daleko více nežli nejjpyšnější

**1** Text vznikl za finanční podpory Grantové agentury České republiky v rámci projektu č. 18-26664S Svaz československého díla (1914, 1919–1948). Reformní hnutí za moderní bydlení a design.

**2** Živá muzea. In: Typ : Ilustrovaný magazín pro moderní podnikání, 1927, roč. 1, č. 1, s. 420.

**3** TEIGE, Karel. Konstruktivismus a likvidace umění. In: Disk, 1925, roč. 2, č. 1, s. 4–8.

PhDr. Iva Knobloch  
Uměleckoprůmyslové  
muzeum v Praze  
knobloch@upm.cz

- 4 Živá muzea, s. 420.
- 5 Viz např. ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Obraz, In. Disk, 1923, roč. 1, č. 2, s. 1.*
- 6 V textu používáme termín *umělecký průmysl tak, jak byl dobově vnímán až do čtyřicátých let: užité umění, bytová kultura, umělecké řemeslo, předmětný svět, vznikající ruční i sériovou strojovou výrobou.*
- 7 Viz SEMPER, Gottfried. *The Ideal Museum Practical Art in Metals and Hard Materials. In. NOEVER, Peter (ed.) Gottfried Semper, The Ideal Museum Practical Art in Metals and Hard Materials. Vienna: Schöbrügge, 2007.*
- 8 Viz FRAYLING, Christopher. *Henry Cole and Chamber of Horrors. The Curious origins of the Victoria and Albert Museum, London: V&A Publishing, 2010.*
- 9 EITELBERGER, Rudolf. *Průmyslová muzea v rakouských korunních zemích. In : HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014, s. 72.*
- 10 LEISCHING, Julius. *Gottfried Semper a muzea (1903). In. HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970, s. 123–127. O významu Julia Leischinga jako reformátora rakouského muzejnictví viz KIRSCH, Otakar. *Julius Leisching a jeho podíl na organizaci muzejnictví v Předlitavsku. In. Studia Historica Brunensia, 2010, roč. 57, č. 1, s. 15–40. Ředitelem UPM v Brně byl od 1894 do 1921, po 1918 byly ale jeho kompetence značně okleštěny, takže odešel do Salzburku.**

*museum. Reklama jest demokracie, působivost a život.*"<sup>4</sup> Text končí výkřikem, ať žije reklamní umění, který provolávaly české avantgardní tiskoviny o několik let dříve.<sup>5</sup> Mladá generace považovala reklamu a výkladní skříně za živý, všem dostupný didaktický příklad propojení umění a života, vitality ulice jako demokratického veřejného prostoru, pulzující energie rozpínajícího se velkoměsta, kterému muzea s uzavřenými branami kamenných budov tvořila jen němou a studenou elitní stafáž. Následující text ukáže, že se poznámka našeho autora z Typu o zapšklosti muzeí nezakládala zcela na skutečnosti a že dokonce nové odvětví reklamy a aranžérství výkladních skříní hrálo v uměleckoprůmyslových muzeích dvacátých let dvacátého století důležitou roli. Nejen to, muzea se v meziválečném období stala ohnisky modernizace společnosti. Propojena v celoevropské síti, dokázala zprostředkovat záchranu lidských životů v nastupujícím válečném běsnění.

### **Uměleckoprůmyslová muzea jako odpověď na potřeby moderní doby**

Propojení potřeb soudobého života, nových technologií, škol, výrobců, běžných občanů a celková kultivace vkusu vedly ke vzniku nového typu muzeí již v polovině 19. století, totiž evropské sítě vzájemně kooperujících uměleckoprůmyslových muzeí, jež byla svázána s nově zakládanými uměleckoprůmyslovými školami.<sup>6</sup> Jejich otcové zakladatelé v Anglii Henry Cole a Gottfried Semper dali podnět nejen k základní systematice sbírkových fondů, ale i k aktivnímu, veřejnému, komplexnímu působení muzeí prostřednictvím studijních sbírek, stálých a putovních výstav, přednášek a soutěží, kde arbitrem se měla stát veřejnost.<sup>7</sup> Intenzivní rozšíření uměleckoprůmyslových muzeí v druhé polovině 19. století vyvolal praktický tlak. Rychle se rozvíjející průmyslová výroba a zejména nové substituční materiály chemického průmyslu jako například ebolit, ivoirit, marmolin ad. umožnily levnějším způsobem nahrazovat klasické ušlechtilé

materiály, inspirovaly k nápodobě vznesených uměleckých předmětů minulosti a přispěly tak k expanzi historismu v druhé půli 19. století.

Vynalézavost v oblasti substitučních materiálů byla pro průmyslovou produkci druhé poloviny 19. století symptomatická: mramorové vázy či slonovinové nože z celulozy, křišťálové poháry z lisovaného skla apod. zaplavovaly trh a domácnosti méně movitých středních vrstev, ucházejících se o společenskou prestiž. Substituční mánie se rozšířila i na další materiály: dřevo se nahrazovalo obarvenou sádrovou nebo papírmašé, železo hlinou, kůže papírem a podobně. Ve vůbec prvním uměleckoprůmyslovém muzeu, dnes Victoria and Albert Museum v Londýně, jeho zakladatel Henry Cole dokonce zřídil v roce 1852 tzv. Chamber of Horrors, komnatu hrůzy, kde na osmi desítkách příkladů demonstroval nevkusné nápodoby dekorativních předmětů.<sup>8</sup> Jejich výrobci však protestovali, proto byla tato mimořádná expozice rychle zavřena. Zakladatelé uměleckoprůmyslových muzeí tak pružně reagovali na palčivý problém doby, totiž na absenci kvalitních a finančně dostupných předmětů bytové kultury, jež byly nahrazovány levnými plagiáty historických předloh.

Podle olomouckého rodáka Rudolfa Eitelbergera, zakladatele uměleckoprůmyslového muzea a školy ve Vídni (1863), se právě v uměleckoprůmyslových muzeích sklonku 19. století odehrává „moderní, členitý život“ mimo jiné i proto, že jejich zřizovateli byly obchodní a živnostenské komory, sdružující velké a drobné podnikatele a živnostníky.<sup>9</sup> Zřizovatelé tedy měli zájem na absolutním propojení výroby a muzeí s aktuálními potřebami doby. V muzejnictví zdejšího území počátku 20. století vynikají dvě osobnosti, které tvořivě pokračovaly v odkazu ideálního, živého muzea Gottfrieda Sempera: Julius Leisching a Gustav Edmund Pazaurek.

Julius Leisching se ve svých osmdesátiletých letech stal v roce 1894 ředitelem Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně.<sup>10</sup> Rok předtím sepsal

zajímavou zprávu ze Světové výstavy v Chicagu pod titulem *O konstruktivní kráse*, která dokazuje bystré porozumění problému evropského užitého umění své doby.<sup>11</sup> Americká průmyslová produkce mu je vzorem, protože nenapodobuje ruční luxusní výrobu a tvary neodvozuje z historického tvarosloví, nýbrž z konstrukce předmětu samotného. Zaujal ho zejména nábytek, ale i v ostatním užitém umění shledává „světlo, vzduch, čistotu“. Evropská výroba užitečných předmětů, která aplikuje bohatou ornamentální výzdobu na levné náhražky ze špatného materiálu, si má vzít z americké průmyslové produkce následováníhodný příklad.

Leisching posléze v brněnském muzeu propagoval moderní tendence bytové kultury v propojení s vídeňskou modernou.<sup>12</sup> Výstavy jako *Moderní interiéry* (1903) nebo *Prostřený stůl* (1904) vytvořily určitou facetu prezentace soudobé bytové kultury: například výstavy pod titulem *Prostřený stůl* se konaly v brněnském i pražském uměleckoprůmyslovém muzeu v průběhu dvacátého století v různých dekádách několikrát.

### **Deutscher Werkbund a muzejní hospodářsko-umělecká strategie**

Gustav Edmund Pazaurek působil od roku 1892 v uměleckoprůmyslovém muzeu v Liberci jako významný znalec současné a historické produkce skla, keramiky a užitého umění. Zaujal svou bohatou odbornou, publicistickou, často sršatě polemickou činností, která prozrazovala literární nadání. V roce 1906 odešel do Stuttgartu, kde působil v zemském uměleckoprůmyslovém muzeu. O rok později spoluzakládal Deutscher Werkbund (dále DWB), masový svaz výrobců, umělců, škol, dílen, pedagogů, muzeí. Ten inicioval další vlnu reformního hnutí za kvalitu průmyslových a řemeslně vyráběných předmětů denní potřeby, jehož cílem byla mj. i vyšší konkurenceschopnost německých výrobců na světovém trhu. Muzea hrála v tomto hnutí významnou roli jako prostředník synergie



hospodářských a uměleckých záměrů DWB. Výchova k dobrému vkusu všech zúčastněných totiž představovala důležitý aspekt celého procesu a odehrávala se právě v muzeích.

Gustav Pazaurek v roce 1909 založil ve stuttgartském muzeu zvláštní oddělení *Abteilung Geschmack verirrungen* (Oddělení úchylného vkusu). Jako systematický vědec rozvinul komplexní klasifikaci úchytek od dobrého vkusu do čtyř kategorií: kýč, úchylný materiál, úchylný design nerespektující konstrukci a úchylný dekor znásilňující předmět. Barevné označení skupin zvyšovalo názornost expozice. Pazaurek byl zřejmě poučen komnatou hrůzy ve Victoria and Albert Museum, a proto své exponáty vybíral z mimořádně a zahraniční produkce, aby zamezil odporu místních výrobců kýčů, kteří sledovali zejména zisk.<sup>13</sup>

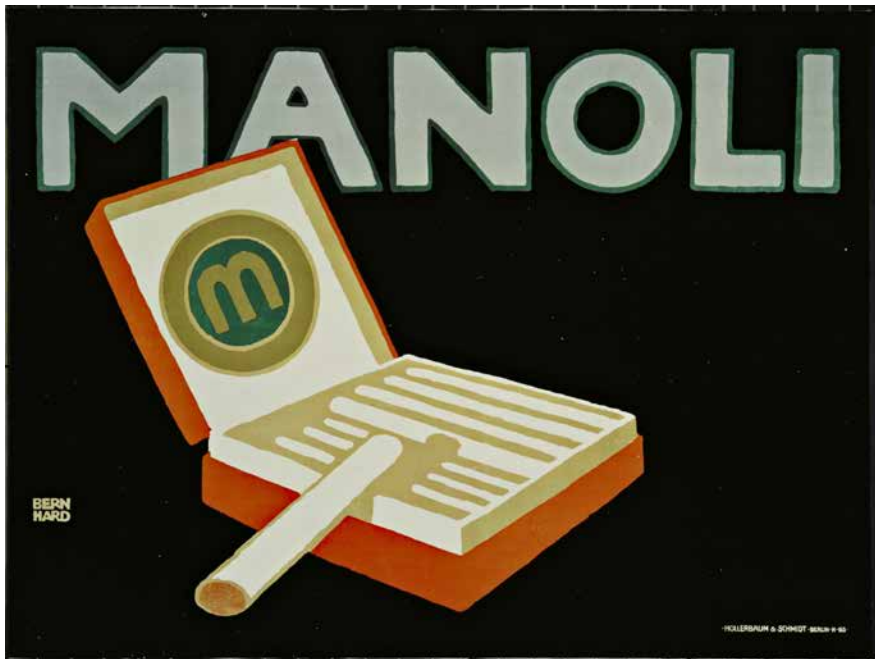
Pazaurekova systematika je platná dodnes a jeho muzeologický postoj byl vpravdě revoluční: do té doby muzea ukazovala kladné vzory, kdežto Pazaurek příklady záporné. Vyvolal celoevropské bouřlivé, nadšené i kritické reakce a vytrvale rozšiřoval expozici až na sedm stovek příkladů. V roce 1909 vydal průvodce k expozici, kde klasifikaci hlavních skupin členil na další jemnější třídy, kterým kromě pečlivého pozorování nemůžeme upřít smysl pro humor (úchylný materiál: zkažený, kuriozní, nevhodné kombinace ad.). Jeho publikace *Dobrý a špatný vkus v uměleckém průmyslu* z roku 1912 systematizuje

*Titulní strana knihy G. E. Pazaureka, Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, 1912, knihovna UPM*

**11** LEISCHING, Julius. *Über die konstruktive Schönheit*. In: SIEPMAN Eckhardt, THIEKOTTER, Angelika. *Packeis und Pressglass: Von der Kunstgewerbemuseum zum Deutsche Werkbund, Berlin: Anabas-Verlag, 1987, s. 140*. Podobně byl ve svých soudobých esejích inspirován americkou věcností také Adolf Loos.

**12** Těsný vztah s vídeňským děním zajišťoval bratr Julia Leischinga, Eduard, který působil od roku 1897 ve vídeňském uměleckoprůmyslovém muzeu a v letech 1909–1925 stanul v jeho čele.

**13** Rekonstrukci oddělení je možné vidět v *Museum der Dinge* v Berlíně.



Reklama Luciana Bernharda pro firmu Manoli v ročence Deutscher Werkbund 1913 Die Kunst in Industrie und Handel, nestr.

**14 PAZAUREK, Gustav**  
E. Guter und Schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1912. Výběrový překlad obsahuje kapitola PAZAUREK, Gustav E. Dobrý a špatný vkus v uměleckém průmyslu. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970, s. 151–159. Podobné uvažování o kých nalezeneme v díle Bohuslava Brouka o několik desítek let později.

**15 Částečná rekonstrukce sbírek Osthausova muzea se nachází ve stálé expozici Museum der Dinge v Berlíně.**

**16 Viz MEYER-SCHÖBRUNN, Fritz.** Das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Kunstgewerbe. In: Jahrbuch Deutsches Werkbundes, 1912, s. 97–99. Dále je problematice věnována bohatě ilustrovaná ročenka Kunst in Industrie und Handel. Jahrbuch Deutsches Werkbundes 1913. Činnost muzea ukončila předčasná smrt Karla Osthausa v roce 1921.

**17 JIŘÍK, F. X.** Glosy o uměleckém průmyslu 1908–1909. In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) Věci

uměleckoprůmyslové perverze typu sošky Venuše s budíkem zapuštěným do břicha apod.<sup>14</sup> Pazaurkova expozice a jeho polemické psaní ovlivnilo evropské vnímání a inspirovalo také ředitele pražského Uměleckoprůmyslového musea F. X. Jiříka.

Dalším reformátorem muzejní práce v lůně DWB byl Karl Osthaus, který v roce 1909 založil Deutsche Museum für Kunst in Handel und Kunstgewerbe (Německé museum uměleckých snah v obchodu a uměleckém průmyslu) v Hagenu. I jeho koncept byl bezprecedentní: podstatou tohoto mobilního muzea, které vysílalo putovní výstavy do muzeí, škol, spolků, knihoven ad., byla tzv. Ausstellung Zentrale (výstavní centrála) s fondy diapozitivů a fotografií. Tematický záběr výstav zahrnoval každodennost v příkladné umělecky pojaté formě. Osthaus tak pořádal výstavy reklamních tisků, obalů, vzorových výkladních skříní, ale i expozice předmětů denní potřeby. Příkladně prezentoval autorský vklad designéra ve zpracování materiálu, technologie, účelného tvaru a propagace zboží. Vedle průmyslových, sériově vyráběných předmětů se ocitla i ručně zpracovaná díla: porcelánové soupravy Henryho van den Velde, elektrické konvice Petera Behrense, nápojové sklo z Nového Boru, jež bylo ve své době považováno vedle italského muranského skla za luxusní zboží.<sup>15</sup>

Karl Osthaus kladl důraz na komplexní autorský přístup k návrhu, výrobě,

firemní a produktové reklamě. Dnes bychom tento přístup nazvali budování firemního stylu. Osthausův přístup k muzejní prezentaci firemní a marketingové kultury byl zcela novátorský a předběhl zdaleka svou dobu. Osthausovo muzeum šířilo své záměry prostřednictvím publikací DWB, které měly celoevropský dosah.<sup>16</sup>

Jak se projevovaly tyto reformní muzejní snahy přímo v pražském dění a uměleckoprůmyslovém muzeu? Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (dále UPM) bylo v rámci rakousko-uherské monarchie založeno později spolu se školou (1885) a jeho první ředitel Karel Chytil následoval semperovské ideály nejen v budování vědecky tříděného sbírkového fondu, ale i v bohaté přednáškové, výstavní činnosti stejně jako v pořádání soutěží v rámci pražské Obchodní a živnostenské komory. Výstavní činnost podchycovala soudobá umělecká řemesla, dávala prostor odborným školám a výstavám z vídeňského uměleckoprůmyslového muzea. Propojení obchodního a uměleckého aspektu zajišťovaly oblíbené prodejní vánoční výstavy. Od roku 1897 působil v muzeu jako asistent František Xaver Jiřík, znalec skla, otevřený modernímu myšlení v bytové kultuře. Jeho blízký kontakt s Gustavem Pazaurkem se projevil ve spolupráci pražského a libereckého, později i stuttgartského muzea a ve sdílení Pazaurkova boje proti nevkusu a „spekulativní pseudonádheře“.<sup>17</sup> Výstavní činnost se v první dekádě dvacátého století orientovala na soudobý nábytek, sledovala reklamní dění i knižní grafiku. Osamostatnění UPM v novém státě v roce 1918 symbolicky zahájila výstava progresivní umělecké formace Artěl již za ředitelování F. X. Jiříka.

### **Svaz československého díla a jeho vliv na muzejní činnost**

Svaz českého díla byl založen Janem Kotěrou v roce 1914 účelově proto, aby čeští návrháři a výrobci mohli samostatně vystavovat na výstavě německého

Werkbundu v Kolíně nad Rýnem v témže roce. Po válce byl obnoven jako Svaz československého díla (dale SČSD) a sledoval podobné cíle jako německý Svaz, tedy zvýšení úrovně československého uměleckého průmyslu a konkurenceschopnosti národní ekonomiky. Propojení SČSD s pražským Uměleckoprůmyslovým muzeem bylo personální i místní: hlavní představitelé Svazu byli činní na nedaleké Uměleckoprůmyslové škole a muzeum se stalo jejich organizační základnou, ředitel F. X. Jiřík byl zvolen místopředsedou.<sup>18</sup>

Mimořádnou symbiózu muzejního a svazového dění představovaly první svazové výstavy v první polovině dvacátých let, které pozici SČSD upevnily směrem k veřejnosti i ke státním strukturám. Výstavy podchytily výrobce a tvůrce z celého území Československa včetně Podkarpatské Rusi, a jako takové byly svým záběrem a prezentací československé státnosti bezprecedentní. Nejen Svazu, ale i muzeu zajistily klíčové místo mezi institucemi československého uměleckého průmyslu. Výstavy byly prodejní a zprostředkovaly tak přímou vazbu od výrobce k spotřebiteli.<sup>19</sup>

Tento společný úspěch podnítil k další akci, která připomíná záměry Osthausova muzea: od roku 1924 byla v přízemí muzea zařízena vzorkovna SČSD, která vystavovala soudobou produkci. Muzeum se stalo jakousi výkladní skříní Svazu a podpořilo tak co nejtěsnější sepětí s aktuální výrobou. „[Vzorkovna] je nyní už zbožím úplně naplněna a poskytuje názorný obraz hlavně o nové české hračce, loutce, kraje, šperku, vazbě a práci v kůži, kobercích, bijouterii, batiku, skle, keramice, lidovém umění a z části také o zušlechtěném domáckém průmyslu. Zřízení vzorkovny bylo přijato ve veřejnosti se zájmem...“<sup>20</sup> Díky vzorkovně muzeum přitahovalo zahraniční zájemce. „Letos možno zaznamenati největší zájem hlavně Američanů, Angličanů, Francouzů, Němců, Holanďanů a Poláků. [...] Vzorkovna plní proto své poslání výchovné a propagační nad očekávání uspokojivě...“<sup>21</sup>

Muzeum se stalo rovněž první platformou reformních sociálních ideálů Svazu, který



usiloval o optimalizaci prostředí života pro všechny vrstvy v návrzích tzv. lidového bytu. První prezentací v tomto duchu se stala výstava svazové soutěže, týkající se návrhů „jednoduchých a levných zařízení bytových“ v roce 1922 a v témže roce Pavel Janák vystavil Dělnický byt.<sup>22</sup> Navázal tak na průkopnické sociální snahy ve Švédsku (Carl Westman, 1899) a v Německu (Peter Behrens, Hermann Muthesius 1911). Švédská i německá jednoduchá bytová zařízení si do dělnických domácností cestu nenašla stejně jako Janákův rurální nábytek, a to z důvodu ceny i odlišné hladiny vkusu. Nicméně právě tyto rané realizace představují důležitý přínos k názorovému zrání, jež předcházelo debatě o standardizaci, kvalitě a ceně bytového vybavení v následujících letech a muzeum společně se Svazem tuto debatu iniciovaly. Na tyto sociální snahy navazovala v roce 1924 výstava UP závodů se zcela originálním nezdobným, skladebným, protosektorovým nábytkem Jana Vaňka, který byl zároveň člen SČSD i DWB.

Důležitou osobností propojení SČSD a UPM se stal aktivní komentátor a iniciátor Karel Herain, od roku 1919 asistent, od roku 1933 ředitel muzea, v druhé polovině dvacátých let místopředseda SČSD.<sup>23</sup> V jeho svazovém a muzejním aktivismu se naplňuje program modernizace nejen uměleckého průmyslu, bytové kultury, ale i městského prostředí a celkového životního stylu. Herain byl v přirozeném kontaktu s návrháři všech generací a zasadil se

Vzorkovna Svazu československého díla v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, 1924, Centrum dokumentace UPM

a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970, s. 139–142. Před ukončením svého ředitelského působení v UPM F. X. Jiřík uspořádal výstavu sbírky skla G. E. Pazaurka v roce 1932.

**18** F. X. Jiřík na žádost Pavla Janáka vyčlenil zvláštní místnost pro setkávání SČSD v UPM, viz Národní technické muzeum, Archiv architektury a stavitelství, fond Pavel Janák, F 85 I c, karton č. 3; dále viz rubrika Zprávy, Výtvarná práce, 1921–1922, roč. 1, č. 1, s. 42.

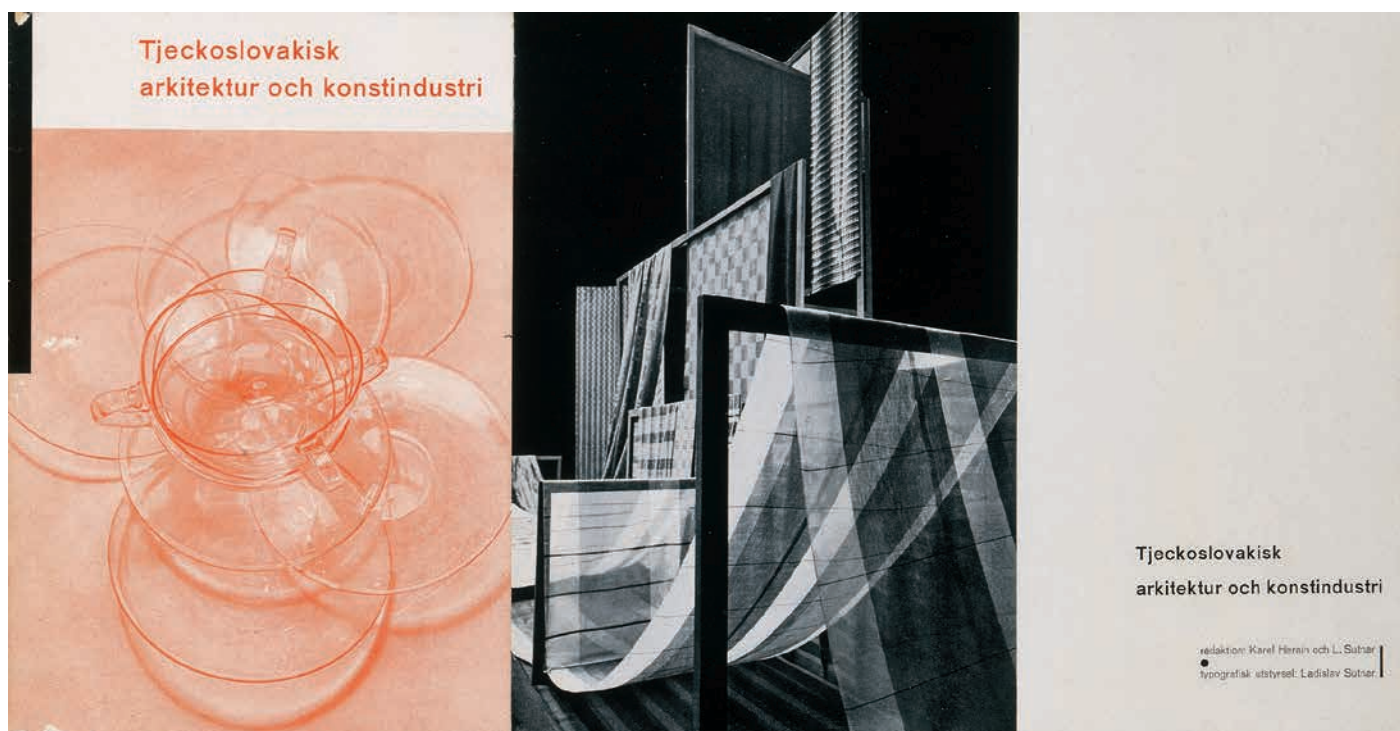
**19** KNOBLOCH Iva. První a druhá výstava Svazu československého díla, in KNOBLOCH Iva. (ed.) Odvaha a risk, století designu v UPM. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2019, s. 20–33.

**20** Zprávy SČSD, Drobné umění – Výtvarné snahy, 1924, roč. 5, č. 1, s. 22.

**21** Ibidem.

**22** Pavel Janák vystavil Dělnický byt na 1. výstavě Svazu československého díla v UPM na přelomu roku 1921–1922.

**23** HOLÁ, Mariana, ZADRAŽILOVÁ, Lucie. Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina. In. Muzeum, 2013, roč. 51, č. 1, s. 54–60.



Karel Herain, Ladislav Sutnar,  
Katalog výstavy SČSD ve  
Stockholmu, 1931, UPM

o výstavní program zaměřený na soudobé dění v oblasti keramiky, knižní tvorby, textilu, hračky, ale i samotných výrobců, nových urbanistických návrhů, témat jako nové metody ve školství, světelná plastika nebo kremace, jež patřila k symptomům moderní doby.

Herain působil ve dvacátých letech v knihovně a právě čítárna se změnila ve výstavní síň nejžhavějších aktualit – k nim patřilo dění v nově ustavované disciplíně aranžérství výkladních skříní (výstavy v letech 1921, 1925, 1926, 1930), reklamní tuzemské a zahraniční plakátové tvorby (1921, 1923, 1929) a prezentace progresivních domácích a zahraničních grafiků jako Ladislav Sutnar, Josef Kaplický nebo dokonce Jan Tschichold. Herain patřil k entuziastickým zakladatelům časopisu *Nová reklama* (1924), který byl platformou muzejních a svazových aktivit na tomto poli proti „houževnatému konzervatismu“ zdejšího prostředí v oblasti propagace zboží.<sup>24</sup> Z výše uvedeného můžeme usuzovat, náš autor z časopisu *Typ* ve dvacátých letech pražské Uměleckoprůmyslové muzeum zřejmě nenavštěvoval.

Symbióza SČSD a UPM hrála důležitou roli v Herainově pojetí svazové činnosti jako celorepublikového reformního hnutí.<sup>25</sup> Svaz zřizoval pobočky (Brno, Bratislava, Chrudim, Železný Brod, Hradec Králové, Košice) a mohl díky již existující síti uměleckoprůmyslových muzeí uspořádat řadu putovních výstav: v Chrudimi (1924, 1927), Českých Budějovicích (1926), Hradci Králové (1933). Bolestně byla pocítována absence uměleckoprůmyslového muzea na Slovensku, čemuž zástupce bratislavské odbočky Zvazu československého Diela Antonín Hořejš věnoval několikaleté marné úsilí.<sup>26</sup>

Na začátku třicátých let Herain inicioval na půdě SČSD odbor muzeí, který vznikl zároveň s odborem uměleckých škol. Oba odbory měly též úkol: vytvořit teritoriální síť, která by podporovala užší propojení umělců a výrobních subjektů, ať průmyslových nebo řemeslných. UPM plnilo tuto roli nejintenzivněji pořádáním soutěžních výstav SČSD (například lidový byt 1927, moderní svítidla 1928, užitkové sklo 1929 ad.), kdy vítězné návrhy byly často zadávány do výroby vybraným firmám.

<sup>24</sup> HERAIN, Karel. *Výtvarník v reklamě*. In. *Nová reklama*, 1924, roč. 1, č. 1, s. 7–10.

<sup>25</sup> KNOBLOCH, Iva. *Krásná jízba a Svaz československého díla jako modernizační hnutí*. In. VLČKOVÁ, Lucie, HEKRDLOVÁ, Alice (eds.) *Krásná jízba DP – design pro demokracii*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT, 2018, s. 69–85.

<sup>26</sup> Archiv hl. m. Bratislava, Fond Antonín Hořejš

K propojení výroby a soudobých tvůrců pak účinně sloužily stipendijní pobyty pro mladé výtvarníky, které Svaz vysílal do výrobních firem a jejichž prezentace se odehrávaly právě v UPM.<sup>27</sup>

### **Mezinárodní zasítování muzeí a modernizační výstavní elán**

Celoevropské modernizační hnutí po první světové válce nabíralo na síle díky inovacím v oblasti průmyslu, ale i nutnosti řešit naléhavé sociální otázky zejména v oblasti bydlení. Průmyslová výroba ve stavebnictví, masovost a hromadnost výroby předmětů denní potřeby měly celý sektor bydlení zlevnit a zpřístupnit co nejširším vrstvám. Standardizace výrobních postupů, zjednodušení na maximálně účelný, úsporný a mnohonásobně reprodukovatelný tvar se staly hlavní hybnou silou nových experimentů a osvětových kampaní.

Jak může zasáhnout do průmyslového standardizovaného výrobního postupu výtvarník, aby surový průmyslový výrobek zušlechtil? Jak zprostředkovat soudobý moderní výrobek spotřebiteli? Tyto naléhavé problémy řešily aktivity DWB; po jeho vzoru také SČSD a další organizace výrobců a designérů všude v Evropě. Muzea jako kamenné instituce hrála úlohu opěrného pilíře zejména prostřednictvím výstav, které se po první světové válce staly nejdůležitějším prostředkem komunikace a hybateli modernizačního úsilí. Od dvacátých let výstavní dění doslova explodovalo, těšilo se masivní návštěvnosti.

Od druhé poloviny dvacátých let se v českých zemích modernizovalo také výstavnictví samotné, jež patřilo k novým interdisciplinárním oborům, kde se realizovali architekti, grafikové, fotografové, scénografové a dnešním termínem designéři světla. Do výstav, dříve pojímaných interiérově a dekorativně, rázem vstoupily barvy, pohyb, světelné efekty, zvětšené fotografie, fotomontáže a grafy jako vizualizace statistických dat. Výstavy zprostředkovaly komplexní zážitek, který



vedl k pochopení moderního světa a kultivoval jeho vnímání. Muzea se tak stala partnery umělců a výrobců i v získávání veřejnosti pro soudobou architekturu, předmětů denní potřeby nebo objekty knižní kultury.

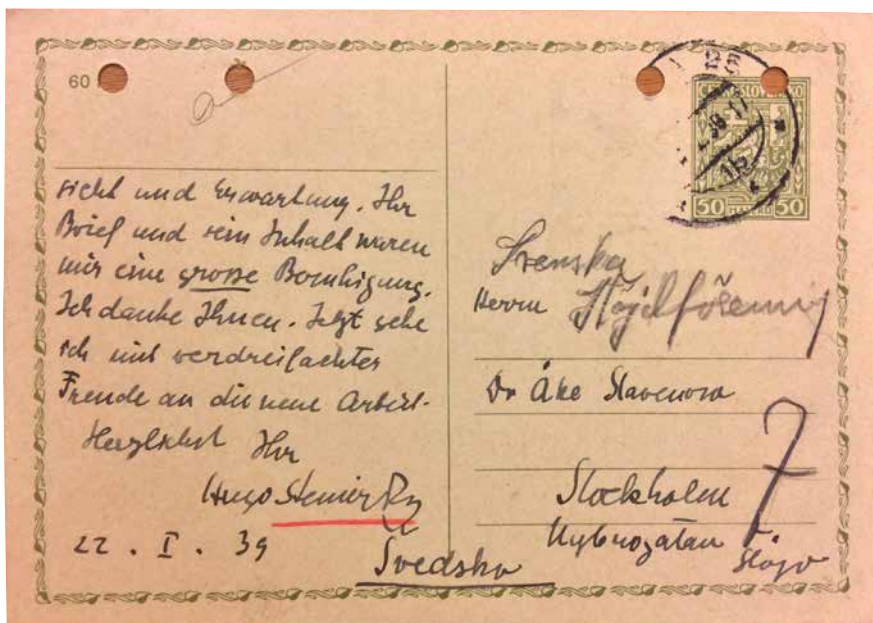
Významnou roli hrály mezinárodní výstavy a oborové přehlídky, kde se poměřovala úroveň jednotlivých států a které měly důležitý exportní dopad. Svaz československého díla si vydobyl, díky svým výstavním prezentacím v UPM, pozici hlavního organizátora československé účasti na zahraničních přehlídkách v Monze, Miláně, Paříži, Kodani, Lipsku, Florencii, Barceloně, Bruselu a dalších metropolích. Uměleckoprůmyslové museum v Praze v osobě kurátorů a ředitelů formulovalo programové texty, poskytovalo jak odborné ideje a výstavnické zkušenosti, tak i přispívalo zápůjčkami. Také pro muzeum mělo začlenění do tohoto mezinárodního výstavního boomu důležitý dopad, neboť mohlo otevřít své ambice zahraničním podnětům, a to jak v oblasti výstavní, tak i přednáškové a zejména akviziční. Díky účasti muzejních kurátorů v zahraničním výstavním dění se muzea vzájemně provazovala se soudobým zahraničním děním v oblasti nové, moderní tvorby.

Ve dvacátých letech byl Svaz československého díla orientován zejména na sousední Německo. V roce 1927 se konala první epochální Mezinárodní výstava knižního umění v Lipsku, a to v Grassi Museu, spřátelené instituci Uměleckoprůmyslového musea v Praze.<sup>28</sup> Právě Karlu Herainovi, v té době kurátorovi UPM, Svaz svěřil

*Výstava švédského uměleckého průmyslu a lidového umění v UPM, 1938, fotografie pro časopis Form, Centrum for Naringslivhistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, 015342*

<sup>27</sup> Viz PECOVÁ, Veronika. *Organisace výtvarné práce v duchu přítomné doby – Svaz československého díla, bakalářská diplomová práce, FF MU Brno, 2010.*

<sup>28</sup> Mezinárodní výstava knižního umění v Lipsku se stala organizačním základem dnes slavných frankfurtských knižních veletrhů.



Hugo Steiner-Prag,  
Pohlednice Åke Stavenowovi,  
Praha, 22. 1. 1939, Centrum  
for Naringslivshistoria,  
Stockholm, archiv Svensk  
Form, fond Hugo Steiner-  
Prag, F1 95 593

organizaci československé účasti. Hlavním organizátorem této renomované akce, v jejímž výboru zasedali Stefan Zweig nebo Thomas Mann, se stal česko-německý grafik Hugo Steiner-Prag, který v té době působil jako profesor na slavné lipské akademii knižní grafiky. Díky Steinerovi-Prag, který udržoval s českým prostředím přátelské i pracovní styky, měla československá reprezentace dostatečný prostor a v působivé, již nové moderní instalaci Ladislava Sutnara si odnesla řadu ocenění. Tento úspěch byl prvním mezinárodním uznáním československé knižní produkce jako výtvarně progresivní a technicky, polygraficky dokonalé, byl i uznáním mladého československého státu jako státu vyspělého technicky i kulturně, a byl i stvrzením mezinárodního muzejního zasíťování. Grassi Museum obohacovalo nadále své sbírky o soudobou československou produkci, podobně i UPM sledovalo a sbíralo soudobou produkci německou.

Od třicátých let se geografická orientace Svazu i muzejní činnosti změnila. Politické dění v Německu vzájemným výměnám nepřálo, a proto SČSD začal úzce spolupracovat se severními státy, zejména se švédským svazem, Svenska Slöjdföreningen. V roce 1931 SČSD uspořádal triumfální výstavu československého funkcionalismu ve Stockholmu, na jejímž katalogu se podílel Karel Herain. Jako člen Československo-švédské společnosti sledoval severské dění se sympatiemi, prezentoval švédský funkcionalismus v knihovně, postupně uspořádal výstavy norského a finského užitého umění.

Vzájemné vazby SČSD, UPM a Svenska Slöjdföreningen pak vyvrcholily výstavou Švédského uměleckého průmyslu a lidového umění v roce 1938. Výstava ukázala nejen jednotlivé artefakty bytové kultury, ale také organizaci uměleckého školství v propojení s lidovým uměním, a hlavně švédské družstevnictví, které mělo vlastní architektonickou kancelář, propagující funkcionalismus v oblasti výstavby továren, pracovního prostředí, obchodů, bydlení a komunitních center.<sup>29</sup>

Tato výstava důležitým způsobem završila proces, který probíhal v modernizačním hnutí celých třicátých let. Dnes shrnujeme toto modernizační úsilí pod pojmem funkcionalismus, a to ve výstavbě, interiérových dispozicích, elektrifikaci a zařízení domácností, grafickém designu. Funkcionalismus nejprve redukoval celé tvůrčí úsilí na spolupráci s průmyslem a hromadnou výrobou, v průběhu třicátých let je ale postupně respektována i malosériová dílenská výroba, ruční práce, stejně jako je uznávána tradice a staletými ověřená lidová tvorba. Výstava švédské soudobé produkce, která novým výstavnickým způsobem prezentovala její samozřejmou účelnost, ukázala právě toto široké názorové pojetí modernizace: kromě standardizované průmyslové práce se uznává individuální rukodělná tvořivost, osobní vkus, pohodlí, uměřenost a propojenost s přírodou.

### **Záchranná síť muzeí pro Huga Steinera-Prag**

Spolupráce na výstavě švédského uměleckého průmyslu v Praze zachránila beze vší pochyby život Hugovi Steinerovi-Prag a jeho rodině. Pro židovský původ musel již v roce 1933 opustit Lipsko, odešel do Prahy a založil zde pod názvem Officina Pragensis soukromou školu pro knižní grafiku a reklamu. Hugo Steiner-Prag již dávno předtím patřil ke světově uznávaným knižním grafikům, ilustrátorům a scénografům, měl výtečné organizační schopnosti a pedagogické charisma. Byl o generaci starší než modernisticky zapálený designér typů Ladislava Sutnara nebo

<sup>29</sup> HULDT, Åke. Med svensk brukskonst i Warszawa och Praha. In: *Form*, 1938, roč. 34, č. 5, s. 85–94.



Zdeňka Rossmanna. Vstoupil do DWB již v roce 1910 a po vrcholných secesních a expresionistických grafických dílech se stal představitelem moderní klasické typografie. Ta v anglosaské knižní kultuře a reklamě reprezentovala vlivný proud, v opozici k tzv. nové typografii, propagované mladou generací. Hugo Steiner-Prag navazoval na historickou tradici krásné knihy, kterou očistil od zdobnosti. Jeho knižní práce jsou založeny na ušlechtilém písmu a originálních grafických technikách.<sup>30</sup>

Hugo Steiner-Prag našel oporu svého všestranného nadání v Umělecko-průmyslovém museu a v osobě Karla Heraina. Ten v roce 1934 uspořádal velkou retrospektivu Steinerova díla, v následujících letech také prezentace *Officiny Pragensis* (1937, 1939). Tyto výstavní počiny opět ukazují na rozšiřující se chápání modernity v muzejní praxi, která prezentovala nejen radikální výboje, ale i propojení tradice s modernitou. Jako zajímavý příklad uveďme fakt, že Karel Herain umožnil v UPM stejně velkorysé výstavní počiny jak modernímu tradicionalistovi Hugovi Steinerovi-Prag, tak i avantgardnímu multimediálnímu vizionáři Zdeňku Pešánkovi, propagátorovi světelné reklamy a světelného umění. Přitom Zdeněk Pešánek a Hugo Steiner-Prag stáli estetiky i politicky na opačných pólech moderního reformního hnutí.

Herain poskytl Hugo Steinerovi-Prag také prostor k vytvoření mezinárodní sbírky soudobého knižního umění CIDLAC (Collection Internationale du Livre de l' Art Contemporain). Tento podnět byl oboustranně prospěšný: Hugo Steiner-Prag využil své bohaté zahraniční kontakty a pomohl tak Herainovi uskutečnit zahraniční akviziční ambice. K akvizici využili výstavní strategii: na přelomu let 1937-1938 Hugo Steiner-Prag zorganizoval výstavu *Ilustrovaná dětská kniha* všech národů, která významně obohatila fondy CIDLAC.<sup>31</sup>

V dubnu 1938 Hugo Steiner-Prag pomáhal se svými studenty při instalaci švédské výstavy a seznámil se s hlavními



představiteli švédského svazu, textilní výtvarnicí Elsou Gullberg a předsedou, historikem umění Åke Stavenowem. Na něho se Hugo Steiner-Prag v létě 1938 obrátil s žádostí o pomoc při vycestování do Švédska vzhledem k dramaticky se zhoršující politické situaci. Stavenow po svízelných jednáních zařídil cestovní povolení nejen pro Steinerovu rodinu, ale i pro jeho o generaci mladší studentku a důvěrnou přítelkyni. V listopadu 1938 Slöjdföreningen zorganizoval velkou výstavu Steinerovy grafiky a scénografie v Národním muzeu ve Stockholmu s bohatým přednáškovým programem, který měl velký ohlas v reklamních i vydavatelských kruzích. Svenska Slöjdföreningen se také zasloužil o založení Steinerovy školy pro knižní umění a reklamu. Když Hugo Steiner-Prag na poslední chvíli koncem ledna 1939 konečně opustil Prahu, od září již mohl nastoupit do své Skolan för Bok och Reklamkonst. Prostory pro výuku poskytl stockholmské Národní muzeum, které hrálo a dodnes hraje roli reformní instituce zaměřené na volné i užité umění.<sup>32</sup> Steiner-Prag ve Stockholmu působil pod patronátem Národního muzea, švédského svazu a zejména jeho předsedy Åke Stavenowa, který byl zároveň šéfredaktorem vlivného svazového časopisu *Form*, kde Steiner-Prag publikoval četné texty o knižní kultuře i propagoval svou školu.

Při listování touto švédskou revuí soudobé funkcionalistické bytové kultury se Steinerova škola vyjímá svým tradicionalistickým pojetím. Poukazuje tak široké názorové rozpětí modernizace v jejích

*Hugo Steiner-Prag, Dopisnice Školy pro knižní umění a reklamu ve Stockholmu, 1939 Centrum for Naringslivshistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, fond Hugo Steiner-Prag, F1 95 593*

**30** *Moderní klasická typografie se v klidovosti a ušlechtilosti odlišuje od tzv. nové typografie, jak ji prosazoval Jan Tschichold, bauhaus, u nás např. Ladislav Sutnar, Zdeněk Rossmann a další. Nová typografie vychází vstříc industriální době a zrychlenému životnímu tempu v dynamice sazby, vernakulárních písmech, rychločtení, fotografii a fotomontáži.*

**31** *Více viz HOLÁ, Mariana, ZADRAŽILOVÁ, Lucie. Mezi krásnými věcmi. Několik poznámek k činnosti Karla Heraina.*

**32** *Centrum for Naringslivshistoria, Stockholm, archiv Svensk Form, fond Hugo Steiner-Prag, F1 95 593.*

**33** CELANT, Germano. *Toward a Real and Contextual History*. In. CELANT, Germano (ed.), *Post Zang Tumb Tuuum. Art, Life, Politics. Italia 1918–1943 (kat. výst.)*, Milano: Fondazione Prada, 2018, s. 30.

institucích, ať to byly časopisy, školy, spolky, evropské Werkbundy a muzea. Příběh Hugo Steinera-Prag dokazuje na důležitost vzájemného mezinárodního zasíťování těchto institucí v širokém ideovém záběru modernizace. Muzea v této síti, která se za daných okolností ukázala jako síť záchraná, hrála roli přímo fyzickou. Materializovala reformní ideje spolupracujících institucí a jedinců. Výstavy a další veřejná muzejní činnost nebyly jen efemérními událostmi, ale fyzickými zášahy do skutečnosti, které ji proměňovaly, jak dokládá současné bádání o historii výstav a výstavnictví.<sup>33</sup> Muzea tak sehrála významnou roli jako pilíře modernizace společnosti, ačkoliv někteří tehdejší mladí představitelé tvůrčí scény je tak nevnímali.

#### **Seznam zkratk:**

DWB Deutscher Werkbund  
UPM Uměleckoprůmyslové museum v Praze  
SČSD Svaz československého díla

#### **Prameny:**

UPM – Centrum dokumentace, fond Karel Herain  
Centrum for Naringslivhistoria, archive Svensk Form, Stockholm, fond Hugo Steiner-Prag  
DWB archiv, Berlín

#### **Literatura (řazena chronologicky sestupně)**

BRUNNSTRÖM, Lasse. *Swedish Design History*. London: Bloomsbury Visual Arts, 2019.  
KNOBLOCH Iva. (ed.) *Odvaha a risk, století designu v UPM*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, 2019  
RŮT, Pavel. *Hugo Steiner-Prag*. Praha: Řevnice Arbor vitae, 2019.  
ŽIŽKOVÁ, Barbora. *Syntéza autorské a lidové tvorby v ÚLUV*, diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy Praha, 2019.  
HEDQUIST, Hedvig. *Swedish Modern: En historia om modernismens yttringar*

*i Sverige genom design, inredning och formgivning*. Stockholm: Orosti-Back, 2018.

VLČKOVÁ, Lucie, HEKRDLOVÁ, Alice (eds.) *Krásná jizba DP – design pro demokracii*. Praha: Uměleckoprůmyslové muzeum, KANT, 2018.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; ZAPLETAL, Tomáš Zapletal (eds.) *Gottfried Semper: Věda, průmysl a umění*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2016.

KNOBLOCH, Iva – VONDRÁČEK, Radim. *Design v českých zemích 1900–2000. Instituce moderního designu*. Praha: Academia, 2016.

HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada; PACHMANOVÁ, Martina; PEČINKOVÁ, Pavla (eds.) *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014.

PECOVÁ, Veronika. *Organisace výtvarné práce v duchu přítomné doby – Svaz československého díla*, bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 2010.

FLAGMEIER, Renate (ed.), *Kampf der Dinge: Der Deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Berlin: Koehler & Amelang, 2008.

CAMPBELL, Joan. *The German Werkbund, the Politics of Reform in the Applied Arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

SIEPMAN Eckhardt; THIEKOTTER, Angelika. *Packeis und Pressglass: Von der Kunstgewerbemuseum zum Deutsche Werkbund*, Berlin: Anabas-Verlag, 1987

*Die Kunst in Industrie und Handel*, Jena: DWB, 1913.

*Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit: Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*, Berlin: DWB, 1912.

PAZAUREK, Gustav E. *Geschmacks-Verirrungen im Kunstgewerbe: Führer für die neue Abteilung im Königl. Landes-Gewerbe-Museum Stuttgart*. Stuttgart: Zentralstelle für Gewerbe und Handel, 1909.