

# Škola ako laboratórium moderného života

Reforma umeleckého školstva  
v strednej Európe (1900 – 1945)



Simona Bérešová  
Klára Prešnajderová  
Sonia de Puineuf (eds.)



EUROPEAN UNION



**Interreg**

Slovakia-Austria

European Regional Development Fund



SLOVENSKÉ  
CENTRUM  
DIZAJNU

Zborník z medzinárodného sympózia pri príležitosti 90. výročia založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave a 100. výročia založenia Bauhausu, zorganizovaného Slovenským centrom dizajnu v priestoroch Goetheho inštitútu v Bratislave 26. – 27. 9. 2019.

Zostavovateľky © Simona Bérešová, Klára Prešnajderová, Sonia de Puineuf

Príhovor © Mária Rišková

Úvodný text © Simona Bérešová, Sonia de Puineuf

Autorky a autori textov © Katalin Bakos, Meghan Forbes, Lada Hubatová-Vacková, Vít Jakubíček, Alena Kavčáková, Alexandra Panzert, Klára Prešnajderová, Grit Weber, Patrick Werkner, Cornelia Wieg, Julia Witt

Dizajn a grafická úprava © Truben studio

Sympóziu a zborník zo sympózia vznikli v rámci cyklu aktivít projektu Dizajn a inovácie, Cezhraničná spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe podporeného programom spolupráce Interreg V-A Slovenská republika – Rakúsko 2014 – 2020.

Zostavovateľky špeciálne ďakujú Goetheho inštitútu v Bratislave za podporu pri zorganizovaní sympózia *Škola ako laboratórium moderného života* a za jeho zahrnutie do programu osláv storočnice Bauhausu. Zvláštne poďakovanie patrí aj Adele Kovárovej a Gabriele Ondrišákovvej za ich pomoc s redakčnými prácami.

Špeciálne nepredajné vydanie časopisu Designum.

Vydalo © Slovenské centrum dizajnu

Bratislava 2020

1. vydanie

ISBN 978-80-89992-07-2

Maliarske akademie sme pochovali. Pochovali sme i sochárske a umeleckopriemyselné školy. Ich absurdnosť stáva sa deň zo dňa viditeľnejšia. Za jediné školy považujeme tie, ktoré regrutujú do života ľudí, majúcich zmysel pre prácu a schopnosti ku kvalitnej práci. Za najdôležitejšie považujeme laboratória, ktoré sú skutočnou avantgardou po stránke pracovnej, aj po stránke ducha.\*

—————  
Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, DAV IV, 1931, č. 2, s. 12.

\* Orig.: „Maliarske akademie sme pochovali. Pochovali sme i sochárske a umelecko-priemyselné školy. Ich absurdnosť stáva sa deň zo dňa viditeľnejšia. Za jediné školy považujeme tie, ktoré regrutujú do života ľudí, majúcich zmysel pre prácu a schopnosti ku kvalitnej práci. Za najdôležitejšie považujeme laboratória, ktoré sú skutočnou avantgardou po stránke pracovnej, aj po stránke ducha.“

# Obsah

- 5 **Vytváranie spojení**  
*Mária Rišková*
- 6 **Škola ako laboratórium moderného života**  
*Simona Bérešová — Sonia de Puineuf*
- 10 **ŠUR – bratislavská škola, ktorá sa nebála moderny**  
*Klára Prešnajderová*
- 18 **Viedenská Umeleckopriemyselná škola.**  
Od založenia až po vývoj kinetizmu okolo roku 1920  
*Patrick Werkner*
- 25 **Reformy akadémií umenia vo Weimarskej republike**  
*Julia Witt*
- 32 **Reformní „užitě kreslení“ a radikalita jeho koncepcí.**  
Od imaginatívneho ornamentu po mechanizovanou kresbu  
*Lada Hubatová-Vacková*
- 39 **VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze (1928).**  
„...vzorem ovšem zůstává Bauhaus.“  
*Alena Kavčáková*
- 46 **Experiment a obnova. Umeleckopriemyselná škola BURG – staršia sestra Bauhausu**  
*Cornelia Wieg*
- 53 **Bauhaus mimo Bauhaus. Vzájemná výměna mezi českou avantgardní skupinou Devětsil a německou školou Bauhaus**  
*Meghan Forbes*
- 60 **Neexistuje žiadna alternatíva k Bauhausu? Možnosti novej interpretácie cez kontextualizáciu**  
*Alexandra Panzert*
- 67 **Frankfurtská škola umenia (1923 — 1933)**  
*Grit Weber*
- 74 **Umelecká škola ako dielňa.**  
Tri súkromné umelecké školy v Budapešti:  
Škola Álmosa Jaschika (1920 — 1950),  
Műhely Sándora Bortnyika (1928 — 1938)  
a Atelier Dezsőa Orbána (1931 — 1948)  
*Katalin Bakos*
- 80 **Baťova Škola umění ve Zlíně (1939 — 1949)**  
*Vít Jakubiček*
- 86 **O autorkách a autoroch**

# Vytváranie spojení

**S**ympóziu *Škola ako laboratórium moderného života* sme zaradili do portfólia aktivít projektu *Dizajn a inovácie* ako významnú platformu pre spájanie štúdia dejín s aktuálnym odborným kontextom. Pri výskume medzivojnovej Školy umeleckých remesiel v Bratislave nás s kolegami často až zarážali drobné či výraznejšie analógie súčasnej ponovembrovej spoločnosti s myslením a vývojom Európy po prvej svetovej vojne. S obdobím demokratickej a výrazných umeleckých a spoločenských hnutí, ale aj hospodárskej krízy a nástupu národného socializmu v Nemecku.

V inej časti projektu hovoríme o súčasných miestach inovácie (kreatívnych centrách) a o inštitúciách, ktoré aktívne robia zmenu, aj jej podliehajú, venujú sa sociálnemu dizajnu, prepájajú prácu so životom.

Paralelou k nim z obdobia medzi vojnami môžu byť práve vzdelávacie inštitúcie zamerané na reformu umeleckého školstva, ktoré mali vo svojom motte „moderný život“.

Antonín Hořejš, zakladateľská osobnosť bratislavskej ŠUR, oslavuje „nové hnutie umelecko-priemyselné“, ktoré malo za cieľ „zlepšenie života človeka na tejto planéte, pokiaľ sa to dá docieľiť ušľachtilou a krásnou výrobou.“ (tento zborník, s. 13) Jeho názor sa zhoduje s našim, hovorí, že dizajn a kreatívne disciplíny môžu výrazne ovplyvniť spôsob, akým žijeme a obývame spoločný životný priestor.

Planéta je pojem, ktorý v týchto dňoch skloňuje väčšie množstvo ľudí ako kedykoľvek predtým. V čase, keď pandémia „uväznila“ viac ako miliardu ľudí v ich domácnostiach a štáty v Európe znovu uzatvárajú hranice, nám osudy našich intelektuálnych kolegov a kolegýň z reformných škôl minulosti pripomínajú, že snaha o „zlepšenie života človeka“ je nekončiaci proces.

Tieto školy, laboratória života, často na pozadí umeleckého, kultúrneho a estetického pôsobenia odovzdávajú odkaz o niečom inom – o slobodnom myslení a sociálnom cítení, o význame kritického myslenia

a vedy a upozorňujú na balans medzi potrebami človeka a záujmami celej spoločnosti a planéty.

## Podakovanie

Ďakujem predovšetkým organizátorkám sympózia *Škola ako laboratórium moderného života* a zosťavovateľkám zborníka Simone Bérešovej, Kláre Prešnajderovej a Sonii de Puineuf a všetkým autorom a autorkám, ktorí vystúpili na sympóziu, za intenzívny zážitok zo sympózia i za poskytnutie ich príspevkov na publikovanie.

Osobitne ďakujem Kláre Prešnajderovej za intenzívny výskum ŠUR a vedenie výskumu v Slovenskom centre dizajnu a Slovenskom múzeu dizajnu. Trvalé poďakovanie patrí tým, ktorí výskum ŠUR otvorili a pomohli ho dostať k verejnosti – dvom osobnostiam nášho výskumu dejín kultúry, Ive Mojžišovej a Ľubomírovi Longauerovi, a kolegyniam v Slovenskom centre dizajnu a časopise *Designum*, ktoré pomohli výskum Ivy Mojžišovej publikovať prvýkrát v ucelenej forme ako seriál v časopise a neskôr ako knihu.

Vďaka patrí Goetheho inštitútu, ktorý je výrazným činiteľom intelektuálneho života súčasnej Bratislavy, a partnerom projektu *Dizajn a inovácie*, múzeu MAK vo Viedni, Univerzite úžitkových umení vo Viedni a Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, ako aj strategickým partnerom projektu, najmä Ministerstvu kultúry SR.

Napokon vedúcemu múzea dizajnu Marošovi Schmidtovi a kolegyniam a kolegom v Slovenskom centre dizajnu, ktorí sa každodenne starajú o to, aby naše projekty vytvárali živé a zmysluplné spojenia.

S vďakou dodávam, že bez podpory Európskej komisie a programu Interreg V-A Slovenská republika–Rakúsko 2014 – 2020 by sme celý projekt *Dizajn a inovácie* nemohli realizovať v takom rozsahu a kvalite.

## Mária Rišková

riaditeľka Slovenského centra dizajnu  
Bratislava, marec 2020

# Škola ako laboratórium moderného života

*Simona Bérešová – Sonia de Puineuf*

**V** roku 2018 sme si pripomenuli 90. výročie založenia Školy umeleckých remesiel (ŠUR) v Bratislave. Pri tejto príležitosti bola na Bratislavskom hrade inaugurovaná výstava *Nebáf sa moderny!*, ktorú pripravilo Slovenské múzeum dizajnu – Slovenské centrum dizajnu (SCD). O ŠUR sa často hovorí ako o „Bratislavskom Bauhause“<sup>1</sup>, teda ako o škole moderného charakteru, ktorá nadväzovala na slávnu nemeckú školu z obdobia

Weimarskej republiky. Keďže sa rok 2019 niesol v duchu *Bauhausjahr*<sup>2</sup>, Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Goetheho inštitútom v Bratislave pripravilo medzinárodné sympóziu *Škola ako laboratórium moderného života* na tému reforma umeleckého školstva (Kunstschulreform) v prvej polovici 20. storočia, ktoré uzatváralo výstavu *Nebáf sa moderny!* a zároveň definovalo viacero nových tematických okruhov vyplývajúcich z jej obsahu.

Reforma umeleckého školstva bola súčasťou modernizačných hnutí, ktoré sa rozvíjali od polovice 19. storočia v oblasti umenia, architektúry a dizajnu, a svoj vrchol zažili v medzivojnovom období. Hans

1 Táto denominácia má svoj pôvod v rovnomennom článku Josefa Rybáka. V časopise *DAV* v roku 1931 apeloval na vznik nového typu umeleckých škôl, ktoré majú byť laboratóriami avantgardy. Josef Rybák, Bratislavský Bauhaus, *DAV* IV, 1931, č. 2, s. 12.

2 Oslavy 100. výročia založenia Bauhausu.

Maria Wingler, zakladateľ Bauhaus-Archivu v Berlíne, spájal toto hnutie s odmietaním akademizmu ako formy umeleckej výučby, pričom za základnú črtu reformnej pedagogiky považoval jej dôraz na praktickú výučbu v dielnach a spoločenskú úlohu umelcov a ich tvorby.<sup>3</sup> Okrem toho Wingler charakterizoval hnutie ako multi-centrálne, jeho vývoj spájal s viacerými osobnosťami, ktoré pôsobili na rôznych školách v rôznych mestách a štátoch. Podľa Winglera bola reforma umeleckého školstva výnimočne úspešná v strednej Európe, čo dokazujú rozsiahle odborné diskusie v dobových publikáciách a na kongresoch, ale najmä vysoký počet reformných umeleckých škôl v tomto regióne. Patrili medzi ne napríklad umeleckopriemyselné školy vo Viedni a Halle, školy umeleckých remesiel v Bratislave a Brne, súkromné školy Műhely a Atelier v Budapešti či školy Itten a Reimann v Berlíne, školy umenia v Zlíne a vo Frankfurte, alebo výtvarná akadémia vo Vroclave. Aj Bauhaus bol v podstate len jedným z takýchto pokusov previesť idey moderny a reformy umeleckého školstva do pedagogickej praxe, i keď zrejme najvydarenejším alebo aspoň najznámejším.

Napriek významu, ktorý bol pripisovaný reforme umeleckého školstva pred druhou svetovou vojnou, vzniklo za posledné roky na túto tému iba málo odborných štúdií.<sup>4</sup> Samozrejme, o Bauhause (aj o tom „na východe“<sup>5</sup>) sa veľa diskutovalo. Jednotlivé publikácie skôr však kládli dôraz na jeho dominantný vplyv v strednej Európe, nezaoberali sa jeho začlenením do širšieho medzinárodného pedagogického hnutia, v ktorom by weimarská/dessauská/berlínska škola bola jedným z možných variantov modernej umeleckej výučby. Rovnako to bolo aj v prípade bratislavskej ŠUR – v roku 1968 bolo síce tejto téme venované sympóziu v Smoleniciach, ale z pochopiteľných dôvodov (nedostatočný výskum v neľahkých politických

podmienkach) nebolo možné ŠUR predstaviť ako súčasť pestrej mozaiky reformných škôl v strednej Európe. Tu treba pripomenúť, že medzi účastníkmi smolenického sympózia sa nachádzala mladá kunsthistorička Iva Mojžišová, pre ktorú sa ŠUR stala jej celoživotnou, takpovediac „srdcovou“, témou. Po smolenickom sympóziu a jeho zborníku sa téme neodcudzila, periodicky sa k nej vracala a v roku 2013 nakoniec vydala prvú a doteraz jedinú monografiu o ŠUR.

Cieľom nášho sympózia v Bratislave bolo otvoriť diskusiu o problematike reformy umeleckého školstva v strednej Európe v prvej polovici 20. storočia. Východiskom diskusie bol predpoklad, že toto hnutie prepájalo – na úrovni koncepcií i kontaktov – jednotlivé školy v skúmanom regióne, ktoré sa svojou organizačnou štruktúrou, programom a vývojom mohli výrazne odlišovať. Prezentácia jednotlivých inštitúcií dovolila odhaliť ich podobnosti a rozdiely, ako aj vzájomné kontakty.

Na sympóziu sa zúčastnili výskumníci s príspevkami, ktoré sa venovali celkovej činnosti, či vybraným aspektom jednotlivých umeleckých škôl v strednej Európe v predvojnovom a medzivojnovom období. Bratislavskému publiku boli predstavené nové poznatky z tohto odboru vďaka pozvaným odborníkom a odborničkam viacerých generácií z Nemecka, Maďarska, Rakúska, Česka, Slovenska a z USA. Tento zborník obsahuje väčšinu príspevkov, odprednášaných na sympóziu, ako aj úvodný príspevok o bratislavskej Škole umeleckých remesiel od editoriek tohto zborníka, ktorý odznel formou komentovanej prehliadky výstavy *Nebáť sa moderny!*

**Patrick Werkner** vo svojom príspevku o viedenskej Kunstgewerbeschule (Umeleckopriemyselnej škole) predstavuje modernizačné prvky vo výučbe (prítomné už v období secesie), pričom sa zameriava na triedy Franza Cizeka a ním zavedený „kinetizmus“. Ten možno chápať nielen ako jeden z mnohých umeleckých „izmov“ dvadsiatych rokov, ale aj ako názov pedagogickej teórie, ktorú Cizek postupne vyvinul a osvojili si ju najmä jeho žiačky.

Za úvodnou kontextualizáciou nasleduje prvý tematický okruh, ktorý sa zaoberá metódami, sieťami a inštitúciami reformného umeleckého školstva. **Julia Witt** z Berlína vykresľuje, ako sa prejavilo toto reformné hnutie na tradičných výtvarných akadémiách vo Weimarskej republike, ktoré boli hlavným terčom kritiky reformátorov. Autorka predstavuje zmeny zavedené na modernizáciu týchto inštitúcií, pričom sa zameriava na fúzie akadémií s umeleckopriemyselnými školami, ktoré mali viesť k vytvoreniu umeleckých škôl nového typu. Nové školy hlásali nové metódy výučby, a práve o tom

3 Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900 – 1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin – Kunstschule Debschitz München – Frankfurter Kunstschule – Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau – Reimann Schule Berlin*, Berlin 1977, s. 9-11.

4 Pozri napr. Rainer K. Wick, *Das Bauhaus im Kontext der Kunstschulreform*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, s. 23-55.

5 „Bauhaus na východe“ je názov publikácie ktorá sa venuje aj ŠUR: Susanne Anna (ed.), *Das Bauhaus im Osten. Slowakische und tschechische Avantgarde 1928 – 1939*, Ostfildern-Ruit 1997.

referuje **Lada Hubatová-Vacková** z Prahy. V príspevku o reformnom „úžitkovom kreslení“ sa zameriava na tie metódy, ktoré sa svojou neimitatívnosťou radikálne odlišovali od tradičného postupu iluzívne koncipovaného akademického kreslenia podľa modelu. Popri voľnom imaginatívnom ornamentálnom kreslení je tak predstavená metóda mechanizovanej kresby, ktorú na ŠUR presadzovali Josef Vydra a František Reichental. **Alena Kavčáková** z Olomouca prezentuje VI. medzinárodný kongres kreslenia a úžitkového umenia v Prahe (1928), ktorý predstavoval dôležitú platformu pre výmenu informácií i kontaktov v rámci reformného hnutia. Organizátori Josef Vydra (zakladateľ a riaditeľ ŠUR) a František Viktor Mokřý (neskôr vedúci Ústavu výtvarnej výchovy v Olomouci) tu nadviazali živé známosti s medzinárodnou umeleckou a výtvarno-pedagogickou avantgardou, najmä s osobnosťami pôsobiacimi v desauskom Bauhause. Pre týchto moderne zmyšľajúcich mužov sa Bauhaus stal nevyhnutným vzorom. Z príspevkov je zrejmé, že reforma umeleckého školstva, ako reakcia na krízu umenia a vzdelávania, bola výsledkom aktivít osobností zoskupených okolo škôl a vychádzala z ich osobných kontaktov, spolupráce pri vydávaní publikácií, realizovaných výstav, prednášok, kongresov a z bohatej vzájomnej korešpondencie.

**Cornelia Wieg** z Halle predstavuje vo svojom príspevku umeleckopriemyselnú školu BURG v Halle, založenú už v roku 1915, ako „staršiu sestru“ Bauhausu. Bohatá činnosť umeleckej školy BURG má totiž podobnosti s Bauhausom, najmä v propagácii kolektívneho ducha tvorby prostredníctvom dielenskej výučby a spoločných výstav, ako aj v spolupráci s priemyslom. Na rozdiel od svojej „slávnejšej sestry“ však BURG vždy kládla na prvé miesto samotnú tvorbu pred akýmkoľvek iným programom či cieľom.

Pozícia Bauhausu v konštelácii moderny je teda vhodnou témou pre druhú skupinu príspevkov, ktorých cieľom nie je spochybniť kvalitu Bauhausu, ale otvoriť pole aj pre iných aktérov a ukázať, že i Bauhaus nadviazal na už existujúce trendy a aktivity. **Meghan Forbes** z New Yorku v príspevku „Bauhaus mimo Bauhaus“ dokumentuje vzťahy medzi nemeckou školou a českou avantgardou. Na príklade edície *Bauhausbücher* vedenej Lászlóom Moholy-Nagyom spresňuje viazanosť Bauhausu na stredoeurópsku avantgardu, ktorá bola charakteristická mnohými lokálnymi strediskami bez hierarchického vzťahu. **Alexandra Panzert** z Hannoveru ukazuje, že si Bauhaus vydobyl svoje špecifické miesto v rámci reformných umeleckých škôl najmä svojou výnimočnou komunikačnou stratégiou, jeho vyučovací program je však porovnateľný

s programom jeho homológov (Kolín, Berlín, Frankfurt, Halle...). Istým spôsobom predstavujú tieto príspevky dva metodické prístupy, ktoré ponúkajú nové čítanie Bauhausu v stredoeurópskom kontexte.

Tretia časť zborníka sa napokon venuje variantom reformných umeleckých škôl. **Grit Weber** z Frankfurtu predstavuje Frankfurtskú školu umenia, ktorá bola svojho času významnou súčasťou modernizačného hnutia v tomto meste. Otázkou pritom zostáva, prečo sa na túto inštitúciu zabudlo napriek tomu, že na nej pôsobili významní umelci a pedagógovia a že fungovala v meste, ktorého dynamika trvalo poznačila teóriu metropolitného urbanizmu. Medzi iné „pozabudnuté“ školy patria aj tie, ktoré prekvitali v medzivojnovom období v Maďarsku. O nich referuje **Katalin Bakos** z Budapešti. Išlo o tri školy dielenského typu (Jaschikova umelecká škola, Műhely založená Sándorom Bortnyikom a škola Atelier), ktoré predstavovali modernú alternatívu klasickej umeleckej výučby svojím zameraním na dizajnérsku tvorbu. Tieto školy boli však aj miestom, kde pôsobili umelci ovplyvnení revolučnými teóriami či mladí imigranti židovského pôvodu. Mnohé zo spomínaných škôl boli činné predovšetkým v dvadsiatych a tridsiatych rokoch minulého storočia, čo však nebol prípad Zlínskej Baťovej Školy umění, založenej až v roku 1939. O jej vzniku diktovanom naliehavou potrebou riešenia estetických aspektov baťovských výrobkov a o jej špecifickej histórii vo vojnovom (a povojnovom) kontexte píše na záver **Vít Jakubíček** zo Zlína.

Účastníckam a účastníkom sympózia sa podarilo načrtnúť živú historickú mozaiku reformných umeleckých škôl v stredoeurópskom kontexte, ktorej komplexnosť si určite žiada ďalšie výstupy prostredníctvom hlbších spoločných štúdií či výstav.

Skutočnosť, že niektoré školy sú viac a iné menej známe, nemusí reflektovať ich kvalitu, skôr neskoršiu historiografiu, množstvo zachovaných zdrojov, a nakon aj ich geografické umiestnenie. Takmer pri všetkých školách sa stretávame s problémami pri hľadaní prameňov, keďže archívy a zbierky škôl sa zachovali len výnimočne; oveľa bežnejšie je, že boli zničené alebo stratené. Preto tak výrazne vynikajú inštitúcie, ku ktorým sa zachovalo viac zdrojov, resp. ktoré počas svojej existencie vydávali časopisy, knihy, výročné správy atď. Je potrebné aj hlbšie preštudovať prínos niektorých významných osobností – popri Lászlóovi Moholy-Nagyovi, Walterovi Gropiusovi a Hannesovi Meyerovi treba poukázať na rolu, ktorú zohrali Lajos Kassák, Sándor Bortnyik, Zdeněk Rossmann, Josef Vydra, Karel Teige... Išlo pritom vždy o umelcov, ktorí netvorili v uzavretých



priestoroch elitných ateliérov, ale aktívne sa angažovali v procese hlbších spoločenských zmien. To nás vedie k otázke širšej historickej kontextualizácie reformného hnutia, pretože sa netýkalo iba umenia a výtvarníkov, ale bolo spojené aj s naliehavými reformami celej spoločnosti.

Bratislavská iniciatíva má byť považovaná za prvotný impulz k hlbšiemu výskumu (staro)novej témy, ktorej dôležitosť je potvrdená práve pretrvaním istých pedagogických schém avantgardy a moderny v priebehu 20. storočia. Snažili sme sa tiež začleniť moderné reformné hnutie do širších umelecko-historických kontextov stredoeurópskeho regiónu. Na osobitný vývin v rakúsko-uhorskej monarchii poukázal špeciálny hosť **Miklós Székely** z Budapešti. Na zaujímavom prípade vzniku priemyselných škôl a múzeí v Uhorsku v rokoch 1884 — 1914 vysvetlil, ako už tieto inštitúcie pracovali s ideami, ktoré boli centrálné pre reformu umeleckého

škola v medzivojnovom období. O dedičstve reformných škôl sa debatovalo v závere sympózia v rámci okrúhleho stola. **Bohunka Koklesová**, rektorka VŠVU v Bratislave, a **Iva Knobloch Janáková** z UPM v Prahe sa spoločne zamysleli nad stavom súčasného umeleckého školstva, ktoré, zdá sa, prežíva krízové obdobie a len ťažko si hľadá cestu k súčasnému životu plnému rozporuplných zmien (či už politických, ekonomických alebo technologických).

Naše sympóziu *Škola ako laboratórium moderného života* vnímame ako laboratórium medzinárodnej vedeckej spolupráce, kde majú svoje miesto nielen teoretici a teoretičky, ale i ľudia z umeleckej, dizajnerskej a pedagogickej praxe, a tiež všetci tí, ktorí sa o umenie a vzdelávanie zaujímajú. Dúfame, že tento zborník je prvou z ďalších publikácií medzinárodného a transdisciplinárneho charakteru k téme umeleckej výchovy v širšom historickom kontexte.



ŠUR

- bratislavská škola,

ktorá sa nebála

moderny

Klára Prešnajderová

Š

kola umeleckých remesiel v Bratislave (ŠUR)<sup>1</sup> vznikla v porovnaní s inými, podobne zameranými školami relatívne neskoro. Kým v mnohých kútoch Európy už pred prvou svetovou vojnou prebiehala reforma umeleckého školstva a o slovo sa hlásili umelecké avantgardy, Slovensko sa po roku 1918 nachádzalo vo fáze intenzívnej

výstavby. Samozrejme, nemožno tvrdiť, že sa kultúrny život musel budovať od úplných základov, avšak oproti západnej Európe existoval výrazný posun, ktorý bolo nevyhnutné v priebehu čo najkratšieho času dobehnúť. Súviselo to so špecifickou situáciou, v akej sa krajina nachádzala. V dôsledku intenzívnej maďarizácie v posledných desaťročiach 19. storočia tu chýbali základné národné inštitúcie, ku ktorým možno počítať aj verejné umelecké školy.<sup>2</sup> Práve v masívnej podpore kultúry vidí

1 Základnou sekundárnou literatúrou o bratislavskej Škole umeleckých remesiel je nepochybne prvá a zatiaľ jediná monografia od historičky umenia Ivy Mojžišovej. Pozri Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.

2 Ľubica Kázmerová, K vývinu štruktúry školstva na Slovensku v rokoch 1918 – 1939, in: Milan Zemko – Valerián Bystrický (eds.), *Slovensko v Československu (1918 – 1939)*, Bratislava 2004, s. 433.

slovenský historik Ivan Kamenec jeden zo základných nástrojov, ktorým sa československá vláda snažila pripútať Slovensko k novovzniknutému demokratickému štátu.<sup>3</sup> Budovanie chýbajúcich inštitúcií, podpora národného školstva či spolkového života však narážala na akútny problém s lojálnym odborným personálom. Nielenže chýbali odborníci, ale drvivá väčšina učiteľov a úradníkov, ktorí len niekoľko rokov predtým slúžili Uhorsku, nemala záujem pomáhať pri budovaní nového štátu. Z tohto dôvodu boli na Slovensko povolani českí učitelia, úradníci a intelektuáli, ktorí tu získavali kľúčové pozície v kultúrnom, spoločenskom a hospodárskom živote.<sup>4</sup>

### „Nové umeleckopriemyselné hnutie“

Nie je preto vôbec prekvapujúce, že aj pri vzniku Školy umeleckých remesiel v Bratislave v roku 1928 stáli dvaja českí intelektuáli – Josef Vydra (1884 – 1959), v tom čase školský inšpektor pre výtvarnú výchovu na Slovensku, a Antonín Hořejš (1901 – 1967), mladý referent Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave, zodpovedný za umelecké remeslá. Nevyhnutnú inštitucionálnu podporu pre svoju rozsiahlu osvetovú činnosť našli práve v Obchodnej a priemyselnej komore v Bratislave, ktorá združovala významných predstaviteľov miestneho priemyslu a obchodu, a mala tak bytostný záujem o hospodársky rozvoj Slovenska.

Hořejš označoval dianie na Slovensku v druhej polovici dvadsiatych rokov ako „nové umeleckopriemyselné hnutie“. V roku 1930 opísal tieto snahy, ktorých bol nielen nadšeným iniciátorom, ale aj neúnavným aktérom, takto: „Kvalita dala tiež vzniku novému hnutiu umelecko-priemyselnému, ktoré si zaumienilo pracovať na zlepšení úrovne všetkých potrieb moderného človeka, u ktorých rozhoduje i kvalita vzhľadu. Toto hnutie počína u dnešného šperku a končí u ľudského príbytku, domu a stavby miest. Rešpektuje požiadavky sociálne, hygienické, hospodárske, umelecké, pedagogické. Chce zlepšenie života človeka na tejto planéte, pokiaľ sa to dá docieľiť ušľachtilou a krásnou výrobou.“<sup>5</sup>

3 Ivan Kamenec, Hlavné trendy vývoja slovenskej kultúry v kontexte spoločenského a politického života za predmníchovskej republiky, in: Zemko - Bystrický (pozn. 2), s. 447.

4 Iba v oblasti školstva hovorí Kamenec asi o 1 400 českých pedagógoch povolaných na Slovensko. Pozn. 3, s. 448.

5 Antonín Hořejš, Nový umelecký priemysel, *Slovenská Grafia* II, 1930, č. 4, s. 20.

Slovným spojením „nové umeleckopriemyselné hnutie“<sup>6</sup>, ktoré bolo iste inšpirované pojmi ako nové videnie, nová architektúra či nová typografia, Hořejš dokonale vystihol situáciu, v akej sa vtedy nachádzali novodobí budovatelia a reformátori bojujúci za kultúrnu a hospodárske pozdvihnutie Slovenska. Na jednej strane si uvedomovali, že ich prvoradou úlohou je položiť úplné základy, no na strane druhej veľmi dobre chápali, že musia v čo najkratšom čase dobehnúť procesy, ktoré sa v iných krajinách kontinuálne vyvíjali niekoľko desaťročí. Pre oblasť umeleckého priemyslu to znamenalo vybudovať kľúčové inštitúcie ako chýbajúcu umeleckopriemyselnú školu, paralelne s ňou založiť umeleckopriemyselné múzeum, podporiť moderný umelecký priemysel cez odborný zväz typu nemeckého Werkbundu, ale aj osvetovú činnosť vo forme výstav, časopisov a publikácií.<sup>7</sup> Pri všetkých týchto iniciatívach zohrávali kľúčovú úlohu práve Vydra s Hořejšom. Z obsahovej stránky nechceli kopírovať koncepty predchádzajúceho 19. storočia, ba práve naopak. Oproti iným krajinám možno v provizórnych podmienkach sa snažili reagovať na výzvy modernej doby a zavádzať na Slovensku aj z medzinárodného hľadiska najprogressívnejšie trendy v odbore. Hoci sa nasledujúci Vydrov výrok vzťahoval na program Školy umeleckých remesiel, dokonale charakterizuje aj ostatné snahy o rozsiahlu reformu umeleckého priemyslu, ktorej bol jednou z najdôležitejších osobností: „Nebáť sa moderny, kriticky z nej vyberať a skúšať všetko najnovšie a prenášať výsledky späť do výroby (...).“<sup>8</sup>

Ideálna príležitosť na oficiálne spustenie takého významného projektu, akým bolo budovanie prvej verejnej umeleckej školy na Slovensku a prvého umeleckopriemyselného múzea, sa naskytla pri príležitosti desiateho výročia založenia Československej republiky. Plány a koncepcie boli už vtedy jasné a ambiciózne, no reálne začiatky oboch inštitúcií o to skromnejšie. Budúca

6 Na iných miestach hovorí Hořejš aj o „modernom umeleckopriemyselnom hnutí“.

7 Pre viac informácií o umeleckopriemyselnom hnutí v zahraničí a v českých zemiach pozri napríklad Lada Hubatová-Vacková, Krása věcí, průmysl a moderní společnost (1870–1918), in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmannová – Pavla Pečínková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha 2014, s. 27-63.

8 Josef Vydra, Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku. 30 rokov od založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave, *Výtvarný život* III, 1958, č. 8, s. 300.

Škola umeleckých remesiel začala svoju činnosť 9. novembra 1928 v prenajatých priestoroch Štátnej priemyselnej školy v Bratislave tromi kurzami ako večerná škola kreslenia Obchodnej a priemyselnej komory. „Tyto večerní, stálé kurzy vznikli jako zkouška snad budoucí školy uměleckých řemesel (...),“<sup>9</sup> oznamoval krátko nato časopis *Výtvarné snahy*, orgán Zväzu československého diela. Paralelne s večernou školou kreslenia sa začalo v úzadí, mimo očí verejnosti, budovať umeleckopriemyselné múzeum, ktoré aspoň podľa koncepcie malo byť svojou formou, úlohami, vedeckým charakterom a najmä zbierkou zameranou iba na výrobu posledných 50 rokov a súčasnosť<sup>10</sup> „opravdu novým ústavem toho druhu v Evropě“<sup>11</sup>. Nie je azda nijako prekvapujúce, že pri vzniku týchto dvoch inštitúcií, pre rozvoj umeleckého priemyslu kľúčových, stáli práve Vydra a Hořejš. Vydra sa postavil na čelo pripravovanej Školy umeleckých remesiel, Hořejš prebral úlohu správcu zbierok a knižnice umeleckopriemyselného múzea. Hoci škola aj múzeum začali svoju činnosť prakticky paralelne a v podobne skromných podmienkach, ich osud bol diametrálne odlišný. Ako rozhodujúci faktor pre prežitie inštitúcie sa ukázala byť vhodná budova.

## Nový začiatok v novej budove

Kým novovzniknuté umeleckopriemyselné múzeum bez vyhovujúcich priestorov nikdy nedokázalo oficiálne začať svoju činnosť,<sup>12</sup> idea prvej verejnej umeleckej školy na Slovensku sa mohla rozvinúť práve vďaka vlastnej budove. Príležitosť získať vhodné učebne a najmä moderné, dobre vybavené dielne sa naskytla prepojením s miestnymi Učňovskými školami, ktoré sa v roku 1930 presťahovali do novopostavenej funkcionalistickej budo-

vy na Vazovovej ulici. Vydra, ktorý sa stal riaditeľom oboch škôl, takto získal možnosť naplno realizovať koncepciu modernej umeleckej školy, a to, podobne ako Bauhaus v Dessau, vo výnimočnej architektúre.<sup>13</sup> Kým dovtedy pre Vydru predstavovala absencia verejného umeleckého školstva na Slovensku komplikáciu, keďže sa nemohol pri rozbehu školy opierať o už existujúce zázemie, v novej budove sa z nedostatku tradície stala výhoda. S podporou Ministerstva školstva a národnej osvety a bratislavskej Obchodnej a priemyselnej komory a s potrebným technickým zabezpečením mohol začať budovať novú inštitúciu takpovediac na zelenej lúke. Na rozdiel od mnohých európskych umeleckých škôl, ktoré sa snažili o reformu, nemusel meniť existujúce štruktúry, ani bojovať s konzervatívnejšie zmýšľajúcimi kolegami. Ani prepojenie s už existujúcimi Učňovskými školami nemalo negatívny vplyv na smerovanie Školy umeleckých remesiel, keďže nešlo o fúziu s tradičnou umeleckou akadémiou, ale o voľné prepojenie s prakticky orientovanými školami zodpovednými za výchovu remeselníkov. Vydra tento bratislavský model vždy vyzdvihoval a prirovnával ho okrem Bauhausu k umeleckopriemyselným školám v Zürichu a Bruseli.<sup>14</sup> Z funkcie riaditeľa sa cielene usiloval o to, aby nešlo iba o účelné umiestnenie dvoch inštitúcií do jednej spoločnej budovy. Z prepojenia mali profitovať obe školy – Učňovské školy najmä z toho, že tu pedagógovia ŠUR viedli viaceré predmety a pomáhali tak pozdvihnúť celkovú výtvarnú úroveň učňov. Naproti tomu výhoda pre ŠUR spočívala popri možnosti využívať dielne najmä v tom, že spomedzi vyše 2 000 učňov<sup>15</sup> Vydra systematicky vyhľadával výnimočné výtvarné talenty a umožňoval im štúdium na ŠUR. Okrem týchto učňov bola ŠUR určená aj pre vyučených remeselníkov so záujmom o moderné trendy a nadanú mládež z ľudových a meštianskych škôl, navštevovať ju však mohol prakticky ktokoľvek so záujmom o umelecké remeslo a reklamu. Do roku

9 Večerní škola kreslení Obchodní a živnostenské komory v Bratislavě, *Výtvarné snahy X – Výtvarná výchova, příloha Výtvarných snáh*, 1928 – 1929, č. 8, s. 84.

10 List Kuratoria umelecko-priemyselného múzea v Bratislave mestskému zastupiteľstvu mesta Bratislavy z 20. 10. 1931, Štátny archív Bratislava, osobný fond PhDr. Antonín Hořejš, škatuľa 3, Spisy Umelecko-priemyselného múzea v Bratislave 1930 – 1932.

11 Pozn. 10.

12 Jediné, čo sa podarilo z pripravovaného umeleckopriemyselného múzea zrealizovať, bola čítareň časopisov, ktorú po definitívnom stroskotaní projektu múzea prebrala práve ŠUR. Viac pozri: Klára Prešnajderová, Nové skutočnosti o prvom umeleckopriemyselnom múzeu v Bratislave, *Designum XXIII*, 2017, č. 4, s. 56-61.

13 Funkcionalistickú budovu Učňovských škôl na Vazovovej ulici navrhli architekti Jiří Grossmann a Alois Balán v roku 1925. So stavbou sa začalo už v roku 1928, no pre nedostatok finančných prostriedkov ju nebolo možné dokončiť celú naraz. Jej realizácia sa nakoniec natiahla až do roku 1937.

14 Vydra, Počiatky prvej umeleckej (pozn. 8), s. 300.

15 Vo výročnej správe zo školského roku 1934/35 je uvedený počet 2 000 až 2 300 učňov. Pozri Škola uměleckých řemesel v Bratislavě, in: *Výročná zpráva učňovských škôl a školy umeleckých remesiel 1934 – 1935*, s. 6, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

1934 dokonca fungovala bez prijímacích talentových skúšok, čo však malo negatívny vplyv na celkovú kvalitu výsledkov. Aj napriek očividnému nepomeru vo veľkosti Učňovských škôl a Školy umeleckých remesiel nebola ŠUR vnímaná ako menejcenná. Už rok po fúzii dokonca administratívne stála nad Učňovskými školami, hoci prakticky počas celej svojej existencie fungovala formou večerných kurzov.<sup>16</sup> Aj tento fakt dokazuje, akú podporu mal Vydra so svojím projektom na Ministerstve školstva a národnej osvety (MŠANO).

## Vízia a program školy

Na pochopenie celkovej koncepcie bratislavskej Školy umeleckých remesiel, ale aj veľkej podpory zo strany štátu sa treba vrátiť niekoľko mesiacov pred jej oficiálne spustenie. Kľúčový význam pre smerovanie školy mala totiž anketa Ministerstva školstva a národnej osvety v roku 1927.<sup>17</sup> Hoci ŠUR pod vedením Josefa Vydra počas celej svojej existencie sledovala jednotnú programovú líniu a fungovala mimoriadne konzistentne, nepanovala pri jej zakladaní zhoda. Názory sa rôznili najmä pri otázke, aký typ školy Slovensko potrebuje a či by tu ako prvá verejná výtvarná škola nemala vzniknúť umelecká akadémia. Jedným z hlavných motívov, ktorý nakoniec zásadne ovplyvnil charakter plánovanej školy, bol strach z výchovy tzv. umeleckého proletariátu, čiže vyštudovaných umelcov neschopných uplatniť sa v praxi. Rozhodujúce slovo v debata mal nakoniec sekčný šéf Ministerstva školstva a národnej osvety Zdeněk Wirth. Vydra jeho postoj neskôr komentoval: „Byl to sekční chéf Dr. Zd. Wirth na této anketě, který se postavil proti vzniku nějaké nové umělecké školy a další výchově uměleckého proletariátu novou školou a zcela správně svým zásahem otočil vznik i program nové školy na Slovensku, kde se šilhalo jen po vysoké akademii umění, na zcela jiné, praktické koleje (...).“<sup>18</sup> Tento citát jasne ukazuje, že myšlienka vyššej umeleckej akadémie pre budúceho riaditeľa ŠUR neprichádzala do úvahy a že jeho predstava o programe prvej verejnej výtvarnej školy na Slovensku sa

zhodovala s plánmi ministerstva školstva. Naznačuje však aj to, že na Slovensku spočiatku nepanovalo všeobecné nadšenie z presadzovanej koncepcie.

Pokiaľ sa Vydra držal nastoleného cieľa, vychovávať v Bratislave „umelecko-výtvarný dorast pre remeslá, obchod a priemysel ku tvorbe nových foriem (...)“<sup>19</sup> a pomáhal tak „priviesť domácu výrobu a obchod na súčasnú medzinárodnú úroveň modernej priemyselnej výroby,“<sup>20</sup> mal pri budovaní svojej školy prakticky voľnú ruku. Neskôr vyzdvihoval najmä možnosť slobodne si vyberať svojich spolupracovníkov a zostaviť tak pedagogický zbor presne podľa svojich predstáv:

„Najvďačnejším darom do vienka novej školy bola možnosť zostaviť si úplne voľne profesorský sbor z mladých a pokrokových ľudí s praxou aj v cudzine. To je, konečne, právo každého dirigenta umeleckého súboru, ale často sa nerešpektuje. Výsledok potom býva náhodný a neurčitý štýl školskej práce a idea školy s neostrymi kontúrami výchovného programu. Táto nevýhoda nestretla novú Školu umeleckých remesiel. Naopak, sbor pracoval naozaj harmonicky, jednotne.“<sup>21</sup>

Pri výbere svojich budúcich spolupracovníkov Vydra nehľadel na ich etablované postavenie v rámci akademického prostredia, podmienkou neboli dokonca ani pedagogické skúsenosti. Rozhodoval najmä nekompromisný názor na úlohu umenia vo svojej dobe, rozhladenosť a otvorenosť najnovším tendenciám v odbore a určite aj nadšenie, keďže bratislavská škola najmä v prvých rokoch svojej existencie neponúkala ideálne podmienky, zato však nevidanú slobodu pri budovaní novej, modernej inštitúcie. Na malej večernej škole v Bratislave sa tak stretla mimoriadne zaujímavá zostava ľudí, z ktorých mnohí sú dnes vnímaní ako najvýznamnejší predstavitelia českej a slovenskej výtvarnej moderny. Avšak v čase, keď začínali svoju pedagogickú činnosť, väčšinou išlo o mladých absolventov umeleckých škôl, ktorých vnímanie umenia nekorešpondovalo s konzervatívnym slovenským prostredím. Na ŠUR tak pôsobili aj dvaja najvýznamnejší slovenskí modernisti, v roku 1928 iba 26-ročný absolvent pražskej Umeleckopriemyselnej školy Ľudovít Fulla a jeho o niečo starší kolega Mikuláš Galanda. Z českého prostredia

16 Pozri *Výročná správa Školy umeleckých remesiel 1931 – 1932*, s. 3, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

17 Anketu o založení umeleckej školy na Slovensku zvolalo v roku 1927 (resp. na jar 1928) Ministerstvo školstva a národnej osvety na popud sekčného šéfa Antonína Pižla. Pozri Josef Vydra, *Strach z uměleckého proletariátu?*, Moravské zemské muzeum v Brně, Osobní fondy, Josef Vydra, škatuľa 59, s. 4.

18 Pozn. 17, s. 4.

19 *Výročná zpráva učňovských škôl v Bratislave a večernej školy umeleckých remesiel a reklam. umenia 1930 – 31*, nečíslovaná strana, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

20 Pozn. 19, nečíslovaná strana.

21 Vydra, *Počiatky prvej umeleckej* (pozn. 8), s. 300.

za zmienku určite stoja grafický dizajnér, architekt a na krátke obdobie aj poslucháč Bauhausu Zdeněk Rossmann, ako aj jeho kolega a priateľ z Brna, fotograf Jaromír Funke. Učil tu aj mladý architekt a scénograf František Tröster, maliar a textilný výtvarník František Malý, keramikárka a sochárka Julie Horová, architekt Ferdinand Hrozinka či v posledných rokoch existencie školy aj filmár a fotograf Karel Plicka a sochár a priemyselný výtvarník Josef Vinecký.<sup>22</sup> Svojím základným smerovaním sa bratislavská škola nijako výnimočne nelíšila od ostatných reformných umeleckopriemyselných škôl. Orientácia na potreby trhu, práca v dielňach, prepojenie na prax, to všetko ju radilo do širšieho medzinárodného kontextu. Výnimočnou ju robila najmä už spomínaná sloboda, s akou Josef Vydra a jeho pedagógovia budovali jednotlivé oddelenia, ich odvaha reagovať na miestne potreby a zároveň zavádzať najaktuálnejšie trendy.

Keďže bratislavská ŠUR vznikala od úplných základov, jednotlivé oddelenia pribúdali postupne v priebehu rokov. Kým v roku 1928 Vydra začal s tromi večernými kurzami kreslenia, o desať rokov neskôr už ŠUR ponúkala 8 večerných oddelení (grafické, fotografické, maliarske, keramické, módné a textilné, kovorobných živností, drevoroobrábajúcich živností, aranžovania výkladných skriň), tri denné oddelenia (aranžovania výkladných skriň, módné a textilné a filmové), ako aj špeciálne detské oddelenie. Už toto zloženie svedčí o jasnom zameraní na potreby súčasnosti, ktorá so sebou priniesla nesmierny rozmach reklamy, obchodu a módy. Aj samotná výučba v jednotlivých oddeleniach reagovala na najprogressívnejšie tendencie v tom či onom odbore. Bratislavskí študenti pod vedením Zdeňka Rossmanna uplatňovali výlučne zásady novej typografie, s Jaromírom Funkem hľadali špecifický jazyk fotografie, v drevorobnom oddelení Ferdinanda Hrozinku navrhovali moderné interiéry a jednoduché drevené hračky a v oddeleniach kovorobnom, keramickom a textilnom experimentovali s materiálom, jeho spracovaním novými či tradičnými postupmi s cieľom navrhnuť kvalitný výrobok pre široké masy. V aranžérskom oddelení naproti tomu premyslenými inštaláciami reagovali na novodobý fenomén aranžovania výkladných skriň. Nové časy reflektovala aj výučba teoretických predmetov. Najvýraznejším príkladom bol predmet Súčasný vkus, ktorý vyučoval spoluzakladateľ ŠUR Antonín

22 Krátke biografie jednotlivých členov pedagogického zboru pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 184-190.

Hořejš. Za špeciálnu zmienku určite stoja oddelenia filmové<sup>23</sup> a detské, ktoré v Československu predstavovali absolútnu novinku a sú dôkazom Vydrovej odvahy a otvorenosti. Prvé síce vzniklo až v roku 1938, no vo svojom období bolo prvou verejnou filmovou školou v Československu.<sup>24</sup> Vydra a jeho spolupracovníci veľmi rýchlo rozpoznali potenciál filmu, ktorý málokto rá verejná škola považovala za natoľko serióznou, aby mu venovala pozornosť. V Bratislave naproti tomu vnímali film v celej jeho komplexnosti a stavili preto na výchovu zdatných „remeselníkov“ pre filmový priemysel schopných ovládať kameru, zabezpečiť osvetľovanie, strih, stavbu kulís, laboratórne práce pre film či dokonca napísať libreto.<sup>25</sup> Špeciálne detské oddelenie na ŠUR naproti tomu vzniklo už v druhom roku existencie školy a udržalo sa až do jej konca. Detské kurzy mali po celý čas výnimočné postavenie a Vydra im prikladal mimoriadny význam. Inšpiráciou mu boli detské kurzy Franza Cizeka na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole,<sup>26</sup> no svoje kurzy v mnohom chápal pragmatickejšie. Samozrejme, že aj v Bratislave prikladali veľký význam detskej tvorivosti, no zároveň v oddelení pre deti a mládež videli možnosť podchytiť mladú generáciu a pripraviť ju na budúce štúdium na umeleckopriemyselných školách. ŠUR tak ponúkala deťom od 8 do 14 rokov kurzy, ktoré kopírovali existujúce oddelenia pre dospelých, a to nielen zameraním, ale aj v osobe vyučujúceho. Mladé talenty tak mohli navštevovať maliarsky kurz s Ľudovítom Fullom, kreslenie s Mikulášom Galandom, keramikou s Juliou Horovou či textilnú tvorbu s Františkom Malým a vyskúšať si napríklad maľovanie na plátno temperovými farbami, modelovanie z hliny či tkanie.<sup>27</sup>

## Výchova pre potreby novej spoločnosti

„Jestliže sa v Bratislave usilujú o založenie a organizáciu akéhosi Bauhausu, jestliže chcú povzniesť t. r. umeleckú tvorbu a priemysel, nech hľadajú najužší

23 Viac k filmovému oddeleniu pozri Simona Bérešová, Filmové oddelenie ŠUR, in: Ľubomír Longauer – Klára Prešnajderová (eds.), *Nebáť sa sprievodcu*, (kat. výst.), Slovenské centrum dizajnu, Bratislava 2018, s. 68-71.

24 Vydra, *Počiatky prvej umeleckej* (pozn. 8), s. 300.

25 Informácia o zložení študijného programu a vyučujúcich pochádza z propagačného letáka filmového oddelenia.

26 Viac o kontaktoch Josefa Vydra a Franza Cizeka resp. Čížeka pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 32-33.

27 Viac k detskému oddeleniu pozri Klára Prešnajderová, Oddelenie detské, in: Longauer – Prešnajderová (pozn. 23), s. 72-75.

kontakt s priemyslom a s priemyselnými podnikmi,<sup>28</sup> takto znel odkaz, ktorý od Waltera Gropiusa v roku 1931 do Bratislavy priniesol László Moholy-Nagy. Keďže si Vydra bol v tomto období veľmi dobre vedomý nevyhnutného prepojenia novej školy s praxou, určite ho slová bývalého riaditeľa Bauhausu utvrdili o správnosti nastoleného programu. Od začiatku sa totiž v Bratislave nekládol dôraz iba na prácu v dielňach, ale aj na spoluprácu s väčšími podnikmi a miestnymi firmami. Spriaznenými firmami, ktoré boli úzko prepojené s celým moderným umeleckopriemyselným hnutím a špeciálne aj so Školou umeleckých remesiel, bol kovospracujúci podnik Sandrik, textilný podnik Detva, Slovenská keramika v Modre a tlačiareň Slovenská Grafia. Tieto významné podniky spolupracovali s príslušnými oddeleniami ŠUR, podporovali ich z technickej stránky a v prípade potreby sa na ŠUR obracali so žiadosťou o študentské návrhy. Známe sú napríklad realizácie návrhov gobelínových kabeliek študentiek textilného a módného oddelenia ŠUR pre Detvu,<sup>29</sup> prípadne súťaž na kovové predmety, s ktorou sa v roku 1934 na kovorobné oddelenie obrátila firma Sandrik.<sup>30</sup> Slovenská keramika Modra dokonca keramickému oddeleniu dávala k dispozícii svoje dielne, kým neboli dobudované priamo v budove školy.<sup>31</sup> Okrem toho mali študenti ŠUR možnosť zapájať sa aj do jednorazových súťaží, ktoré škole zadávali firmy z celej republiky. Táto rôznorodá spolupráca s väčšími či menšími podnikmi a firmami sa ukázala byť z viacerých dôvodov výhodná. Na jednej strane umožňovala študentom vyskúšať si prácu pre prax, ale na strane druhej si škola uchovávala svoju slobodu. Dielne ŠUR sa nikdy nezmenili na komerčné výrobné pre potreby trhu, slúžili výlučne výučbe, praktickému nácviku technickej zručnosti a experimentu. V centre záujmu stál vždy študent a jeho výchova pre

---

28 Citované podľa Z prednášok Ladislava Moholy-Nagya na škole umeleckých remesiel v Bratislave, in: *Výročná zpráva odborných učňovských škôl a školy umeleckých remesiel v Bratislave 1933 — 1934*, nečíslovaná strana, Slovenské múzeum dizajnu, Archív Ivy Mojžišovej, škatuľa 2016/0001/D.

29 Zuzana Šidlíková, Oddelenie módné a textilné, in: Longauer – Prešnajderová (pozn. 23), s. 65.

30 Zápis v korešpondenčných protokoloch z 5. 11. 1934, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, Protokol (podací) 1933/34, Š5668.

31 Júlia Kováčiková-Horová, O keramickém oddělení ŠUR, *Ars. Umelecko-historická revue Slovenskej akadémie vied III*, 1969, č. 2, s. 73.

potreby novej spoločnosti.

Vydra si tiež uvedomoval, že v konečnom dôsledku bude jeho škola hodnotená podľa záujmu podnikov o absolventov. Okrem toho, že sa osobne zasadzoval o umiestnenie študentov do praxe,<sup>32</sup> dbal zároveň aj o to, aby sa ŠUR dostala do povedomia širokej verejnosti ako jedna z najmodernejších škôl v republike. Aj z tohto dôvodu sa pravidelne organizovali školské výstavy doma a v zahraničí, prípadne sa pedagógovia a študenti zúčastňovali na väčších prezentáciách československého umeleckého priemyslu. Zahraničné publikum tak malo šancu bratislavskú školu vidieť napríklad aj na Svetovej výstave v Bruseli (1935) a Paríži (1937). ŠUR sa pomerne často propagovala v dôležitých československých periodikách, napríklad v populárnom pražskom ilustrovanom časopise *Pestrý týden*, ale aj v úspešnom bratislavskom architektonickom časopise *Forum*. Hoci na rozdiel od Bauhausu alebo berlínskej školy Reimann nevydávala ŠUR svoj vlastný školský časopis, jej pedagógovia sa aktívne podieľali na publikácii rozličných periodík, ako napríklad *Slovenská Grafia* (1929 — 1933), *nová bratislava* (1931 — 1932) a *Výtvarná výchova* (1935 — 1940). Išlo o časopisy, ktoré propagovali moderné myšlienky v rozličných umeleckých a intelektuálnych odboroch a predstavovali tak vhodnú tribúnu pre propagáciu školy. Výsostne praktické zameranie na potreby doby a viditeľnosť školy viedli nesporne k tomu, že absolventi ŠUR si aj v čase svetovej hospodárskej krízy vedeli nájsť uplatnenie. Veď ako inak by mohol Vydra ešte v roku 1934 s hrdosťou vyhlásiť, že „medzi absolventmi školy je len jeden nezamestnaný“<sup>33</sup>.

## Nové centrum medzinárodnej kultúry

Získanie vhodnej budovy sa ukázalo byť kľúčové nielen pre rozvoj jednotlivých oddelení školy, ale aj pre jej verejné pôsobenie. Už krátko po nasťahovaní sa na Vazovovu ulicu sa ŠUR začala profilovať ako výrazný kultúrny bod na mape Československa. Jej otvorenosti pre

---

32 Ešte v polovici roka 1938, keď už bolo jasné, že ŠUR vo svojej podobe dlho nevydrží, spustil intenzívne umiestňovanie absolventov a absolventiek aranžérskeho a módného oddelenia, ktorí boli v praxi najlepšie uplatniteľní. Pozri zápisy z korešpondenčných protokolov, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Pomocné knihy, Protokol 1938, Š5672.

33 Zápisnica kuratória Školy umeleckých remesiel zo 16. 11. 1934, Štátny archív Bratislava, Škola úžitkového výtvarníctva v Bratislave, Spisy, Pracovný štatút školy 1934, škatuľa 1.



súčasnosť zodpovedala aj snaha o kontakt so zahraničím, či už nepriamo cez aktuálne, prevažne nemecké časopisy a publikácie, alebo priamo cez kontakty s významnými osobnosťami. Pre svoju knižnicu odoberala bratislavská škola tie najzaujímavejšie odborné časopisy, napríklad aj *bauhaus*, *Das Neue Frankfurt*, *Das Neue Berlin*, *Die Form* alebo český *ReD*. Tie boli pre pedagógov a študentov dôležitým zdrojom informácií o najaktuálnejšom dianí v odbore a inšpiráciou pre ich vlastné smerovanie. No nielen pre nich, keďže školská knižnica bola prístupná širokej verejnosti. Najmä vďaka osobným kontaktom jednotlivých pedagógov v Bratislave prednášali a vystavovali osobnosti celoeurópskeho významu, okrem iných aj László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Karel Teige, Ladislav Sutnar, Hannes Meyer alebo Ernő Kállay.<sup>34</sup> Najvýraznejší podiel na tom mali najmä Josef Vydra, ktorý vďaka medzinárodným kongresom kreslenia<sup>35</sup> bol už v čase zakladania ŠUR známou osobnosťou v reformných kruhoch, ako aj Zdeněk Rossmann, pred svojím príchodom na ŠUR kľúčový aktér brnianskej avantgardnej scény so širokým medzinárodným rozhladom.<sup>36</sup> Mimoriadne dôležitým aspektom týchto medzinárodných spoluprác bol aj fakt, že z nich neprofitovala iba škola ako taká, ale celá Bratislava. Akcie, či už prednášky alebo výstavy, boli väčšinou organizované v spolupráci s inými miestnymi spolkami a prístupné širokej verejnosti. Takto sa nielen poslucháči ŠUR mohli oboznámiť s aktuálnymi témami od osobností, ktoré zásadne ovplyvňovali kultúrne smerovanie Európy.

Medzinárodný rozmer mal, respektíve mal mať aj pedagogický zbor. Nielenže si Vydra pre svoju školu vyberal mladých výtvarníkov so skúsenosťami v zahraničí, ale neváhal ani pozeráť sa za hranice, keď mal pocit, že doma vhodného odborníka nedokáže nájsť. Takto sa mu podarilo prizvať významného rakúskeho architekta a dizajnéra Emanuela Josefa Margolda, ktorý mal na ŠUR založiť oddelenie architektúry. Aj pri budovaní módného oddelenia Vydra obracal svoj zrak

34 Viac k návštevám spomínaných osobností pozri Mojžišová, Škola moderného videnia (pozn. 1), s. 125-137.

35 Viac o Medzinárodných kongresoch pre kreslenie, umeleckú výchovu a úžitkové umenie pozri príspevok Aleny Kavčákovej v tomto zborníku.

36 Sonia de Puineuf, Zdeněk Rossmann: Nový človek v diagrame európskej avantgardy, in: Marta Sylvestrová – Jindřich Toman (eds.), *Zdeněk Rossmann. Horizonty modernismu*, Brno 2015, s. 50-60.

na Viedeň. Žiaľ, jeho snahy získať pre Bratislavu Gyula Papa, absolventa kovorobného oddelenia na Bauhause, a po zatvorení Bauhausu aj Josefa Albersa nakoniec neboli úspešné. A to aj napriek tomu, že obaja o pôsobenie na škole mali evidentný záujem. Albers sa v roku 1933 dokonca sám ozval Vydrovi s prosbou o miesto na škole.<sup>37</sup> Ešte v novembri 1937 písal Rossmann svojmu bývalému spolužiakovi z Bauhausu Hajovi Rosemu a prizýval ho na spoluprácu na plánovanej výstave typografie.<sup>38</sup> Tento ambiciózny projekt sa však už nestihol zrealizovať. Udalosti v Československu nabrali v priebehu niekoľkých mesiacov rýchly spád. Koncom roka 1938 boli všetci českí pedagógovia nielen odvolaní zo svojich funkcií, ale aj prinútení opustiť Slovensko. Bratislavská ŠUR tak stratila svoje srdce – perfektne zohratý pedagogický zbor a riaditeľa, ktorý dôsledne dbal o jej moderné smerovanie. Novým riaditeľom sa síce stal Ľudovít Fulla, no ani ten nedokázal školu zachrániť. Nepomohli snahy o zmenu na umeleckú akadémiu, ani návrhy na reorganizáciu. Novovzniknutá, totalitná Slovenská republika (1939 – 1945) nemala záujem o progresívnu, internacionálne zameranú výtvarnú školu. K 1. októbru 1939 bola Škola umeleckých remesiel v Bratislave definitívne rozpustená.

Dejiny nepriali Škole umeleckých remesiel ani po skončení druhej svetovej vojny. Josef Vydra sa síce ešte v roku 1947 vrátil na krátke obdobie do Bratislavy,<sup>39</sup> no akékoľvek nádeje na obnovenie ŠUR sa veľmi rýchlo rozplynuli nástupom ďalšieho totalitného režimu v roku 1948. Demokratická podstata a progresívne zameranie spôsobili, že aj systematický výskum jej dejín bol prijímaný s nevoľou, hoci práve bratislavská ŠUR predstavuje kľúčovú kapitolu v moderných dejinách Slovenska. Až

37 Pozri Iva Mojžišová, Die persönlichen Beziehungen zwischen den Angehörigen des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule in Bratislava im Lichte neuentdeckter Dokumente, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar* 33, 1987, č. 4-6, s. 336.

38 List Zdeňka Rossmanna Hajovi Rosemu z 20. 11. 1937, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek v Drážďanoch, Handschriften/Seltene Drucke, Mscr. Dresd. App. 2258,41.

39 V roku 1947 Vydra vyučoval umelecké remeslá na Slovenskej vysokej škole technickej, ktorá v tom čase sídlila v budove Učňovských škôl na Vazovovej ulici. List Josefa Vydra Leopoldovi Wolfgangovi Rochowanskemu z 2. 5. 1947, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Leopold Wolfgang Rochowanski, ZPH 347, škatuľa 4.



v druhej polovici šesťdesiatych rokov, vďaka uvoľneniu politických pomerov, mohol Ústav teórie a dejín umenia Slovenskej akadémie vied pod vedením Mariana Várossa začať prvý inštitucionálny výskum ŠUR. Vyvrcholil v roku 1968 medzinárodnou konferenciou, na ktorej sa zúčastnili viacerí pedagógovia a študenti ŠUR, ale aj zahraniční hostia, ako napr. Hans M. Wingler, zakladateľ a riaditeľ Bauhaus-Archivu.<sup>40</sup> Po vpáde vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa a s následným nástupom normalizácie sa však ŠUR opäť vytratila z okruhu tém, ktorým bol venovaný historický výskum v Československu. Bohatá aktivita školy, jej

kontextualizácia v medzinárodnom medzivojnovom hnutí, takisto ako jej dedičstvo, sú dôsledne odkrývané len v posledných desaťročiach. Dnes sa opierame o základný výskum historičky umenia Ivy Mojžišovej,<sup>41</sup> ktorá sa tejto témy nezdala ani v rokoch tvrdej normalizácie, systematicky bádala a budovala svoj osobný archív. Ten sa momentálne nachádza v úschove Slovenského múzea dizajnu a predstavuje dôležitý zdroj informácií a dobových dokumentov pre ďalší výskum tejto fascinujúcej inštitúcie, ktorej protagonisti nešetřili energiou a odvážne sa zapojili do výstavby moderného sveta.<sup>42</sup>

---

40 Z konferencie bol publikovaný zborník v slovenskom a nemeckom jazyku, ktorý vyšiel ako monotematické číslo časopisu Slovenskej akadémie vied ARS. Pozri ARS. *Umeleckohistorická revue Slovenskej akadémie vied III*, 1969, č. 2.

---

41 Tému Školy umeleckých remesiel sa venoval napríklad aj Tomáš Štrauss, ktorý v roku 1980, tesne pred svojou emigráciou z ČSSR, vydal samizdatom štúdiu o ŠUR *Slovenský variant moderny (Bratislava v znamení WCHUTEMASu a BAUHAUSu)*. Knižne vyšla až v roku 1992. Pozri Tomáš Štrauss, *Slovenský variant moderny*, Bratislava 1992. V roku 1982 publikovala ešte ďalšia emigrantka, Mária Pötzl-Malíková štúdiu o ŠUR: *Die Kunstgewerbeschule in Pressburg 1928 — 1939. Zur Ausstrahlung der Bauhaus-Ideen in der Slowakei, Kultur und Gesellschaft in der Ersten Tschechoslowakischen Republik. Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum* 10, 1982, s. 309-324.

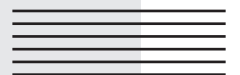
42 Viac k archívu pozri: Simona Bérešová, Archív ako portrét: Archív Ivy Mojžišovej v Slovenskom múzeu dizajnu, *Designum* XXII, 2016, č. 3, s. 54-57.



Viedenská  
Umelecko-  
priemyselná  
škola.

Od založenia až po  
vývoj kinetizmu okolo  
roku 1920

*Patrick Werkner*





Viedenská Umeleckopriemyselná škola (Wiener Kunstgewerbeschule) vznikla v roku 1867 a bola začlenená do cisársko-kráľovského Rakúskeho múzea umenia a priemyslu (dnešný MAK), uvedeného do života už v roku 1863. Účel založenia školy bol dobový a pragmatický, keďže si kládla za cieľ zlepšenie domáceho umeleckého priemyslu a väčšie možnosti jeho odbytu.<sup>1</sup> Už na prvej Svetovej výstave v Londýne v roku 1851 sa predviedla obrovská paleta výrobkov, ktoré boli určené pre nové trhy. Masová priemyselná výroba dramaticky potláčala individuálnu ručnú prácu, čo viedlo k pokusom čeliť tomuto vývoju. „Záchrana“ mala spočívať v ručne vyrábaných solitéroch – v Anglicku v rámci hnutia Arts and Crafts, ktoré sa usilovalo o obnovu umeleckého remesla. Nový druh umeleckopriemyselného múzea sa preto od začiatku nachádzal na pomedzí medzi remeselnou prácou na soliternom objekte a priemyselne zhotoveným masovým výrobkom. Londýnske múzeum South Kensington Museum, ktoré otvorilo svoje brány v roku 1852 (dnešné Victoria and Albert Museum) poslúžilo aj Rakúsku ako inšpirácia. Viedenské múzeum bolo prvým umeleckopriemyselným múzeom na európskom kontinente a stalo sa vzorom aj pre iné múzeá.<sup>2</sup>

1 Tento text vychádza z dvoch článkov autora: Patrick Werkner, *Der Wiener Kinetismus – ein Futurismo Viennese? / Viennese Kinetismus – a Futurismo Viennese?*, in: Gerald Bast – Agnes Husslein-Arco – Harald Krejci – Patrick Werkner (eds.), *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne / Viennese Kinetismus. Modernism in Motion*, Wien 2011, s. 56-67; Patrick Werkner, *Von der Kunstgewerbeschule zur Angewandten. Schlaglichter auf die 150jährige Geschichte des Hauses*, in: Gerald Bast – Anja Seipenbusch-Hufschmied – Patrick Werkner (eds.), *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Ästhetik der Veränderung*, Berlin – Boston 2017, s. 22-43. K histórii založenia a začiatkov Rakúskeho múzea umenia a priemyslu pozri Peter Noever (ed.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Ostfildern-Ruit 2000*. K riaditeľovi umeleckopriemyselného múzea a Umeleckopriemyselnej školy, Rudolfovi von Eitelbergerovi pozri Eva Kernbauer – Kathrin Pokorny-Nagel – Raphael Rosenberg – Julia Rüdiger – Patrick Werkner – Tanja Jenni (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg. Netzwerker der Kunstwelt*, Wien – Köln – Weimar 2019.

2 V roku 1866 bolo v Hamburgu založené Múzeum umenia a priemyslu, dnešné Múzeum umenia a remesiel, ešte pred vznikom Nemeckého priemyselného múzea v Berlíne roku 1868.

V začiatkoch boli ciele vzdelávania na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole poznačené prevládajúcim duchom historizmu a mladé talenty sa učili podľa veľkých vzorov z minulosti. Nachádzali ich v gréckej a rímskej antike, v talianskej renesancii a v iných historických štýloch, ktoré múzeum zbieralo a vystavovalo podľa určitého umeleckohistorického usporiadania. Zbierky tak mali žiakom slúžiť ako názorný príklad pre imitáciu i novú tvorbu.

Na príklade mladého Gustava Klimta a obrovského úspechu jeho maliarskej skupiny tzv. „Malercompagnie“ pri výzdobe a zariaďovaní viedenskej Ringstraße (o. i. s významnými zákazkami v divadle Burgtheater a v Umeleckohistorickom múzeu) sa prejavuje hodnota encyklopedického maliarsko-umeleckopriemyselného vzdelávania v duchu historizmu. Presne toto sprostredkúvala Umeleckopriemyselná škola vo Viedni.

Koncom 19. storočia však začalo byť čoraz jasnejšie, že kopírovanie historických vzorov povedie do slepej uličky. Nový riaditeľ Felician von Myrbach, ktorý vo funkcii pôsobil od roku 1899, na školu povolal 29-ročného Josefa Hoffmanna a 30-ročného Kolomana Mosera a postupne aj množstvo ďalších umelcov, ktorých dnes vnímame ako kľúčových predstaviteľov slávneho obdobia viedenskej secesie a ranej rakúskej moderny – Carla Otta Czeschku, Bertolda Löfflera, Michaela Powolného, Otta Prutschera a iných. K ich žiakom patrilo mnoho významných umelcov, medzi nimi napríklad Oskar Kokoschka.

Konfliktom medzi vedením múzea a školy sa nedalo vyhnúť, stali sa dokonca predmetom diskusií vo viedenských novinách. S podporou ministerstva školstva sa presadili reformátori a v roku 1900 došlo k administratívnej odčlenení školy od múzea. Tento proces sa podarilo zavŕšiť až v roku 1909, keď obe inštitúcie boli pridelené pod pôsobnosť dvoch rozličných ministerstiev, múzeum pod ministerstvo verejnej práce a škola pod ministerstvo školstva.

Tým sa pomaly približujeme k časovému úseku, ktorý bol osobitne zaujímavý pre naše sympóziu. Nové, protiakademicky zamerané vyučovanie zahŕňalo už vtedy veľa prvkov neskoršieho, slávneho prípravného kurzu na Bauhause vo Weimare, a to živé štúdium prírody, základné štúdium materiálov, skúšanie elementárnych techník na rôznych materiáloch. Alfred Roller, ktorý prevzal funkciu riaditeľa po Myrbachovi, resp. Oskarovi Beyerovi, zaviedol v rámci svojho vyučovania kresby aj voľnú tvorbu, aby tak umožnil študentom rozvoj ich kreativity. Roller, ktorý dodnes platí ako najdlhšie

úradujúci riaditeľ resp. rektor tejto školy (od roku 1909 do roku 1931), bol priam ideálnym stelesnením vienedskej moderny. Patril k zakladateľom vienedskej Secesie (Wiener Secession), na krátky čas bol jej predsedom tohto umeleckého združenia, pôsobil ako umelecký šéf výpravy Vienedskej dvornej opery v období, keď bol riaditeľom Gustav Mahler, zároveň bol maliar, grafik a scénograf, ako aj pedagóg a hlavný administrátor školy.

Začiatkom 20. storočia prispela Umeleckopriemyselná škola spolu so Secesiou a s umeleckými dielňami Wiener Werkstätte k rozmachu umenia, ktoré sa stalo typickým pre Viedeň. Práve Wiener Werkstätte možno označiť až za spriaznený podnik Umeleckopriemyselnej školy, keďže ich založili v roku 1903 Hoffmann s Moserom, ktorí tak pre svoje zákazky mohli oslovovať najlepších učiteľov a žiakov. Palác Stoclet v Bruseli a kabaret Fledermaus vo Viedni sú len dvomi príkladmi stelesňujúcimi duch gesamtkunstwerku a moderny, ktorá bola osobitne charakteristická pre Viedeň a zahŕňala všetky oblasti výtvarného a úžitkového umenia. Na realizácii oboch sa značnou mierou podieľala práve Umeleckopriemyselná škola spolu s Wiener Werkstätte.

Prvá svetová vojna znamenala aj pre túto školu násilné prerušenie, ktoré sa napriek veľkému úsiliu Alfreda Rollera a kolégia pedagógov nepodarilo zmierniť.<sup>3</sup> V roku 1918, po rozpade dunajskej monarchie, sa odrazu ukázalo byť centralistické postavenie jednej poprednej Umeleckopriemyselnej školy zastarané. Okrem toho prakticky vymizli niekdajšie spoločenské vrstvy, ktoré patrili k hlavným objednávateľom absolventov školy. Dosah a medzinárodné uznanie Myrbachových reforiem však pretrvali až do tridsiatych rokov vo vienedskom umení riešenia priestoru tzv. „Wiener Raumkunst“. Zároveň ale bola Umeleckopriemyselná škola práve od roku 1918 konfrontovaná v oblasti architektúry a úžitkových predmetov so silnejším volaním po novej zodpovednosti voči sociálnym problémom svojej doby.

Hlavnými osobnosťami školy boli v týchto rokoch Josef Hoffmann, Oskar Strnad, Heinrich Tessenow a – síce bez profesúry, ale nanajvýš vplyvný – antidogmaticky zameraný Josef Frank. Rovnako ako Strnad zastával aj on myšlienku architektúry bez doktríny, ktorá prinavracala obyvateľom v otázkach zariadenia ich autonómiu a umožňovala im samostatne sa rozhodovať. Zatiaľ čo Hoffmannov absolútny dizajn prezentoval stavbu a hlav-

ne zariadenie bytu ako umelecké dielo, ktorého bol on sám tvorcom, snažil sa Strnad o emancipované bývanie, ktoré dovoľovalo aj miešanie štýlov a porušovanie pravidiel. Heinricha Tessenowa prizvali z Nemecka v roku 1913, kam sa už v roku 1919 vrátil, hoci vďaka svojmu postaveniu na vienedskej Umeleckopriemyselnej škole mal možnosť prinášať nové, dôležité podnety: redukciu tvarov s odkazom na sociálny rozmer tvorby v spoločenskej a politickej situácii, ktorá sa oproti roku 1900 radikálne zmenila. Tessenow sa v tom azda priblížil Adolfovi Loosovi viac než Strnad či Frank. Naproti tomu Hoffmann, ktorého „geometrická“ fáza okolo roku 1900 znamenala najradikálnejšiu abstrakciu v jeho diele, zostal po celý svoj život verný umeleckopriemyselnému ponímaniu architektúry a dizajnu. Ešte aj v dvadsiatych rokoch kládol do popredia estetický rozmer a soliterný produkt, čo prenášal do svojej pedagogickej činnosti (1899 až 1936), hoci bytová núdza a iné naliehavé otázky na úlohu architektúry sa stávali čoraz pálcivejšími.<sup>4</sup>

Odpovede na tieto otázky priniesla napríklad Margarete (Schütte-)Lihotzky, študentka u Strnada a Tessenowa, keď vyvinula nový funkčný nábytok a priniesla nové riešenia pre materské školy a sociálnu výstavbu. V dvadsiatych rokoch bola aktívna v hnutí Wiener Siedlerbewegung (v rámci ktorého sa obyvatelia Viedne sťahovali v dôsledku bytovej núdze na okraj mesta, pozn. edit.) a v rámci sociálnej výstavby známej ako „Nový Frankfurt“. Jej vstavanú „frankfurtskú kuchyňu“ použili do viac než 10 000 bytov. Medzi úspešným profesorom Hoffmannom a mladou absolventkou školy však boli priepastné rozdiely. Môžeme tak skonštatovať, že „druhú“ vienedskú modernu neurčovala Akadémia výtvarných umení, ale pedagógovia a absolventi Umeleckopriemyselnej školy, čoho prominentným dôkazom sú ich početné domy na sídlisku Wiener Werkbundsiedlung z roku 1932.

V prvých dvoch desaťročiach 20. storočia z vienedskej Umeleckopriemyselnej školy vzišlo nové umelecké hnutie – čím sme sa priblížili k obdobiu založenia Školy umeleckých remesiel v Bratislave. Bol to Franz

3 Pozri Alfred Roller, Fünfzig Jahre Wiener Kunstgewerbeschule, *Kunst und Kunsthandwerk* 21, 1918, č. 8-10, s. 336-349.

4 O. Kapfinger ho charakterizoval ako „fascinujúce umenie sublimácie, ktoré excelentne zavádzalo o základných problémoch a otázkach tvorby produktov a života“: Otto Kapfinger, Hoffmann, Loos und der Werkbund: Streiflichter, in: Christoph Thun-Hohenstein – Matthias Boeckl – Christian Witt-Döring (eds.), *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, Wien 2014/15, s. 206.

Cizek, kto svojim študentom sprostredkoval medzinárodné avantgardné prúdy tohto obdobia, hlavne kubizmus a futurizmus, expresionizmus a abstrakciu. Cizek pritom pôsobil, a to aj v medzinárodnom kontexte, súčasne v dvoch oblastiach: za prvé ako všeobecne uznávaný reformný pedagóg, ktorý sa zasadzoval za „voľnú tvorbu“ detí a mládeže. Na Umeleckopriemyselnej škole viedol veľmi uznávaný a úspešný kurz pre deti a mládež. Jeho druhou priekopníckou aktivitou bola pedagogická činnosť pre riadnych študentov Umeleckopriemyselnej školy pod názvom *Ornamentálna náuka o tvaroch*. Od roku 1911 tento predmet priťahoval študentov so záujmom pre experiment. V jeho centre stáli popri výtvarnom umení v užšom zmysle slova aj rytmus, tanec a komplexný pohľad na tvorbu. Sám Cizek sa pritom úplne vzdal svojej umeleckej dráhy maliara a grafika v prospech pedagogickej činnosti.

Jednou z ústredných tém Cizekovho učenia bolo zobrazenie pohybu. To viedlo k vzniku pojmu „kinetizmus“ (z gréckeho „kinesis“ = „pohyb“), ktorým sa označuje veľká skupina diel z jeho triedy. V časopise *Kunst und Kunsthandwerk (Umenie a umelecké remeslo)* sa v roku 1920, pri príležitosti výstavy na Umeleckopriemyselnej škole, po prvý raz spomínajú v článku recenzenta Ludwiga Steinmetza tzv. „kinetické cvičenia“.<sup>5</sup> A v roku 1922 použil Leopold Wolfgang Rochowanski pojem „kinetizmus“ vo svojej knihe *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst (Vôľa k tvaru svojej doby v užitkovom umení)*.<sup>6</sup> Rochowanského publikácia, napísaná nadšeným tónom, je jedinou dobovou monografiou k tejto téme a na osem desaťročí bola vôbec jedinou knihou o viedenskom kinetizme.

Čo sa týka metodiky výučby, mohol Franz Cizek nadviazať na Alfreda Rollera, ktorý na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole viedol začiatkom 20. storočia triedu „všeobecného kreslenia“. Roller nechával „žiakov istý čas pozorovať predmet, ktorý chceli nakresliť a potom spamäti zaznamenávať kresbové stenogramy s tým, že mali dospieť ku koncentrácii na charakteristický tvar a vymedziť sa tak voči povrchnému a nanajvýš otáznemu naturalizmu.“<sup>7</sup> V Cizekovej pozostalosti sa nachádza poznámka:

5 Ludwig Steinmetz, *Kunstschau 1920*, *Kunst und Kunsthandwerk* 23, 1920, s. 205.

6 Leopold Wolfgang Rochowanski, *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst*, Wien 1922, s. 8.

7 Rainer K. Wick, *Die Wiener Kunstgewerbeschule und die Wiener Werkstätte – ein Bauhaus vor dem Bauhaus?*, in: Rainer K. Wick, *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, s. 62.

„Cvičenia: 1. kreslenie zo spomienok (voľná tvorba) / 2. kreslenie spamäti (podľa predlohy) / 3. štúdium prírody“.<sup>8</sup>

Hviezdami v Cizekovej triede boli umelkyne – po prvý raz boli ženy protagonistkami nového umeleckého smeru v Rakúsku: Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky a Maria (My) Ullmann. Všetky tri však už čoskoro opustili Viedeň. Je pozoruhodné, že na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole mohli od začiatku študovať ženy, aj keď v obmedzenom rozsahu iba tie predmety, v ktorých sa osobitne cenila ich šikovnosť a zručnosť.<sup>9</sup> Po prvej svetovej vojne a so zavedením všeobecného volebného práva žien v novej Rakúskej republike (1918) sa ale konečne presadila ich emancipácia aj v kultúre.

V novej umeleckohistorickej literatúre sa hovorí o viedenskom kinetizme v dvojakom zmysle slova. Preto je potrebné tento pojem najskôr vysvetliť. Na jednej strane sa vyzdvihuje význam pedagogiky Franza Cizeka a jeho vyučovacia metóda ako ústredný prvok kinetizmu: „Už svojím prístupom nebol viedenský kinetizmus ‚hnutím‘, ale novou vyučovacou metódou, didaktickým postupom, ktorý Cizek dlhší čas vyvíjal (... od 1920) a praktizoval na viedenskej Umeleckopriemyselnej škole s empatiou a veľkým záujmom.“<sup>10</sup> Respektíve: „V žiadnom prípade by sa nemali (diela z Cizekovej triedy) priradovať v rámci histórie umenia k nejakému novému umeleckému ‚izmu‘.“<sup>11</sup> Na druhej strane platí aj skoršia charakteristika od Marietty Mautner-Markhofovej: „Viedenský kinetizmus tvorí jediné uzatvorené, špecificky rakúske hnutie, ktoré vďaka zanietenej práci študentov pod Cizekovým vedením prešlo všetkými stupňami európskej avantgardy a okolo rokov 1924 až 1925 sa dopracovalo k umeleckej forme zodpovedajúcej medzinárodnému konštruktivismu.“<sup>12</sup>

8 Pozostalosť Franza Cizeka, Wienbibliothek im Rathaus (predtým: Wiener Stadt- und Landesbibliothek), nečíslované.

9 Pozri Bernadette Reinhold, „Weibliche artistische Arbeitskräfte“ in spe – Frauenstudium an der frühen Kunstgewerbeschule. Ein unbequemer Rückblick, in: *Bast – Seipenbusch-Hufschmied – Werkner* (pozn. 1), s. 158-163.

10 Sabine Plakolm-Forsthuber, *Der Wiener Kinetismus im Kontext*, in: Monika Platzer – Ursula Storch (eds.), *Der Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde*, Wien 2006, s. 89.

11 Monika Platzer, *Kinetismus = Pädagogik – Weltanschauung – Avantgarde*, in: pozn. 10, s. 26.

12 Marietta Mautner-Markhof, *Konstruktive Tendenzen*, in: Christoph Bertsch - Markus Neuwirth (eds.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938* (výst. kat.), Österreichische Galerie Wien 1993, s. 188-189.

Pozrime sa napríklad na životné dielo Eriky Giovanny Klienovej, jednej z najvýznamnejších predstaviteľiek kinetizmu. Na jednej strane je to skutočné pedagogické dielo, keďže dlho a opakovane vyučovala na umeleckých školách. Ale na druhej strane je aj pre podstatnú časť jej umeleckej tvorby označenie „kinetické“ úplne na mieste. V nasledujúcej časti sa sústredím hlavne na vizuálnu a ideovú charakteristiku diel, ktoré sa na základe historických súvislostí a špecifického miešania štýlov dajú označiť pojmom „viedenský kinetizmus“. Kinetizmus totiž patrí do kontextu výtvarnej avantgardy, a to aj napriek svojej absolútne centrálnej požiadavke na pedagogiku.

Pre tvaroslovie viedenského kinetizmu je charakteristický pluralizmus a eklekticizmus. Dá sa takmer povedať, že uplatňuje postmoderný prístup citovania a rozvíjania už existujúcich prvkov. Expresionizmus, kubizmus, futurizmus a konštruktivizmus predstavujú komplexnú rozmanitosť vtedajších nových umeleckých prúdov v Európe, ktoré Cizek do istej miery citoval a aplikoval vo svojej vyučovacej metóde založenej na komplexnej pedagogike.

Verena Krieger ukázala, že kinetizmus síce nemožno chápať ako jednotný štýl, avšak dozaista ako označenie skupiny diel využívajúcich rozličné stylistické postupy, ktoré sa vyznačujú „vedomým a ofenzívnym synkretizmom“. To nové, čo Cizek zaviedol do modernej histórie umenia, je kinetizmus ako „syntéza predchádzajúcich štýlov“. <sup>13</sup> Možno tak hovoriť o akomsi viacnásobnom používaní štýlov. Pekne to dokazuje sama Erika Giovanna Klien. V septembri 1923 napísala na pohľadnici zo Salzburgu svojmu kolegovi Rochowanskemu: „Pred dvomi rokmi som študovala Salzburg kubisticky, potom kineticky a teraz sa k tomu pridáva konštruktivizmus.“ <sup>14</sup> Kubizmus, futurizmus a konštruktivizmus sú práve tie tri klasické umelecké „izmy“, ktoré nám ponúkajú nespočetné prepojenia s viedenským kinetizmom. Pre kubizmus a futurizmus je spoločná fascinácia zo zobrazenia pohybu, dynamika, simultánnosť a témy reflektujúce technický pokrok a veľkometo.

Rochowanskeho spomínaná kniha *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* obsahuje ilustrácie „93 ob-

rázkov prác viedenskej Umeleckopriemyselnej školy, oddelenia vládneho radcu profesora Franza Cizeka“. <sup>15</sup> V talianskom časopise *Piccolo della Sera* z 14. 3. 1923 sa objavila recenzia tejto knihy s nadpisom „L. W. Rochowanski e il Futurismo Viennese“. <sup>16</sup> Možno práve pre takéto privlastňovanie si kinetizmu, ktoré Rochowanski i Cizek museli považovať za podceňovanie, Rochowanski vysvetľoval: „Tento kinetizmus nie je totožný s futurizmom skupiny okolo Marinettiho napriek tomu, že ho podnietila výstava futuristických diel, ktorá sa konala v roku 1912 vo Viedni. Futurizmus iba poskytuje dojem pohybu, má teda impresionistický zdroj. Kinetizmus naproti tomu sprostredkúva rytmický sled pohybu.“ <sup>17</sup> Výstava, na ktorú sa tu odvoláva Rochowanski, bola putovnou výstavou futuristického umenia, ktorú zorganizoval Herwarth Walden v spolupráci s Filippom Tommasom Marinettim a ktorú vo Viedni zastrelšoval Akademický zväz literatúry a hudby (Akademischer Verband für Literatur und Musik). Bolo ju možné navštíviť od 15. decembra 1912 do 7. januára 1913 v priestoroch školy Schwarzwaldschule, potom sa presunula do Budapešti. Výstava síce vo Viedni takmer nemala bezprostredný ohlas, avšak jej účinok bol dlhodobý, a to hlavne cez Cizekovu recepciu futurizmu a sprostredkovanie jeho žiakom, dnes označovaným za „kinetistov“. Pozoruhodné pritom je, že Cizek, ako reformný pedagóg (!), dokázal úplne potlačiť zúrivú rétoriku futuristov, hlavne Marinettiho. Svoje vnímanie futurizmu obmedzil na vizuálny odkaz a jeho teoretické uchopenie. Ani velebenie vojny vo futuristických textoch, ani vyslovene protirakúsky postoj futuristov počas prvej svetovej vojny nezohrávali v dvadsiatych rokoch pre Cizeka a Rochowanskeho zjavne žiadnu úlohu.

Tempo a nová technika, veľkometo ako metafora modernosti, zobrazenie sledov pohybu, zrýchlenie, dynamika a simultánnosť – to boli témy, ktoré na futurizme fascinovali Cizeka, Rochowanskeho a mladých kinetických umelcov a umelkyne. Veď práve futuristi prevzali od kubizmu, s ktorým sa zoznámili v roku 1911 v Paríži, simultánný pohľad na predmety, osoby a priestor; rozpracovali ho však smerom k dynamizácii.

13 Verena Krieger, *Adaption – Synthese – Transformation. Zu den künstlerischen Verfahren des Kinetismus / Adaption – Synthesis – Transformation. On the artistic methods of Viennese Kineticism*, in: *Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner* (pozn. 1), s. 40-55.

14 Obr. v: Bernhard Leitner, *Rochowanski 1885–1961. Eine Montage*, Ostfildern-Ruit 1995, s. 72.

15 Pozri Vera Vogelsberger, *Künstlerische Kunstliteratur. Über Schriften Leopold Wolfgang Rochowanskis*, in: *Leopold Wolfgang Rochowanski, Aquarelle – Zeichnungen, 1919–1921*, Wien 1987, s. 69-75.

16 Cit. podľa Platzera, (pozn. 11), s. 16, pozn. 40.

17 Leopold Wolfgang Rochowanski, *Das kinetische Marionettentheater der Erika Giovanna Klien*. Typoskript, reprodukcia in: Leitner (pozn. 14), s. 74-75.

Toto zodpovedalo Cizekovmu krédu o svete pretkanom silami a prúdmi. Cizekova „náuka o kinetizme“ bola v dvoch ohľadoch zameraná viac na futurizmus ako na kubizmus: na jednej strane v koncepte, že energia preniká cez všetko živé a cez všetky predmety (čo sa malo v umeleckých dielach vizualizovať), na druhej strane svojím cieľom, ktorý spočíval v zobrazení sledu pohybov – na rozdiel od viacnásobného pohľadu na predmet, o ktorý sa snažil kubizmus. Futuristi na to používali pojmy ako „dynamizmus“, „siločiary“ a „simultánnosť“, pričom simultánnosť mala zobraziť súčasný sled rôznych fáz pohybu v obraze. Práve tento program futuristov sa stretáva s Cizekovým cieľom zviditeľniť pocity a nálady. Umberto Boccioni sformuloval svoje názory v roku 1914 v rozsiahlom texte „Fyzický transcendentalizmus a výtvarné stavy mysle“.<sup>18</sup> Od pozorovateľa Boccioni požadoval, aby vnímal obraz nie zvonka, ale z jeho stredu. „Pozorovateľa umiestňujeme do stredu obrazu“<sup>19</sup> – tak znie programatický názov ďalšieho z jeho textov.

Skutočnosť, že v 20. storočí teoretici vystupujú ako propagátori umeleckého zoskupenia, síce nie je zriedkavosťou, spomeňme napríklad André Bretona za surrealizmus či Pierra Restanyho za Nouveau réalisme. Franz Cizek však sám uviedol do života nový umelecký štýl, keďže kinetizmus nadobudol formu až prostredníctvom Cizekovej pedagogickej činnosti v dielach jeho žiakov. V roku 1912 písal o sugestívnom pôsobení svojej vlastnej pedagogickej činnosti: „Tým, že trieda intenzívne prežíva svojho učiteľa, nachádza sa v stave imanentnej sugescie (...) Tá povyšuje účasť žiakov na vlastnej práci na úroveň vnútorného zážitku, čím navádza stav permanentnej exaltácie, ktorý žiakov strháva, často ich povyšuje nad samých seba (...)“<sup>20</sup> Rochowanski neskôr napísal v knihe *Der Formwille der Zeit* o tom, ako sú Cizekovi študenti presiaknutí rytmom, ktorý ich vedie k tvorbe: „Rytmus. Preteká telom žiakov a keď má

žiač nakresliť telo, nezobrazí telo, ale rytmus a ak člení priestor, nerobí to svojvoľne alebo podľa starých geometricko-estetických pravidiel, ale v dôsledku duševných pochodov.“<sup>21</sup> Charizmatická osobnosť Cizeka ako učiteľa a jeho intenzívna prítomnosť v triede vytvárala priam atmosférický náboj. Výsledkom bola, v nadväznosti na expresionistické výrazové gesto, vizualizácia duševných pochodov.

Pre tému konferencie bolo prirodzene relevantné, či existovali nejaké kontakty medzi viedenským kinetizmom a jeho východnými susedmi. Tie boli dôležité aj po rozpade habsburskej monarchie, aj keď v úplne iných podmienkach. „V roku 1920 vznikla okolo Lajosa Kassáka skupina dočasných maďarských vyhnanco. Zemepisná blízkosť Viedne k ich vlasti spôsobila po rozpade Maďarskej republiky rád, že vo Viedni vychádza (od roku 1920, pozn. PW) do roku 1925 jeden z najvyprofilovanejších avantgardných časopisov pod názvom MA (Dnes). K istým prienikom došlo opakovane s dvomi protagonistami, Lajosom Kassákom a jeho švagrom Béloom Uitzom.“<sup>22</sup> V Cizekových denníkoch z rokov 1923 a 1924 sa nachádzajú záznamy o stretnutiach s Béloom Uitzom a jeho umením, ako aj o jeho návšteve v Cizekovej triede na Umeleckopriemyselnej škole. Cizek tiež spomína, že si kúpil výtlačky časopisu MA.<sup>23</sup> Uitz mal v roku 1923 možnosť vystavovať v Múzeu umenia a priemyslu, ako sa v tom čase nazývalo bývalé cisársko-kráľovské Rakúske múzeum umenia a priemyslu.<sup>24</sup> A Kassák vydal vo Viedni spolu s Lászlóom Moholy-Nagyom v roku 1922 almanach *Buch neuer Künstler*, kde propaguje etablovanie konštruktivizmu ako nového umeleckého „izmu“.<sup>25</sup>

Neprebádané sú ešte vzťahy medzi Umeleckopriemyselnou školou vo Viedni a ŠUR v Bratislave v tomto období. Podľa rešerši kolegyne Kláry Prešnajderovej bol Josef Vydra, riaditeľ Školy umeleckých remesiel v Bratislave, už pred prvou svetovou vojnou v kontakte s Franzom Cizekom, a neskôr aj s Leopoldom Wolfgangom Rochowanským. Vydra si písal aj s Josefom Hoffmannom a Eduardom Josefom Wimmerom-Wisgrillom, dvomi významnými profesormi na viedenskej Umelec-

18 Pozri Astrit Schmidt-Burkhardt (ed.), *Umberto Boccioni, Futuristische Malerei und Plastik*, Dresden 2002, s. 170–202. Originálne vydanie: *Umberto Boccioni, Scultura Pittura Futuriste (Dinamismo Plastico)*, Mailand 1914.

19 Pozn. 18, s. 153–156.

20 Franz Cizek, *Die Organisation und die kunstpädagogischen Probleme des Jugendkurses*, in: *4. Internationaler Kunsterziehungskongress in Dresden 1912*, s. 473. Cit. podľa Maria Immakulata Stolberg, *Der Wiener Kinetismus*, in: Jürgen Schilling (ed.), *Wille zur Form. Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn*, Wien 1993, s. 43–52.

21 Rochowanski (pozn. 6), s. 11.

22 Monika Platzer, *Der Wiener Kinetismus – eine Balance zwischen den Avantgarden*, in: *Bast – Husslein-Arco – Krejci – Werkner* (pozn. 1), s. 32.

23 Pozn. 22, s. 38, pozn. 18.

24 Pozn. 22, s. 33.

25 Pozn. 22.



kopriemyselnej škole. Wimmerovi sa napríklad ozval, keď hľadal učiteľku na oddelenie módy. Vydra v roku 1929 tiež zaviedol kurz umenia pre deti. V roku 1932 navštívili členovia Školy umeleckých remesiel v Bratislave viedenskú Umeleckopriemyselnú školu a kolegovia opätovali návštevu v Bratislave.<sup>26</sup> V archíve Universität für angewandte Kunst, nástupníckej inštitúcii viedenskej Umeleckopriemyselnej školy, sa doteraz nenašli doklady o komunikácii medzi oboma školami.<sup>27</sup>

Lepšie prebádanou oblasťou ako kontakty s východnými susedmi je Cizekovo pôsobenie na západe. Cizek zanielene propagoval výsledky oboch svojich tried, umenia mládeže a kinetizmu, na Umeleckopriemyselnej škole. V roku 1922 sa uskutočnila putovná výstava jeho tried v Holandsku, na ktorej sa okrem iných zúčastnila aj Erika Giovanna Klien. „Doslova zavalený požiadavkami zo zahraničia a v rámci výstavy svojich tried, ktorá od roku 1923 putovala po USA, sa Cizek zoberal skoro výlučne ‚propagáciou‘ svojej metódy. (...) Výstava ‚International Exhibition of Modern Art‘ umeleckej organizácie Société Anonyme, ktorú skoncipovala Katherine Dreier pre Brooklyn Museum 1926/27, prezentuje jedno dielo od Eriky Giovanny Klienovej, ktorá je (v katalógu bez uvedenia umelca) zahrnuté pod pojem ‚Cizekova metóda‘.“<sup>28</sup> O výstavnom turné 1923/24 Cizekovej „školy“ zatiaľ nevieme nič bližšie – teda ani o vystavenom umení mládeže a ani o vystavených študentoch jeho „kinetickej“ náuky. Poznáme však jeho prominentné zastávky: o. i. Metropolitan Museum v New Yorku, National Gallery vo Washingtone a Art Institute v Chicagu, výstavu bolo možné navštíviť aj v Omahe (Nebraska), Maryland Institute v Baltimore a aj v Balboa Park Museum v San Diegu. V roku 1925 bola viedenská Umeleckopriemyselná škola zastúpená okrem iného aj kinetickými prácami v rámci parížskej *Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes* – spolu s úspešnými architektonickými exponátmi viedenskej školy, ktoré sme už spomínali. Absolventi kinetizmu profitovali z toho, že Cizek si už predtým získal široké uznanie v Európe a USA so svojou triedou pre umenie mládeže. Takto sa viackrát prezentovali obe rozdielne skupiny Cizekových žiakov v akomsi „dvojbalení“. Aj životy troch najdôležitejších predstaviteľiek kinetizmu sa odohrali mimo Rakúska, teda v USA, v Nemecku a vo

Švédsku. Erika Giovanna Klien sa presťahovala v roku 1929 do New Yorku, vyučovala tam na umeleckých školách, vystavovala, publikovala na tému umelecká výučba a výtvarná výchova, zomrela však takmer v úplnom zabudnutí v roku 1957 v New Yorku. Elisabeth Karlinsky vyučovala takisto koncom dvadsiatych rokov v New Yorku, pôsobila v Holandsku a vo Francúzsku a od roku 1931 žila v Dánsku. Marianne Ullmann pôsobila v Mníchove, Luzerne a Münsteri.

Už od roku 1918 sa Cizekove triedy nachádzali v detašovaných priestoroch školy blízko Ringstraße. Celé prvé poschodie obsadil kurz umenia mládeže, na treťom poschodí bola stála výstavná miestnosť pre „modernú tvorbu“ a učebne ornamentálnej náuky. Tento výstavný priestor často navštevovali prominentní hostia ako napríklad Wassily Kandinsky, Hans Prinzhorn, Ernst Krenek, Elisabeth Duncan a iní. Spolu s Friedrichom Kieslerom, vynálezcom priestorového javiska tzv. „Raumbühne“, navštívili Cizekovo oddelenie na Umeleckopriemyselnej škole aj futuristi Filippo Tommaso Marinetti a Enrico Prampolini sprevádzaní Theom van Doesburgom.

V medzinárodnom kontexte boli kinetické práce prijímané pozitívne. Avšak koncom dvadsiatych rokov v samotnom Rakúsku nepanovali priaznivé podmienky pre túto zmes kubisticko-futuristicko-konstruktivistického tvaroslovia a Cizekovu reformnú pedagogiku. Nevzniklo ani žiadne kinetistické umelecké zoskupenie, ktoré by spoločne nasledovalo jeho odkaz aj mimo Umeleckopriemyselnej školy. Kampaň národných socialistov proti všetkému avantgardnému a prerušenie kontinuity počas druhej svetovej vojny definitívne zavřili procesy, ktoré viedli k potlačeniu ďalšej recepcie kinetizmu. Po roku 1945 sa dejiny umenia v Rakúsku opätovne odvolávajú na veľké mená ako Klimt, Kokoschka a Schiele. V kontexte histórie rakúskej moderny sa kinetizmus v povojnovom období nespomína. „Znovu objavovať“ ho začíname až v polovici sedemdesiatych rokov, ale to už je celkom iný príbeh.<sup>29</sup>


26 Poznanky Kláry Prešnajderovej, ktorej za ne srdečne ďakujem.

27 S poďakovaním Silvii Herktovej za rešerš v archíve Universität für angewandte Kunst vo Viedni.

28 Platzer (pozn. 11), s. 25-26.

29 Až veľká výstava vo Wien Museum v roku 2006 predstavila „kinetizmus“ monograficky, porovnaj pozn. 11. Vo viedenskom Belvedere sa konala v roku 2011 reprezentatívna prehliadka začlenenia kinetizmu do európskej moderny : DYNAMIK! *Kubismus, Futurismus, KINETISMUS*, ktorú sprevádzala publikácia *Wiener Kinetismus. Eine bewegte Moderne*, (pozn. 1).





# Reformy akademií umenia vo Weimarskej republike

Julia Witt

## Úvod

Odkedy Wilhelm Waetzoldt publikoval v roku 1921 svoje dielo *Gedanken zur Kunstschulreform* (*Myšlienky k reforme umeleckých škôl*) sa v diskusii o obnove umeleckého školstva vo Weimarskej republike ujal pojem „reforma umeleckých škôl“.<sup>1</sup> Vo vedeckých kruhoch sa ukotvil v roku 1977 prostredníctvom výstavy a publikácie *Kunstschulreform 1900 – 1933* (*Reforma umeleckého školstva 1900 – 1933*).<sup>2</sup> Môžeme však hovoriť o jednej reforme? Alebo existovali viaceré reformy umeleckých škôl s rôznym charakterom a rôznym časovým sledom?

Takzvaná „reforma umeleckých škôl“ sa dotkla inštitúcií, ktoré sa výrazne líšili vo svojej štruktúre a nachádzali sa na rôznych hierarchických stupňoch: súkromné vzdelávacie inštitúcie, mestské umeleckopriemyselné školy, štátne umeleckopriemyselné školy, štátne akadémie umenia, ako aj štátne umelecké vysoké školy, ktoré vznikli zlúčením umeleckopriemyselných škôl a akademií umenia. V nasledujúcom texte sa zameriam na vývoj nemeckých štátnych akademií umenia.<sup>3</sup>

1 Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.

2 Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900–1933*, Berlin 1977.

3 Prebiehajúca dizertácia autorky: *Reformen an den Kunstakademien im Deutschen Reich 1910 – 1942*, Technická univerzita Berlín, Inštitút umeleckých vied a historickej urbanistiky, odbor história umenia.

## Nemecké akadémie umenia terčom kritiky reformátorov umeleckých škôl

Vo federálne usporiadanej Nemeckej ríši existovalo na konci prvej svetovej vojny desať akadémii umenia, z ktorých päť bolo na území Pruska. Ostatné veľké spolkové štáty mávali vždy iba jednu akadémiu v hlavnom meste. Na základe svojej často stáročnej tradície sa akadémie vyvíjali dosť samostatne. Záviselo to od kultúrnej rozvinutosti daného regiónu a mesta, v ktorom sídlili, ako aj od existencie doplňujúcich, prípadne konkurujúcich vzdelávacích inštitúcií.<sup>4</sup>

Na sklonku cisárstva sa akadémie stali terčom kritiky. Reformné myšlienky sa od druhej dekády 20. storočia prejavovali formou súkromných či interných úradných memoránd, článkov v odborných časopisoch a dennej tlači, alebo aj v samostatných publikáciách. Prítom treba vyzdvihnúť najmä fakt, že väčšina textov o reforme výtvarného školstva pochádzala od architektov či umeleckých remeselníkov a nie od umelcov. Akadémie sa v nich opisovali ako zaprášené a ťažkopádne inštitúcie, ktoré fungujú samy pre seba bez ohľadu na hospodárske a spoločenské potreby, takmer ako v slonovinovej veži. Tým niesli zodpovednosť za narastajúci „umelecký proletariát“. Kritici požadovali príklon k umeleckému remeslu, omladenie pedagogických zborov a silnejšie zameranie osnov a výučby na prax.

Akadémie na tieto požiadavky reagovali vnútornou reformou. Následne sa pomocou rôznych opatrení podarilo dosiahnuť najmä tieto ciele:

### 1. Praktické predchádzajúce vzdelanie uchádzačov o štúdium:

Na dôkaz talentu a spôsobilosti sa vo väčšine prípadov požadovalo preukázanie predchádzajúceho odborne-remeselného alebo ekvivalentného vzdelania, ako to bolo už dlhší čas bežné na umeleckopriemyselných školách. Okrem toho sa robili prijímacie skúšky. Štúdium sa začínalo takzvaným skúšobným obdobím, spravidla v trvaní jedného semestra.

4 Genéza akadémii umenia pozri: Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln – Weimar – Wien 2010; Nikolaus Pevsner, *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.

### 2. Pedágógovia prichádzali z praxe a učiteľské zbory sa omladili:

V zásade mali všetci profesori na akadémiách až do zániku cisárstva v roku 1918 status štátnych úradníkov. Od tejto praxe sa upustilo v dvadsiatich rokoch. Prusko od roku 1923 znemožnilo obsadzovanie stálych miest. Umeleckí pedagógovia dostávali iba zmluvy na určitý čas, spravidla na 6 rokov.<sup>5</sup> Akadémie sa však snažili udržať si jednotlivých učiteľov dlhšie tak, že im predlžovali zmluvy.<sup>6</sup> Pomerne krátke pôsobenie učiteľov na akadémii malo zabezpečiť umelecky aktuálne, praktické vzdelávanie. Nesmieme zabúdať ani na to, že finančná správa veľmi vítala takúto úpravu pre úsporu na personálnych nákladoch.

### 3. Silnejšie zameranie osnov a výučby na prax:

Učítelia, ktorí boli vo svojom súkromnom povolani zakotvení v praxi, mali čo najviac zapájať svojich žiakov do vlastných projektov. Darilo sa to celkom dobre v triedach pre nástennú maľbu a pri všetkých umeleckoremeselne zameraných predmetoch. U architektov išlo o bežnú prax. Možno tu spomenúť napríklad Bruna Paula v Berlíne, Wilhelma Kreisla v Düsseldorfe, neskôr v Drážďanoch, či Hansa Soedera v Kasseli, ktorí angažovali svojich žiakov ako kresličov alebo priamo na stavbách.<sup>7</sup> Vzdelávanie malo byť obohatené o dielenskú výučbu podľa vzoru umeleckopriemyselných škôl.

5 Pozri Záznam Združenia učiteľov na nemeckých vysokých školách umenia, 26. 2. 1931; a ich podklady k otázkam zamestnávania, 31. 3. 1933 (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv (UdK Berlin, UA) inv. 8, č. 101).

6 Pozri napr. Predĺženie pracovných zmlúv učiteľov Hansa Soedera a Alfreda Vocheho, Akadémia umení Kassel 1928, o ďalších päť rokov (Hessisches Staatsarchiv Marburg (HStAM), inv. 150, č. 1680, I. 172, 182–183) a Fritza Klimscha 1931 na Združených štátnych školách v Berlíne (AdK, Berlin, Historisches Archiv, PrAdK, č. I/067, I. 27).

7 K vyučovaniu architektov na akadémiách umenia pozri Julia Witt, *Architekturlehre an den Kunstakademien in der Weimarer Republik*, in: Carola Ebert – Eva Maria Froschauer – Christiane Salge (eds.), *Vom Baumeister zum Master: Formen der Architekturlehre vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Berlin 2019, s. 122–147; Julia Witt, *Architektur oder Baukunst? Die Architekturklassen an den deutschen Kunstakademien in den 1920er-Jahren*, in: Philipp Oswald (ed.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre: Von Dessau bis Mexiko*, Basel 2019, (Bauwelt Fundamente 164), s. 72–85.

Vybavenie akademií dielňami sa značne líšilo. Čím viac umeleckoremeselných predmetov škola ponúkala, tým viac dielní si založila. Na niektorých akademiách existovali už pred rokom 1918 dielne pre maliarske techniky a náuku o materiáloch,<sup>8</sup> ako aj tlačiarne. Berlínska vysoká škola výtvarných umení (Berliner Hochschule für die Bildenden Künste) vlastnila zlievareň na bronz. Akadémia umenia a umeleckých remesiel (Akademie für Kunst und Kunsthandwerk) vo Vroclave zastávala so svojimi početnými dielňami popredné miesto v Nemecku.<sup>9</sup>

## Pozícia jednotlivých aktérov v procese zlúčenia – štyri príklady

Zatiaľ čo uvedené ciele pre vnútornú reformu sa stretávali so všeobecným súhlasom, otázka zlučovania škôl predstavovala zdroj možných konfliktov. Ideály reformátorov si kládli za cieľ zlúčením výtvarných akademií a umeleckopriemyselných škôl vytvoriť nový typ vysokej školy umení. Podľa ich názoru nestačilo zostať iba pri interných reformách. V jednotlivých nemeckých inštitúciách pristupovali k tejto ďalekosiahlej požiadavke rozdielne. Pozíciu príslušných štátnych správ, akademií a umeleckopriemyselných škôl tu ukážem na štyroch príkladoch, pričom sa zameriam na reformný proces v Karlsruhe, Berlíne, Mníchove a Drážďanoch.<sup>10</sup>

### 1. Karlsruhe (Bádensko)

V Karlsruhe panoval široký konsenzus, že sa akadémia musí zlúčiť s umeleckopriemyselnou školou. V priebehu roku 1918 sa spustil proces tejto fúzie. Bádenská štátna správa si od zlúčenej vysokej školy umení sľubovala úsporu nákladov. Umeleckopriemyselná škola bola preto vyčlenená z kompetencie ministerstva vnútra do kompetencie ministerstva kultúry.<sup>11</sup>

Umelci dúfali v kreatívny synergický efekt. Zo strany akadémie privítal tento proces hlavne učiteľ a rektor v školskom roku 1918/19 Walter Georgi.<sup>12</sup> Riaditeľ Umeleckopriemyselnej školy Karl Hoffacker sa takisto zasadil za zlúčenie. Georgi a Hoffacker sa ako zástupcovia oboch vzdelávacích inštitúcií dohodli vo februári 1919 na programe pre „spoločnú Vysokú školu umení“.<sup>13</sup> Hoffacker však zomrel už o niekoľko mesiacov neskôr a Georgi odišiel z akadémie z dôvodov, ktoré mi nie sú známe.

Ministerstvo kultúry sa síce zaoberalo ich programom, nezávisle však ďalej pracovalo na vlastných plánoch zlúčenia. Bez predchádzajúceho odsúhlasenia s novými vedúcimi oboch inštitúcií vymenovalo v decembri 1919 trojčlennú komisiu na prípravu zlúčenia, ktorú tvorili Hermann Billing (Technická vysoká škola a Akadémia umenia), Albert Hauelsen (Akadémia umenia) a Max Laeuger (Umeleckopriemyselná škola).

K 1. októbru 1920 bola založená Bádenská krajiniská umelecká škola na základe výnosu ministerstva kultúry.<sup>14</sup> K priestorovému zlúčeniu však nedošlo. V učebných osnovách získali umelecké a umeleckoremeselné predmety rovnocenné postavenie.<sup>15</sup>

### 2. Berlín (Prusko)

V Prusku proces fúzie neprebehol tak hladko ako v Bádensku. Talentovaný Bruno Paul, ktorý mal dobré kontakty s kruhmi moderne zmyšľajúcich architektov a výtvarníkov, tu riadil od roku 1906 Vzdelávací ústav pri Kráľovskom umeleckopriemyselnom múzeu (Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums), dnes štátnu Berlínsku umeleckopriemyselnú školu (Berliner Kunstgewerbeschule).

8 Na Akadémii umenia v Königsbergu bola založená v roku 1911 dielňa pre techniku maľovania, neskôr v Mníchove (1912), na Umeleckej škole v Karlsruhe (1919), na Združených štátnych školách v Berlíne (1924), akadémie v Drážďanoch a Vroclave mali tiež také dielne.

9 K akadémii vo Vroclave pozri Petra Hölscher, *Die Akademie für Kunst und Kunstgewerbe zu Breslau: Wege einer Kunstschule 1791 – 1932*, Kiel 2003.

10 Nevysvetľujeme tu históriu založenia a vývoja štátneho Bauhausu vo Weimare, ktorá bola dostatočne preskúmaná.

11 Bádenské ministerstvo vnútra pre ministerstvo kultúry a školstva, 11. 2. 1919 (Generallandesarchiv Karlsruhe (GLAK) 235 č. 40171).

12 Walter Georgi, Akademieprofessor, Die moderne Kunstakademie. *Karlsruher Tageblatt* č. 184 z 15. 5. 1918; Walter Georgi, Die Neuordnung der Kunstakademie, *Badische Landeszeitung* č. 263 zo 7. 6. 1919. (GLAK 235 č. 40171).

13 Program reformy akademií ako súčasť Hoffackerovho listu pre bádenské ministerstvo kultúry, 24. 2. 1919 (GLAK 235, č. 40171).

14 Výnos bádenského ministerstva kultúry, 26. 8. 1920 (GLAK 235, č. 6683).

15 Pozri návrh učebnej osnovy (GLAK 235, č. 40171).

le).<sup>16</sup> Už v roku 1912 odovzdal Paul na pruskom ministerstve kultúry návrhy na reformu umeleckých škôl. Na ministerstve si ho za to mimoriadne cenili nasledujúcich dvadsať rokov. Paul našiel od roku 1920 v ministerskom úradníkovi Wilhelmovi Waetzoldtovi spriaznenca, ktorý tak ako on sám považoval zlúčenie „jednotnú školu umenia“ za riešenie otázky reformy umeleckých škôl.<sup>17</sup> Waetzoldt a Paul na svoju stranu síce získali ministerstvo financií, s realizáciou reformy však nena- predovali. Najskôr chceli dosiahnuť dohodu platnú pre celé Prusko s ministerstvom obchodu, ktoré zodpovedalo za všetky umeleckopriemyselné školy (s výnimkou Paulom vedeného vzdelávacieho ústavu v Berlíne). Keď sa im to konečne podarilo, malo prísť v hlavnom meste Berlín k zlúčeniu Vysoké školy výtvarných umení a Vzdelávacieho ústavu Umeleckopriemyselného múzea. V roku 1923, krátko pred spustením fúzie, narazili na húževnatý odpor akademikov pod vedením riaditeľa Arthura Kampfa. Ten našiel mocných podporovateľov v radoch Pruskej akadémie umenia. Akademici považovali personálne rozhodnutie ministerstva kultúry vymenovať Bruna Paula za riaditeľa zlúčenej umeleckej vysokej školy za urážku, keďže by sa tak tradičné, akademické umenie podriadilo umeleckému remeslu. Videli za tým „rozvracačskú myšlienku“ nemeckého Werkbundu, ktorého vplyv chceli zastaviť. S pomocou pruského Krajiniského snemu dosiahli vytvorenie umeleckej znaleckej komisie na vypracovanie nových stanov pre Vysokú školu výtvarných umení. Tým prinútili Waetzoldta zohľadniť ich návrh usporiadania školy. Od svojho osobného rozhodnutia však neupustil. Prostredníctvom výnosu, ktorý krátko nato vydalo pruské ministerstvo kultúry, boli v októbri 1924 založené Združené štátne školy pre voľné a úžitkové umenie

v Berlíne s Brunom Paulom na čele.<sup>18</sup>

### 3. Mníchov (Bavorsko)

Reformný proces v Mníchove mal zo začiatku podobný priebeh ako v Berlíne. Architekt Richard Riemerschmid, riaditeľ Umeleckopriemyselnej školy, sa zasadzoval za reformu umeleckých škôl. V jeho programových spisoch, zverejnených v roku 1917 a 1919 v dvoch častiach pod názvom *Künstlerische Erziehungsfragen*<sup>19</sup>, načrtnol podrobný obraz modernej, zlúčenej umeleckej vysokej školy. Na mníchovskom ministerstve kultúry našiel zaniateného zástancu svojich myšlienok, ministerského úradníka Richarda Henschela. Umeleckí akademici a umelci v Bavorsku však mali iný názor. Pracovná komisia, ktorú v roku 1920 zostavili zo zástupcov všetkých zainteresovaných strán, dostala za úlohu vypracovať „smernice pre novú organizáciu štátneho umeleckého vzdelávania“. V priebehu rokovaní sa však jej členovia stále viac odklňali od pôvodného cieľa rovnocenného zlúčenia škôl. Resentiment akademikov voči umeleckým remeselníkom a nepoddajný postoj Richarda Riemerschmida viedli k tomu, že rokovania stroskotali. Akadémia jednoducho odmietala akékoľvek úvahy o rovnocennej spolupráci s Riemerschmidovou umeleckopriemyselnou školou. Na upokojenie situácie ministerstvo napokon obetovalo Riemerschmida a poslalo ho v roku 1924 do dôchodku.<sup>20</sup> Skutočnosť, že nevydarené zlúčenie v Mníchove nemožno pripisovať výlučne Riemerschmidovi, je zjavná pri pohľade na ďalší vývoj. Aj opätovný pokus o fúziu v rokoch 1930/31 počas svetovej hospodárskej krízy pod vedením jeho nástupcu Carla Sattlera stroskotal na zásadnom zamietnutí

16 Tu treba odkázať na Paulovu angažovanosť pri založení Mníchovských združených dielní pre umenie v remesle (Münchner Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk) 1898 a nemeckého Werkbundu 1907 a jeho činnosť pre časopis *Simplicissimus*. Viac k Paulovi pozri: William Owen Harrod, *Bruno Paul: The life and work of a pragmatic modernist*, Stuttgart 2005.

17 Pozri Bruno Paul: *Künstlerlehrzeit*, *Wieland. Zeitschrift für Kunst und Dichtung* 1, apríl 1917, s. 15-17; Bruno Paul, *Erziehung der Künstler an staatlichen Schulen*, Berlin 1919; Wilhelm Waetzoldt, *Gedanken zur Kunstschulreform*, Leipzig 1921.

18 Výnos pruského ministerstva kultúry z 8. 8. 1924 (Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (GStA PK), I. HA Rep. 90 A, č. 1778, I. 90). Proces založenia Združených štátnych škôl pozri Kristina Kratz-Kesemeier, *Kunst für die Republik: Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2008, s. 313-323; Stefanie Johnen, *Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin: Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur*, Berlin 2018, s. 34-48.

19 Richard Riemerschmid, *Künstlerische Erziehungsfragen*, München 1917 a 1919 (letáky Mníchovského zväzu).

20 Pozri Rokovania o novej organizácii štátneho umeleckého vzdelávania (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, BayHStA, MK 40903; MK 40904; MK40905).

zo strany prezidenta akadémie Germana Bestelmeyera a učiteľského zboru, ktorý ho v tom podporoval. Akadémia umenia a Umeleckopriemyselná škola sa zlúčili až v roku 1946.

#### 4. Drážďany (Sasko)

Aj v Drážďanoch sa diskusia o možných reformách začala už pred koncom prvej svetovej vojny. Vychádzajúc z vývoja v krajine predstavil Karl Groß, riaditeľ miestnej Umeleckopriemyselnej školy, v roku 1917 saskému ministerstvu hospodárstva interné stanovisko, v ktorom sa v zásade vyjadril za nové členenie umeleckého vzdelávania.<sup>21</sup> Neplánoval však zlúčenie svojej školy s Akadémiou umenia. Akadémia mala ten istý názor. K spokojnosti oboch inštitúcií sa ministerstvo nevenovalo téme zlúčenia škôl. Akadémia umenia podliehala naďalej ministerstvu vnútra a Umeleckopriemyselná škola ministerstvu hospodárstva. Nedošlo k zaradeniu oboch inštitúcií pod jedno ministerstvo, čo by bolo nevyhnutným opatrením pre ich zlúčenie. Ministerstvo hospodárstva dokonca ešte posilnilo Umeleckopriemyselnú školu tým, že v októbri 1920 ju premenovalo na „Umeleckopriemyselnú akadémiu.“<sup>22</sup>

V rokoch 1922 a 1923 sa opätovne začalo hovoriť o zlúčení oboch škôl. Akadémia umenia i Umeleckopriemyselná akadémia boli v zásade otvorené interným reformám, každá ale chcela ísť radšej svojou vlastnou cestou. Pre akademikov, ktorí sa cítili byť zaviazaní tradícii, bolo zlúčenie jednoducho „nemysliteľné“.<sup>23</sup>

Keď sa v roku 1931 opäť začalo diskutovať o zlúčení, stále sa nenašli medzi profesormi oboch škôl žiadni zástancovia. Zadovážili si posudky a rady od kolegov, ministerstvá si zas vyžiadali informácie o umeleckých školách z iných nemeckých spolkových krajín a zabezpečili si nezávislé odborné

posudky. Zatiaľ čo obe vzdelávacie inštitúcie zbierali argumenty proti zlúčeniu, snažila sa správa vyzdvihnúť pozitívne aspekty. Keď sa koncom roka 1931 v krajine prehĺbila v dôsledku krízy hospodárska núdza, požadovala štátna správa zlúčenie oboch škôl.<sup>24</sup> Ministerstvo vnútra a ministerstvo hospodárstva na jar roku 1932 vyhlásili zlúčenie za neodvratné.<sup>25</sup> V zápisnici zo zasadania na ministerstve zo 4. novembra 1932 sa konštatuje, že rokovania sú ukončené, „s vypracovanými stanovami súhlasia obe akadémie“ a zlúčenie sa stane účinným k 1. aprílu 1933.<sup>26</sup> V roku 1933 pre nové politické zameranie štátu však k žiadnej fúzii nedošlo. Školy sa zlúčili až v roku 1940 v dôsledku vojny.<sup>27</sup>

## Vyhodnotenie

Klasické akadémie umenia, z ktorých mnohé pochádzali ešte z čias baroka, prichádzali o svoje uznanie v Nemeckej ríši postupne. Už pred zánikom cisárstva sa zdvihol odpor voči proti týmto starým, váženým inštitúciám. Po roku 1918 čoraz širšie kruhy požadovali zásadnú zmenu, alebo dokonca zrušenie akadémií umenia. V tomto období sa propagovali prakticky akékoľvek reformné fantázie, ktoré sa stávali predmetom verejnej diskusie. Krátky časový úsek Weimarskej republiky so všetkými jej politickými a finančnými nedostatkami na to ponúkal ideálnu živnú pôdu. Realizácia reformných predstáv na akadémiách umenia, či už v podobe nového interného usporiadania, alebo zlúčenia do novej umeleckej vysokej školy, prebiehala rozlične a nevedla vždy k požadovanému výsledku.

V Karlsruhe v Bádensku sa síce zaujímal príslušné ministerstvo o reformné návrhy všetkých zúčastnených, avšak organizačná príprava a realizácia zlúčenia mala

21 Karl Groß o knihe W. von Seidlitz pre Ministerstvo vnútra, 22. 5. 1917 (Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden (SHStAD), 11125, č. 17871, l.7-8).

22 Ministerstvo hospodárstva pre Ministerstvo vnútra a Ministerstvo kultúry a verejného školstva, 27. 8. 1920 (SHStAD, 11125, č. 17934).

23 Akadémia umenia v Drážďanoch pre Saské ministerstvo vnútra, 9. 7. 1923: „Die Vereinigung der beiden ganz getrennte Ziele verfolgenden Anstalten ist, wie auch in der Erklärung der Kunstgewerbeakademie zum Ausdruck gekommen ist, undenkbar.“ (SHStAD, 11125, Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts, 14648; l. 90).

24 Nariadenie o úsporných opatreniach z 21. 9. 1931.

25 Pozri rôzne návrhy novej organizácie Štátnej umeleckej vysokej školy v Drážďanoch (SHStAD, 11125, č. 17872, l. 23-52); list Min.vnútra pre Akadémiu umenia v Drážďanoch, 19. 4. 1932 (HfBK Dresden, Kustodie/Archiv (K/A), 01/200, l. 46). Viacero exemplárov návrhu stanov Štátnej akadémie umenia a umeleckých remesiel v Drážďanoch 1932 (HfBK Dresden, K/A, 01/200).

26 Výťah z odpisu zo zápisnice z rokovania, 4. 11. 1932 (SHStAD, 11125, č. 14648, l. 286).

27 Zlúčenie Akadémie umenia a Umeleckopriemyselnej akadémie do Štátnej vysokej školy umenia v Drážďanoch, Vysoká škola voľného a úžitkového umenia podľa nariadenia z 23. 2. 1940 (SHStAD, 11125, č. 18022).

ostal pevne v jeho rukách. Za týmto účelom vymenovalo komisiu z troch vhodných pedagógov z oboch inštitúcií, ktorá doviedla projekt veľmi rýchlo k úspešnému koncu.

Úplne inak prebehol proces pri najdôležitejšom projekte zlúčenia v Prusku. V Berlíne ministerský úradník Waetzoldt a riaditeľ Umeleckopriemyselnej školy Paul vytvorili pevný front proti akadémii. Koniec berlínskej Vysoké školy výtvarných umení ako samostatnej inštitúcie tým bol spečatený. Toto čisto administratívne konanie vrchnosti sa síce podarilo vďaka vytrvalému odporu na akadémii spomaliť, nie však zastaviť. Za Prusko vystupoval Bruno Paul dokonca ako blízky poradca ministerstva kultúry. Koniec klasického akademického umenia sa tu stal štátnym záujmom.

Takáto polarita v Bavorsku neexistovala. V Mníchove podporovalo ministerstvo kultúry Richarda Riemerschmida a jeho reformný program. Úradník ministerstva Hendschel sa však jeho návrhu nedržal striktné. Považoval sa viac za moderátora, ktorý mal záujem o rozsiahlu diskusiu so všetkými zúčastnenými. Umeleckí akademici sa tak postavili za svojho prezidenta Germana Bestmeyera, úspešne zamietli plány na zlúčenie a presadili sa voči ministerstvu, ktoré sa usilovalo o zmier.

Ešte poddajnejšie boli ministerstvá v Sasku. Vyhoveli požiadavke Akadémie umenia a Umeleckopriemyselnej školy, ktorým ponechali samostatnosť. Problémy sa vyriešili internou reformou, nie zlúčením. Až keď boli v dôsledku štátnej finančnej núdze potrebné v roku 1931 značné úspory, konali ministerstvá dôsledne a pracovali ruka v ruke na zlúčení. Obom školám bol ponechaný iba úzky manévrovací priestor pri organizácii, pričom obe sa do posledného okamihu snažili vyhnúť zlúčeniu. S týmto cieľom spolu komunikovali a využívali vlastnú sieť kontaktov, aby si zabezpečili argumenty od externých odborných kolegov.

Z dostupných zdrojov vyplýva, že jednotliví aktéri boli v priebehu reformného procesu rozdielne prepojení. Veľmi dobre fungovala v rámci spolkových krajín komunikácia medzi ministerstvami zodpovednými za umelecké vysoké školy. Ich príslušní referenti boli v neustálom kontakte a stretávali sa od roku 1921 pravidelne na takzvaných „konferenciách pre starostlivosť o umenie“, na ktorých sa snažili zosúladiť svoj postup a zjednotiť administratívne kroky. Napriek federálnemu usporiadaniu štátu sa v otázke reformy umeleckých škôl usilovali vlády jednotlivých spolko-

vých krajín o jednotnú politiku v celej ríši, a to prijímaním podobných nariadení. Okrem toho získavali ministerskí úradníci množstvo informácií z aktuálnych memoránd a novinových článkov z celého Nemecka. Boli tiež v priamom kontakte s vybranými odborníkmi: Viktorovi Schwoererovi na bádenskom ministerstve kultúry poskytol poradenstvo v roku 1918 riaditeľ düsseldorfskej akadémie umenia Fritz Roeber. Richard Riemerschmid z Mníchova vypracoval v roku 1922 z poverenia Wilhelma Waetzolda posudok o situácii v Prusku. Bavorské ministerstvo kultúry si v roku 1917 vyžiadalo dvanásť posudkov od bavorských umelcov a združení a v roku 1919 ešte asi tucet, ktoré mali prispieť k názoru na reformný proces.<sup>28</sup> Skutočnosť, že napriek dobrému toku informácií nedošlo k zlúčeniu všetkých nemeckých umeleckých škôl, treba pripísať lokálnym špecifikám, pretrvávajúcemu nemeckému federalizmu a nepriaznivej finančnej situácii Weimarskej republiky.

Riaditelia umeleckopriemyselných škôl boli podobne dobre prepojení. Ich kontakty spočívali na osobných vzťahoch ešte z čias štúdia či z ich neskoršej profesionálnej činnosti. Tie sa zas prelínali s profesijnými sieťami. Významný bol najmä Zväz učiteľov umeleckopriemyselných škôl (Bund der Kunstgewerbeschulmänner), ktorý vznikol v roku 1920. Už krátko po založení bolo počuť hlas tohto záujmového združenia pri podstatných otázkach reformy umeleckých škôl.<sup>29</sup> Ešte efektívnejšie prepojenia vznikali v rámci Werkbundu. Pre jeho obsahové zameranie boli medzi členmi početnejšie zastúpení architekti a umeleckí remeselníci, než umelci.

Už na zozname členov nemeckého Werkbundu z roku 1913 sa nachádzalo mnoho riaditeľov nemeckých umeleckopriemyselných škôl, medzi nimi napríklad Karl Hoffacker, Bruno Paul, Richard Riemerschmid a Karl Groß. Ešte počas prvej svetovej vojny, v septembri 1917, sa stretli so svojimi kolegami na zhromaždení zväzu, čo využili na detailné rokovanie. Vynikajúce prepojenie umožnilo riaditeľom umeleckopriemyselných škôl, aby si včas vymieňali informá-

28 Pozri archíválie GLAK 235 č. 40171; Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum, fond Riemerschmid, Richard, I, 160; BayHStA, MK 40903.

29 Cez spolok sa snažili umeleckopriemyselné školy upevniť svoju pozíciu voči štátnym úradom aj akadémiami. Zväz učiteľov umeleckopriemyselných škôl pre Pruské ministerstvo obchodu, 25. 5. 1921 (GStA PK, I. HA Rep. 120, E X č. 214, s. 141-142).

cie o aktuálnych otázkach reformy umeleckých škôl, organizovali sa a prípadne zaujali postoj.<sup>30</sup>

Akadémie umenia naproti tomu neboli prakticky vôbec prepojené. Preukázať sa síce dá vzájomná korešpondencia, mala však čisto formálny charakter. Zdá sa, že akadémie spočiatku neprikladali význam celoštátnemu prepojeniu cez stavovské organizácie. Až v roku 1923 vznikol Zväz pruských vysokých škôl umenia. Vtedy už však bolo v Prusku o všetkom rozhodnuté. Zväz zanikol založením Združenia nemeckých vysokých škôl umenia v roku 1925.<sup>31</sup>

V rámci reformných procesov však umelecké akadémie postupovali individuálne. Opierali sa pritom o lokálne a regionálne umelecké kruhy. Keďže sa odvolávali na svoju stáročia dlhú tradíciu, pre mnohých profesorov bolo nemysliteľné, že by v budúcnosti ich vážené akadémie mali zaniknúť z ideových či štruktúrnych dôvodov. Na základe štátnych rozhodnutí sa však museli vyrovnáť s novou situáciou zlúčených umeleckých vysokých škôl a podľa toho sa aj zariadiť. Koniec bol neodvratný, pre niektorých prišiel skôr, pre iných neskôr.<sup>32</sup>

---

30 Všetci zúčastnení považovali priblíženie sa alebo zlúčenie s akadémiami pri vyzdvihnutí rovnoprávneho postavenia všetkých druhov umenia za žiaduce. Správa riaditeľa Umeleckopriemyselnej školy v Drážďanoch, Großa, z rokovania vedúcich štátnych umeleckopriemyselných škôl zo dňa 28. septembra 1917 v Ulme pri príležitosti zhromaždenia nemeckého Werkbundu (SHStAD, 11125, č. 17871, l. 16-17).

31 Pozri stanovy, protokoly zo zasadania a korešpondencia (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv inv. 8, č. 101).

---

32 Pozri výskum autorky k inštitucionálnemu vývoju po roku 1945. Julia Witt: Die Werkkunstschulen und die Kunsthochschulen in der Bundesrepublik: Ein konfliktbeladenes Konkurrenzverhältnis, in: Gerhard Panzer – Franziska Völz – Karl-Siegbert Rehberg (eds.): *Beziehungsanalysen: Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945: Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*, Wiesbaden 2015.

Reformní  
„užité kreslení“  
a radikalita  
jeho koncepcí.

Od imaginativního  
ornamentu po  
mechanizovanou  
kresbu

*Lada Hubatová-Vacková*



**D**ak napovídá název, ve svém příspěvku se budu zabývat reformami kreslení, resp. reformami „užitého“ kreslení. Zatímco na uměleckých akademiích se na konci 19. století a na počátku 20. století stále vyučovala imitativní ateliérová figurální kresba nebo kresba zátiší, na odborných nebo uměleckooprůmyslových školách se vyučovalo jiné, alternativní, tzv. „užité kreslení“. Tyto specifické metody užitého kreslení, jejichž základy spoluurčovali v kontextu habsburské monarchie již Rudolf Eitelberger,<sup>1</sup> Anton Anděl,<sup>2</sup> Josef von Storck,<sup>3</sup> Josef Langl,<sup>4</sup> Friedrich Sturm,<sup>5</sup> nebo o něco později v pokusné poloze Alfred Roller, Franz Čížek<sup>6</sup> a další, měly být prakticky využity v různých řemeslech a výukové principy proto měly být od napodobivé akademické kresby odlišné.

Budu se tedy zaměřovat na takové reformní metody užitého kreslení, které se svou neimitativností radikálně (tj. rozhodně, jasně a důkladně) odlišovaly od tradičních postupů iluzivně koncipovaného aka-

demického kreslení podle modelu a které byly ve své době experimentální a ve výsledku zásadním způsobem podmiňovaly progresivní nástup modernistické elementárně-abstraktní vizuality. Nenapodobivá, elementárně-abstraktní vizualita, která se prosadila ve výtvarném umění prvních dekád dvacátého století, představuje bezpochyby přelomové paradigma v dějinách umění. Katalyzátorem těchto změn od napodobivého znázorňování k abstraktnímu – svou povahou konceptuálnímu a informativnímu – kreslení bylo mimo jiné školství, resp. diskuse o povaze reformního kreslení. Těchto diskusí se velmi brzy a aktivně účastnil už od roku 1910 i Josef Vydra, pozdější ředitel bratislavské ŠUR.<sup>7</sup> V příspěvku se proto budu soustřeďovat na takové reformní metody, jimž byl Josef Vydra nablízku, podporoval jejich rozvoj a šíření, nebo na takové metody, které sám Vydra přímo inicioval a pojmenoval.

Než se dostaneme ke konkrétním příkladům, je třeba alespoň krátce zmínit, co bylo podstatou reformem školství a jakou roli tam sehrálo nebo mohlo sehrát právě kreslení. Diskuse o nutných reformách školství – a to včetně obecných, středních, odborně-řemeslných škol – souvisely s nástupem moderní technické éry a s postupnou laicizací škol. Řada reformních pedagogů (na americké půdě zejm. John Dewey, u nás František Drtina, Václav Příhoda, F. V. Krejčí a řada dalších pedagogů, kteří byli stoupenci a přispěvateli antiklerikálního listu *Volné myšlenky*) kritizovala nesmyslné přetížení školských osnov „intelektualismem a teoretismem“ a memorováním bez osobních zkušeností z praxe. Ruční práce a kreslení měly být v nových reformních školách konkrétní cestou, jak školy „odteoretizovat“. V hodinách kreslení měli děti a žáci prakticky testovat své přirozené mentálně-manuální dovednosti na vlastní produkci a ne jen trpně poslouchat a formou bezmyšlenkovitého drilu opakovat teoretické poučky, pro ně nic neříkající výukové formule. Další podstatnou částí reformem bylo „odcírkevňení“ škol, které bylo vázané i na kritiku mravokárného autoritativního postupu učitele, ale i na učitele – katechety, kteří vyžadovali tichou, neaktivní a nekritickou poslušnost. Reformní, laický učitel měl se studenty vést dialog, měl být otevřený novým vědeckým biologickým teoriím, a to včetně Darwinovy teorie evoluce. Cílem ideální reformní školy a reformního kreslení se měl stát přirozený rozvoj

- 1 Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Über Zeichenunterricht. Kunstgewerbliche Fachschulen und die Arbeitsschule an der Volksschule. Vorträge gehalten im k. k. Österreichischen Museum Wien. Mit einem Anhang enthaltend Verordnungen über Zeichenunterricht und Zeichenvorlagen. 2. verb. u. erweiterte Auflage*, Wien 1882.
- 2 Anton Anděl, *Das Polychrome Ornament, ein Lehrmittel für den elementaren Zeichen-Unterricht, Real und Gewerbeschulen*, Wien 1880.
- 3 Josef Ritter von Storck (1830–1902) byl profesorem architektury a ornamentálního kreslení, v pozici ředitele vídeňské Kunstgewerbeschule při Museum für Kunst und Industrie byl od roku 1868 do roku 1899. Storck se společně s Laufenbergerem podílel na celkové dekorativní výzdobě Světové výstavy ve Vídni v roce 1873. Srov. ornamentální modelové album určené ke kopírování Josef Ritter von Storck, *Blätter für Kunstgewerbe*, Wien 1872.
- 4 Josef Langl, *Methodik des Unterrichts im Zeichnen*, Wien 1912. Tato výuková metoda z doby habsburské monarchie byla platná v Československu ještě ve dvacátých letech. Viz Josef Vydra, *Co čekáme od nových osnov kreslení?*, *Výtvarné snahy VII*, 1926. s. 45-47.
- 5 Friedrich Sturm (1822–1898) vyučoval na vídeňské Kunstgewerbeschule při Museum für Kunst und Industrie od roku 1868 do své smrti v oddělení ornamentálního malířství zaměřeného na stylizaci květin a zvířat.
- 6 Franz Cizek, *Papier-Schneide- und Klebearbeiten. Ihre technischen Grundlagen und ihre erzieherische Bedeutung*, Wien 1916.

- 7 Bližší informace viz text v této publikaci: Alena Kavčáková, VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze (1928). „...vzorem ovšem zůstává Bauhaus.“

dětské imaginace, fantazie a tvořivosti, kterému nemělo bránit žádné ideologické dogma; v oblasti kreslení se už nemělo vycházet z pasivního kopírování předloh. Reformním kreslením a ruční prací měla být systematicky probouzena a pěstována svobodná kreativita každého jedince, každého dítěte a žáka. V této formě mohlo mít kreslení velký význam pro celou společnost, jak ve svých spisech formuloval zejména – v našem středoevropském regionu čtený a reflektovaný – John Dewey,<sup>8</sup> protože se ve formativním raném období dítěte pěstovala jeho schopnost zbystrěného vnímání, pozorování, představivosti a v této souvislosti rozvoj originality a osobnostní autonomie. Jedině taková demokraticky zacílená reformní pedagogika a „volná, svobodná škola“ zaměřená na výchovu a vzdělání „nových lidí“,<sup>9</sup> schopných přidat aktivně ruku k dílu a tvořivě zasáhnout do dynamického, hospodářsko-průmyslového procesu společnosti, mohla zamezit prekarizaci a pauperizaci celých společenských vrstev.

Jak tento kontext asi vnímal Josef Vydra? Jaká byla Vydrova cesta k reformní pedagogice a reformnímu kreslení? Byl otevřený radikální změně vůči tradiční akademické vizuální koncepci? Co Vydrovi bylo blízké, jaké reformní metody v průběhu času podporoval a ve své výuce aplikoval nebo sám inicioval?

Promiňte v této souvislosti krátkou odbočku. Přestože se chci hlavně věnovat reformní výuce užitého kreslení, upozorním na určitý – ovšem ne nepodstatný – detail v profesním životopise Josefa Vydry (1884–1959). Po studiích na gymnáziu v Praze se Vydra rozhodl věnovat umělecké profesi. Mezi lety 1903–1907 studoval na Akademii výtvarných umění v Praze, a to malířství u chorvatského umělce Vlaho Bukovace a or-

namentální malířství u Vojtěcha Hynaise.<sup>10</sup> Mezi nejbližší Vydrovy spolužáky v Bukovacově ateliéru patřila silná generace postimpresionistických a expresionistických malířů, pozdějších členů avantgardní skupiny Osma (1907–1908). Vydrovými spolužáky a ateliérovými kolegy na AVU byly – z dnešního pohledu hvězdné, výjimečné osobnosti: Emil Filla, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka nebo Friedrich Feigl. V Bukovacově ateliéru během studia zcela jistě studenti živě diskutovali extrémní subjektivismus a individualismus v umění, který se v Praze v roce 1905 prezentoval výstavou Edvarda Muncha a jehož hraniční polohy malířského výrazu a filozofický voluntarismus byly právě pro členy skupiny Osma silnou inspirací. V kontextu těchto diskusí se Vydra ještě jako student musel otevřít těm nejradiálnějším tendencím soudobého expresionismu, které se u nás rodily a které ani soudobá umělecká kritika nedokázala vždy plně akceptovat a pochopit (zejména K. B. Mádl).

U Vydry je třeba připomenout ještě další iniciační moment, který ho dovedl k otázce dětského kreslení. Ještě během studia na AVU Vydra po dobu deseti semestrů navštěvoval na Filozofické fakultě v Praze přednášky z dějin umění a estetiky u Otakara Hostinského. Estetik a teoretik uměleckého průmyslu Otakar Hostinský už v roce 1877 v rámci souboru přednášek nazvaných „Šest rozprav o krasovědě“ publikoval dva texty, které Vydrův zájem mohly nasměrovat, a to text „Dějiny umění v dětské světnici“ a další, nazvaný „O prvotínách umění výtvarného“.<sup>11</sup> V těchto dvou studiích Hostinský zastával hledisko tzv. rekapitulační teorie, podle níž je vývoj dítěte (ontogeneze) opakováním vývoje lidského rodu (fylogeneze) a v této logice také tvorba malého dítěte v určité analogii rekapituluje počátky dějin umění. Hostinský kladl ve studii důraz na přirozené faktory dětské tvořivosti, které spatřoval ve spontánním projevu, při kterém „tvořivá fantazie má rozhodnou převahu“ a zároveň zde konstatoval, že vizuální reprezentace vnějšího světa děti redukuje na schematické obrazy: „(...) nejjednodušší tvary geometrické (přímky, kruhy, elipsy) jsou základem výkresu, jednotlivé části nejsou o nic více charakterisovány, než je nevyhnutelně za-

8 John Dewey, *Škola a společnost*, Praha 1904.

9 F. V. Krejčí, *Výchova nových lidí*, Praha 1906. V knize na s. 5-6 autor o zastaralé školní výuce kriticky píše: „Školu plní mrtvé litery učebních osnov, čítanek, učebnic (...) Dnešní mládež, narozená na prahu dvacátého století, je vychovávána na základě těchže mravních a sociálních názorů jako její otcové v letech padesátých a šedesátých. Stále totéž odříkávání článků katechismu a příběhů z biblické dějepavy, tytéž pointy mravoučných příběhů (...). Nikde není strach před experimentem tak silný jako na poli paedagogiky (...) i o kultuře umělecké platí, co bylo řečeno o školní výchově, že udržuje nová pokolení pod mocí starých idejí a citů a s houževnatou tvrdošijností strhuje je nazpět k životu minulosti.“

10 Hana Myslivečková – Alena Kavčáková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarné pedagogické avantgardy 20. století*, Olomouc 2010, s. 24.

11 Otakar Hostinský, *Šest rozprav o krasovědě*, Praha 1877, kapitoly „Dějiny umění v dětské světnici“, s. 45-58 a „O prvotínách umění výtvarného“, s. 59-68.

potřebí, aby byly poznány.<sup>12</sup> Podobnost mezi dětským výtvarným projevem a „pradějinami umění“ pro něj byla překvapující a v tomto smyslu Hostinský ve své studii psal: „Vývoj dítěte až k jeho plné dospělosti je jakýmsi zmenšeným obrazem celého kulturního vývoje člověčenstva od prvních zárodků vzdělanosti až na naše doby. V tomto dětském mikrokosmu lze spatřiti stopy makrokosmu umění světového v jediné monádě.“<sup>13</sup> V duchu biogenetické rekapitulační teorie Hostinský stopoval v dětském výtvarném projevu období archaického primitivního umění.<sup>14</sup> A protože se tehdy za prvotní umělecké projevy dějin umění považovalo „ideoplastické ornamentální umění“ a teprve později realistická tvorba, i u vývoje dětského projevu se nacházela podobná vývojová souslednost. Malé dítě podle této teorie šlo v čase od schematických, ornamentálních abstraktních znaků směrem k „fyzioplastické“ nápodobě vnějšího světa (k této rekapitulační teorii se vracela pozoruhodná výstava konaná v Berlíně loňského roku, nazvaná *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*<sup>15</sup>). Rekapitulační teorii ve vztahu k psychologii tvorby dítěte rozvinuli v prvních desetiletích 20. století v návaznosti na darwinistu Ernsta Haeckela zejména v Jeně působící Max Verworn<sup>16</sup> a v našem kontextu Václav Vilém Štech,<sup>17</sup> ale také Josef

Čapek,<sup>18</sup> volnomyšlenkář Karel Pelant a další.<sup>19</sup>

Tyto debaty Josef Vydra znal a zcela jistě ho otázky týkající se dětského kreslení jakožto prvotního, zárodečného projevu lidské tvořivosti, ale i otázky věnované aktuálním reformám užitého kreslení eminentně zajímaly. Po absolutoriu AVU se nestal umělcem jako jeho spolužáci Filla nebo Kubišta. V roce 1909 vykonal státní zkoušky u pražské zkušební komise pro kreslení na českých středních školách a rozhodl se být středoškolským učitelem kreslení. V době, kdy skládal zkoušky, si pravděpodobně byl vědom toho, že obor kreslení se právě tehdy stává důležitým společenským jevem, v jehož zájmu má cenu se angažovat. Proto také v roce 1910 založil časopis *Náš směr*, s podtitulem *List pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl*.

Reformní postupy Vydra zblízka sledoval, účastnil se postupně všech kreslířských sjezdů, a to počínaje drážďanským kongresem v roce 1912.<sup>20</sup> Velmi se zajímal o pedagogický experiment v této oblasti, chtěl se vyvázat z výuky podle starých eitelbergerovských předloh, chtěl být reformně moderní a hledačský.<sup>21</sup> Ze stránek *Našeho směru* (kde působil od roku 1910 až do roku 1924) a později ze stránek časopisů *Výtvarné snahy* a *Výtvarná výchova* lze vysledovat, že své redakční angažmá koncipoval jako platformu pro propagaci reformního kreslení, které by mělo otevírat cestu přirozené, spontánní tvořivosti dítěte a žáka a modernizaci grafického projevu. Na stránkách *Našeho směru* jako jeden z prvních upozorňoval na uplatnění metody amerického učitele J. Libertyho Tadda „New Methods

12 Hostinský (pozn. 11), kapitola „*Dějiny umění v dětské světnici*“ s. 45-58.

13 Pozn. 12, s. 49.

14 Hostinský (pozn. 11), kapitola „O prvotinách umění výtvarného“, s. 59-68. O nejstarších projevech dějin umění na s. 61 Hostinský píše: „Malby jsou čistě dekorativní, okrasy sestrojeny jsou z nejjednodušších čar, přímých rozmanitých směrů a prostě kruhových (...). Geometrický ornament jest vůbec zjev prvotní, primární.“

15 Anselm Franke – Tom Holert, *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart*, Berlin 2018.

16 Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst: ein Vortrag*, Jena 2014, a další publikace.

17 V. V. Štech, *Počátky umění – výňatek z delší práce, Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 307–313. Dále viz V. V. Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915.

18 Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha 1938. Podle kritického vydání textu a srovnání rukopisů pocházely první části knihy asi z let 1914–1915.

19 Viz Lada Hubatová-Vacková, kapitola „Fantastický ornament a volná škola: výtvarný experiment a pedagogická avantgarda Emanuela Pelanta“. In: Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu 1880–1930 / Silent Revolutions in Ornament 1880–1930*, Praha 2011, anglická verze Prague 2012, s. 128-152.

20 Bližší informace viz Kavčáková (pozn. 7).

21 Rudolf von Eitelberger a jeho kolegové z vídeňské Kunstgewerbeschule ustavovali od šedesátých let 19. století metody kreslení, které byly založené na kopírování podle předloh. Viz Eitelberger (pozn. 1).

of Art Education“ z roku 1899<sup>22</sup>, který v intencích Johna Deweye vedl žáky k pěstování zručnosti (obouručním kreslením abstraktních obrazců na velkoformátových tabulích) a k rozvoji představivosti a paměťového kreslení. Velkou pozornost věnoval přímému, nezprostředkovanému pozorování přírody a fantazijnímu ornamentu, který nekopíruje, ale vychází z imaginace dítěte. Česky tato publikace vyšla v roce 1907 pod dlouhým názvem *Nové metody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*.<sup>23</sup> Vydra se v *Našem směru* k Taddově knize opakovaně odkazuje a doporučuje ji. Role Tadda je v evropském kontextu opomíjená,<sup>24</sup> přestože se účastnil kongresu kreslení v Londýně v roce 1908 a jeho metody v Evropě rezonovaly.<sup>25</sup>

Dalším Vydrovým spojencem v reformním úsilí byl Emanuel Pelant, který v českých zemích pro obecné

a odborné školství zprostředkoval přímo úsilí Franze Čížka z vídeňské Kunstgewerbeschule. Pelant se účastnil dvouměsíčního Čížkova kurzu ve Villachu a v Salzburgu a řadu Čížkových postupů si appropriate, zejména metodu jednoduchých lineárních a bodových rytmických cvičení, dětské představové a paměťové kresby, vytrhávání, vystřihování z barevných papírů a razítkování. U nich Pelant vyzýval k jednoduché stylizaci, elementarismu a abstrakci. Emanuel Pelant osobně byl velkým stoupencem a propagátorem imaginativního ornamentu ve výuce a tyto své metody využil zejména jako učitel na odborné škole dřevařské ve Valašském Meziříčí. Byl pozoruhodnou osobností učitele, který chápal výuku v souvislostech zmiňované rekapitulační teorie a který se zabýval psychologií dítěte a možnou evolucí lidské mysli (a to i v psychologizujících souvislostech soudobé antroposofie). Tyto Čížkovy a Pelantovy metody praktikoval ve svých kurzech i Josef Vydra, když vedl své žáky, aby nalepováním barevných bodů a geometrických tvarů „zdobili“ papírové krabice.<sup>26</sup>

Na stránkách *Našeho směru* Vydra – coby hlavní redaktor – také publikoval příspěvky věnované abstraktní stylizaci přírodnin, jejichž autorem byl Josef Jaroslav Filipi<sup>27</sup> a který byl ve své stylizaci „až na hranu absolutního ornamentu“ poměrně radikální. Při detailním studiu rostlin a plodů, jejich různosti, postupným zjednodušováním docházel k elementárním geometrickým znakům a formacím. Zajímalo ho testování mezní čitelnosti, možnosti schematizace obrazu a konvenčního, typizovaného zobecňování. V jistém smyslu Filipi na přírodninách prováděl analogický postup vycházející od realistického směrem ke konvencionalizovanému znázornění, jaký známe z kreseb Theo van Doesburga, nebo oč se pokoušeli později na ŠUR v kontextu analytického dekorativního malířství Ľudo Fulla s Mikulášem Galandou.

První světová válka diskuse i reformní snahy na čas přerušila a také *Náš směr* přestal vycházet. Až v roce 1919 znovu rozběhl svou činnost. Vydra se ještě účastnil kongresu kreslení, který se konal u příležitosti Mezinárodní výstavy dekorativních a průmyslových umění

- 
- 22 J. Liberty Tadd, *New Methods in Education: Art, Real Manual Training, Nature Study: Explaining Processes Whereby Hand, Eye and Mind are Educated by Means that Conserve Vitality and Develop a Union of Thought and Action*, Chicago 1899.
- 23 J. Liberty Tadd, *Nové metody ve výchově umělecké. Výcvik ruky a studium přírody, jež objasňují, kterak ruku, oko i ducha vychovávat prostředky zachovávajícími životní svěžest a rozvíjejícími jednotu myšlenky a konání*, přeložil J.F. Khun, autorizovaný překlad Spisů Dědictví Komenského, Praha 1907, grafická úprava pravděpodobně Vojtěch Preissig.
- 24 V britských knihách věnovaných kreslení a uměleckopřmyslové výuce Tadd překvapivě uveden není. Např. Stuart Mc Donald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970; Stuart Mc Donald, *A Century of Art and Design Education: From Arts and Crafts to Conceptual Art*, Cambridge 2005.
- 25 Posledně na Taddovy reformní „deweyovské“ snahy upozornil David W. Baker, J. Liberty Tadd, *Who Are You?*, *Studies in Art Education*, Vol. 26, No. 2 (Winter, 1985), s. 75-85. Praktikování Taddovy reformní metody u nás jsem připomněla ve své knize a navazující výstavě věnované experimentům dekorativního umění nazvané *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění v letech 1880–1930*. Viz Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu 1880–1930/ Silent Revolutions in Ornament 1880–1930*, Praha 2011, anglická verze Prague 2012, s. 55. Rovněž ve výstavě konané v Moravské galerii v Brně byl Tadd připomenut formou statických archivních obrázků ve filmové smyčce, ale i velkoformátovou tabulí, na kterou se dalo obouručně kreslit křídou.

- 
- 26 Emanuel Pelant, *Dekoratívni kreslení, pokračování kursů kreslířských dle metody profesora Františka Čížka v Běláku (Villach v Korutanech) roku 1909, Náš směr II*, 1911, s. 1.
- 27 Josef Jaroslav Filipi, *Plošná stylisace dle přírody*, Praha 1912. Filipi učil na tkalcovských školách v Humpolci a ve Dvoře Králové.

v Paříži.<sup>28</sup> Už tam se začínaly stále silněji objevovat hlasy modernistů ostře vystupující proti dekorativismu. To se projevilo i v diskusi o metodě kreslení: oproti „ornamentalismu“ pak „konstruktivismus“, oproti „psychologismu“ v kreslení se měl prosazovat „logismus“. Josef Vydra nechtěl být tak dogmatický, považoval za nosné obě polaritní výukové polohy, ale bylo zřejmé, že logismus, konstruktivismus se začíná – i s vehementní podporou učitele Zdeňka Loudy, který se ujal přípravy státních osnov kreslení, v moderní škole stále více prosazovat.<sup>29</sup>

Když Vydra společně se skvělým týmem pedagogů ustavili Školu umeleckých remesiel, aplikovali i zde reformní výukové modely. Čerstvě byli přítomn poučení kongresem pro kreslení, konaným v roce 1928 v Praze.<sup>30</sup> Vydra těžil z dlouhodobé zkušenosti na poli reformy kreslení už od prvních dekád 20. století, ale zároveň se inspiroval čerstvými postupy Lászla Moholy-Nagye i Josefa Alberse, které znal z pražského kongresu. Jak můžeme ve 30. letech sledovat na stránkách časopisu *Výtvarná výchova*, vedl Vydra své pedagogy k publikaci a teoretizaci kreslířských metod testovaných na ŠUR: Mikuláš Galanda tam prosazoval lineárně-abstraktní obrysou kresbu,<sup>31</sup> František Reichentál se nechal poučit hbitou, minimalistickou reklamní kresbou, která měla být rychlým, v paměti kondenzovaným záznamem vzniklým z krátké pohybové sekvence, ale současně vyučoval i „konstruktivní kresbu“ vystavenou na „konstruktivním lešení obrazu“, což byla dle jeho slov „(...) zjednodušená metodika k zobrazení pohybu lidského těla v jeho nejjednodušších formových charakterech“.<sup>32</sup> Nejpropracovanější metodou, která vznikla v kontextu ŠUR a kterou představili Josef Vydra a František Reichentál v Paříži na kongresu u příležitosti Mezinárodní

výstavy průmyslových umění v roce 1937,<sup>33</sup> byl projekt tzv. mechanizované kresby.<sup>34</sup>

Mechanizovaná kresba měla být protikladem kresby ruční/manufakturní. Spíš se jednalo o mechanizovaný výtvarný projev realizovaný různými kombinovanými technikami než skutečnou kresbu,<sup>35</sup> i když tento (matoucí) pojem kresba byl nadále používán. Mechanizovaný projev měl využívat technických nástrojů (nůžek, kružítko, pravítka), reprodukčních postupů (vystřihovaných šablon, přes něž bylo možné stříkací pistolí obrazy snadno multiplikovat, ale i fotografie). Do Vydrů definované množiny „mechanizovaného výtvarného projevu, resp. kreslení“ se vřesnaly i typofotografické montáže, frotáže, koláže využívající různých textur a fraktur a paradoxně obsahovaly i prostorové kompozice, uplatnitelné například při aranžování a komponování výkladních skříní. Vydrovy ambice při definici mechanizované kresby byly velké, ale příliš extenzivní a všeobsáhlé. Intence byly blízké bauhausovské metodě Moholy-Nagye, tak jak je jistě inspirativně v Bratislavě osobně Moholy-Nagy představil<sup>36</sup> a jak je publikoval v rámci *Bauhausbücher* ve svazku *Von Material zur Architektur* z roku 1929.<sup>37</sup> Vydra chtěl koncepcí mechanizovaného výtvarného projevu zdlohavý a manuálně náročný kreslířský proces urychlit a adaptovat na moderní, technikou determinovanou dobu. Proto také společně s Reichentálem inovativní postup vy-

28 *Náš směr* XII, 1925–1926 (tehdy už byl redaktorem Zdeněk Louda), zde informace o Mezinárodním kongresu pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Paříži roku 1925. Tam bylo domluveno, že v roce 1928 se kongres bude konat v Praze.

29 Zdeněk Louda, *Kreslení na školách národních podle nové učebni osnovy*, *Náš směr* XIII, Praha 1927.

30 Bližší informace viz Kavčáková (pozn. 7).

31 Mikuláš Galanda, *Lineárna kresba*, *Výtvarná výchova* I, 1935, č. 3, s. 27.

32 František Reichentál, *Impresívna, expresívna, konstruktívna a pohybová kresba*, *Výtvarná výchova* II, 1936–1937, č. 4, s. 10–16.

33 Viz raport z pařížského kongresu. *L'Exposition internationale des Arts et Techniques Paris – VIII. Congrès International de l'Enseignement du Dessin et des Arts Appliqués*, 30. 7. – 5. 8. 1937. Téma: Du lien nécessaire entre l'art et les techniques (Nutnost vazby mezi uměním a technikou).

34 Josef Vydra, *Mechanisovaný a manufakturní kreslířský projev*, *Výtvarná výchova* I, 1935, č. 3, s. 31–37. Josef Vydra, *Vztahy mezi uměním a technikou a mechanisovaný kreslířský projev*, *Výtvarná výchova* III, 1936–1937, č. 3, s. 19–24. Dále rukopisy Josefa Vydry uložené v Moravském zemském muzeu v Brně. Děkuji za poskytnutí archivního materiálu Simoně Béréšové a Kláře Prešnajderové.

35 Iva Mojžišová používá pojem *Mechanizované kreslení a komponování*. Viz Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013, s. 100–103.

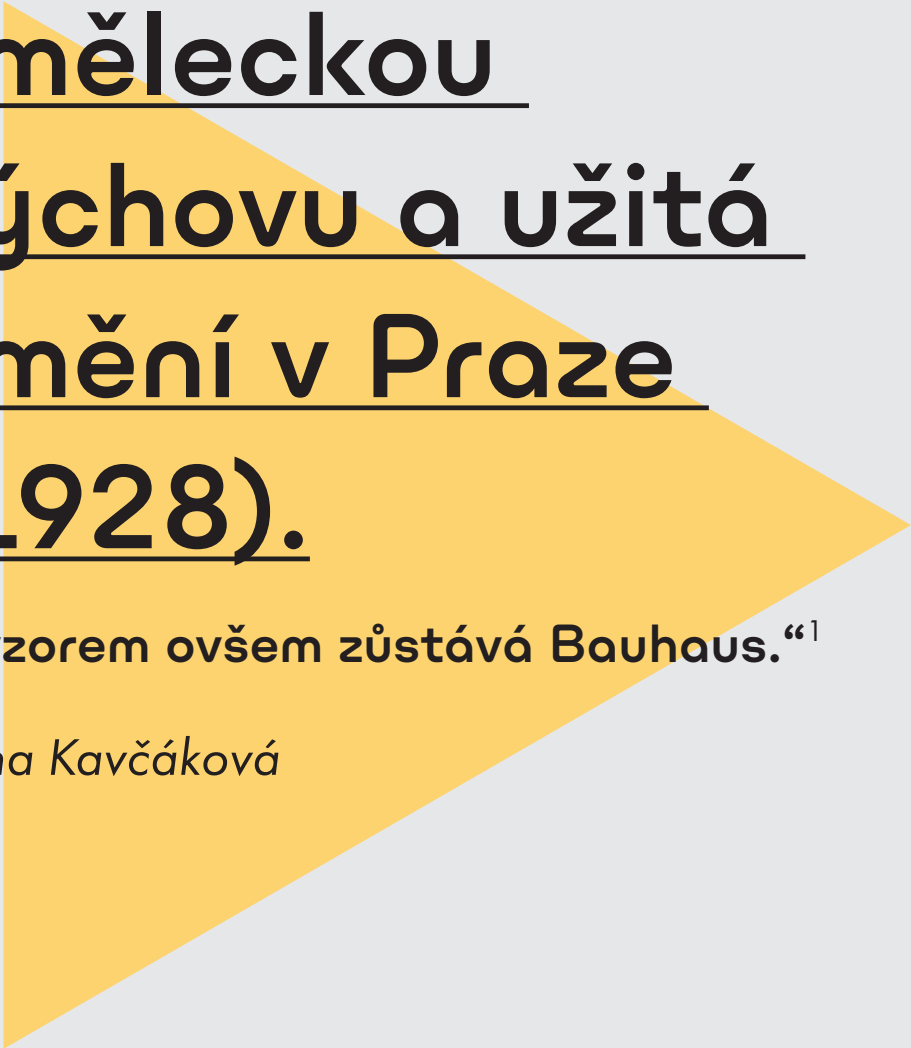

36 Bližší informace k osobní návštěvě, o přednáškách a výstavě Lászla Moholy-Nagye viz Mojžišová (pozn. 35), s. 130–131.

37 László Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur*, 14. svazek *Bauhausbücher*, München 1929. Česky László Moholy-Nagy, *Od materiálu k architektuře*, Praha 2001.

světlovali na pařížském kongresu. Na mezinárodním odborném plénu v Paříži byla jejich prezentace – na základě dochované zprávy – přijata jako pozoruhodný aktuální pokus, ale ne bez pochybností.<sup>38</sup>

Nosný, podstatný a cenný moment Vydrovy koncepce „mechanizovaného kreslení a komponování“, domnívám se, ovšem tkvěl v něčem jiném než ve snaze napodobit bauhausovský model. Vydra – a jeho spolupracující pedagogové na ŠUR včetně špičkových evropských umělců Luda Fully, Mikuláše Galandy, surrealistujícího malíře Františka Malého – se nebáli vnuknout aktuální výtvarné principy modernismu učňům a žákům, kteří se učili na kadeřníky, krejčí a krejčové, klouboučníky a klouboučnice, tedy těm, kteří nebo které neprošli/y

výtvarným vzděláním, anebo jim nebyli/y doposud dotčeni vůbec. Vrcholně avantgardní a čerstvé foto/montážní postupy a koláže různých textilních struktur tak Vydra a jeho špičkový pedagogický tým s levicově-demokratickým přesvědčením nabízeli žákům a studentům, kteří rozhodně nepatřili a ani neměli patřit k umělecké elitě. Toho si všichni byli vědomi: nová generace učňů a žáků ŠUR měla v kontextu reformních ideálů vytvořit širokou demokratickou vrstvu avantgardních bezejmenných řemeslníků, kteří mohou mít sílu výtvarnými prostředky měnit společnost. Reformní podstata a radikalismus Vydrova přístupu tak tkvěly nikoli jen v estetismu a v touze šířit krásno, ale v onom demokratickém rozprostření moderní a modernistické výtvarnosti.\*



VI. mezinárodní  
kongres  
pro kreslení,  
uměleckou  
výchovu a užitá  
umění v Praze  
(1928).

„...vzorem ovšem zůstává Bauhaus.“<sup>1</sup>

*Alena Kavčáková*

---

<sup>1</sup> Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze (LA PNP), fond F. V. Mokrý, karton 22, dopis F. V. Mokrého Lucii Moholy (Berlín), 5. 2. 1929.



V ýznamnou událostí v historii výtvarné edukace 20. století byl v roce 1928 pod hlavičkou mezinárodní federace FEA uskutečněný VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze,<sup>2</sup> k jehož hlavním organizátorům patřily autority meziválečného hnutí za modernizaci školního kreslení Josef Vydra (1884–1959)<sup>3</sup> a jeho přítel František Viktor Mokrý (1892–1975).<sup>4</sup>

FEA (Fédération Internationale pour l'Enseignement du Dessin et des Arts appliqués à l'Industrie) byla založena v roce 1904 u příležitosti konání II. mezinárodního kreslířského kongresu v Bernu, a to z podnětu, který zazněl roku 1900 na I. mezinárodním kreslířském kongresu uspořádaném u příležitosti světové výstavy v Paříži.<sup>5</sup> Stálým sídlem organizace se stalo Švýcarsko (Wabern bei Bern, od roku 1925 Curych).<sup>6</sup> Vedl ji volený mezinárodní výbor (Comité international) a stálý sedmičlenný užití výbor (Bureau permanent) v čele s prezidentem. Tuto funkci vždy zastávali Švýcaři, do roku 1921 Franz Fritsch, v letech 1925–1948 Alfred Specker, 1948–1956 Louis Loup a od roku 1956 Jakob Weidmann, pořadatel sbírek dětských kreseb, jež daly roku 1932 vzniknout Internationales Institut für das Studium der Jugendzeichnung se sídlem v curyšském

Pestalozzianu. Weidmann vedl federaci FEA do roku 1963, kdy se sloučila s konkurenční organizací INSEA (International Society for Education through Art), založenou v roce 1954 v Paříži v rámci organizace UNESCO. K hlavním úkolům federace FEA patřilo pravidelné konání mezinárodních kongresů a výstav za účelem diskuse o aktuálních otázkách výuky kreslení, zveřejňování usnesení učiněných po kongresových jednáních v kongresových zprávách a dalších publikacích a také úsilí o jejich prosazování.

Uspořádáno bylo od roku 1900 deset světových kongresů. V souvislostech s dobovými změnami v pojetí umělecké tvorby, reformním pedagogickým hnutím a pozorností věnovanou na prahu 20. století zkoumání specifického rozvoje individuality dítěte zdůraznily první tři kongresy společenský význam a všeobecnou výchovnou hodnotu kreslení, zároveň nutnost zbavit výtvarnou edukaci drilu netvůřícího kopírování historického ornamentu a navázat výuku volněji „na přírodu a skutečný život“.<sup>7</sup> Na výstavách předváděné metodické postupy, jež od poučení z tvarů přírody dospěly stylizací k zdobnému dekorativnímu tvoření, a posléze ty, které oproti grafické dokonalosti kresebného provedení proklamovaly spontaneitu výtvarného projevu, de facto odrážely antiakademické umělecké tendence secese, impresionismu a expresionismu. V první dekádě 20. století se z českého prostředí na kongresových výstavách v Bernu a Londýně vedle pražské Uměleckopřemyslové školy příkladně prezentoval pracemi svých žáků Alois Bouda.<sup>8</sup> Tehdy moderní metodické postupy ornamentálního kreslení též úspěšně předváděl na putovních výstavách v Německu i v Anglii. Ke zkušenému Boudovi se proto přidali Josef Vydra, mladý nadšenec pro reformu kreslení působící na Prvním českém gymnáziu v Brně, a brněnský odborný inspektor František Hradilík<sup>9</sup> a zúčastnili se společně v červnu 1911, v čase mezi kongresy, sjezdu německých kreslířů v Hannoveru.<sup>10</sup> Při sjezdu uspořádaná výstava kreslení a odborné přednášky německých průkopníků moderního vyučování kreslení

2 K tématu též Alena Kavčáková, Z korespondence F. V. Mokrého s účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze – Galkou E. Scheyerovou, Josefem Albersem a Lucií Moholy, *Umění LXVI*, 2018, č. 5, s. 400-421.

3 Blíže např. Alena Kavčáková, Organizátorské a teoretické dílo Josefa Vydry v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, in: Alena Kavčáková – Hana Myslivečková (eds.), *Josef Vydra (1884–1959) v kontextu umělecké a výtvarně pedagogické avantgardy 20. století, historie a současnost univerzitního výtvarného vzdělávání v Olomouci*, Olomouc 2010, s. 18-29.

4 F. V. Mokrý, 1916–1941 profesor kreslení na reálkách v Praze, 1922–1926 redaktor časopisu *Náš směr*, 1941–1954 profesor na Státní grafické škole v Praze, 1946–1950 profesor na Ústavu výtvarné výchovy při Univerzitě Palackého v Olomouci. V přípravě kniha – Alena Kavčáková, *František Viktor Mokrý (1892–1975). Osobnost umělce, organizátora a výtvarného pedagoga v kontextu evropské avantgardy 20. století* (2020).

5 Viz Madeleine Herren, *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Außenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914*, München 2000, s. 290.

6 Podle stanov organizace vydaných 1913 ve Frankfurtu nad Mohanem.

7 Rudolf Čermák, *Historie vyučování kreslení 2*, Praha 1940, cit. s. 104.

8 Alois Bouda (1867–1934). Blíže Josef Vydra, † Alois Bouda, *Výtvarná výchova I*, 1935, č. 2, s. 12-14.

9 František Hradilík (1871–1939), odborný inspektor kreslení na Moravě vyučující zároveň na reálce v Brně (1912–1933).

10 Viz Al[ois] Bouda, Mezinárodní výstava prací žákovských a sjezd německých kreslířů v Hannoveru, *Pedagogické rozhledy XXV*, 1911, č. 1, s. 53-58; č. 2, s. 165-167.



a umělecké výchovy kladly, již pod vlivem myšlenek německého Werkbundu, zvýšený důraz na spojení umění s běžným životem nejnižších vrstev obyvatelstva a na sledování kulturních a ekonomických dopadů rozvoje kvalitní uměleckořemeslné a uměleckooprůmyslové produkce.<sup>11</sup>

Poznatek srovnatelné úrovně myšlení progresivních českých učitelů vedl vzápětí Vydra k zintenzivnění spolupráce s organizací FEA. Jako jediný za Rakousko-Uhersko se v srpnu 1911 zúčastnil schůze jejího mezinárodního komitétu a navázal<sup>12</sup> při přípravě IV. mezinárodního kongresu v Drážďanech zásadní kontakty s předsedou FEA Franzem Fritschim, tajemníkem FEA Philippem Ritterem<sup>13</sup> a například Ethel Spiller.<sup>14</sup> Pro české a moravské školy tehdy Vydra prosadil samostatný prostor na kongresové výstavě a také ukončení programu kongresu hromadnou exkurzí přes Berlín do Prahy. Díky Vydrovu organizačnímu úsilí a účinné propagaci cílů a činnosti federace FEA v kreslířské revui *Náš směr*<sup>15</sup> došlo na drážďanském kongresu v roce 1912 k markantnímu vzestupu aktivní účasti delegátů z Čech a Moravy.

Kongresem v Drážďanech<sup>16</sup> v podstatě vyvrcholil vývoj kreslení k stylizaci a ornamentaci přírodních tvarů

a pozornost byla paralelně se vzrůstem expresionistických tendencí v umění přesouvána na „volné kreslení“. Kreslení bylo též vzhledem k výsledkům vědeckého zkoumání jeho psychologických základů a předpokladů označeno za významný vyjadřovací prostředek rovnocenný řeči a písmu. Z důvodu využitelnosti kreslení v jiných předmětech připravujících člověka na práci v rozmanitých oborech bylo doporučeno, aby bylo propojováno s ručními pracemi výchovnými k praktickému nabývání manuální zručnosti při tvorbě předmětů z různých materiálů.<sup>17</sup>

V roce 1913 se ještě federaci podařilo založit a poprvé vydat bulletin *Art et Dessin*, avšak vypuknutí války zcela znemožnilo její aktivity, tedy i uskutečnění kongresu v Paříži plánovaného na rok 1916. Po neúspěšném pokusu o obnovení činnosti federace v roce 1921 byl až v březnu 1925 přijat návrh Ethel Spiller,<sup>18</sup> aby se v době konání světové výstavy v Paříži připravil narychlo V. mezinárodní kongres FEA.<sup>19</sup> Překotně a bez mezinárodní výstavy kreslení uspořádán přípravným výborem pod vedením Louise Guébina a Louise Bonniera<sup>20</sup> měl podle slov Pierra Audiberta<sup>21</sup> „(...) po válce znovu navázat dobré styky mezi profesory a učiteli kreslení jakož i umělci, jimž patří úloha, aby svými vyučovacími metodami vytvořili z kreslení skutečnou mezinárodní dorozumivací řeč, k velkému prospěchu průmyslu i obchodu ve všech větvích jejich“,<sup>22</sup> a také, jak se vyjádřil Guébin, posloužit k tomu, aby „vzkříšení (...) činnosti

11 Pozn. 10, s. 57.

12 Josef Vydra, Mezinárodní sjezd v Drážďanech roku 1912. Schůze mezinárodního komitétu, *Náš směr* III, 1911–1912, č. 1 (1911), Zprávy Našeho směru, nestr.

13 Švýcarský malíř a výtvarný pedagog Philipp Ritter (1870–1928). Viz Brun, heslo Ritter, Philipp, in: Walther Killy – Rudolf Vierhaus (eds.), *Dictionary of German Biography*, Volume 8, München 2005, s. 355.

14 Ethel Mary Spiller (1859–1953), stálá spolupracovnice ústředí FEA, čestná místopředsedkyně anglického spolku profesorů kreslení – The Art Teachers' Guild, pořadatelka průkopnických prázdninových výchovně vzdělávacích a kreslířských kurzů pro děti v londýnském Victoria and Albert Museum.

15 *Náš směr*, revui pro uměleckou výchovu, kreslení a umělecký průmysl, založil a v letech 1909–1921 redigoval Josef Vydra, 1922–1925 F. V. Mokřý, 1925–1927 Zdeněk Louda.

16 Hlavním organizátorem byl Karl Ellsner, profesor učitelského semináře v Drážďanech – Plavně. Drážďanský kongres zůstal pro Vydra vzorem svou stránkou organizační i obsahovou, doprovodnými zprávami a publikacemi (*Vierter Internationaler Kongress für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst Dresden 1912. Hauptbericht*, Dresden 1912. – *IV. Internationaler Kongress für Kunstunterricht Zeichnen und angewandte Kunst: Dresden 1912; Führer durch die Ausstellung*, 4. – 25. August, Dresden 1912).

17 Viz Alois Bouda, Čtvrtý mezinárodní sjezd pro uměleckou výchovu, kreslení a užitá umění v Drážďanech, *Pedagogické rozhledy* XXVI, 1912–1913, č. 6, s. 627–630; č. 7, s. 738–742; č. 8, s. 851–854; č. 9, s. 961–965; č. 10, s. 1068–1073.

18 Viz Phil. Ritter, Mezinárodní federace pro vyučování kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění, *Náš směr* XII, 1925–1926, č. 1, s. 23–24.

19 Blíže V. Mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a pro užitá umění v Paříži roku 1925, *Náš směr* XII, 1925–1926, č. 1, s. 15–18, 20, 22. – Josef Vydra, O mezinárodním kongresu pro kreslení a uměleckou výchovu v Paříži 1925, *Pedagogické rozhledy* XXXVI, 1926, č. 4–5, s. 225–239.

20 Louis-Célestin Guébin (1954–1933), architekt, profesor kreslení, 1898–1914 generálním inspektorem kreslení v městských školách Paříže. Louis Bernard Bonnier (1856–1946), ředitel architektonických a parkových prací na Mezinárodní výstavě dekorativních umění 1925, předseda V. kreslířského kongresu v Paříži.

21 Pierre Audibert (1880–1931), šéf kabinetu francouzského ministra veřejného vyučování Anatola de Monzie.

22 Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 15.

minulé dalo možnost předati pochodeň, znovu rozžatou, mladším žvlům“.<sup>23</sup>

K takovým „žvlům“ patřil v době poválečného rozvoje avantgardy mladý středoškolský profesor kreslení František Viktor Mokrý, příslušník generace kreslířů cítících morální povinnost přispět bojem za modernizaci a demokratizaci výtvarného vzdělávání a kultury k zajištění ekonomické prosperity a konkurenceschopnosti nově ustavené Československé republiky. Když Mokrý od Vydry v roce 1922 převzal redakci *Našeho směru*, ovlivněn názory Adolfa Loose nasměroval tuto nejčtenější kreslířskou revui v radikálním antiornamentálním boji<sup>24</sup> k reflexi purismu, konstruktivismu a funkcionalismu v tzv. logických směrech školního kreslení. V jejich propagaci se již od roku 1923 začal odrážet respekt Mokrého ke koncepci avantgardního Bauhausu, kterou aktuálně podložil Walter Gropius přelomovým heslem „Kunst und Technik – eine neue Einheit“ (Umění a technika – nová jednotna), označujícím za určující síly současnosti průmysl a mechanizaci. Z těchto myšlenek v podstatě vycházel referát „Kreslení a průmysl“,<sup>25</sup> kterým Mokrý na pařížském kongresu roku 1925 odpověděl na otázku třetí pracovní sekce, zda „přináší vyučování kreslení, jak se dnes praktikuje na různých stupních vyučovacích, očekávanou pomoc všemu průmyslu“.<sup>26</sup> Jeho kritiku konzervativních praktik ornamentálního kreslení přežívajících na školách pod hesly umělecké výchovy a doporučení soustředit se více na vzdělání citu technického, odpovídajícího více cítění moderního člověka, ocenili zejména zúčastnění představitelé ruské avantgardy Jurij Annenkov a David Sterenberg,<sup>27</sup> delegát moskevské školy VCHUTEMAS, programem příbuzné Bauhausu. Moderní člověk, jak se Mokrý vyjádřil, je plný „porozumění pro funkcionalismus každé vyrobené věci“ a vidí krásu „jedině tam, kde je největší vypětí účelnosti, použitelnosti, pohodlí, při nejmenší spotřebě materiálu, práce a času“. Úkolem současné výchovy je proto vyvinutí metod, které by jej vedly „k chápání pravdivé účelnosti a funkcionality

všech товарů člověkem vyráběných, (...) k pořádku, čistotě, striktnosti“,<sup>28</sup> a tak zároveň k odolnosti vůči svodům nevkusných imitací luxusních dekorovaných předmětů. Závěrem Mokrý doporučil, aby tyto nové metody předvedla výstava budoucího kongresu.

Počtená československá delegace si získala v Paříži svou aktivitou v odborných diskusích nemalé uznání, byla proto vyslyšena její nabídka uspořádat VI. mezinárodní kongres roku 1928 v Praze, kdy bude k oslavě desetiletí existence Československa připravena Výstava soudobé kultury.<sup>29</sup>

V čele organizačního týmu pražského kongresu stojící Vydra a Mokrý se ujali de facto dvou prestižních úkolů, v plném rozsahu obnovit mezinárodní oborovou diskusi a seznámit svět s vyspělou kulturou hostitelské, na demokratických principech od roku 1918 budované země. Kongres, jehož reprezentační roli potvrdila zástupitka prezidentem republiky T. G. Masarykem a ministrem školství a národní osvěty Milanem Hodžou, proběhl ve dnech 29. 7. – 7. 8. 1928 a zaznamenal rekordních 3 149 účastníků z 28 zemí světa.<sup>30</sup> V sále Lucerny, v Masarykově škole v Praze – Holešovicích a v zasedací síni parlamentu bylo souběžně předneseno 96 referátů. Tematicky se vztahovaly k hlavním kongresovým otázkám – „A) Kreslení duší ruční práce: 1. na školách obecně vzdělávacích: národních, středních i vyšších; 2. na školách odborných a uměleckých. Aa) Vzdělání učitelů se zřetelem ke spojitosti kreslení a ručních prací. B) Barva; její význam ve škole a v životě; metody vyučovací; jednotnost pojmenování barev“.<sup>31</sup> V prostorách Průmyslového paláce na výstavišti v Praze byla instalována velká mezinárodní Výstava výtvarné výchovy. Během kongresu jí byl proveden T. G. Masaryk, který se potom na Hradě setkal s organizátory a hlavními delegáty všech zúčastněných zemí (např. Alfredem Speckerem, Ethel Spiller, Hugem Segerborgem, J. T. Ewenem, Seishi Shimodou, Teiji Okanoborim).<sup>32</sup> Doprovodný program zahrnující zahradní slavnosti a řady zájezdů vyvrcholil v závěru kongresu šestidenní exkurzí, která provedla desítky zájemců napříč republikou přes *Výstavu soudobé kultury* v Brně až po Košice.

23 Viz Ritter (pozn. 18), cit. s. 24.

24 Viz Anketa o ornamentu, *Náš směr* XI, 1924–1925, č. 3–4, s. 65–68, 70, 72, 74, 76, 78–84, 87–100. Blíže např. Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*, Praha 2011, s. 218, 221–223.

25 Frant[íšek] V. Mokrý, *Kreslení a průmysl*, *Náš směr* XII, 1925–1926, č. 1, s. 8–11.

26 Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 18.

27 Pozn. 26.

28 Viz Mokrý (pozn. 25), cit. s. 9.

29 Viz V. Mezinárodní kongres (pozn. 19), s. 20.

30 Viz *Kongresová zpráva, Rapport du congrès, Report of the Congress, Kongress-Bericht*, vydal výbor VI. Mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, Praha 1931, s. 11.

31 Pozn. 30, s. 30.

32 Pozn. 30, s. 38.

Během kongresu se Mokrý i Vydra shodli v názoru, že skutečně novátorské postupy předvedla za neúčasti pozvaného institutu VCHUTEMAS téměř výhradně nekonvenční kolekce prací studentů desavského Bauhausu z výuky Josefa Alberse, Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Oskara Schlemmera a Joosta Schmidta. Netradičně ji uváděl již text v *Katalogu 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*.<sup>33</sup> Malopisem psané informace jsou podávány v úsporných, logicky řazených výstižných heslech. Text tak zcela odpovídá hlavním zásadám na škole rozvíjeného výukového systému, ekonomičnosti a účelnosti, s nimiž je vyloučením nepodstatného a nadbytečného třeba dospět k jasné stavbě nejen textu, ale i jakéhokoli artefaktu, předmětu denní potřeby i samotného pracovního a výrobního procesu. Expozice Bauhausu se překvapivě nezabývala metodami kreslení, ale ukázkami výchovného pokusnictví stimulačního rozvoje tvůrčích sil jedince. Nejinspirativněji na československé pedagogy-modernisty zapůsobily experimentální metody používané Josefem Albersem ve Vorkursu.<sup>34</sup> Stalo se tak i proto, že Albers na kongresu osobně přednesl referát „Schöpferische Erziehung“ (Tvořivá výchova),<sup>35</sup> obsahem identický s článkem „Werklicher Formunterricht“ (Praktická výuka forem),<sup>36</sup> který publikoval v témž roce v časopise *bauhaus*. Přítomným objasnil jak smysl a cíle vystavených postupů, tak i celkové směřování institutu, jemuž se v hospodářsky orientované době jedná při výchově a vzdělávání nové generace tvůrců o odpovídající formu vyplývající z funkce a materiálu. Expozice Bauhausu ovšem sklízela i kritiku mnohých nepoučených návštěvníků, kteří podle Mokrého „nesprávně chápali vystavené ukázky práce z oddělení Albersova jako pokusy o nějaké podivínské umění.“<sup>37</sup> Za zásadní ovšem Mokrý ve shodě s Vydrou pokládal, aby se nové cíle a metodické postupy výuky na Bauhausu staly v Československu obecným vzorem pro použití reformně-pedagogických teoretických konceptů při jejich aplikaci do oblasti výtvarné pedagogiky. Mokrý se proto

na kongresu osobně seznámil s Albersem a ve spolupráci s ním pohotově zajistil publikaci překladu jeho přednášky pod názvem „Tvořivá výchova a Bauhaus“.<sup>38</sup>

Na kongresu Mokrý záměrně navazoval kontakty i s dalšími osobami s vazbami na Bauhaus, s Galkou Scheyer<sup>39</sup> a Lucií Moholy, autorkou cenného článku „VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli — 5. August 1928“ (VI. mezinárodní kongres pro kreslení, uměleckou výchovu a užitá umění v Praze, 29. červenec - 5. srpen 1928) publikovaném v mezinárodní avantgardní revui *i10*.<sup>40</sup> K úspěchům kongresu obecně velkého společenského významu zařadila Lucie Moholy zejména demonstraci novátorských metod vyvinutých v laboratořích moderní pedagogiky na Bauhausu. Zvýšenou pozornost potom věnovala referátu „Free imaginative and creative work“ (Volná imaginativní a kreativní tvorba),<sup>41</sup> jímž na kongresu Galka Scheyer, jako delegátka amerického výtvarného školství, komentovala vystavenou kolekci prací svých žáků z Anna Head School v Berkeley. Podle Lucie Moholy se jen Scheyerová jasně vyjádřila k poměrně málo diskutovanému dílčímu tématu „Vliv moderních směrů uměleckých na vyučování kreslení“. Ovlivněna příkladem výuky na Walden School v New Yorku obhajovala Scheyerová postupy vedoucí člověka jakéhokoli věku k spontánnímu, expresivnímu vyjádření osobní pravdy o životě, tj. podle ní takové, jež zároveň usnadňují cestu k porozumění umění jako projevu hlubšího pochopení života. V kontrastu s jejím názorem Lucie Moholy uvedla, že v Československu hájí Vydra, s nejjasnější názorovou shodou s Mokrým a Stanislavem Matějčkem<sup>42</sup>, odlišné stanovisko, že je třeba užívat nejen metod

33 *Katalog 6. Mezinárodní výstavy výtvarné výchovy*, Praha 1928, s. 245-254.

34 Pozn. 33, s. 245-246.

35 Josef Albers, Schöpferische Erziehung, in: *Kongresová zpráva* (pozn. 30), s. 337-343.

36 Josef Albers, Werklicher Formunterricht, *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* II, 1928, č. 2/3, s. 3-7.

37 F. V. Mokrý, úvod článku, Josef Albers, Tvořivá výchova a Bauhaus, *Výtvarné snahy* X, 1928–1929, č. 5, příloha *Výtvarná výchova*, s. 45-51, cit. s. 45.

38 Pozn. 37, s. 45-51.

39 Emmy Ester – Galka Scheyer (1889–1945) od 1924 autorka výstav a interpretka expresivních projevů skupiny Die blaue Vier v USA. Od roku 1926 učitelka výtvarných kurzů a umělecká ředitelka Anna Head School v Berkeley, blíže Kavčáková (pozn. 2), s. 404-406.

40 Lucia Moholy, VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli — 5. August 1928, *i10* II, 1928, č. 16, s. 82-84; č. 17-18, s. 96-97.

41 Galka E. Scheyer, Free imaginative and creative work, in: *Kongresová zpráva* (pozn. 30), s. 193-197; Isabel Wünsche (ed.), *Galka E. Scheyer and The Blue Four Correspondence 1924–1945*, Wabern – Berne 2006, s. 352-355.

42 Stanislav Matějček (1879–1950), výtvarný pedagog-modernista, zastávající krajních antiornamentálních názorů, místopředseda Svazu československých kreslířů.

spontánního, ale i logického kreslení. S ohledem na psychologické předpoklady tvoření zrajícího člověka však v následnosti, aby byl tento v optimálně stanoveném čase veden od exprese k vědomému, racionální úvahou podloženému vytváření, jež by splňovalo aktuální požadavky na čistou, jasnou, správnou konstrukci v umění prolínajícím každodenním životem, jehož bude jednou snad sám tvůrcem, povětšinou však konzumentem.<sup>43</sup> Právě postupy Mokrého a hlavně Matějčkovy, které na kongresové výstavě ocenil sám Albers, omezováním ornamentálního kreslení a podáváním lekcí směřujících dospívající žáky k porozumění jazyku moderního konstruktivistického projevu, byly zcela přirozeně připravené k přijetí podnětů z bauhausovských metod. Mokrý se proto po kongresu pro stálý přísun informací o dění na Bauhausu přihlásil Albersovým prostřednictvím za člena kruhu přátel Bauhausu a stal se odběratelem časopisu *bauhaus*.

Velkoryse zorganizovaný pražský kongres v podstatě splnil vytčené úkoly. Obnoven a podstatně zvýšen byl zájem o mezinárodní oborovou diskusi a také byl podán důkaz, že rozlohou malá pořadatelská země „je ve směru pokrokového myšlení světově orientována“ a má odborníky dávající „vlastní odpovědi na nové poznatky“.<sup>44</sup> Zejména Mokrý a Vydra byli od té doby mezinárodně respektovanými osobnostmi, jejichž názor měl po tři další desetiletí váhu při zásadních rozhodnutích o činnosti federace. Svědčí o tom např. dopis Jakoba Weidmanna Vydrovi z roku 1954, v němž po vzniku organizace INSEA k prosbě o radu, zda má bojovat za nezávislost prostředky chudé FEA, nebo přistoupit na spolupráci, či fúzi obou organizací, připojil vysoké ocenění pražského kongresu: „Pražský kongres roku 1928, který jste vedl tak mimořádně skvělým způsobem, byl zlomem v historii vyučování kreslení a umělecké výchovy.“<sup>45</sup>

K zlomovým aspektům zejména patřil obecný přesun pozornosti z užšího konceptu vzdělávání kreslířských dovedností víceméně kopírujících postupy uměleckého vzdělávání k širšímu, komplexnějšímu, o po-

znatky psychologických zákonitostí kreslení se opírajícímu pojetí tzv. výtvarné výchovy. Ta má být kromě péče o věku přiměřený rozvoj výtvarného vyjádření každého jedince zaměřena prostřednictvím činných metod k obecně prospěšnému rozvoji jeho tvůrčích sil, k formování jeho estetického vkusu a schopnosti rozpoznávat a ochraňovat hodnoty současné výtvarné kultury.

Kongres však znamenal určitý zlom i v profesním životě Vydry a Mokrého. Poznatek ideové a tvůrčí sounáležitosti s konstruktivistickým Bauhausem, v němž se během pražského kongresu oba utvrdili, se stal platformou jejich další pedagogické, publikační, redakční, organizátorské a koncepční práce. Všemi těmito aktivitami kladoucími důraz na pragmatická a národohospodářská hlediska nemalou měrou ovlivnili dobovou pedagogickou praxi. Za její úspěch lze považovat podíl na neobyčejné popularitě funkcionalismu v našich zemích. V těchto souvislostech dosáhlo Vydrovo pracovní úsilí vrcholů v organizaci Školy umeleckých remesiel (ŠUR) v Bratislavě, reorganizaci brněnské Školy uměleckých řemesel a v založení Ústavu výtvarné výchovy v Olomouci. Vydrovou koncipované školy, jež dávaly vzniknout pověstem o „bratislavském, brněnském a olomouckém Bauhausu“, nebyly kopiemi Bauhausu. S ohledem na odlišné prostředí, v němž působily, a na specifické požadavky profilu jejich absolventů na jeho prvky tvořivě navazovaly. V letech 1929–1950 se Vydrovým přičiněním v jejich učitelských sborech opakovaně setkávaly osobnosti, pro něž zůstával vzorem Bauhaus i po násilném ukončení jeho existence nacistickým režimem, který již pět let po skončení pražského kongresu zpřevracel plány mnohých z jeho účastníků a obecně evropské avantgardy.

Bratislavská ŠUR se ve třicátých letech z řad československých škol v různé míře inspirovaných Bauhausem přiblížila společnému vzoru nejvíce, jak o tom zasvěceně psala Iva Mojžišová.<sup>46</sup> Podobně jako Gropius v desavském Bauhausu svěřil Vydra vedení výukových dílen, přípravných a doplňkových kurzů kreativním osobnostem moderních umělců a pedagogů-moder-nistů. Někteří z nich přitom stavěli na přímé zkušenosti z výuky na Bauhausu, jako např. Zdeněk Rossmann,

43 Josef Vydra, *Psychologismus a logismus v kreslení proti sobě, Výtvarné snahy IX, 1927–1928*, č. 1, příloha Výtvarná výchova, s. 2-4.

44 Ladislav Sutnar, *Moderní gramatika výstavního výtvarnictví*, in: Iva Knobloch (ed.), *Ladislav Sutnar v textech (Mental Vitamins)*, Praha 2010, s. 35-38, cit. s. 38.

45 LA PNP (pozn. 1), karton 33, dopis presidenta FEA Jakoba Weidmanna Josefu Vydrovi, 21. 6. 1954.

46 Např. Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928 – 1939*, Bratislava 2013.

nebo ze škol příbuzných koncepcí, např. Josef Vinecký.<sup>47</sup> Díky Vydrů vedené škole se Bratislava stala do vzniku Slovenského štátu nadregionálním centrem výtvarné moderny, kam s přednáškami zavítali např. László Moholy-Nagy, Ernst Kállai, Jan Tschichold, Zdeněk Pešánek, Ladislav Sutnar, Karel Teige. Odtud také Vydra v polovině třicátých let oslovil Mokrého, aby společně založili čtvrtletník *Výtvarná výchova*.<sup>48</sup> V jejich redakci a moderní Rossmannově typografické úpravě se potom až do okupace hojně odebíraný časopis stal významným zdrojem aktuálních informací o mezinárodním dění na poli vztahů výtvarné pedagogiky a moderního umění.

Olomoucký Ústav výtvarné výchovy<sup>49</sup> představoval poválečný pokus Vydry a Mokrého o vložení bauhausových prvků do originální koncepce institutu pro univerzitní vzdělávání výtvarných pedagogů pro všechny stupně škol, tj. od mateřských až po střední. Prostřednictvím vzdělávání učitelů byl zaměřen na výchovu budoucích občanů – konzumentů umění v běžném životě, kteří budou moci rozvinutým potenciálem tvůrčích sil zefek-

tivnit svůj pracovní výkon v nejrůznějších oborech. Podle ambiciózního plánu institutu, pojatého jako činná škola, započalo roku 1946 budování školních dílen a ateliérů, výuky se ujal kvalitní pedagogický sbor, do něž Vydra obsadil vedle Mokrého opět Vineckého, např. architekta Lubomíra Šlapetu, malíře Jana Zrzavého, a bylo také vyvinuto úsilí,<sup>50</sup> aby byl novým vydáváním časopisu *Výtvarná výchova* vytvořen při univerzitě prostředek k obnovení mezinárodní odborné diskuse i v rámci federace FEA. Po komunistickém převratu v roce 1948 však bylo dobudování ústavu znemožněno a do roku 1950 byl rozprášen i sbor silných osobností, v jejichž pedagogické práci se ozývala inspirace bauhausovskými metodami, nejednou těmi, které ve Vorkursu vyvinul od doby pražského kongresu zvláště uznávaný Josef Albers i László Moholy-Nagy. Totalitní režim v padesátých letech zabránil i účastem Mokrého a Vydry na mezinárodních kongresech FEA a povědomí o jejich díle se rychle a na řadu let vytratilo.\*

---

47 Vinecký byl vyškolen Henrym van de Velde na výmarské Kunstgewerbeschule, 1928–1932 vyučoval na vratislavské Akademie für Kunst und Kunstgewerbe. Viz Alena Kavčáková, *Josef Vinecký (1882–1949). Osobnost sochaře v kontextu evropské avantgardy 20. století*, Olomouc 2009.

48 *Výtvarná výchova, sborník pro užití umění, kreslení a zrakovou výchovu*, vycházela v letech 1935–1944.

49 Blíže Kavčáková (pozn. 3).

---

50 Tehdy však k vydávání časopisu z důvodu nedostatku prostředků nedošlo.

\* Publikace textu podpořena FF UP v Olomouci, č. projektu FPVC2016/12.

# Experiment a obnova.

## Umeleckoprie- myselná škola

### BURG - staršia

### sestra Bauhausu

*Cornelia Wieg*

**U**meleckopriemyselná škola Burg Giebichenstein (dnes Burg Giebichenstein – Vysoká škola výtvarných umení v Halle) sa stala známou ako jedna z najmodernejších v Nemecku v dvadsiatych rokoch 20. storočia pod skráteným názvom BURG. Názov odkazuje na miesto, kde sídli dodnes. Pre dielne mesta Halle (Werkstätten der Stadt Halle – výraz používaný aj na označenie školy) sa v rokoch 1920 až 1922 vybudovalo podhradie hradu Giebichenstein na Saale podľa návrhov jej zakladajúceho riaditeľa Paula Thierscha (1879, Mníchov – 1928, Hannover). Táto architektonicko-scénická situácia na okraji mesta – navonok za takmer uzavretými múrmi, izolovanými a dovnútra do záhrady sa otvárajúcimi budovami dielni pod týčiacou sa hradnou vežou – bola

„útočiskom“, kde sa študenti mohli sústrediť na prácu v dielňach a na kolektív. Značka školy používaná od roku 1928 je tak výstižnou skratkou tejto situácie.

Umeleckopriemyselná škola BURG sa koncepčne a časovo etablovala paralelne s Bauhausom, s ktorým má zásadné podobnosti, ale aj rozdiely. Vyvinula sa na pozadí reformných myšlienok nemeckého Werkbundu a myšlienky „jednotnej školy umenia“ historika umenia a pruského kultúrneho politika Wilhelma Waetzoldta z odborných tried zameraných na umelecké remeslá Remeselnej školy (Handwerkerschule), ktorá v Halle existovala už od roku 1870. Túto premenu umožnila politika zameraná na komplexnú modernizáciu mesta pod vedením primátora Richarda Roberta Riveho.

Od 1. júla 1915 sa ujal funkcie riaditeľa Remeselnej školy architekt Paul Thiersch s deklaroványm



zámerom zmeniť ju na modernú umeleckopriemyselnú školu. Svoje ciele zdôraznil vo svojej žiadosti o miesto: pre umenie a remeslo tu požaduje najvyššiu kvalitu a „umelecký ekvivalent k novým koncepciám“.<sup>1</sup> A za „vyučovacieho programu“ deklaruje orientáciu na prácu v dielni. Praktické skúsenosti a financovanie školy chcel zabezpečiť cez spoluprácu s firmami.

Paul Thiersch významne ovplyvňoval BURG až do svojho odchodu v roku 1928. Pochádzal z mníchovskej rodiny intelektuálov a architektov, ktorá patrila do obrodeneckého hnutia tzv. katolícko-apoštolskej obce. Vyučil sa za murára, neskôr vyše päť rokov získaval základné skúsenosti ako architekt, učiteľ a organizátor vo funkcii vedúceho kancelárie u popredných architektov Petra Behrensa v Düsseldorfe a potom Bruna Paula v Berlíne. Architektonické kancelárie Behrensa a Paula boli priam „liahňou“ moderných architektov a reformných myšlienok. Pracovali tu napr. aj Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Adolph Meyer či Le Corbusier. V roku 1911 si založil Thiersch svoju vlastnú kanceláriu v Berlíne. Podľa antického vzoru kládol dôraz najmä na proporciu a rytmus. Vyslovoval sa proti umeleckej (vlastnej) hodnote technickej konštrukcie a požadoval, aby sa surová forma zaodela do estetickéj, umeleckej formy. Aj v architektúre sa usiloval o symbolickú formu. V roku 1906 sa oženil s Fanny Hildebrandtovou, ktorej brat Kurt (biológ, lekár, psychiater) ho uviedol do spolku básnika Stefana Georgeho, do tzv. Lichterfeldského spolku. Bol priateľom Karla Schmidta-Rottluffa, poznal Lyonela Feiningera a vážil si najmä Franza Marca, Augusta Mackeho a osobitne Paula Kleea, ktorých diela neskôr vystavoval v Halle.

Thierschov ideál človeka a vzdelávania zahŕňal jednotu a harmóniu duchovného, duševného a fyzického. Architektúru považoval za matku všetkého umenia, pod ktorej strechou sa mali rozvíjať a praktizovať všetky ostatné umelecké formy, vrátane praktických náležitostí ako jedenie a bývanie. Thiersch nasledoval svoj vlastný ideál „stredovekej stavebnej huty“, myšlienky rozšírenej v reformnom hnutí. „Svoju“ školu považoval za vnútorné diferencovaný organizmus s jednotnou podstatou, na ktorej sa každý zúčastňoval bez toho, aby osobne vystupoval do popredia. Thierschova koncepcia vzdelávania a vedenia školy nespočívala v poskytovaní návodov a učení. Učiteľ mal študenta skôr individuálne sprevádzať a pomáhať mu pri „hľadaní svojho talentu“.

1 Paul Thiersch, list z 12. 12. 1914 adresovaný magistrátu mesta Halle, Stadtarchiv Halle, zbierka Nauhaus.

Thiersch pritom nehľadal nové pre samotnú novosť, ale aby prekonal to, čo je dané a spôsobuje stagnáciu: „Nová idea nepredstavuje manifestáciu formovania sa nového duchovného sveta, ale je uvoľnením pre všetko zviazané, oslobodením pre všetko spútané, je zvrhnutím všetkého stáleho, prelomením všetkých hraníc, rozkladom včerajších mentálnych väzieb (...).“<sup>2</sup> Na programy a manifesty hľadel skôr skepticky ako na „zvodné predstieranie intelektu“<sup>3</sup>. Škola mu mala pomôcť zrealizovať jeho snahu, z rozdrobenosti súčasnosti nájsť cestu k novému, ideálnemu zákonu, k vnútornému, prirodzenému prepojeniu umenia a života, k umeleckému dielu ako „dokonalej jednote ducha a formy“.<sup>4</sup>

Thiersch sa od začiatku usiloval získavať pre školu zákazky, na ktorých mohli jednotlivé dielne pracovať spoločne. Do roku 1932 sa na BURG realizovalo desať projektov architektúry a vybavenia interiérov, na ktorých sa podieľali všetky dielne. Azda najmodernejším boli stavby na letisku Halle-Lipso, ktoré bolo založené mestom Halle v roku 1926 a zničené počas druhej svetovej vojny. Okrem toho sa realizovali početné projekty, na ktorých sa zúčastnili jednotliví učitelia, resp. jednotlivé dielne. V súlade s myšlienkou spoločného diela a jednotného organizmu sa produkty školy zväčša uverejňovali bez mena autora, len s uvedením názvu školy a učitelia sa mimo aktivít školy nezúčastňovali na

2 Paul Thiersch, *Erneuerung oder Experiment*, in: *Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschulen in Preussen*, vyd. Bund deutscher Kunstgewerbeschulmänner, Berlin 1922, s. 59-61.

3 Pozn. 2.

4 Podrobne o Paulovi Thierschovi, jeho vývoji a jeho pôsobení na škole BURG in: Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, zv. 1, Weinheim 1992. K organizácii školy pozri podrobne pozn. 2, od s. 73.

Pozostalosť Paula Thierscha sa nachádza v archíve Technische Universität v Mníchove. Archívny materiál o Škole umenia Burg Giebichenstein sa nachádza prevažne v archíve a správe školy Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle a v Stadtarchiv-e Halle, kde sa tiež nachádzajú Wilhelmom Nauhausom zozbierané archíválie, listy, dokumenty, fotografie (zbierka Nauhaus). Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) a správa Burg Giebichenstein – Kunsthochschule Halle uschovávajú bohaté zbierky diel umelcov a z dielni školy umenia od jej vzniku.



žadných výstavách.<sup>5</sup>

Po cielenom hľadaní Thiersch priímal za učiteľov školy predovšetkým mladých umelcov. Pre odporúčania sa obracal na reformné inštitúcie a osobnosti, okrem iného na Bruna Paula, Josefa Hoffmanna vo Viedni, na Umeleckopriemyselnú školu v Mníchove a informácie získaval v rámci vlastnej siete kontaktov.<sup>6</sup> Okrem toho aj študenti z prvej generácie po niekoľkých rokoch postúpili na pozície učiteľov.

Prvý školský program počas Thierschovho pôsobenia vo funkcii riaditeľa z letného semestra 1916 uvádza pre umeleckopriemyselné oddelenie dennej školy jedno všeobecné oddelenie pod vedením dvoch maliarov z Halle a jednu odbornú triedu pre zariaďovanie interiérov a architektúru pod vedením Thierscha a jedného ďalšieho architekta.<sup>7</sup> Novozriadenú odbornú triedu pre „umeleckopriemyselné ženské práce“ viedla Maria Likarz, ktorá študovala a pracovala vo viedenských umeleckých dielňach Wiener Werkstätte a venovala sa širokému spektru tvorby – od návrhov až po výrobu dekoračných látok a textílií, móde, ilustráciám, papierovej a knižnej grafike, emailovaniu, kazetám, dózam a šperkom. Žiačky tejto triedy sa podieľali na celom rade Thierschových projektov, predovšetkým na javiskových výpravách, ktoré realizoval v krátkom časovom slede do roku 1927 pre divadlá v Halle, Lipsku a pre operné predstavenia Händlovho festivalu v Göttingene. Maria Likarz pritom viackrát navrhovala kostýmy.

Prijatie mladého Gustava Weidanza pre triedu sochárstva na jeseň 1916, ktorý študoval u Richarda

Lukscha, Bruna Paula, Franza Metznera a Ignatiusa Taschnera, odôvodnil Thiersch hlavne jeho mnohostranosťou. Program tejto odbornej triedy zahŕňal práce s kameňom, drevom a kovmi, modelovanie z hlíny, vyrezávanie z dreva a sadry, kamenárske práce, modelovanie medailí, plakiet, štukatúr, ako aj modelovanie na zákazku, tvorbu náhrobných kameňov, pamätných tabúl, keramiku a iné umeleckoremeselné práce. Weidanzove návrhy kachlí vyrábala od roku 1923 firma Teichert v Meißene.

Od roku 1917 poskytovala kurzy navrhovania písma typografka Anna Simons z Mníchova, niekdajšia žiačka Edwarda Johnstona v Anglicku. Prednášky historika umenia a hudobného vedca Oskara Hagena boli prístupné aj širokej verejnosti. Hagen bol považovaný za znovuobjaviteľa Händlových opier a ich inscenovania. V roku 1918 odišiel do Göttingenu, kde v roku 1920 založil Händlov festival.

Od roku 1918 škola smela používať názov Remeselná a umeleckopriemyselná škola (Handwerker- und Kunstgewerbeschule). V roku 1922 získala samostatnosť a začala používať označenie Dielne mesta Halle/Štátno-mestská umeleckopriemyselná škola Burg Giebichenstein (Werkstätten der Stadt Halle/Staatlich-städtische Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein).

Kolektív stmelujúca aktivita mladej školy, ktorou získala aj pozornosť širokej verejnosti, boli bábkové hry. Po prvý raz s nimi verejne vystúpili v roku 1918 a do roku 1933 ešte niekoľkokrát. Spomínam ich tu, pretože popri „neviazanej zábave“ predstavovali, pravdepodobne aj v zmysle Thierschovej koncepcie, performatívnu skúsenosť z umeleckej akcie. Môžeme vychádzať z toho, že Thiersch bol oboznámený s rôznymi modernými divadelnými koncepciami a praktikami, ktoré sa uberali smerom k štylizovanému divadlu a novým divadelným vyjadrovacím formám. On, ktorý vďaka svojej vlastnej práci pre divadlo dobre poznal podstatu divadla ako gesamtkunstwerku, plánoval pre svoju školu ateliér scénografie a experimentálne divadlo. Tieto sa zrealizovali iba čiastočne. Z neznámych príčin sa nepodarilo zriadiť ani prednáškovú sálu s javiskom a gymnastickým pódium, s ktorými Thiersch počítal ešte v roku 1920 vo svojich výkresoch pre prestavbu podhradia Giebichenstein na dielne a školu.

V januári 1918, pred otvorením školskej výstavy, sa ako prvé predstavenie hrala bábková hra *Doktor Faust* a v marci hry od Hansa Sachsa. V decembri 1919 a v januári 1920 predstavili Molièrovu *Nútenú svadbu*. V školskom roku 1926/27 boli vytvorené pre *Komédiu omylov* od Shakespeara marionety, o ktorých

5 Explicitný predpis pre to neexistoval, Wilhelm Nauhaus, prvý historiograf školy BURG, však v tomto zmysle referuje na základe svojich rešeršii v dochovanom archívnom materiáli a osobných kontaktov s ešte žijúcimi učiteľmi a žiakmi v šesťdesiatych rokoch 20. storočia (Stadtarchiv Halle, zbierka Nauhaus). Katja Schneider prezentuje na základe prameňov z pozostalosti Paula Thierscha jeho predstavy o spoločenstve dielní a umelcov ako o diele všetkých (pozn. 4, od s. 91).

6 Schneider (pozn. 4), od s. 60 a S. Wölffling, *Dokumente. Zur Geschichte der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Halle seit Gründung der gewerblichen Zeichenschule im Jahr 1870. Beitrag zum 30-jährigen Bestehen der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein*, Halle (Saale) 1988.

7 *Katalog der Handwerkerschule Sommersemester 1916*, súkromný archív, obr. v Schneider (pozn. 4), s. 64. Ďalšie školské a dielenské katalógy z iných rokov nasledujú u Schneiderovej v zodpovedajúcich kapitolách. Pozri pozn. 4.

však nevieme, či sa aj skutočne použili. Povrávalo sa tiež, že išlo o portréty učiteľov, samozrejme štylizované a prispôbené úlohám v hre. Škola vydala takisto malú programovú esej od Heinricha von Kleista *Über das Marionettentheater* v úprave od Herberta Posta v troch rôznych knižných väzbách, ktorú vytlačila tlačiareň BURG v 300 exemplároch. Posledné bábky vznikli pre Mozartovu spevohru *Bastien a Bastienka*, s ktorými sa hrali predstavenia v rokoch 1932 a 1933.<sup>8</sup>

Dá sa predpokladať, že Thiersch bol zo začiatku spolu s Mariou Likarzovou, Gustavom Weidanzom a Oskarom Hagenom kľúčovou postavou týchto aktivít. Pravdepodobne sa podieľal aj na výbere prezentovaných hier, keďže tento výber pôsobí ako vzdelávací program. V modernom bábkovom divadle sa v rámci prirodzene danej abstrakcie spájalo ľudové divadlo s myšlienkami moderného divadla, tradičná a kultúrne hranice prekračujúca prax s performatívnym zážitkom a remeselne-ručnou umeleckou formou. Všetky drevené časti vyrezával resp. vytváral Gustav Weidanz a pravdepodobne ich aj maľoval. Kostýmy, javiskovú dekoráciu a zariadenie divadelného sálu vyrábali Maria Likarz, študentky a Weidanz, ktorý niektoré predstavenia aj režíroval. Hrali učители, žiaci a občania z mesta, ktorí mali ku škole blízky vzťah. Predstavenia vždy sprevádzala aj hudba. Toto bábkové divadlo Umeleckopriemyselnej školy BURG predstavovalo iný typ performatívnej praxe a neorientovalo sa tak prísne na štrukturálno-estetický experiment ako divadlo na Bauhause. Divákovi však dokázalo sprostredkovať široký a bezprostredný kontakt s tradíciou v kombinácii s modernou a skúsenosť s gesamtkunstwerkom (v doslovnom zmysle slova) v uchopiteľnom formáte.

## Z Umeleckopriemyselnej školy v Halle sa stáva BURG

Po komplexnom dokončení dielní v podhradí Giebichensteinu v roku 1922 škola rozšírila svoju štruktúru, ponuku vzdelávacích programov a aj svoju verejnú prezentáciu. Odborné triedy s príslušnými dielňami mali spravidla umeleckého vedúceho a vedúceho dielne, niekedy v jednej osobe.

---

8 Pozri k tomu Cornelia Wieg, „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne.“, in: Thomas Bauer-Friedrich – Christian Philippsen – Cornelia Wieg (eds.), *Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle* (Ausst.-Kat.), Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale) 2015, od s. 14.

Budovanie dielní financovalo mesto Halle. Ročné prevádzkové náklady 120 000 ríšskych mariek sa mali refundovať výrobkami a zákazkami pre dielne. BURG mohla vzdelávať učňov, ktorí potom učňovské a majstrovské skúšky skladali pred remeselnou komorou. Žiaci zo sociálne slabších pomerov poberali akýsi druh štipendia a mali zaplatené obedy. Za externé zákazky boli žiaci platení podielovo. Uchádzačov o štúdium prijímali do odborných tried podľa ich schopností a záľub, pričom bolo možné bez problémov prechádzať z jednej triedy do druhej. Výrobky školy sa minimálne do roku 1925 prezentovali bez mena autora, uvádzali sa len dielne, niekedy ich učители. Preto k nim často možno priradiť len dielňu a nie autora. Musíme vychádzať z toho, že ich vyrábali spoločne učители, vedúci dielne a žiaci. Výučba tak spočívala v práci učiteľov samotných, ktorí svojim žiakom išli príkladom, radili im a podporovali ich pri tvorbe.<sup>9</sup>

Po založení Bauhausu vo Weimare v roku 1919 si obe školy neboli len blízke, ale medzi nimi vznikla aj konkurencia. Keď bol v roku 1925 Bauhaus znovu založený v Dessau, prešlo na BURG v Halle niekoľko jeho učiteľov a študentov. Dovtedy na BURG fungovali tieto triedy a dielne:

Učiteľom maľby bol od roku 1919 Erwin Hahs (odporučil ho Bruno Paul), ktorý sa vyučil v ateliéri dekoratívnej maľby pod vedením Cesara Kleina a na Vzdelávacom ústave Umeleckopriemyselného múzea v Berlíne. Spolu s Georgom Kolbeom realizoval zákazku na nástennú maľbu pre pavilón Waltera Gropiusa na výstave Werkbundu v Kolíne v roku 1914. V roku 1919 bol v Berlíne členom tzv. Novembergruppe a Pracovnej rady pre umenie (Arbeitsrat für Kunst). Hahs vyučoval aj kresbu aktov.

Triedu pre zariaďovanie interiérov viedol v rokoch 1921 až 1924 Johannes Niemeyer. Vyučil sa za stolára v Hellerau a študoval architektúru u Friedricha Thierscha a Theodora Fischera v Mníchove. Bol ľavicovo-sociálne zameraný a udržiaval živé styky s Bauhausom vo Weimare. V rokoch 1924 až 1928 triedu prevzal Johannes Hahne. Stolársku dielňu viedol majster Schimpf.

---

9 O práci v dielňach ako najdôležitejšom prvku umeleckého vzdelávania sa vyjadroval Thiersch opakovane v žiadostiach a stanoviskách pre oficiálne miesta, pozri k tomu predovšetkým: Správa k posudku krajinárskeho živnostenského úradu ..., 5. 10. 1918, in: Wilhelm Nauhaus, *Die Burg Giebichenstein. Geschichte einer deutschen Kunstschule 1915 – 1933*, Leipzig 1992, od s. 100. a: Schneider (pozn. 4), od s. 73.

Sám Thiersch prevzal v roku 1920 výučbu scéno-  
grafie.

Sochársku dielňu a od roku 1925 aj triedu pre  
keramiku a stavebnú keramiku viedol Gustav Weidanz  
s vedúcim dielne Knoblom. V zimnom semestri 1925 pri-  
šiel na BURG Gerhardt Marcks, ktorý bez konkrétnych  
vyučovacích povinností dostal akýsi majstrovský ateliér  
sochárstva.

Umeleckým vedúcim kovorobnej dielne, s vedúcim  
dielne Büttnerom, bol od roku 1923 Karl Müller, ktorý,  
opäť na odporúčenie Bruna Paula, vymenil svojho pred-  
chodcu Ericha Lenného. Ten na BURG pôsobil od roku  
1919. Müller, vyučený v Berlíne u Josepha Wackerleho,  
Ernsta Petersena a Huga Lederera, bol mnohostranný,  
moderný a sebaistý dizajnér a umelec, nadaný poeticko-  
fantáziou, talentovaný a experimentujúci nielen pri  
práci s kovom, ale aj v mnohých iných oblastiach. Hral  
napríklad na priečnu flautu.

Tri z prvých absolventiek umeleckopriemyselného  
oddelenia na Remeselnej škole prevzali umelecké ve-  
denie nových dielní potom, ako ich Paul Thiersch poslal  
rozšíriť si obzory do iných škôl a dielní. Dielňu emailo-  
vania viedla do roku 1925 Klara (Tarnay-)Kuthe.

V školskom roku 1920/21 hosfovala vo Viedni na škole  
Johannesa Ittena a pracovala v dielni Adely von Starko-  
vej, ktorá vytvorila emailové vlysy v paláci Stoclet v Bru-  
seli. Lili Schultz, jej nasledovníčka od roku 1925, chodila  
v školskom v roku 1918/19 na Umeleckopriemyselnú  
školu v Mníchove ku grafikovi a typografovi Fritzovi  
Ehmckeovi a v školskom roku 1924/25 na Bauhaus,  
kde študovala u Kleea, Kandinskeho a Moholy-Nagya.  
Dielňu emailovania viedla do roku 1958 a považuje sa  
za výtvarníčku, ktorá znovuoobjavila email pre modernu.  
Ručná tkáčovňa pracovala pod umeleckým vedením Jo-  
hanny Schütz(-Wolffovej), v spolupráci s technickou ve-  
dúcou Anni Hämerlingovou. Aj ona bola v rokoch 1918  
až 1920 v Mníchove u Fritza Ehmckeho, nadviazala  
kontakt s Mariou Marcovou (hovorila o spoločnej „púti“  
s Lili Schultzovou), v roku 1920 pracovala v Itzehoe  
s Elisabeth Hablik-Lindemannovou, „matkou ručného  
tkáčstva“, a v roku 1921 v tkáčskej dielni v Krefelde.

Kníhviazačskú dielňu viedol do roku 1929 Otto  
Pffaff. Vyučil sa v Kasseli, Berlíne a Lipsku a pri príchode  
na BURG už disponoval praktickými skúsenosťami. Od  
roku 1922 vyučovala kníhtlač a písmo Friedel Thomas,  
žiačka a asistentka Anny Simonsovej, ktorú vystriedal  
v roku 1930 Herbert Post, od roku 1926 zamestnaný  
ako pomocník v tlačiarni kníh a ako pomocný učiteľ.

Za knižnicu, prednášky z dejín umenia a štylistické  
cvičenia zodpovedal Hans Finsler. Vyštudoval architek-

túru, následne aj dejiny umenia a v Halle chcel promo-  
vať. Na BURG bol zamestnaný na čiastočný úväzok,  
okrem toho sa zúčastňoval na praktickej dielenskej  
výučbe a začal aj fotografovať. Po praktiku, ktoré  
absolvoval v Novej fotografickej spoločnosti (Neue  
Photographische Gesellschaft), založil v roku 1927  
na škole BURG fotografickú triedu a stal sa jedným  
z najvýznamnejších predstaviteľov „nového videnia“.  
Na svojich často experimentálnych fotografiách doku-  
mentoval produkty, prácu v dielnach a život na BURG.  
Spolu s maliarom Erwinom Hahsom viedol aj reklamnú  
dielňu, ktorá pracovala pre mesto Halle a miestne firmy.

Mladá Asta Hild, žiačka Clary Schlawffhorstovej  
a Hedwigy Andersenovej, vyučovala v rokoch 1923 až  
1926 dychové cvičenia v spojení s rytmickou gymnasti-  
kou, zamerané na hľadanie vlastného „živo chvejúceho  
sa vnútorného centra“.

Škola sa pravidelne a nesúťažne zúčastňovala na  
veľtrhoch v múzeu Grassi. Tu, od ich založenia na jeseň  
1920 až do zrušenia v roku 1941, prezentovali renomo-  
vané inštitúcie nemeckého a európskeho umeleckého re-  
mesla svoju najmodernejšiu tvorbu. Okrem toho BURG  
zaznamenala aj úspechy na medzinárodných výsta-  
vách umeleckého priemyslu a veľtrhoch, ako napríklad  
v Monze a na Medzinárodnej výstave modernej ume-  
leckopriemyselnej výroby v roku 1925 a Svetovej vý-  
stave v roku 1937 v Paríži. Od roku 1920 disponovala  
škola vlastnou predajňou na námestí Marktplatz v Halle  
a bola zastúpená v sortimentoch obchodov v Berlíne,  
Kolíne alebo Hamburgu. Jej výrobky kupovali múzeá,  
medzi nimi múzeum Moritzburg v Halle, múzeum Grassi  
v Lipsku, Neue Sammlung (Nová zbierka) v Mníchove,  
ktorá v roku 1928 pripravila škole výstavu.

## 1925 – rok zmien

Mnohí učitelia Bauhausu vo Weimare po znížení  
rozpočtu v roku 1924 a následnom dobrovoľnom  
rozpustení, ako aj po programovom obrate k technike  
a sériovo vyrobiteľným výrobkom prehodnotili svoju  
umeleckú orientáciu. Vo februári 1925, keď ešte nebolo  
rozhodnuté o opätovnom založení nového Bauhausu  
v Dessau, Thiersch už rokoval so sochárom Gerhardom  
Marcksom, aby ho získal pre BURG v Halle. Za ním  
nasledovali na jeseň roku 1925 Benita (Koch-)Otte  
(neskôr sa vydala za Heinricha Kocha), keramikárka  
Marguerite Friedlaender (žiačka Marcksa v keramickej  
dielni v Dornburgu) a jej študent a neskorší manžel Ru-  
dolf Wildenhain. V roku 1929 sa nástupcom Thierscha  
stal Hans Wittwer, architekt patriaci do okruhu avant-  
gardy, ktorý do svojej kancelárie v Halle zavolať aj na

Bauhause vyškoleného architekta a fotografa Ericha Consemüllera. Wittwer študoval v Zürichu, vyučil sa za murára, získaval skúsenosti v Londýne a spolupracoval so skupinou ABC (švajčiarskou skupinou avantgardne zameraných architektov, pozn. edit.). S Hannesom Meyerom, s ktorým viedol v roku 1926 spoločnú kanceláriu v Bazileji, sa zúčastnil na súťaži pre Palác národov v Ženeve a realizoval Odborársku školu v Bernau. Na pozvanie Meyera prišiel v roku 1927 do Dessau a vyučoval na Bauhause. Gerhard Marcks, ktorý sa stal po odchode Thierscha v roku 1928 úradujúcim riaditeľom BURG, navrhol ako svojho nástupcu práve Wittwera. Ten však funkciu riaditeľa odmietol a prevzal len výučbu architektúry. Mesto Halle mu zverilo aj projekt stavieb pre mestské letisko Halle-Lipso, založené v roku 1926. Pred ním bol týmto projektom poverený Thiersch, ktorý stihol zrealizovať len letiskovú halu. Pre postupujúcu recesiu sa nakoniec podarilo dokončiť už len letiskovú reštauráciu s vybavením, ktoré vzniklo v spolupráci so všetkými dielňami BURG. Táto reštaurácia, pôvodne plánovaná iba ako čiastkový projekt, bola otvorená na svätodušné sviatky v roku 1931.

Ako druhý učiteľ pre maľbu bol okrem toho na Marcksovo odporúčanie v roku 1926 na BURG povolaný jeho priateľ, maliar Charles Crodel z Jeny. Ako posledný, na modernu orientovaný pedagóg prišiel na BURG v roku 1931 Erich Dieckmann, pôsobiaci predtým na Štátnej vysokej škole pre remeslá a architektúru vo Weimare. Prebral výučbu interiérovej architektúry a stal sa umeleckým vedúcim stolárskej dielne. Celkovo prišlo od roku 1925 do Halle 17 učiteľov alebo absolventov Bauhausu, medzi nimi aj architekt Heinrich Koch, ktorý ďalej študoval u Finslera a po jeho odchode v roku 1932 prevzal fotografickú triedu na BURG.

Obidve pravdepodobne najmodernejšie školy svojej doby v Nemecku si boli od roku 1925 ešte bližšie aj geograficky, keďže vzdialenosť medzi Halle a Dessau je len cca 30 km. Medzi školami fungovala živá výmena. V čase, keď sa Bauhaus presťahoval do Dessau a jeho budova ešte nebola hotová. A tak oslavovali žiaci a učitelia oboch škôl 4. a 5. decembra 1925 na BURG spoločnú slávnosť pod mottom „Nová vecnosť“, ktorú skoncipovali Benita Otte, Hans Finsler a predtým na Bauhause pôsobiaci striebrotepec Wolfgang Tümpel. Hrala tu hudobná skupina z Bauhausu a hudobná skupina z BURG. Podobné spoločné slávnosti sa v nasledujúcich rokoch konali ešte niekoľkokrát, resp. organizovali sa vzájomné „návštevy“. Slávnosti na BURG zostali tradíciou až do osemdesiatych rokov 20. storočia, bývali nákladne vybavené kulisami a sprevádzané vystúpe-

niami. Popri oficiálnych školských úlohách predstavovali vrchol študentskej tvorby a zásadnú skúšku umeleckej fantázie, prezentácie a scénografie v zmysle gesamtkunstwerku.

Napriek mnohým spoločným črtám ale existovali medzi BURG a Bauhausom výrazné rozdiely:

– Thiersch pri výučbe programovo presadzoval bezprogramovosť. Ani Marcks, ako jeho nástupca od roku 1929, nesformuloval žiadny vlastný program, ale zostal verný podstate školy založenej Thierschom: „Predmetom výučby má byť samotné dielo.“<sup>10</sup>

Dajú sa však nájsť aj mnohé príklady výučby, ktorá vychádzala zo sprostredkovania základných tvorivých princípov. Napríklad žiačky Benity Ottovej sa zaoberali teóriou farieb, textilnými štruktúrami a experimentovali s materiálmi. O Marguerite Friedlaenderovej vieme, že systematicky študovala vývoj tvaru nádob. Finsler so svojimi žiakmi experimentálne skúmal možnosti fotografie. Dieckmann vyvinul systematické série pre sériový nábytok z dreva, prútia a ocele. Možno teda predpokladať, že výučba sa zakladala už aj pred príchodom učiteľov z Bauhausu na systematickom prístupe.

– Pomer umenia a techniky: na BURG zostalo prioritou remeselné spracovanie predmetu. Už od začiatku s tým bola spojená predstava, že takto možno pôsobiť aj na techniku. Avšak práca pre techniku nebola povýšená na ideál ako v Dessau a nebola ani podložená sociálnymi ideami. Napriek tomu aj z umeleckopriemyselnej školy BURG prichádzali koncom dvadsiatych rokov 20. storočia mnohé riešenia vhodné pre sériovú výrobu, z ktorých možno uviesť najmä úspešné návrhy riadu pre KPM Berlín od Marguerite Friedlaenderovej. Na tento účel založila na BURG porcelánovú dielňu, kde vyvíjala prototypy pre sériovú výrobu. Niektoré sa vyrábajú dodnes. Aj Benita Otte pracovala na návrhoch pre sériovú výrobu látok, ktoré sa najmä na veľtrhoch ponúkali cez vzorkovníky na objednávku. Nábytok z oceľových rúrok, ktoré navrhol Erich Dieckmann, vyrábala firma Cebaso.

– Sociálne povedomie: politicky ľavicovo orientované povedomie sa neetablovalo ako „postoj“ školy, na rozdiel od Bauhausu (predovšetkým pod vedením Hannesa Meyera). Ideálom umeleckopriemyselnej školy BURG bola po celý čas myšlienka kreatívneho spoločenstva v duchovnej jednote.

---

10 Gerhard Marcks ministerskému radcovi Dr. Güntherovi 15. 3. 1929, cit. podľa Nauhaus (pozn. 9), s. 124.

– Na BURG boli od začiatku aj ženy učiteľkami a vedúcimi dielní, hoci len v typicky ženských odboroch ako textil, email, tvorba písma a kníh, keramika. Thiersch si cenil talentované žiačky a zostával im osobne zaviazaný, rovnako aj Marcks. Osobne mi pripadá škola BURG menej patriarchálna ako Bauhaus.

Od zriadenia dielní v BURG Giebichenstein v roku 1922 realizovala škola viaceré spoločné projekty, napríklad v školskom roku 1923/24 vybavenie kúpeľov Wittekind v Halle keramickými pecami, stavebnou keramikou a lampami, zariadenie dvoch vzorových bytov v dome Petra Behrensa na výstave *Die Wohnung* v Stuttgarte na sídlisku Weißenhof v roku 1927 nábytkom, textíliami, lampami a nádobami, ako aj vybavenie univerzitnej budovy Burse zur Tulpe, detského domova, ľudovej čítárne a rôznych kancelárskych priestorov. V roku 1932 pracovali aj pre Goetheho divadlo v Bad Lauchstädt, kde vybavili divadelnú sálu a reštauráciu nástennými maľbami, nábytkom, textíliami, prístrojmi, riadom a tlačovinami. Reklamné oddelenie školy pracovalo nepretržite pre mesto Halle a rôzne firmy.

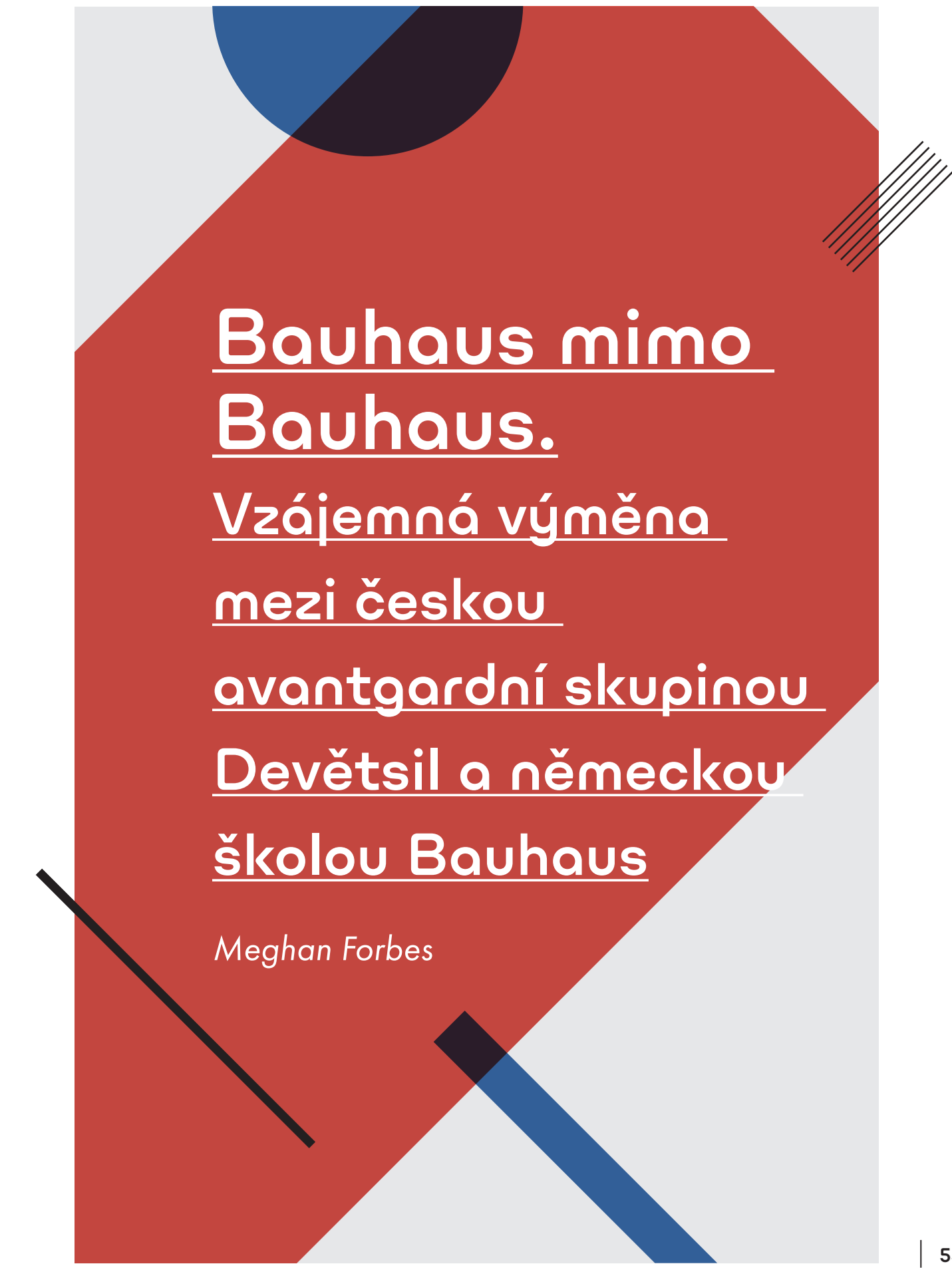
Stavby letiska Halle-Lipso boli pravdepodobne najvýznamnejším projektom, ktorý sa začal pod celkovým vedením Thierscha a v ktorom pokračoval aj Hans Wittwer. Thiersch navrhol letiskovú halu. Wittwer vypracoval celkovú architektúru pre plánovanú odbavovaciu a administratívnu budovu, ale realizovala sa len reštaurácia: stavba z betónu a skla, ktorá už zohľadňovala ekologické a energetické aspekty, na nosných stredových podperách s predsadenou terasou, steny dolných podlaží s tehlovým obkladom, horné podlažie

s dookola preskleným osvetleným priestorom, striedavo s priezračnými a mierne do červena tieňovanými sklenenými tabuľami. Išlo o stavbu, ktorá by dnes mohla byť architektonickou ikonou moderny, rovnocenná budove Bauhausu v Dessau. Samozrejme, ak by ešte existovala. Letisko bolo počas druhej svetovej vojny bombardované a do veľkej miery zničené budovy neskôr zbúrané. Až na niekoľko jednotlivých kusov a reklamnú grafiku sa stratilo aj celé vybavenie: riad *Hermes*, ktorý navrhla Friedlaender, nábytok a textílie, farebné lampy, nádoby a funkčné prvky z kovorobnej dielne.

Po nástupe Hitlera k moci boli do konca roku 1933 zo školy prepustení všetci židovskí a „kultúrno-bolševicky zmyšľajúci“ učitelia a vedúci dielní. Celkovo ich bolo jedenásť. Odísť museli aj žiaci židovského pôvodu. Zatvorili aj voľné triedy pre fotografiu, maľbu, plastiku, grafiku a interiérovú architektúru. Zámerom bol návrat k „tradičným remeslám“. K zrušeniu školy však nedošlo. Až do vypuknutia vojny jej výrobky, aj napriek drobným ústupkom režimu, ešte stále z veľkej časti vychádzali z formálnych princípov moderny. Naďalej získavali vyznamenania, zákazky, predávali sa na nemeckých a medzinárodných veľtrhoch, prípadne sa dostali do múzeí a zbierok. Pred národno-socialistickým vplyvom sa zostávajúci učitelia potichu sťahli späť k práci v dielňach. Po skončení vojny a denacifikácii začala Umeleckopriemyselná škola BURG znovu prijímať žiakov už v októbri 1945, najprv so zostávajúcimi a naspäť povolanými učiteľmi. Jej vlastná tradícia a Bauhaus zostali napriek všetkým ťažkostiam aj v časoch NDR jej základnou orientáciou.<sup>11</sup>

---

11 K ďalšej literatúre k dejinám školy Burg Giebichenstein – Vysoká škola umenia Halle patrí okrem už citovanej literatúry aj Renate Luckner-Bien, *75 Jahre Burg Giebichenstein 1915 – 1990. Beiträge zur Geschichte* (výst. kat.), Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle 1990; *Burg Giebichenstein. Die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Ausst.-Kat.), Staatliche Galerie Moritzburg Halle (Saale) und Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1993. K celému radu umelcov a umelkýň, ktorí/é pôsobili na BURG, existujú viaceré monografické publikácie.



# Bauhaus mimo Bauhaus.

Vzájemná výměna  
mezi českou  
avantgardní skupinou  
Devětsil a německou  
školou Bauhaus

*Meghan Forbes*



**V** březnu 1923 obdržel Karel Teige od zakládajícího ředitele Bauhausu Waltera Gropia dopis týkající se plánované Mezinárodní architektonické výstavy, která byla koncipována jako část první výstavy Bauhausu ve Výmaru. Gropius usiloval o silné české zastoupení a doufal, že mu v tom Teige pomůže. Gropius psal, že neví, „jestli je to dáno protiněmeckým postojem, že žádný vztah se doposud nenavázal.“ A dodává: „je mým přáním, aby se podařilo přejít hranici a umožnit profesionální výměnu.“<sup>1</sup>

Gropius se seznámil s Teigeho prací prostřednictvím německého architekta Adolfa Behneho, který mu ukázal jedno vydání českého časopisu *Stavba*.<sup>2</sup> Protože Teige působil ve dvacátých letech jako redaktor *Stavby*, Gropius ho kontaktoval s přáním zlepšit vztahy s architekty v československém prostředí. V prvním dopise uvádí, že už psal architektům Josefu Chocholovi a Josefu Gočárovi a také spisovateli Karlu Čapkovi, ale nedostal žádnou odpověď. S Teigem, mladým členem a vůdcem avantgardní skupiny Devětsil, byla situace úplně jiná. Druhý dopis od Gropia o měsíc později naznačuje, že Teige v mezidobí odepsal s nadšením (bohužel, Teigeho dopisy Gropiovi se nedochovaly).

Přestože se často tvrdí, že vztah mezi Devětsilem a Bauhausem se rozvinul až v období, kdy Bauhaus vedl Hannes Meyer, bohaté a produktivní kontakty se utvářely už za Gropia. Dokazuje to jak korespondence v archivech (například v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze a v Bauhaus Archivu v Berlíně), tak úvaha o knižní edici Bauhausu (*Bauhausbücher*). V článku v časopise *Umění* jsem ukázala na vztahu mezi Teigem a Gropiem, jak aktivně se Devětsil snažil angažovat v rámci mezinárodní avantgardy, a to už v době, kdy se tato skupina rodila. V předkládané studii zdůrazním roli časopisů a knih,

kteří umožnily vztah mezi Devětsilem a Bauhausem, a vysvětlím, jakým způsobem publikace obou skupin propagovaly svébytnou představu nového života v meziválečné Evropě. Zejména se zaměřím na případ *Bauhausbücher* jako manifestaci tohoto projektu a představím nerealizovaný návrh Teigeho knihy v této sérii. Nakonec ukážu Teigův časopis *ReD* v kontextu *Bauhausbücher* – tedy zvláštní číslo věnované Bauhausu v roce 1930, kdy už byl ředitelem školy Hannes Meyer.

Časopis *Stavba* můžeme považovat za „pra“-publikaci v kontextu tiskovin, které zprostředkovávaly výměnu mezi českou a německou avantgardou. Od okamžiku, kdy se Gropiovi díky Behnemu poprvé dostal do rukou časopis *Stavba*, vzrůstal jeho zájem o toto periodikum i o korespondenci s Teigem. Několik dalších let mu Teige *Stavbu* zasílal a Gropius do ní rovněž přispíval. Například v prosinci 1924 – ve stejném měsíci, kdy Gropius přednášel v Praze (a bydlel s manželkou Ise u Teigeho) – byl ve *Stavbě* v českém překladu otištěn Gropiův článek se stejným titulem jako měla jeho přednáška: „Stavebnice ve velkém: jak chceme v budoucnosti stavěti?“<sup>3</sup> V následujícím roce v jiném devětsilském časopise – brněnském *Pásmu* – je článek znovu reprodukován (tentokrát v původní němčině a zkrácený). Nad článkem je prohlášení představitelů Bauhausu proti nepřátelské lokální politické straně ve Výmaru, společně podepsané Gropiem i jinými osobnostmi Bauhausu.<sup>4</sup>

Už v roce 1922, když Devětsil poprvé vydal své samostatné publikace ve formě dvou sborníků – *Život a Revoluční sborník Devětsil* – bylo zřejmé, že skupina se snažila stát viditelnou i v německém prostředí. Ve speciálním sborníku *Život* (redigován architektem Jaromírem Krejcarem) je několik článků o mezinárodní architektuře například ve Francii, Tibetu, Americe a v Čechách. Svými články o francouzské architektuře a purismu dokonce přispěli známí architekti Le Corbusier a Ozenfant a ty byly publikovány ve francouzštině

1 Walter Gropius Karlu Teigemu, 6. března 1923, Bauhaus Archiv (BHA), fond Walter Gropius (WG).

Původně: „Ich weiß nicht, ob es antideutsche Gründe sind, dass eine Verbindung bisher nicht zu Stande kam. Mein Wunsch ist es, auch über die Grenzen einen sachlichen Arbeitsaustausch zu ermöglichen.“

Není-li uvedeno jinak, překlady jsou mé vlastní.

2 O tomto vztahu jsem už psala v článku vydaném v časopise *Umění*. Viz Meghan Forbes, „To Reach Over the Border: An International Conversation Between the Bauhaus and Devětsil“, *Umění* 64, 2016, č. 3-4, s.291-303.

3 Viz *Stavba* 3, 1924, č. 5, s. 85-88.

O přednášce v Praze a výsledný článek v českém tisku, viz Sonia de Puineuf, A Look at the Czech and Slovak Avant-Garde Within the Frame of the Bauhaus Network, *Post* (24. července 2019): [https://post.at.moma.org/content\\_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network](https://post.at.moma.org/content_items/1318-a-look-at-the-czech-and-slovak-avant-garde-within-the-frame-of-the-bauhaus-network) a Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938, studenti, koncepty, kontakty*, Praha 2016, s. 80.

4 Viz *Pásmo* 1, 1925, č. 7-8, s. 6-7.



podél českých překladů. Když ale Krejcar sám píše v ke konci sborníku o vývoji české architektury (před článkem od Jaroslava Jíry o novém francouzském umění), nepíše ani v češtině ani ve francouzštině (aby ho mohli číst například Le Corbusier a Ozenfant), ale v němčině.<sup>5</sup> Článek se jmenuje „Die moderne čechische Kunst“ (Moderní české umění)<sup>6</sup> a představuje se jako „krátká rekapitulace posledního desetiletí“ („Eine kurze Rekapitulation der letzten zehn Jahre“).<sup>7</sup> Začíná přehledem předválečného českého kubismu. „Kubistická architektura ‚Skupiny‘ (Gočár – Dům u Černé Matky Boží a Lázně Bohdaneč, interiéry Janáka a Hofmana) je bezpochyby nejlepší kubistická architektura vůbec,<sup>8</sup>“ tvrdí Krejcar a chválí architekta Gočára, kterého Gropius obzvláště zmiňuje v prvním dopise Teigemu následujícího roku (ale nakonec jeho dílo vystaveno na Výmarské výstavě nebylo). Na závěr Krejcar předloží přehled současné, tj. poválečné, doby a prohlásí, že on, Bedřich Feuerstein, Josef Šíma a Karel Teige – spoluautoři fotomontáže na obálce sborníku a členové Devětsilu – usilují o purismus, kolektivismus a internacionalismus (centrální témata v obsahu sborníku *Život* vůbec). Přestože *Život* není zmiňován v dochovaných dopisech Gropia Teigemu, jméno Gočára se dále objevuje a nakonec česká sekce výstavy ve Výmaru v roce 1923 reprezentuje stejnou směs staré a nové generace architektů, kterou Krejcar už představil ve svém článku. Tudíž můžeme sledovat uskutečnění cíle „internationalismu“, se kterým Krejcar svůj článek ukončil.

Krejcar sám se stal také jedním z architektů, kteří byli prezentováni na výstavě ve Výmaru. Díky dochovanému letáku k výstavě, navrženém László Moholy-Nagyem, víme, že nakonec byla reprezentace české architektury velmi silná. Z československých architektů se

zúčastnili kromě Krejcara Josef Chochol, Evžen Linhart, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Jan Koula a Vít Obrtel a tvořili tak třetí nejpočetnější skupinu za Německem a Holandskem. Účast českých architektů na *Mezinárodní výstavě architektury Bauhausu* ve Výmaru v září 1923 byla rozhodně přímým výsledkem kontaktu Gropia s Teigem. K dopisu Teigemu z července 1923 přikládá Gropius dva plakáty a deset zmíněných letáků k výstavě a žádá, aby mu je Teige pomohl šířit v Praze. Na rubové straně listu Gropius dodává, že by byl vděčný, kdyby Teige mohl pomoci také s propagací v českých novinách. Tento příklad tak znovu zdůrazňuje důležitost tiskovin jako nástroje propagace. Jak upozornila Markéta Svobodová v knize *Bauhaus a Československo*,<sup>9</sup> v soukromí ani v publikacích nebyl Teige z výstavy nijak zvlášť nadšený a školu na stránkách časopisu *Stavba* kritizoval – v tom stejném časopise, který Gropius s velkým zájmem sledoval a do kterého nakonec i sám přispíval.

Bez ohledu na chladnou recepci výstavy korespondence mezi Gropiem a Teigem pokračovala i nadále. V následujícím roce Gropius představil v sérii dopisů od května do června knižní řadu *Bauhausbücher*, která byla nakonec zahájena v roce 1925 Gropiovou knihou s titulem *Internationale Architektur*. V dopise z června 1924 Gropius charakterizoval edici jako „sérii malých knih,“ které budou mít „16 stran textu a 32 stran obrázků (...) celkově cca 48 stran. Formát je 18x32 cm.“<sup>10</sup> Gropius o této své knize o moderní architektuře Teigeho informoval již dříve a tehdy ho také žádal, aby mu Teige pomohl vybrat projekty a fotky z českého prostředí. Obzvláště zmiňuje „Obytný dům“ Josefa Chochola, který viděl ve starém čísle časopisu *Musaion* – což opět ukazuje na jeho dlouhodobý a hluboký zájem o českou architekturu, ale také na důležitost tiskovin ve vztahu mezi Bauhausem a českým prostředím.<sup>11</sup>

V jiném dopise Gropius napsal, že kniha *Internationale Architektur* bude obsahovat 70 obrázků „ze

5 Ráda bych poděkovala Ivě Knobloch, že zaměřila mou pozornost na Krejcarův článek v kontextu pozdější Výmarské výstavy. Dále ve sborníku také vyšel Krejcarův článek o americké architektuře a průmyslu, který byl ale napsán v češtině.

6 Hláskování v titulu je pozoruhodné, poněvadž si částečně udržuje českou ortografii v slově „čechische,“ namísto „tschechische.“

7 Jaromír Krejcar, *Die moderne čechische Kunst*, in: *Život*, Praha 1922, s. 169.

8 Pozn. 7.  
Původně: „Die kubistische Architektur der ‚Skupina‘ (Gočár – das Haus zur Schwarzen Mutter Gottes und Bad Bohdaneč, die Interieurs von Janák und Hofman) ist ohne zweifel die beste kubistische Architektur überhaupt.“

9 Svobodová (pozn. 3), s. 68.

10 Gropius Teigemu, 18. června 1924, BHA, WG.  
Původně: „Wir geben in unserem Verlag eine ganze Serie von kleinen Büchern heraus. (...) Die Bände sollen 16 Seiten Text und 32 Seiten Abbildungen (...) insgesamt ca 48 Seiten, enthalten. Das Format ist 18 x 23 cm.“

11 Gropius Teigemu, 21. května 1924, BHA, fond WG.

V tomto čísle *Musaionu* jsou tři návrhy Chocholovy a dva od architekta Bedřicha Feuersteina.

všech zemí“ („aus allen Ländern“).<sup>12</sup> Zmínil také minulou výstavu na Bauhausu a uvádí, že „materiál loňské výstavy je pro tuto publikaci jenom startovacím bodem“<sup>13</sup> (jde snad o odpověď na Teigeho kritiku). Ale zatímco na Mezinárodní výstavě ve Výmaru bylo představeno sedm českých architektů, v knize se nakonec objevili jenom tři z nich: Krejcar, Fagner a Obrtel, všichni pocházeli z mladší generace a každý se představil pouze jedním návrhem. Chochol zde kupodivu chybí.

Nicméně ve stejné době Gropius pokračuje s žádostmi o Teigeho pomoc. V dopise z 18. června 1924 Gropius například vybízí Teigeho, aby se ujal jednoho dílu knižní série *Bauhausbücher* na téma „české moderní umělecké hnutí“ („tschechische moderne Kunstbewegung“). Gropius pokračuje, že Teige může navrhnout jiné téma, ale cílem je ukázat „paralelní mezinárodní úsilí“ („die parallelen internationalen Bestrebungen“).<sup>14</sup> Z dopisu, který psal Gropius o méně než deset dní později, je evidentní, že Teige znovu odpověděl rychle a kladně.<sup>15</sup> Ze slov Gropia je zřejmé, že Teige navrhl, aby kniha o českém umění obsahovala obrazové básně – umělecké dílo poetismu ve formě fotomontáže nebo typomontáže s fragmenty textu.<sup>16</sup> Zdá se, že výměnou za to Teige navrhl zvláštní číslo brněnského časopisu *Pásmo* věnované novému německému umění.

I když se můžeme v různých prospektech o sérii *Bauhausbücher* dočíst, že se Teigeho kniha dostala do seznamu chystaných titulů pod názvem *Tschechische Kunst (České umění)* – připomínající jednoduchý titul Krejcarova článku ve sborníku *Život* – taková publikace nikdy nevyšla. Je však třeba podotknout, že z avizovaných knih ze série *Bauhausbücher* bylo vydáno pouze kolem poloviny. Například jeden z letáků, který také

navrhl Moholy-Nagy, uvádí 29 titulů<sup>17</sup>, ale ve skutečnosti bylo v této sérii mezi lety 1925 a 1930 vydáno 14 knih, z nichž první byla *Internationale Architektur*. Přestože leták zdůrazňuje „mezinárodnost“ knih, seznam naznačuje omezený rámec, typicky zaměřený výhradně na Evropu a severní Ameriku. Kromě toho knihy, které byly nakonec vydány, reprezentují hlavně učitele a blízké spolupracovníky Bauhausu. Dnes nejnámější svazky pocházejí od Gropia, Moholy-Nagye, Paula Kleea, Oskara Schlemmera a Vasilije Kandinského. Mezi další tituly patří knihy o architektuře v Holandsku od J. J. P. Ouda, o De Stijl od Thea van Doesburga a o suprematismu od Kazimira Maleviče. Kromě Teigeho titulu nebyly nikdy vydány ani plánované knihy o futurismu (F. T. Marinetti), dadaismu (Tristan Tzara) a skupině Ma v Maďarsku (Lajos Kassák a Ernst Kállai). Vize *Bauhausbücher* byla evidentně tižádostivější, než skutečnost dovolovala.

Navzdory tomu, že série nebyla realizována v plánovaném rozsahu, samotné zpracování knih, které Gropius popisoval v dopise Teigemu v červnu 1924, odpovídalo původním představám. Srovnajme například, co napsal Gropius (viz výše) a co je napsáno v knize, vydané jako osmý svazek řady (*Malerei Photographie Film*, 1925 od Moholy-Nagye): „Každý svazek obsahuje cirká 16 až 32 stran textu a 32 až 96 celostránkových obrázků nebo 48 až 60 stran textu • Formát 18x23 cm.“<sup>18</sup>

Knihy tohoto formátu začaly reprezentovat Bauhaus na světové scéně a staly se mimořádně úspěšnými. V krátkém článku o *Bauhausbücher* v katalogu výstavy v MoMA v New Yorku v roce 2009 Adrian Sudhalter popisuje produkci a distribuci knih takto: „Bauhausbücher, které byly vydány v nakladatelství Albert Langen v Mnichově, zavedenou firmou s profesionálním postupem šíření, byly výtiskové v komerčních

12 Gropius Teigemu, 4. června 1924, BHA, fond WG.

13 Pozn. 12.

Původně: „Das Material der vorjährigen Ausstellung ist für diese Veröffentlichung nur der Ausgangspunkt gewesen.“

14 Gropius Teigemu, 18. června 1924, BHA, fond WG.

15 Viz Gropius Teigemu, 25. června 1924, BHA, fond WG.

16 O obrazové básni viz například Zdeněk Primus, „Obrazová báseň: entuziastický produkt poetismu“, in: Karel Srp (ed.), *Karel Teige, 1900–1951*, Praha 1994, s. 49–62; Karel Srp, *Optical Words (Picture Poems and Poetism)*, in: Vladimír Birgus (ed.), *Czech Photographic Avant-Garde, 1918–1948*, Cambridge 2002, s. 56; Jindřich Toman, *Photo/Montage in Print*, Praha 2008, s. 83–94; Matthew Witkowsky, *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945*, Washington, D. C. 2007, s. 42–47.

17 BHA, fond László Moholy-Nagy (LMN), obálka 45, inventární číslo 11281/2.

18 László Moholy-Nagy, *Malerei Photographie Film*, München, 1925, poslední stránka. Zvýraznění autora.  
Původně: „Jeder Band enthält zirka 16 bis 32 Seiten Text und 32 bis 96 ganzseitige Abbildungen oder 48 bis 60 Seiten Text • Format 18x23 cm.“

edicích v počtu 2000 až 3000 výtisků.<sup>19</sup> Třebaže to zní jako malé číslo, ve srovnání s počtem prodaných výtisků české avantgardy je to poměrně hodně a vliv edice *Bauhausbücher* byl ohromný. Jak píše Ute Brüning, Moholy-Nagy, který (téměř všechny) knihy navrhoval, se začal již dříve na Bauhausu zaměřovat na typografii a reklamu a „zavedl revoluční inovace přímo v produktech, které reprezentovaly Bauhaus na veřejnosti nejsilněji: tj. *Bauhausbücher* a první ročník časopisu ‚bauhaus‘ – časopis pro tvorbu.“<sup>20</sup> Sudhalter tvrdí obdobně, že „identita školy, která je představena v těchto vlivných knihách, je identitou školy pod vedením Gropia po nástupu Moholy-Nagye, tj. od roku 1923 až do 1928; a to je představa o Bauhausu, která přetrvala ve všeobecném povědomí.“<sup>21</sup>

Je veskrze známou skutečností, že se Moholy-Nagy těšil v kruhu představitelů české avantgardy velkému respektu. Jak píše Markéta Svobodová, „práce László Moholy-Nagye refletovali v československých avantgardních kruzích a časopisech především Karel Teige (*ReD a Stavba*), brněnští architekti Zdeněk Rossmann, František Kalivoda a estetik Bedřich Václavek (*Pásmo, Fronta, Index, Středisko, Měsíc*), ale také ředitel Školy uměleckých řemesel v Bratislavě Josef Vydra (*Výtvarná výchova*).“<sup>22</sup>

Můžeme se tudíž domnívat, že možnost vydat knihu v knižní řadě Bauhausu musela být pro Teigeho velmi lákavá. I když není jasné, proč tato kniha nikdy nevyšla,

zdá se, že Teige sám musel příležitost odmítnout (ačkoli faktory ohledně ekonomických a politických obtíží ve škole mohly také hrát roli). V dopise ze září 1925 dává Moholy-Nagy Teigemu vědět, že první část knih je hotova (a je zakončena jeho knihou *Malerei Photographie Film*) a je potřeba se domluvit, kdy vyjdou další tituly. Ohledně Teigeho knihy *Über die tschechische Kunst* Moholy-Nagy píše: „prosíme vás, abyste nám sdělil, kdy přibližně může být vaše kniha připravena.“<sup>23</sup> Je pozoruhodné, že Moholy-Nagy Teigemu nabízí, že může „sám určit typografickou formu knih nebo to nechat na nás; stejně tak co se týká obálky.“<sup>24</sup> Taková možnost naznačuje, jak vážně Moholy-Nagy i Gropius brali Teigeho úkol, a právě proto je nepochopitelné, že kniha nikdy nevyšla. Žádný důvod pro to v archívních fondech Teigeho, Moholyho-Nagye nebo Gropia nalezen nebyl.

Artuš Černík, významná osoba brněnského odboru Devětsilu a hlavní redaktor časopisu *Pásmo*, byl Teigeho blízký kolega a jeho fond v Památníku národního písemnictví je nepostradatelný pro rekonstrukci základních zásad a činnosti Devětsilu všeobecně.<sup>25</sup> V Černíkově fondu se nachází více než 300 stran Teigeho korespondence ze začátku dvacátých let, kdy Černík bydlel v Brně a byl založen Devětsil. Ale ani v tomto fondu není žádná zmínka o záležitosti české knihy v edici *Bauhausbücher*. To je zvláštní, hlavně pokud uvážíme, že Černík také udržoval korespondenci s Moholy-Nagyem o Bauhausu a jeho pedagogice. Z dopisu Moholy-Nagye se zdá, že Černík navrhl, aby se jedno číslo časopisu *Pásmo* Bauhausu věnovalo. Přestože nemáme k dispozici originální dopis Černíka, v odpovědi Moholy-Nagy píše: „srdečně vám děkujeme za návrh zvláštního čísla o Bauhausu. Můžeme ho také provést na začátku následujícího roku, když nám sdělíte, jestli by to mělo být propagační číslo

---

19 Adrian Sudhalter, Walter Gropius and László Moholy-Nagy Bauhaus Book Series. 1925–1930, in: Barry Bergdoll and Leah Dickerman (eds.), *Workshops for Modernity: Bauhaus, 1919–1933*, New York 2009, s. 198.

Původně: „Published by Albert Langen Verlag in Munich, an established firm with professional distribution channels, the Bauhausbücher were commercially printed in editions of some 2,000 to 3,000.“

20 Ute Brüning, Druckerei, Reklame, Werbewerkstatt, in: Jeannine Fiedler – Peter Feierabend (eds.), *Bauhaus*, Köln 1999, s. 491.

Původně: „revolutionäre Neuerungen gerade in die Produkte zu bringen, die das Bauhaus nach außen hin am stärksten repräsentierten: die Bauhausbücher und der erste Jahrgang der „bauhaus“-Zeitschrift für Gestaltung.“

21 Sudhalter (pozn. 19), s. 198.

Původně: „The school’s identity as conveyed in these influential books is that of Gropius’s Bauhaus after the arrival of Moholy, i.e. from 1923 to 1928; it is the image of the Bauhaus that has remained most prominent in the popular imagination.“

22 Svobodová (pozn. 3), s. 171.

---

23 László Moholy-Nagy Karlu Teigemu, 11. září 1925, BHA, fond LMN.

Původně: „wir bitten sie, uns mitzuteilen, wann sie ihren band ungefähr fertig stellen können.“

24 Pozn. 23.

Původně: „sie können die typographische form des buches selbst bestimmen, oder auch uns überlassen; dasselbe gilt von dem umschlag.“

25 Tomuto tématu jsem se rozsáhle věnovala už ve své disertační práci. Viz Meghan Forbes, „In the Middle of It All“: Prague, Brno, and the Avant-Garde Networks of Interwar Europe,“ (dizertačná práce), University of Michigan, Ann Arbor, 2016.

o a) Bauhausbücher nebo b) o výrobcích dílen Bauhausu.<sup>26</sup> Ačkoli Moholy-Nagy nezmiňuje *Pásma* jmenovitě, je pravděpodobné, že se jedná o stejné zvláštní číslo, citované výše v Teigeho a Gropiově korespondenci o *Bauhausbücher*. V dopisu Černíkovi z října 1924 pak Teige už přicházel s „některými návrhy“ „pro další sešity *Pásma*“, mezi nimi se objevuje i téma Bauhausu. Dává pokyn: „Udělat moderní německé číslo: *Bauhaus*, G, Merz, Grosz. Mám článek o moderním německém umění.“<sup>27</sup>

I když v knižní řadě *Bauhausbücher* nevyšla žádná česká kniha a ani jedno číslo *Pásma* nebylo celé věnováno tématu *Bauhausbücher* nebo škole Bauhaus všeobecně, v roce 1930 vyšlo číslo časopisu *ReD*, které široce představovalo pedagogiku a produkci Bauhausu pod vlivem druhého ředitele Hannese Meyera. *ReD* vyšel poprvé v říjnu 1927 a Teige byl jediným redaktorem. V září stejného roku napsal Teige Černíkovi, že se chystá vydat nový časopis, který bude mít „32 stran formátu *Bauhausbücher*.“<sup>28</sup> Je důležité, že v tomto dopise Teige zmiňuje explicitně formát *Bauhausbücher* a otevřeně ho přijímá jako model. Právě především příklad čísla *ReD* věnovaného Bauhausu svědčí o vzájemné výměně mezi Bauhausem a Devětsilem a širokém vlivu *Bauhausbücher*.

Už dříve jsem jinde detailně popsala korespondenci mezi Teigem a Meyerem, jejímž výsledkem bylo číslo *ReD* věnované Bauhausu.<sup>29</sup> Ale pro účely tohoto příspěvku bych chtěla krátce připomenout způsoby, jakými toto zvláštní vydání představuje školu (v té době už v Desavě) českým čtenářům. Na začátku vydání je fotka mladých tancujících studentů a vedle toho imperativ: „Studujte na Bauhause!“<sup>30</sup> Nad tímto imperativem je otázka zřetelně namířená na potenciální české studenty: „Mladí lidé! Co hledáte na umělecko-průmyslových školách či akademích?“ a dole: „Bauhaus,

vysoká škola moderní tvorby, má tyto dílny a odbory: průpravný kurs, reklama, typografie, fotografie, textil, malířské ateliery, architektura a dílna pro vnitřní zařízení (nábytek apod.).“<sup>31</sup> Pod seznamem oddělení je druhý imperativ v němčině v marxistické formulaci, vypůjčen z bauhausové brožurky z roku 1929: „Junge menschen aller länder, kommt ans bauhaus“ („Mladí lidé všech zemí, přijďte na Bauhaus“), zdůrazňující mezinárodnost školy jakož i to, že jsou studenti z Československa vítáni.<sup>32</sup> Časopis pokračuje manifestem školy od Meyera, přeloženým do češtiny. A následující strana opakuje imperativ: „Studujte na Bauhause!“, vedle fotomontáže studentů, kteří hrají hudbu, kreslí a dobře se baví.<sup>33</sup> Zbytek časopisu ukazuje serióznější výsledky studia na Bauhausu. Představuje mnoho reprodukcí práce studentů a učitelů z tvorby přípravného kurzu (tj. Vorkurs), kurzů reklamy, fotografie, vnitřního zařízení, textilního a scénografického. Architektonické návrhy Meyera a obrazy mistrů Alberse, Kleea a Kandinského dokládají vysokou úroveň školy. Přestože obvyklý počet prodaných výtisků časopisu *ReD* byl údajně méně než 1500 kusů, Meyer nabízel poskytnutí finanční záruky, aby mohlo být vytištěno ještě tisíc kopií pro sponzory, nadšence a návštěvníky Bauhausu.<sup>34</sup> To by znamenalo v zásadě přiblížit počet výtisků zvláštního čísla k počtu výtisků knih v řadě *Bauhausbücher*.

Meyer byl velmi spokojen, když v únoru 1930 vyšlo číslo *ReD* věnované Bauhausu. Stěžoval si jenom na to, že jeho jméno bylo otištěno v popisku k vyobrazení kolonie obytných domů v Törten u Desavy, protože byl „opravdu pyšný, že se poprvé odehrává skutečný – tj. anonymní – kolektivní úkol na Bauhausu“<sup>35</sup>, který odpovídal jeho politickým názorům. Navzdory tomu, že horlivý marxista Meyer byl už v létě stejného roku vyhozen z Bauhausu kvůli lokální politické situaci a vzestupu nacistické strany v Německu, v českých novinách

26 László Moholy-Nagy Artuši Černíkovi, 11. prosince 1925, Památník národního písemnictví (PNP), fond Artuš Černík (AČ). Původně: „für ihre anregung, dass sie ein separates bauhausheft herausbringen können, danken wir herzlichst, wir werden das auch am anfang des nächsten jahres durchführen können, wenn sie uns mitteilen, dass dieses heft ein propogandaheft für a) die bauhausbücher sein soll oder b) eine propoganda nur für die bauhauswerkstätten-erzeugnisse.“

27 Teige Černíkovi, říjen 1927, PNP, fond AČ.

28 Teige Černíkovi, září 1927, PNP, fond AČ.

29 Viz Meghan Forbes (pozn. 2), s. 297-300.

30 Viz *ReD* 3, 1930, č. 5 s. 130.

31 Pozn. 30.

32 Pozn. 30.

33 Pozn. 30, s. 131.

34 Viz Meghan Forbes (pozn. 2), s. 300.

35 Hannes Meyer Karlu Teigemu, 24. března 1930, BHA, fond Hannes Meyer (HM).

Původně: „ich war doch so stolz, dass zum ersten male eine wirkliche – also anonym – kollektive arbeit im bauhaus stattfindet.“

pokračovala reprezentace jeho osoby i Bauhausu.<sup>36</sup> Například Teige uvedl sérii článků kritizující Meyerovo propuštění v časopise *Tvorba* a zároveň publikoval Meyerův otevřený dopis s titulem „Moje vyhození z Bauhausu“, přeložený do češtiny Milenou Jesenskou (známá žurnalistka a předkladatelka Franze Kafky, v té době manželka Krejčara).<sup>37</sup>

Tato krátká zpráva o výměně mezi představiteli Bauhausu a Devětsilu, která se odehrávala v dopisech, ale měla reálné výsledky (např. v podobě české reprezentace na *Mezinárodní architektonické výstavě ve Výmaru*

a německé reprezentace v českých časopisech), přináší důkazy o vzájemném vztahu obou skupin. A i když v knižní řadě *Bauhausbücher*, která měla v českém prostředí značný vliv, nakonec nevyšla žádná česká kniha, diskuze o takové možnosti a o propagaci knih vedla k intenzivnější a trvalejší konverzaci mezi postavami jako Gropius, Moholy-Nagy a později Meyer ve Výmaru a pak Desavě a Teigem a Černíkem v Praze a Brně. Nemůžeme tudíž ukázat na jediné středisko v této česko-německé avantgardní konverzaci v meziválečné době. Namísto toho se jednalo o vzájemnou a vrstevnatou výměnu.\*

---

36 Pro více informací o Meyerově propuštění z funkce ředitele Bauhausu, viz např. Éva Forgács, *Between the Town and the Gown: On Hannes Meyer's Dismissal from the Bauhaus*, *Journal of Design History* 23, 2010, č 3, s. 265-174; Martin Kieren, *The Bauhaus on the Road to Production Cooperative — The Director Hannes Meyer*, in: Fiedler – Feierabend (pozn. 20), s. 204-215; Elizabeth Otto, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge, Mass., 2019; and Svobodová (pozn. 3), s. 80-85.

37 Viz Karel Teige, *Bauhaus a otravné plyny reakce*, *Tvorba* 33, 34, 35 (21. srpna 1930, 28. srpna 1930, 4. září 1930), s. 521-522, 542-543, 559-560 a Hannes Meyer, *Moje vyhození z Bauhausu*, *Tvorba* 36, 11. září 1930, s. 574-575.

---

\* Chtěla bych poděkovat Simoně Béřešové, Sonie de Puineuf a Kláře Prešnajderové, organizátorkám konference „Škola ako laboratórium moderného života“ (Bratislava, 26.–27. září 2019), za pozvání k účasti a nakonec za feedback k následujícím textu. Také děkuji kolegovi Jakubu Hauserovi, který laskavě přečetl a upravil dřívější verzi této studie.



Neexistuje  
žiadna  
alternatíva  
k Bauhausu?

Možnosti novej  
interpretácie cez  
kontextualizáciu

*Alexandra Panzert*

**K**ánon v dejinách umenia (a nielen tam) predstavuje pevne etablovanú inštitúciu. Aj výskum takzvanej „klasickej moderny“ sa zaoberá relatívne pevne stanoveným súborom základných diel, ktorého všeobecné vnímanie podporujú i mnohé múzeá svojím tematickým a zbierkotvorným zameraním. Tento výber často pozostáva z takzvaných „klasikov“ 20. storočia: kubistov, umelcov skupiny Die Brücke či diel členov skupiny Der Blaue Reiter, nesmie chýbať ani konštruktivizmus, Max Ernst alebo Max Beckmann. Umelci Bauhausu tiež tvoria pevnú súčasť naratívu, ktorý po vojne pokračuje americkou modernou, pop-artom, prípadne smermi color field painting či action-painting.<sup>1</sup>

V posledných rokoch pribúda čoraz viac pokusov kriticky prehodnotiť vznik a kritériá umeleckohistorického kánonu, aj preto, že ženy, prípadne umenie, ktoré nebolo formované západnou kultúrou, v ňom často nezohrávajú žiadnu úlohu. Ide o „inú modernu“, „viacnásobnú modernu“, zmenu v zdôrazňovaní istých fenoménov a napokon aj o kritickú a novú interpretáciu toho, ako sami seba opisovali protagonisti avantgardných hnutí a ako o nich písali ich životopisci.<sup>2</sup>

Aké však existujú alternatívy k etablovanému naratívu umenia 20. storočia v jeho prvej tretine? Treba tento kánon rozšíriť alebo úplne znegovať? Treba ho zmeniť? Aké kritériá môžu fungovať a ako sa dá písať história umenia, ktorá pripúšťa rozmanitosť „moderných“ fenoménov, avšak bez toho, aby sa stala ľubovoľnou? Pretože aj kritické otázky smerované na kánon sa od neho vždy odvíjajú.

V súvislosti s týmito diskusiami sa vo výskume začínajú iba teraz formulovať nové otázky a rozvíjať nové perspektívy. Dôležitú úlohu pri tom zohrávajú doposiaľ skôr neznámi aktéri, kontakty a prepojenia medzi umelcami a umelkýňami, publicistami a publicistkami či skupinami, ako aj rôzne aspekty dejín recepcie umenia.

1 Gerda Breuer, *Die Erfindung des modernen Klassikers*, Ostfildern-Ruit 2001.

2 Pozri napr. Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur: eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006; Claude Lichtenstein, O. R. Salvisberg: *die andere Moderne*, Zürich 1995; Symposium „Die multiple Moderne“, Universität Innsbruck, Forschungsinstitut Archiv für Baukunst, 31. 1. – 2. 2. 2019.

## Umelecké a umeleckopriemyselné školy – len okrajové témy v kánone moderny?

Tento príspevok sa zaoberá nedocenenou úlohou vzdelávania umelcov a umelkýň, ako aj mnohých umeleckých a umeleckopriemyselných škôl vo Weimarskej republike a jeho cieľom je navrhnúť zmenu perspektívy pri posudzovaní Bauhausu. Aké metódy sú vhodné pre tento zámer? Aké nové poznatky možno získať presunutím doteraz obvyklého fokusu? Ako sa tým zmení pohľad na skúmané objekty – rôzne vzdelávacie inštitúcie a Bauhaus?

Umelecké vzdelávanie je dodnes nechceným dieťaťom dejín umenia. Predstavy inak často zatracovaného 19. storočia o umelcovi, ako o géniovi obdarenom talentom, a o umení, ako o nenaučiteľnej disciplíne, pretrvávajú dodnes.<sup>3</sup> Umelecké vzdelávanie je pritom ideálnou výskumnou oblasťou: odrážajú sa v ňom diskusie každej epochy o reálnej a želannej úlohe umenia v spoločnosti, o sociálnom statuse umelcov, o otázkach kánonu, vplyvoch a prirodzene sa tu odráža aj vývoj teórií umenia a vyučovacích metód, ktoré ovplyvňujú nasledujúce generácie. Teoreticky fundované a rozsiahle spracovanie histórie akademií umení zatiaľ v odbore dejín umenia chýba; poslednú koncepciu formuloval Nikolaus Pevsner vo svojej stručnej historickej publikácii z roku 1940.<sup>4</sup> Mnohé inštitúcie sú individuálne opísané<sup>5</sup> a čiastkové aspekty tejto témy – napríklad nemecké akadémie výtvarných umení v 19. storočí – sú dobre

3 Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 2000.

4 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940.

5 Pozri napr. Nils Büttner – Ulrich Bernhardt (eds.), *250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, Stuttgart 2011; Jana Stolzenberg (ed.), *350 – Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg*, Nürnberg 2012; Hartmut Frank (ed): *Nordlicht. 222 Jahre. Die Hamburger Hochschule für bildende Künste am Lerchenfeld und ihre Vorgeschichte*, Hamburg 1989; Brigitte Baumstark, *Die Großherzoglich Badische Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1878–1920*, Karlsruhe 1988; Gisela Moeller, *Peter Behrens in Düsseldorf. Die Jahre von 1903 bis 1907*, Weinheim 1991.



prebádané.<sup>6</sup> Rozsiahlym oblastiam vzdelávania umelcov však výskum nevenoval takmer žiadnu pozornosť. Umeleckopriemyselné školy 19. storočia sú napríklad spracované iba okrajovo, a aj to len v konkrétnych prípadoch. Súvisí to aj s ich „zlým imidžom“, ktorý sa zvykne spájať s negatívne hodnoteným historizmom.<sup>7</sup> Aj v rámci výskumu 20. storočia pretrvávajú značné medzery, k odstráneniu ktorých môže prispieť aj tento zborník. Doteraz však nebola fundovane prebádaná ani reforma umeleckých škôl v prvej tretine 20. storočia, ani vzdelávanie architektov. V absolútnom protiklade k tomu vyznieva množstvo literatúry venovanej najslávnejšej umeleckej škole Weimarskej republiky: Bauhausu vo Weimare, Dessau a Berlíne, jeho protagonistom a etapám.

## Zmena perspektívy: reforma umeleckých škôl

Výskum predstavený v tomto príspevku sa zakladá na analýze reformy umeleckých škôl vo Weimarskej republike a bude aplikovaný v rozpracovanej dizertačnej práci s názvom *Das Bauhaus im Kontext. Kunsthochschulen der Weimarer Republik im Vergleich (Bauhaus v kontexte. Porovnanie umeleckých vysokých škôl Weimarskej republiky)*.<sup>8</sup> Kontexty Bauhausu doteraz neboli dostatočne preskúmané. Často sa predstavuje ako solitér, pričom sa vyzdvihuje najmä jeho vplyv a vyžarovanie. Iba v posledných rokoch boli bližšie opísané a analyzované idey a procesy, na ktorých staval samotný Bauhaus.<sup>9</sup> S ohľadom na rozsiahle možnosti jeho kontextualizácie bude v tomto texte Bauhaus posudzovaný vo vzťahu k seberovným, teda reformným umeleckým školám.

Zameriam sa preto na formu výskumu a metodiku, pričom by som chcela prezentovať aj vybrané obsahy a výsledky. Predstavím otázky, ktorým sa vo svojom výskume venujem, ako aj tézy, metodiku a systém kategó-

rií. Zároveň sa na porovnanie dotknem aj výberu škôl a na niekoľkých príkladoch ukážem výsledky výskumu a možnosti ich interpretácie.

Je to prístup, ktorý môže slúžiť ako príklad pre pochopenie fenoménu reformy umeleckých škôl i toho, ako môže práve téma vzdelávania umelcov zaujať miesto v umelecko-historickom výskume a neobmedzovať sa pritom iba na pozitivistický opis jednotlivých inštitúcií – akokoľvek je dôležitý a fundamentálny. Cieľom mojej práce nie je analýza reformy umeleckých škôl v jej komplexnosti, ani nechcem poskytnúť celkový prehľad o umeleckom školstve vo Weimarskej republike. Sústreď sa chcem špeciálne na Bauhaus.

## Nové otázky k Bauhausu

V čom sa Bauhaus na základe vybraných kritérií signifikantne odlišuje od iných reformných umeleckých škôl Weimarskej republiky?

Najdôležitejšie tézy, ktoré chcem preveriť porovnaním, sú:

- Bauhaus sa svojím programom, výrobkami či vývojom signifikantne neodlišoval od iných reformných škôl toho obdobia. Podarilo sa mu však etablovať úspešné stratégie v oblasti práce s verejnosťou.
- Bauhaus sa tak stáva hlavne produktom jeho recepcie.<sup>10</sup>
- Bauhaus stelesňoval mnoho ideí, ktoré boli od šesťdesiatych rokov 20. storočia vyzdvihované alebo nadobudli reprezentatívny charakter. Zapadá tak, vyjadrené pojmom Andreasa Reckwitza, do našej „spoločnosti singularít“.<sup>11</sup> Od čias „priemyselnej moderny“, v rámci ktorej Bauhaus fungoval a ktorá bola spoločnosťou univerzálnosti a štandardizácie, došlo k jeho prehodnoteniu smerom k dnešnému imperatívu jedinečnosti a výnimočnosti, aké podľa Reckwitza dnešná spoločnosť oceňuje.

6 Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln 2010.

7 Aj v tomto prípade ide o snahu umenia o novosť, ktorá sa najneskôr v 20. storočí stala paradigmou vo výtvarnom umení, a ktorá je účinná až dodnes a ovplyvňuje vnímanie historizmu aj vo výskume.

8 Autorka píše dizertačnú prácu na Univerzite Erfurt, Filozofická fakulta, Komunikačné vedy, školiteľmi sú Prof. Dr. Patrick Rössler a Prof. Dr. Anja Baumhoff.

9 Pozri John V. Maciuika, *Before the Bauhaus. Architecture, politics and the German state, 1890–1920*, Cambridge 2008.

10 Andreas Haus, *Bauhaus – ein Phänomen der Rezeption. Eine Vorbemerkung*, in: Christina Biundo – Andreas Haus – Anke Steinhauer et al (eds.), *Bauhaus-Ideen 1919–1994. Bibliografie und Beiträge zur Rezeption des Bauhausgedankens*, Berlin 1994, s. 7-9.

11 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

## Komparatívny výskum: kategórie

Pri kontextualizácii Bauhausu treba urobiť porovnanie, ktoré zahŕňa kvalitatívny pramenný výskum aj kvantitatívne údaje vychádzajúce z prameňov.<sup>12</sup> Cieľom je vypracovať systém kategórií, ktorý umožní komparáciu jednotlivých škôl, pričom Bauhaus predstavuje styčný bod – to znamená, že sa nebudú porovnávať jednotlivé školy medzi sebou.<sup>13</sup> Pri porovnávaní objektov v rôznych kategóriách je potrebné zaviesť isté kritériá. Takýto systém kategórií by sa dal napríklad vypracovať z dnešnej perspektívy: Ako sa dnes definuje úspešná škola umenia a dizajnu? Čo znamená inovatívne vzdelávanie? Tento prístup by umožnil školy vo Weimarskej republike nanovo klasifikovať. Avšak pojmy ako inovatívny alebo pokrokový sú nanajvýš problematické. Pretože inovatívnosť sa v každom historickom kontexte definuje inak a ani učebné plány dnešných vysokých škôl nevychádzajú nutne z nových metód a poznatkov pedagogického výskumu.

Používam tri druhy kategórií. Idey reformy umeleckých škôl z dvadsiatych rokov 20. storočia pritom predstavujú základné východisko pre ďalšie porovnania. V nasledujúcej časti preto overím vtedajšie programové myšlienky a spôsob ich realizácie:

1. Úloha remesla a dielni. Táto kategória zahŕňa typy dielni, ich produkciu a zákazky od verejných alebo súkromných objednávateľov. Pritom sa vynárajú nasledujúce otázky: Aké dielne si školy zakladali a kedy? Nakoľko centrálnu úlohu zohrávalo remeselné vzdelávanie v koncepte školy? Slúžili založené dielne iba pre účely vyučovania alebo aj pre produkciu? S tým súvisia:
2. Priemyselné spolupráce. Kooperovali školy úspešne s firmami? V akom rozsahu? Ako často?
3. Vzťah medzi voľným a úžitkovým umením. Rovnoprávne postavenie všetkých foriem výtvarného prejavu bolo dôležitou a základnou myšlienkou hnutia za reformu umeleckých škôl.

12 Kritériá sa pritom nestanovujú deduktívne, ale vypracúvajú sa induktívne na základe materiálu.

13 V mnohých prípadoch, v rámci ktorých sa porovnávajú školy existujúce paralelne s Bauhausom, slúži práve Bauhaus ako miera. Stratégie Bauhausu sa hodnotia väčšinou zásadne ako inovatívne a vzorové, zatiaľ čo iným školám sa pripisuje iba rola imitátorov, aj keď to nie je podložené dôkazmi, pozri Rainer Wick, *Prüfstand Bauhaus-Pädagogik. Die Kunstgewerbeschule in Bratislava*, in: Rainer K. Wick (ed.), *Bauhaus. Kunst und Pädagogik*, Oberhausen 2009, s. 384-396.

4. Architektúra. Verejnosť vníma Bauhaus dodnes najmä ako školu architektúry. Reforma umeleckých škôl považovala architektúru za dôležitú súčasť výučby. Nakoľko dokázali jednotlivé školy zrealizovať tento cieľ?

Ďalšia skupina kategórií zahŕňa informácie, ktoré na základe porovnania umožnia zhodnotiť dejiny recepcie Bauhausu a overiť tak ústrednú tézu.

5. Práca s verejnosťou. Položil Bauhaus už v období svojej existencie základy svojej posmrtnej kariéry? Zohľadnené tu budú aktivity spojené s prácou s verejnosťou, napríklad publikácie, účasť na výstavách a veľtrhoch, teda aj kvantitatívne údaje, a taktiež tlačové správy o škole (pokiaľ sú rekonštruovateľné v rámci dizertačnej práce).
6. Recepcia po roku 1933. Tu možno ukázať, či a ako školy ďalej existovali (čo platilo pre všetky okrem Bauhausu).

Tretí druh kategórií sa vzťahuje na kvantitatívne údaje. Sú to porovnateľné údaje, ako

7. počet študentov,
8. počet vyučujúcich,
9. pomer mužov a žien,
10. celkový rozpočet,
11. školné,
12. príjmy školy.

Ďalšie kvantitatívne údaje, ktoré sa budú brať do úvahy, sú v priamom vzťahu s kvalitatívnymi kategóriami:

13. počet zákaziek na školách (verejné a súkromné),
14. počet výstav.

Kvantitatívne kategórie argumentačne podporujú kvalitatívne kategórie a zabezpečujú vyššiu transparentnosť. Počet zákaziek, ktoré dokáže škola zrealizovať, súvisí napríklad s počtom jej žiakov. Rozpočet môže poukázať na vzťah medzi počtom dielni a ponukou vyučovaných odborov školy.

Vyhodnotenie škôl na základe kategórií pripúšťa porovnateľné závery, napríklad ako si počínali jednotlivé školy v rôznych oblastiach, v čom si boli podobné a v čom sa odlišovali, a tiež nakoľko úspešne dokázali zrealizovať svoj program. Pre komplexnosť skúmaných objektov sa však jednotlivé hodnotiace kritériá nedajú uplatňovať jedna k jednej. V konečnom dôsledku môže vzniknúť východisko pre diskusiu na tému, do akej miery sa Bauhaus odlišuje a či je jeho status jedinej inovatívnej umeleckej školy Weimarskej republiky oprávnený.

## Bauhaus ako jedna z mnohých škôl

Ak chceme posudzovať Bauhaus v kontexte reformných umeleckých škôl, máme na výber asi 30 inštitúcií, ktoré počas Weimarskej republiky prijímali reformné opatrenia rôznymi spôsobmi. Ide o (bývalé) umeleckopriemyselné školy, o akadémiu, ktoré boli sčasti s umeleckopriemyselnými školami zlúčené, ako aj o súkromné inštitúcie a odborné školy špecializované na určitú vzdelávaciu oblasť, napríklad keramiku. Tieto školy by neboli vhodné pre výlučne kvantitatívnu obsahovú analýzu a takisto ani pre tzv. prístup „mixed methods“<sup>14</sup>, keďže počet 30 je príliš nízky a skúmané objekty sú veľmi rôznorodé. Analýza sa preto musí opierať o kvalitatívnu obsahovú analýzu a o kritériá (hore uvedené kategórie), ktoré zahŕňajú kvantitatívne i kvalitatívne aspekty.

Proces výberu objektov, ktoré majú byť predmetom výskumu, sa v sociálnych vedách označuje ako „sampling“. Od neho z veľkej časti závisia aj výsledky. Ak ide o objekty historického výskumu, zohráva úlohu najmä stav prameňov, tak ako je to aj v tomto prípade. Na jednej strane možno vybrať čo najodlišnejšie príklady („most different“), aby sa pokrylo široké spektrum – na strane druhej naopak čo najpodobnejšie príklady („most similar“), aby sa výsledky dali analyzovať bez príliš veľkých odlišností medzi skúmanými objektmi.

V konkrétnom prípade reformných umeleckých škôl, ktorými možno kontextualizovať Bauhaus, je vhodná práve verzia „most similar“. Spolu s Bauhausom budem analyzovať nasledujúce školy:

- Frankfurtská škola umenia (Die Frankfurter Kunstschule)
- Kolínske remeselné školy (Die Kölner Werkschulen), predtým Umeleckopriemyselná a remeselná škola Kolín (Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Köln)
- Umeleckopriemyselná škola Burg Giebichenstein – dielne mesta Halle ( Die Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein – Werkstätten der Stadt Halle), predtým Remeselná škola mesta Halle (Handwerkerschule der Stadt Halle)
- Združené štátne školy pre voľné a úžitkové umenie v Berlíne (Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin), ktorým predchádzal Vzdelávací ústav Umeleckopriemyselného

14 „Mixed Methods“ je aplikovaná integrácia kvantitatívnych a kvalitatívnych metód, pozri Udo Kuckartz, *Mixed Methods. Methodologie, Forschungsdesigns und Analyseverfahren*, Wiesbaden 2014.

múzea Berlín (Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin)

Tieto školy boli súčasťou reformy umeleckých škôl. Spájali ich preto veľmi podobné ciele a reformné myšlienky. Všetky si založili dielne, snažili sa o spoluprácu s priemyselnými firmami, architektúru považovali za neoddeliteľnú súčasť svojho programu a pokúsili sa klásť na rovnakú úroveň voľné i úžitkové umenie. Pokojne ich možno považovať za reprezentatívne školy v rámci reformného hnutia vo Weimarskej republike. Zároveň mala každá svoje osobitosti, čím sa ich porovnanie stáva relevantným.

## Bauhaus v kontexte: exemplárne náhľady do výsledkov komparatívnej analýzy

V nasledujúcej časti predstavím vybrané výsledky môjho komparatívneho výskumu. Majú poukázať najmä na to, akú pridanú hodnotu môže do výskumu umeleckého vzdelávania vo Weimarskej republike a Bauhausu priniesť zmena perspektívy.

### Dielne a remeslo

Pri posudzovaní dielní a úlohy remesiel na vybraných umeleckých a umeleckopriemyselných školách v rokoch 1919 až 1933 možno vo všeobecnosti konštatovať výrazné počiatkové nadšenie pre remeslo ako základ vzdelávania a pre dielne ako miesto výučby. To však koncom dvadsiatych rokov väčšinou poľavuje.<sup>15</sup> Všetky školy si založili dielne, pričom Kolín, Halle a aj Bauhaus považovali výrobu v nich za možný zdroj príjmu.<sup>16</sup> Na všetkých porovnávaných inštitúciách spočiatku

15 Pozri Württembergisches Kultusministerium (ed.), *Denkschrift über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste*, Stuttgart 1927.

16 Martin Elsaesser, *Programm zum Aufbau der städtischen Kunstgewerbe- und Handwerkerschule, sowie der Meisterkurse in Köln a/Rhein*, 1921, Archiv Technische Hochschule Köln, Gew. 1 – 0601; Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums Berlin, Učebné plány, podmienky prijatia, školské poriadky 1906 – 1921, brožúry 1906 – 1921, Universität der Künste Berlin, univerzitný archív (Universitätsarchiv, UdK-Archiv), inv. 7 – 26; Paul Thiersch, *Anträge der Handwerker- und Kunstgewerbeschule der Stadt Halle 1919*, Stadtarchiv Halle an der Saale A 2.36 č. 1192; Richard Riemerschmid: *Bestimmungen und Lehrplan der Kölner Werkschulen*. Bez uvedenia roka (asi 1927), Deutsches Künstlerarchiv, DKA pozostalost Riemerschmid, inv. –46.

vychádzalo zameranie dielní z konceptu umeleckopriemyselných škôl 19. storočia: stolárstvo, tkáčstvo, kov, grafika. Ani neskôr, pri zakladaní dielní pre fotografiu či reklamu, nemal Bauhaus prvenstvo. Udialo sa to len o niečo skôr alebo v rovnakom čase ako na iných školách. Avšak iba dielenské výrobky Bauhausu sa od roku 1923 vynímajú svojou jednotnou estetikou. Na iných školách siahala rozmanitosť od vecnej jednoduchosti cez art deco až k ornamentálnym či expresionistickým formám, čím nemohol vzniknúť jednotný obraz školy.

## Spolupráca s priemyslom

Bauhaus sa často vyzdvihuje pre svoju úspešnú spoluprácu s priemyselnými podnikmi.<sup>17</sup> Keď sa však na to pozrieme bližšie, zistíme, že o úspešnej spolupráci možno hovoriť skôr zriedka: iba spolupráca s firmou Rasch-Tapeten a výrobcom lúčok Körting und Mathiesen vyústila do plodnej výmeny medzi školou a podnikom. V mnohých prípadoch, ktoré sa zvyknú pochvalne označovať ako spolupráca Bauhausu s priemyslom, firmy zakúpili návrhy priamo od konkrétneho žiaka či žiačky, alebo išlo o spoluprácu s jednotlivými študentmi či vyučujúcimi, ako v prípade textilného výrobcu Pausa AG v Memmingene. Keď sa pozrieme na stratégie iných škôl, jasne sa ukazuje, že spolupráca s firmami bola bežná. Na škole Burg Giebichenstein sa rozvinula spolupráca s výrobcom porcelánu KPM pod vedením Marguerite Friedlaenderovej, ktorú možno považovať za absolútne vzorovú.<sup>18</sup> V školskej dielni sa navrhovali modely pre priemyselnú výrobu porcelánu, ktoré mohli byť následne produkované v Berlíne. Okrem toho vyrábala istá firma v Halle výrobky podľa návrhov z dielne na spracovanie kovu.<sup>19</sup> Na Združených štátnych školách v Berlíne vznikli mnohé spolupráce, väčšinou formou vypísania súťaže: s firmou Normal-Zeit GmbH, Berlín pre elektrické stolové hodinky, s továrňou na záclony v Oelsnitz, výro-

com tapiet Peine, firmou Mechanische Weberei Pausa AG a inými – iba v roku 1927 sa realizovalo osem spoluprác.<sup>20</sup> Kolínske remeselné školy spolupracovali okrem iného s továrňou na výrobu kovového tovaru vo Württembersku, WMF v Geislingene, s firmou Deutsche Linoleumwerke, s výrobcom porcelánu a keramiky Villeroy und Boch. Frankfurtská Škola umenia kooperovala s firmou I. G. Farben a takisto so Stuttgarter Pausa AG a Farbwerke Höchst.<sup>21</sup> Podobne ako Bauhaus, aj tieto školy si zakladali ekonomické oddelenia, ktoré zabezpečovali zákazky a spoluprácu. Bauhaus aj v tejto oblasti jasne zapadá medzi iné, podobne orientované inštitúcie.

## Práca s verejnosťou

Práca s verejnosťou je ústrednou kategóriou pre prezentovaný komparatívny prístup. Táto kategória totiž predstavuje dôležitý aspekt pri interpretácii rozdielnej recepcie škôl po roku 1933 a hlavne po druhej svetovej vojne, a tým pádom aj pri interpretácii osobitného statusu Bauhausu.

Školy realizovali množstvo rôznych aktivít v súvislosti s prácou s verejnosťou: výstavy, publikácie, veľtrhy, podujatia atď. Pri realizácii a účasti na výstavách boli veľmi aktívne hlavne škola Burg Giebichenstein a Združené štátne školy pre voľné a úžitkové umenie v Berlíne, pričom prvá z nich sa zúčastnila v rokoch 1922 až 1932 na viac ako 70 výstavách, Frankfurtská škola umenia od roku 1925 do roku 1930 na 16 a Bauhaus od roku 1921 do roku 1930 na 17 výstavách.<sup>22</sup> Účasť na veľtrhoch bola dôležitá predovšetkým pre školy Burg Giebichenstein a Bauhaus, ktoré prezentovali svoje výrobky hlavne v Lipsku, s cieľom nájsť pre ne nových

17 Justus A. Binroth – Olaf Thormann (eds.), *Bauhausleuchten? Kandemlicht! Die Zusammenarbeit des Bauhauses mit der Leipziger Firma Kandem*, Berlin 2003; Karl-Heinz Hüter, *Handwerk und Industrie am Bauhaus. Voraussetzung und Hintergründe*, in: *Höhere Schule für Gestaltung Zürich* (ed.), *Bauhaus 1919–1933. Vier Vorträge zum Seminartag der Höheren Schule und des Museums für Gestaltung vom 30. Juni 1988*, Zürich, s. 55-79.

18 Katja Schneider, *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933*, Weinheim 1992, s. 272-305.

19 Pozn. 18, s. 252-266.

20 *Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst: Aufzählung von Preisausschreiben von Firmen für Wettbewerbe an den Vereinigten Staatsschulen und Ausstellungen*, 1926, Universität der Künste Berlin, univerzitný archív (UdK-Archiv), inv. 8-312; *Vereinigte Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst: Wettbewerbe von Firmen an den Vereinigten Staatsschulen Berlin, 1927–1929*, Universität der Künste Berlin, univerzitný archív (UdK-Archiv), inv. 8-326.

21 *Aufgaben-Buch der Kölner Werkschulen*, 1928, Archiv Technische Hochschule Köln, 1-0391.

22 Tento súhrn nie je úplný. Odráža však približné tendencie vo výstavných aktivitách škôl. Výstavy vyučujúcich alebo jednotlivých žiakov nie sú uvedené.

kupcov.<sup>23</sup> Jedinečnou aktivitou Bauhausu bolo vydávanie publikácií.<sup>24</sup> Ako jediná škola spomedzi porovnávaných inštitúcií publikoval vlastný časopis i svoju knižnú edíciu *Bauhausbücher* a začlenil sa tak do okruhu avantgardy.<sup>25</sup> Bauhaus realizoval aj ďalšie opatrenia zamerané na verejnosť, napríklad stavbu a otvorenie budovy Bauhausu inscenovali ako veľké medzinárodné podujatie.<sup>26</sup>

Publikácie a architektúra – to sú na rozdiel od výstav a veľtrhov objekty, ku ktorým máme prístup i dnes. Pomocou nich bolo možné Bauhaus ľahko prebádať. V rovnakej miere pritom zohrávala úlohu aj osobitná história recepcie Bauhausu po roku 1933. Vieme, ako predstavitelia Bauhausu, ktorí emigrovali do Ameriky – Walter Gropius, Marcel Breuer, Herbert Bayer – prezentovali výsledky svojho úsilia na starom kontinente v žiarivých farbách, a tým poznačili jeho povojnové vnímanie.<sup>27</sup> Historici umenia a životopisci, ako Hans Maria Wingler alebo Sigfried Giedion, odovzdávali túto históriu ďalej a Bauhaus-Archiv sa napokon postavil o to, že sa škola stala ľahko prístupným výskumným objektom. Bauhaus sa stal projekčnou plochou.<sup>28</sup>

## Rozšírenie perspektív na reformu umeleckých škôl a na Bauhaus

Bauhaus bol súčasťou širokého prúdu reformných umeleckých a umeleckopriemyselných škôl, ktoré si stanovili podobné ciele. Mali podobné programy, ktorými sa riadili, a Bauhaus pritom nebol vnímaný ako výnimočný. Napriek tomu sa mu ako jedinej vzdelávacej inštitúcii podarilo upevniť si povest' centra moderny, a to natrvalo a udržateľne. Bauhaus sa dodnes považuje vo výskume a vo verejnom vnímaní za najvýznamnejšiu umeleckú školu Weimarskej republiky. Vyplýva to z v inovatívnej práce s verejnosťou a osobitosti histórie jeho recepcie.

Kontextualizácia Bauhausu v rámci reformy umeleckých škôl prináša nielen nové poznatky o inovatívnej sile tejto školy, ktoré sme tu mohli iba načrtnúť. Vyzdvihuje zároveň aj stratégie a osobitosti škôl existujúcich súčasne, pričom sa jasne ukazuje, že tieto predstavujú biele miesta v doterajšom výskume. Pohľad, ktorý presahuje hranice klasického umeleckohistorického výskumu, môže prispieť k analýze pozadia vzniku umeleckohistorického kánonu, mimo ktorého sa nerobí takmer žiaden výskum, a k bližšiemu preskúmaniu stratégií sebareprezentácie umeleckej avantgardy.

---

23 Pozri Angela Dolgner, Walter Gropius a Paul Thiersch. Die Gründer des Bauhauses in Weimar und der Kunstschule Burg Giebichstein in Halle an der Saale, zwei Kunstschuldirektoren der Moderne, in: Kevin E. Kandt – Hermann A. Vogel von Vogelstein (eds.), *Aus Hippocrenes Quell'. Ein Album amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, Berlin 2011, s. 213-229, tu s. 223.

24 Pozri Patrick Rössler (ed.), *Bauhauskommunikation. Innovative Strategien im Umgang mit Medien, interner und externer Öffentlichkeit*, Berlin 2009.

25 V tomto období nebolo zvykom, aby školy vydávali verejné časopisy a málo z nich, napríklad Škola Reimann, využívala médium vlastného časopisu.

26 Iba Umeleckopriemyselnej škole v Štetíne sa podarilo v dvadsiatych rokoch minulého storočia vo Weimarskej republike zriadiť novostavbu pre školu.

27 Pozri Biundo (pozn. 10).

28 Pozri Anja Baumhoff – Magdalena Droste (eds.), *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, Berlin 2009; Georg Leidenberger – Bernd Hüttner (eds.), *100 Jahre Bauhaus. Vielfalt, Konflikt und Wirkung*, Berlin 2019.

# Frankfurtská škola umenia (1923 – 1933)

Grit Weber

**F**rankfurtská škola umenia (Frankfurter Kunstschule), ktorá vo svojej forme fungovala len desať rokov, vznikla fúziou dvoch vzdelávacích inštitúcií existujúcich už v 19. storočí: Frankfurtskej umeleckopriemyselnej školy (Frankfurter Kunstgewerbeschule) a Školy pri Städelovom inštitúte umenia (Schule des Städel'schen Kunstinstituts).<sup>1</sup> Z ideovo-historického hľadiska sa opierala druhá z uvedených inštitúcií – nazývaná aj Städel – o individuálnu, meštiansko-liberálnu požiadavku na vzdelanie a je úzko spojená s meštiansko-akademickým konceptom umenia. Vznik prvej menovanej umeleckopriemyselnej ustanovizne je naproti tomu úzko prepojený s Polytechnickou spoločnosťou, aktívnou až dodnes, ktorá sa venuje praktickému technickému vzdelávaniu remeselníkov a tovarišov. Pojem polytechnika vyjadruje vo všeobecnosti ľudskú „rozmanitosť schopností“. Ťažisko spoločnosti spočívalo už vtedy v praktickej činnosti. A praktická činnosť mala prinášať – taká bola predstava – na

základe kvalitného vzdelania stredného stavu kolektívny spoločenský úžitok, z ktorého by profitovali všetci.

Už tu je zrejmé, v čom mali spočívať budúce výzvy novej Frankfurtskej školy umenia. Fúziou dvoch spomínaných starších inštitúcií sa totiž prepojili aj ich vzdelávacie ciele a účely, a tým aj ich orientácia na spoločenské skupiny a sociálne vízie. Vzhľadom na ich vývin bolo možné predpokladať isté nezhody, ak si dokonca úplne neodporovali. Obidve školy boli súčasťou rozsiahlej diskusie o vzdelávaní, ktorá priam „oscilovala“ medzi elitárskymi a egalitárnymi spoločenskými predstavami. Presne vzaté, táto diskusia sa rozvinula s nástupom romantizmu na začiatku 19. storočia. Vznikom pojmu „génus“ nadobudol umelec osobitnú, individualistickú pozíciu, ku ktorej ho takpovediac zaviazali už na akadémii. Jeho osoba, činnosť a diela sa odpútali od práce remeselníka a získali tak na hodnote. Remeselníkovi sa síce neprípisovala genialita, ale aspoň talent. Paralelne s týmto rozdelením tvorivého aktu buď na duchovno-intelektuálny, alebo prakticko-materiálny čin sa s rozmachom industrializácie dostalo remeselné odvetvie tvorivej činnosti do výtvarnej a ekonomickej krízy. Aj keď sa koncom 19. storočia začínalo pomaly etablovať povolanie úžitkového výtvarníka/dizajnéra, ktoré s vlnou zakladania umeleckopriemyselných škôl a reformou umeleckoreme-

1 Aj Bauhaus vo Weimare alebo Spojené štátne školy pre voľné a úžitkové umenie v Berlíne mali dvoch odlišne orientovaných predchodcov a museli zvládnuť aj fúziu dvoch rozdielnych vzdelávacích ústavov.



selného vzdelávania prechádzalo procesom profesionalizácie, bola situácia ešte aj po prvej svetovej vojne kritická — a to aj napriek Werkbundu a Bauhausu. Nielenže sa nezacelila medzera medzi masovo vyrábaným priemyselným výrobkom a umeleckoremeselným solitérom, ale v rámci vzdelávania sa nezohľadnil ani pozmenený pojem umenia. „Zásadná zmena chápania spoločenskej funkcie umelca a jeho diela (...) viedla cez snahy o regeneráciu opierajúcu sa o tradíciu až po vypracovanie úplne nových metód umeleckej výchovy.“<sup>2</sup> Diskusia okolo „otázok výtvarnej a umeleckej výchovy“<sup>3</sup> sa preto viedla aj v medzivojnových rokoch vášnivejšie a na viacerých úrovniach, než sa nám javí z dnešného hľadiska. V rámci debát hľadajúcich „správne“ výtvarné vzdelávanie sa prezentovali početné názory, ktoré sa v zásade stále dotýkali otázky podielu egalitárnych a/alebo elitárskych aspektov.

A vo Frankfurtu? Kým Umeleckopriemyselná škola kládla svoje ťažisko na remeselnú výučbu v dielňach, Städelova škola umenia sa z finančných dôvodov ešte pred prvou svetovou vojnou vzdala akejkoľvek remeselnej výučby a pozostávala už iba z umeleckých majstrovských ateliérov.<sup>4</sup> Po vojne a v dôsledku inflácie sa dostali obidva vzdelávacie ústavy, financované súkromnými nadáciami, do finančnej krízy. Mesto prebralo pod svoju správu umeleckopriemyselné múzeum s knižnicou a školou (1921) a o niekoľko mesiacov neskôr aj Städelovu školu umenia (1922), a tak zachránilo obidve vzdelávacie ustanovizne pred zánikom. Keďže sa aj ďalšie od súkromných mecenášov závislé inštitúcie dostali do finančných ťažkostí, rozšírila mestská správa finančne, administratívne a politicky svoju

starostlivosť do oblasti vedeckého a umeleckého vzdelávania. Z tohto dôvodu začala začiatkom dvadsiaty rokov 20. storočia svoju prácu „Deputácia pre vedu, umenie a ľudové vzdelávanie“.<sup>5</sup> Veda, umenie a vzdelanie tak pre mesto a jeho politické grémiá získali výrazne väčší význam. Financovali ich z daní, čiže už neboli závislé výlučne od meštianskej vzdelaneckej elity.

Mestské zastupiteľstvo spojilo prevzatie Umeleckopriemyselnej školy a Städelovej školy umenia aj s novou obsahovou orientáciou: voľné a úžitkové umenie sa mali sprostredkovať spolu, v jednej inštitúcii, a na základe moderných východísk.

## Prvý a jediný riaditeľ novej školy umenia: Fritz Wichert (1878 — 1951)<sup>6</sup>

Kunsthistorik a bývalý pracovník Städelovho múzea Fritz Wichert bol zakladajúcim riaditeľom Kunsthalle v Mannoheime a v tejto funkcii zodpovedal od roku 1909 za novú, úspešnú orientáciu tejto umeleckej zbierky. Rozhodnutie povolať Wicherta do Frankfurtu, ktoré bolo zverejnené na jeseň 1922, sa tak stretlo so všeobecným súhlasom. Vedúci rubriky fejtónov novín *Frankfurter Zeitung* Benno Reifenberg vyzdvihol vo svojom článku predovšetkým jeho pedagogickú spôsobilosť: „Wichert disponuje vzácnym darom čisto pedagogického pôsobenia, výchova mu je vášňou (...).“<sup>7</sup>

Wichertove prvé služobné cesty v roku 1923, čiže ešte pred zverejnením koncepcie školy, nám dnes veľa odhaľujú práve preto, že nevedli na Bauhaus vo Weimare, ale na umeleckopriemyselnú školu v Kolíne, ktorú viedol v rokoch 1920 až 1925 Martin Elsaesser (1884 — 1957), a do Stuttgartu, kde bol riaditeľom Hans von Kolb (1845 — 1928). „Na doplnenie a preverenie môjho plánu realizácie reformy frankfurtského umeleckého školstva zdá sa mi nevyhnutné navštíviť dve vzorové umeleckopriemyselné školy, jednu novú a jednu starú, jednu severonemeckú a jednu juhonemeckú.“<sup>8</sup> To, že Fritz Wichert spomína regionálne rozdiely medzi severom a juhom, súviselo zrejme s rozdielnou vzdelávacou štruktúrou v nemecky hovoriacom regióne. Umeleckopriemyselné školy na území

2 Hans Wingerl, *Kunstschulreform 1900 — 1933: Dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin — Kunstschule Debschitz München — Frankfurter Kunstschule — Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau — Reimann-Schule Berlin*, Berlin 1977, s. 9.

3 Riaditeľ Frankfurtskej školy umenia Fritz Wichert píše napríklad v liste Walterovi Gropiusovi 22. apríla 1923. „Ak je niektorá umelecká škola problematická a kladie úlohy, potom je to ústav, na ktorého čele teraz stojím. Moja činnosť teda začína opätovným premyslením všetkých otázok umeleckopriemyselnej a výtvarnej výchovy...“, Carina Danzer, *Das Neue Frankfurt (mit) gestalten: Der Kunstschuldirektor und Kulturpolitiker Fritz Wichert (1878 — 1951)*, Frankfurt am Main 2018, citát s. 110.

4 Christina Treutlein, *Ein „Bauhaus“ für Frankfurt am Main? Martin Elsaessers Pläne für eine Kunstgewerbeschule 1926/27* (magisterská práca), Phillips-Universität Marburg 2007, s. 14-16.

5 Gudrun-Christine Schimpf, *Geld-Macht-Kultur. Kulturpolitik in Frankfurt am Main zwischen Mäzenatentum und öffentlicher Finanzierung 1866 — 1933*, Frankfurt am Main 2007, od s. 454.

6 Danzer (pozn. 3).

7 Benno Reifenberg, *Der neue Leiter der Städel-Schule*, *Frankfurter Zeitung*, 16. 9. 1922, bez číslovania.

8 Magistratakte (MA — magistrátny spis) S 1.752, list 52, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.



Pruska sa od škôl v južnom Nemecku a Rakúsku líšili v tom, že na juhu sa kládol dôraz na umeleckú výchovu a pre vzdelávanie v oblasti remesiel boli k dispozícii špecializované odborné školy. V Prusku bol naopak umelecký priemysel užšie prepojený s remeslom.<sup>9</sup> Aj vo svojom pláne pre reorganizáciu novej vzdelávacej inštitúcie uviedol Wichert ako vzory školy v Kolíne a Stuttgarte, ako i Spojené štátne školy pre voľné a úžitkové umenie v Berlíne (Vereinigte Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin). Riadil ich Bruno Paul (1874 — 1968) a Wichert ich vyzdvihol s tým, že pozitívne hodnotil prepojenie ich dielni so súkromnými zákazkami architektonickej kancelárie Bruna Paula.<sup>10</sup>

Školu Debschitz v Mníchove a Školu Reimann v Berlíne, ktorým sa venovala publikácia o reforme umeleckých škôl zostavená Hansom Wingerlom, však Wichert v spomínaných prameňoch neuvádza.<sup>11</sup> V raných koncepciách nie je explicitne uvedený ani vzťah k Bauhausu. Napriek tomu zohrával aj Bauhaus dôležitú úlohu, čo dokladá korešpondencia medzi Wichertom a Walterom Gropiusom (1883 — 1969). Gropius potom, ako s ním Wichert nadviazal kontakt, odpovedal 27. apríla 1923 veľmi podrobne, okrem iného aj túto vetu: „Veľmi mi záleží na tom, aby som sa s vami mohol porozprávať a možno vám aj mohol pomôcť, aby ste sa vyhli nesprávnym cestám, ktoré som po experimentoch len postupne rozpoznával.“<sup>12</sup> K listu priložil aj stanovky školy.

Až v roku 1927 sa Wichert vyjadril výslovne a verejne k úlohe Bauhausu ako vzoru pre Frankfurtskú školu umenia: nech vznikne inštitúcia, ktorá bude „vlastnou, úplne prirodzenou realizáciou myšlienky Bauhausu pre juhozápadné Nemecko a tak, ako samotný Bauhaus, nech od začiatku funguje ako škola úžitkovej tvorby (Schule für Gestaltung – pozn. edit.)“.<sup>13</sup>

## Situácia vo Frankfurte v dvadsiatych rokoch 20. storočia

Realizácia projektu umeleckej školy pre Frankfurt sa uskutočnila v atmosfére zásadnej spoločenskej obnovy a bola súčasťou nevídaného procesu modernizácie mestskej kultúry. Túto obnovu inicioval a politicky pripravil liberálny primátor mesta Ludwig Landmann (1868 — 1945), ktorý bol činný už od roku 1916 vo frankfurtskej mestskej politike ako hlavný referent pre hospodárstvo, dopravu a bytovú politiku.<sup>14</sup> V roku 1925 priviedol Landmann do Frankfurtu Ernsta Maya (1886 — 1970) z Vroclavu a ustanovil ho tu za radcu pre mestskú výstavbu. Po boku primátora stál aj mestský pokladník Bruno Asch (1890 — 1940), ktorý zabezpečil finančnú infraštruktúru.<sup>15</sup> Až vďaka nim sa mohol rozbehnúť rozsiahly sociálny projekt bytovej výstavby, ktorý vstúpil do dejín pod názvom „Nový Frankfurt“. Tento projekt však nezahŕňal iba výstavbu a architektúru, jeho cieľom bola aj zásadná inštitucionálna reorganizácia politických, kultúrnych a spoločenských inštitúcií. Čo sa týka infraštruktúry, Frankfurt sa stal jedným z najdôležitejších ekonomických, dopravných-logistických a kultúrnych centier Weimarskej republiky. V centre pozornosti pritom stála najmä bytová otázka ako sociálny problém: medzi rokmi 1925 a 1930 vzniklo v priebehu len piatich rokov 12 000 nových komunálnych bytov, ktoré mali na to obdobie veľmi moderné a komfortné vnútorné vybavenie, ako aj dôslednú úpravu verejného priestoru. K tomu pribudli aj početné verejné budovy ako školy, športoviská, nemocnice a kostoly a tiež administratívne a priemyselné stavby, napríklad centrála koncernu IG-Farben a veľká tržnica, pričom práve tieto dva projekty sa vďaka najnovším výrobným technológiám podarilo vybudovať za veľmi krátky čas.

Predstavu o rozsahu tejto modernizácie si možno urobiť od roku 1926 z mesačníka *Das Neue Frankfurt* (*Nový Frankfurt*). Časopis bol hlavnou platformou frankfurtskej moderny, pričom sa nešpecializoval iba na architektúru, ale interdisciplinárne sa venoval aj divadlu, filmu, hudbe, fotografii, zariaďovaniu interiérov a technike, ako aj voľnému a úžitkovému umeniu. Publikovalo

9 Bund der Kunstgewerbeschulmänner 1922, s.1., Citát podľa Treutlein, (pozn. 4), s. 11.

10 Fritz Wichert, Erläuterungen zum Antrage der Deputation für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 25. Januar 1925 die Neugestaltung des Frankfurter Kunstschulwesens betreffend. Magistratakte (MA) S 1.752, list 75, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

11 Wingerl (pozn. 2), s. 9-10.

12 Danzer (pozn. 3), s. 110.

13 Fritz Wichert, Neue bildende Kunst und Denkmalpflege in Frankfurt, in: Otto Ruppertsberg (ed.), *Frankfurt. Das Buch der Stadt*, Frankfurt 1927, s. 261-265, citát podľa Danzer (pozn. 3), s. 115.

14 Dieter Rebentisch, *Ludwig Landmann: Frankfurter Oberbürgermeister der Weimarer Republik*, Wiesbaden 1975.

15 Dieter Rebentisch, Bruno Asch, in: Arno Lustiger (ed.), *Jüdische Stiftungen in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1988, s. 298-306. Ako aj Helga Krohn, *Bruno Asch: Sozialist. Kommunalpolitiker. Deutscher Jude 1890—1940*, Frankfurt am Main 2015.

a intenzívne sa tu propagovalo všetko, čomu vydavateľia mohli dať prívlastok „nový“. „Nový Frankfurt“ totiž nebol iba sociálny a kultúrny, ale aj osvetový projekt, ktorý sa snažil jazykovými presvedčovacími prostriedkami vniesť modernu aj do najšúkromnejších kútov.

## Škola umenia a časopis *Das Neue Frankfurt*

Fritz Wichert bol spoluvydavateľom časopisu *Das Neue Frankfurt* a v rokoch 1927 a 1929 v ňom uverejnil dva texty o Škole umenia. Wichert o nej referuje podrobne v roku 1929 aj v *Die Form* - časopise nemeckého Werkbundu. Tu píše: „Umenie a remeslo sú v zásade nezlučiteľné. (...) V miere, v akej sa takejto škole podarí plodne ťažiť z tohto protikladu, (...) môže považovať svoj problém za vyriešený.“<sup>16</sup>

Wichert teda koncipoval školu ako pedagogickú výzvu, nie ako inštanciu na presadenie jedného umeleckého smeru alebo idey. „Vychovávať sa má ku kvalite, nie k radikalizmu. Alebo lepšie: vo všeobecnosti je potrebné iba vychovávať, nie radikalizovať.“<sup>17</sup> Promovaný historik umenia Wichert stavil na včlenenie voľného umenia do výučby úžitkového výtvarníctva, aby sa tak vytvorilo tvorivé napätie, ktoré malo v konečnom dôsledku prospievať obom oblastiam vďaka ich prepojeniu v rámci jednej vzdelávacej inštitúcie. „Nám sa zdá byť preto oveľa dôležitejšie ukotviť vzdelávanie tvorivých síl polárne. (...) Stavíme oproti sebe a skúšame zjednotiť: voľné umenie a úžitkové umenie. (...) Génia a talent.“<sup>18</sup>

## Učítelia a ich výučba

Celkovo existovalo vo Frankfurte deväť odborných oddelení a dvanásť dielní. Okrem toho udržival Wichert šesť majstrovských ateliérov. Pomocou nich získaval pre školu popredné umelecké osobnosti, ktorým ponúkol profesorské miesto s veľkorysým ateliérom, čím posilňoval povest školy na nadregionálnej úrovni. Najprominentnejším príkladom je maliar Max Beckmann (1884 – 1950). Ďalším učiteľom bol Paul Renner (1878 – 1956), autor písma Futura, ktorý na škole vyučoval typografiu. Po jeho odchode v roku 1925 prevzal toto miesto Willi Baumeister (1889 – 1955),

ktorý tu nechal vybudovať aj fotografické laboratórium a zoznamil študentov s myšlienkami Lászlóa Moholy-Nagya. Umelec Richard Scheibe (1879 – 1964) viedol triedu sochárstva. Franz Schuster (1892 – 1972) z Viedne vyučoval interiérovú architektúru a do výučby vniesol svoje praktické skúsenosti s viedenským modelom sociálnej bytovej výstavby. Pre módnú návrhárku Margarethe Klimtovú (1892 – 1987), ktorá tiež pochádzala z Viedne, Wichert vytvoril triedu módného návrhárstva. Okrem toho Wichert angažoval pre textilnú triedu Richarda Liskera (1884 – 1955). Ten priniesol praktické skúsenosti z dielni Deutsche Werkstätten. Na Škole umenia stáli po jeho boku Marianne Uhlenhuth (1895 – 1978), ktorá viedla oddelenie potlače látok, a Anne Wever (bez životopisných údajov), od roku 1924 vedúca tkáčskej dielne.

Z Bauhausu vo Weimare boli do Frankfurtu povolani: ako vedúci sochárskej dielne Joseph Hartwig (1880 – 1955), pre prípravný kurz Karl Peter Röhl (1890 – 1975) a Christian Dell (1893 – 1974), ktorý viedol kovorobnú dielňu. Adolf Meyer (1881 – 1929), bývalý partner z architektonickej kancelárie Waltera Gropiusa, prišiel do Frankfurtu tiež z Weimaru a vyučoval architektúru. Jeho hlavnou činnosťou však bolo vedenie Oddelenia stavebného poradenstva na stavebnom úrade Hochbauamt, ktorému šéfoval Ernst May.

Meyer však nebol jediným personálnym spojením s Hochbauamtom alebo s dôležitými budovateľmi „Nového Frankfurtu“. Na Škole umenia učil aj Hans Leistikow (1892 – 1962), ktorý spolu so svojou sestrou Grete Leistikowou (1893 – 1989) ovplyvnil vzhľad časopisu *Das Neue Frankfurt* a zároveň pracoval v grafickom oddelení mesta. Naproti tomu Karl Peter Röhl, absolvent Bauhausu vo Weimare, navrhol pre stavebný úrad farebné a orientačné systémy, na ktorých sa jasne prejavili vplyvy skupiny De Stijl a suprematizmu Kazimira Maleviča.<sup>19</sup>

Fritz Wichert sa už od začiatku a koncepcne usiloval o úzke prepojenie medzi školou a mestským stavebným úradom, pracujúcim na plné obrátky na budovaní „moderny“: „Výrazný dosah dielni možno zabezpečiť, ak sa spoja s úlohami Hochbauamtu (vo Frankfurte).“<sup>20</sup>

Tým sme sa dostali k otázke, prečo Frankfurtská

16 Fritz Wichert, *Die Frankfurter Schule für freie und angewandte Kunst, Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit*, 1929, č. 13, s. 337.

17 Pozn. 16, s. 336.

18 Fritz Wichert, *Polarität als Grundsatz, Das Neue Frankfurt*, 1929, č. 5, s. 85-86.

19 Podrobné informácie o vyučujúcich na Frankfurtskej škole umenia pozri Klaus Klemp a Grit Weber, *Lehren und Lernen*, in: Klaus Klemp – Matthias Wagner K – Grit Weber et al (eds.), *Moderne am Main 1919–1933* (kat. výst.), Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main 2019, s. 92-131.

20 Fritz Wichert (pozn. 10), list 75-76..

škola umenia upadla do tak hlbokého zabudnutia, že dokonca aj životopisci Maxa Beckmanna síce spájajú „...šťastné, pravdepodobne najžiarivejšie obdobie v živote maliara“<sup>21</sup> s Frankfurtom, ako názov vzdelávacej inštitúcie, na ktorej pôsobil, však udávajú „Städeler kultúrny inštitút“ a nie Frankfurtskú školu umenia.

## Dôvody chýbajúcej recepcie Frankfurtskej školy umenia

### Téza 1 - Administratívny problém

Jednou z najdôležitejších úloh Fritza Wicherta bola transformácia mestskej školy umenia na vysokú školu voľného a úžitkového umenia. Cieľom bolo, po prvé, pozdvihnúť ju z lokálno-komunálneho kontextu na inštitúciu nadregionálneho významu a po druhé, vyčleniť ju pritom z administratívnej štruktúry pruského ministerstva obchodu, pod ktoré spadala ako miestna umeleckopriemyselná škola. V tejto veci odcestoval Wichert v decembri 1927 do Berlína. Stretol sa tam s mnohými úradníkmi z ministerstva financií, ministerstva obchodu, ministerstva umenia a vedy i ministerstva kultúry. O tomto strategickom postupe Wicherta, ktorý tam išiel ako kultúrno-politický „vyslanec“ frankfurtskej komunity, informuje krátky citát zo správy o služobnej ceste z roku 1928:

„Mesto dosvedčuje, že ním prevádzkovaná škola umenia je umeleckou školou a nie umeleckopriemyselnou školou. Otázky vysokej školy sa zatiaľ netreba dotýkať. Mesto vyhlasuje, že tento druh školy by mal byť začlenený pod ministerstvo umenia a vedy a nie pod ministerstvo obchodu.“<sup>22</sup>

Na argumenty mesta, že povýšenie škôl na školy vysoké prinieslo pozitívny impulz v Drážďanoch, Weimare a aj v Mníchove, však rozhodovacie orgány v Berlíne nereagovali. Vzhľadom na hospodársku situáciu v roku 1929 sa postupne „vyčerpalo“ aj snaženie frankfurtskej mestskej správy, až sa v jednom momente úplne zastavilo.

Je iróniou, že až národným socialistom sa po zrušení fúzie podarilo v roku 1934 premeniť teraz už opäť samostatnú mestskú umeleckú školu na vysokú školu, ktorou je dodnes.

21 Friedhelm W. Fischer, Vorwort zur Neuauflage, in: Erhard Göpel (ed.), *Max Beckmann. Tagebücher 1940 – 1950*, München – Wien 1979, s. 10.

22 Správa o služobnej ceste Fritza Wicherta v decembri 1927 do Berlína, 11. 1. 1928. Magistratakte (MA) S 1.752, list 37f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

### Téza 2 – Problém konkurencie a monopolu

„Administratívny problém“, uvedený v téze 1, súvisí s problémom postavenia školy v kontexte vzdelávania v porýnsko-mohanskom regióne. Lokálna Frankfurtská škola umenia konkurovala predovšetkým so Školou umeleckých remesiel (Werkkunstschule) v Offenbachu,<sup>23</sup> tradičnou inštitúciou založenou v roku 1832, ktorá bola od Frankfurtu vzdialená len niekoľko kilometrov. Dokladá to Wichertova snaha o rozšírenie frankfurtskej triedy módy pod vedením Margarethe Klimtovej o štvrté oddelenie a o ďalšiu vedúcu dielne, a to z dôvodu, aby do Offenbachu neodišlo 12 novoprihlásených žiakov: „Chcem s ohľadom na Školu umeleckých remesiel v Offenbachu, ktorá vystupuje práve v oblasti módy ako silný konkurent a prednedávnom opäť usporiadala úspešnú módnú prehliadku v tunajšom hoteli Frankfurter Hof, predovšetkým odporučiť prvé riešenie (rozšírenie, pozn. GW), keďže dodatočné náklady, ktoré tým vzniknú, sú úplne zanedbateľné.“<sup>24</sup>

Wichert musel pritom zostať konkurencieschopným nielen voči Škole umeleckých remesiel v Offenbachu, ale aj voči viacerým miestnym učňovským a remeselným školám, ktoré profitovali z tradičného dlhodobého prepojenia s miestnou remeselnou komorou. Komora prevzala od škôl organizáciu tovarišských skúšok, čím sa stala ďalším dôležitým aktérom v štruktúre. Wichert dúfal, že povýšenie medzi vysoké školy mu pomôže nadobro sa osamostatniť od remeselných komôr, zároveň ale získať vplyv na výtvarnú kvalitu odborného vzdelávania. Škola umenia mala na jednej strane zostať v spojení s miestnymi učňovskými a odbornými školami a súčasne „slúžiť ako nadstavba pre nový organizmus...“<sup>25</sup> Preto opakovane naliehal, aby bolo módnej triede, ktorá patrila spolu s textilnými triedami k najúspešnejším odborom jeho školy, udelené oprávnenie ponúkať učňovské vzdelanie so záverečnou skúškou, vďaka čomu by získala na prestíži.<sup>26</sup>

23 Dnes Hochschule für Gestaltung Offenbach/M.

24 Fritz Wichert, list adresovaný Úradu pre vedu, umenie a ľudovú osvetu, 6. marec 1928, Magistratakte (MA) S 1.752, list 58, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

25 Magistrát ministromu obchodu a remesiel Berlín z mája 1930 s memorandom Wicherta v prílohe, Magistratakte (MA) S 1,752, list 209, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

26 Magistrát hessenskému ministerstvu pre kultúru a vzdelávanie z 28. októbra 1929 k vzdelávaniu učňov v triede módy Umeleckopriemyselnej školy, Magistratakte (MA) S 1.752, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

S týmito požiadavkami nebol Wichert sám, pretože v roku 1928 sa aj na kongrese riaditeľov nemeckých umeleckopriemyselných škôl rokovalo o „ďalšom vývoji umeleckopriemyselných škôl vo vzťahu k učňovským a odborným školám“. Tu sa navrhlo „trojnásobné vertikálne členenie“: „Základňu tvoria učňovské školy, druhý stupeň špecializované odborné školy, tretí stupeň vysoké školy úžitkového umenia.“<sup>27</sup> Toto členenie sa počas funkčného obdobia Wicherta presadiť nepodarilo. Nariadenie pruského ministra hospodárstva a práce z 27. februára 1934 pretvorilo Frankfurtskú školu umenia na „remeselnú školu“.<sup>28</sup> Jej fúzia so Städelovou umeleckou školou bola tým pádom zrušená.

### Téza 3 – Finančný problém

Keby sa transformácia školy umenia na akadémiu vydarila, povýšenie odborných učiteľov na profesorov a aj vyššie vecné výdavky by spôsobili zvýšenie nákladov, ktoré Wichert odhadoval na niečo vyše 24 420 ríšskych mariek (zvýšenie ročných mzdových nákladov na 22 420 RM, a vecných nákladov na 2 000 RM).<sup>29</sup>

### Téza 4 – Problém s priestorom

Nová Frankfurtská škola umenia mala od začiatku prislúbenú reprezentatívnu novostavbu na prominentnom mieste. Stavebné náklady vo výške 1 456 000 RM sú zaznamenané v magistrátnom spise. Využívané priestory v obidvoch pôvodných inštitúciách boli totiž neuspokojivé, až katastrofálne. Okrem toho bol Städelov inštitút umenia umiestnený v komplexe budov na mohanskom nábreží a Umeleckopriemyselná škola sa nachádzala na Neue Mainzer Straße na druhej strane Mohanu, z čoho vyplývali logistické problémy. Navyše sa po vymenovaní Fritza Wicherta za riaditeľa a po zverejnení novej vyučovacej koncepcie výrazne zvýšil počet žiakov, čo problémy s priestormi prehĺbilo.

Pre návrh a realizáciu novostavby mala byť pôvodne zorganizovaná uzavretá súťaž medzi Paulom Bonatzom

(1877 – 1956), Petrom Behrensom (1868–1940) a Martinom Elsaesserom (1884 – 1957). O najlepšie priestorové riešenie tak súťažili traja „solídni“ modernisti. Keď sa Martin Elsaesser presťahoval v roku 1925 do Frankfurtu ako architekt, stavebný riaditeľ a vedúci Oddelenia-E pre veľké komunálne stavby, poveril ho magistrát celým architektonickým projektom, ktorý bol predtým koncipovaný ako súťaž. Elsaesser, ako bývalý riaditeľ kolínskej Umeleckopriemyselnej školy, si priniesol skúsenosti s vedením z „vnútra“ odboru. Pred vojnou tiež vyučoval na Technickej vysokej škole v Stuttgarte.

Frankfurt odhadoval pre novostavbu približne o tretinu vyššie stavebné náklady ako Dessau (902 500 RM). Aj úžitková plocha plánovaná vo Frankfurte bola s 9 200 m<sup>2</sup> podstatne väčšia ako plocha budovy Bauhausu.<sup>30</sup> Orientovala sa pravdepodobne skôr podľa vzoru v Stuttgarte.. Stavenisko sa nachádzalo na prominentnom mieste pri Mohane (vtedy most Wilhelmsbrücke, dnes Friedensbrücke).

Podľa Elsaesserových zachovaných projektových výkresov<sup>31</sup> sa plánoval pôdorys v tvare L s dlhou stranou orientovanou k rieke.<sup>32</sup> Budova mala mať tri poschodia doplnené o sedemposchodovú vežu na severnej fasáde smerom k Mohanu. Jedna perspektívna kresba ukazuje na tejto strane zavesenú sklenenú fasádu, ktorá je očividnou paralelou k budove Bauhausu v Dessau. Ak však preštudujeme pôdorysy prvého a druhého poschodia a porovnáme ich s touto kresbou, zistíme, že v pôdorysoch sú ešte plánované piliere jednotlivých veľkých okien. Christina Treutlein, ktorá sa intenzívne zaoberala architektúrou školy, sa preto domnieva, že výkres Martina Elsaessera so zavesenou sklenenou fasádou bol vyhotovený až po návšteve v Dessau. Od roku 1926 sa plány novostavby každoročne objavovali v návrhoch na rozpočet magistrátu, z finančných dôvodov však boli opätovne odkladané na neskôr, až ich nakoniec s nástupom svetovej hospodárskej krízy v roku 1929 definitívne zavrhl. Frankfurtskej škole umenia tak nechýbali iba dostatočné a vhodné priestory, ale hlavne jej chýbala ikonická architektúra.

### Téza 5 - Chýbajúci korporátny dizajn

Chýbajúcu ikonickú architektúru opísanú v predchádzajúcej téze možno spojiť aj s absenciou korporátneho dizajnu, resp. iných, dnes samozrejmych „marketingových nástro-

27 Fritz Wichert, Cesta do Norimbergu na poradu riaditeľov nemeckých umeleckopriemyselných škôl, 3. júl 1928, in: 1928. Magistratakte (MA) S 1.752, list 289f, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

28 Magistratakte (MA) S 1.752, list 82, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

29 Fritz Wichert, list z 8. decembra 1926 adresovaný Úradu pre vedu, umenie a ľudovú osvetu, ohľadne transformácie mestskej Umeleckopriemyselnej školy na Akadémiu, Magistratakte (MA) S 1.752, list 105, ISG Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main.

30 Treutlein (pozn.9) s. 46.

31 Martin Elsaesser, *Bauten und Entwürfe aus den Jahren 1924–1932*, Berlin 1933, s. 196-202.

32 Treutlein (pozn. 9). s.54.

iov“. Okolo roku 1926/27 síce Willi Baumeister prišiel s novou úpravou hlavičky listového papiera, v prameňoch sa však vyskytujú veľké nezrovnalosti už v uvádzaní názvu: raz to je „Mestská umeleckopriemyselná škola“ (Städtische Kunstgewerbeschule), raz „Škola umenia“ (Kunstschule), inokedy „Mestská škola umenia“ (Städtische Kunstschule) alebo „Frankfurtská škola umenia“ (Frankfurter Kunstschule). Neexistuje ani žiadne logo, ako napríklad „hviezdny človečik“ pre Bauhaus od Karla Petra Röhl<sup>33</sup> alebo „bauhausovská hlava“ od Oskara Schlemmera, ktorá sa používala od roku 1922.<sup>34</sup>

Vo Frankfurte predložil Wichert svoju koncepciu vyučovania vo forme písomne koncipovanej myšlienky, teda viacstranového textu. Komplexnosť svojej novej koncepcie výtvarnej výučby však schematicky nezaznamenal pomocou moderného média svojej doby, zjednodušenej infografiky. Aj v tomto prípade možno uviesť Bauhaus ako pozitívny príklad, ktorý vizualizoval priebeh štúdia do obrazov z koncentrických kruhov a segmentov. Architektúru, zrozumiteľnú schému štruktúry štúdia, nezameniteľný názov alebo logo – nič z toho Frankfurtská škola umenia nemala.

## **Téza 6 – Profesionálne a inštitucionálne-sociologické zdôvodnenie**

Aj Bauhaus má svoje predchodkyne – Veľkovojevodskú saskú umeleckopriemyselnú školu vo Weimare (Großherzoglich-sächsische Kunstgewerbeschule) a Veľkovojevodskú saskú školu umenia (Großherzoglich-sächsische Kunstschule), ktoré sa v roku 1919 spojili do štátneho Bauhausu. Gropius teda bojoval podobne ako Wichert vo Frankfurte s pôvodnými učiteľmi, ktorí nepodporovali zmenu smerovania. Gropiusovi sa však už v roku 1921 podarilo vyčleniť tradičné akademické umelecké odbory zo svojej inštitúcie, ktoré dostali svoju vlastnú vysokú školu, Štátnu vysokú školu výtvarných umení vo Weimare (Staatliche Hochschule für bildende Kunst Weimar).

## **Téza 7 – Exil „Nového Frankfurtu“ a rozdelené povojnové dejiny**

Ako už bolo uvedené, Škola umenia bola úzko napojená na zákazky a personálnu štruktúru Hochbauamt. Jeho vedúci Ernst May odišiel v roku 1930 s väčšinou svojich kolegov z Nemecka do ZSSR, kde sa podieľal na projektovaní nových priemyselných miest na Urale. Táto okolnosť spôso-

bila jemu i jeho spolupracovníkom po druhej svetovej vojne problémy pri retrospektívnom vnímaní a prezentácii ich diela. Predovšetkým ľavicoví a komunistickí predstavitelia moderny, ako Margarete Schütte-Lihotzky (1897 – 2000) a jej manžel Wilhelm Schütte (1900 – 1968), trpeli v rámci povojnovej moderny nedostatkom stavebných zákaziek a až veľmi neskoro sa dočkali verejného uznania.

## **Záver**

Od roku 1933 sa roztočil aj kolotoč s výpoveďami od novej národno-socialistickej mestskej správy: Christian Dell alebo Fritz Wichert prišli o svoje miesta, zatiaľ čo iní zostali na škole, dokonca im noví mocipáni umožnili ďalší kariérny postup: po odchode Wicherta vedenie školy do roku 1939 prevzal textilný výtvarník Richard Lisker. Margarethe Klimt sa po dočasnej nútenej dovolenke stala v roku 1934 riaditeľkou novozaloženého frankfurtského úradu pre módu, ktorý viedla do roku 1943.

Dôležitú časť frankfurtskej moderny nezničila až druhá svetová vojna a s ňou spojená deštrukcia mnohých svedectiev materiálnej kultúry Frankfurtu dvadsiatych rokov 20. storočia spôsobená bombami. Už od roku 1933 boli niektorí modernisti prinútení odísť zo svojich pôsobísk, čím sa násilne prerušila kontinuita mnohých pracovných a životných úloh. Spisy, fotografie, dokumenty, umelecké diela a predmety každodennej potreby sa dodnes zachovali len neúplne, prípadne sú roztrúsené a sťažujú tak historické spracovanie témy. Predovšetkým však systematické vyhánanie a likvidácia židovského obyvateľstva viedli k nezvratnému civilizačnému zlomu. Išlo pritom mnohokrát o intelektuálov, ktorí mali výrazný vplyv na modernú mestskú kultúru. Ludwig Landmann utiekol v roku 1933 najprv do Berlína a potom do Holandska, kde zoslabnutý chorobou a hladom zomrel v roku 1945. Bruno Asch spáchal samovraždu v roku 1940 v amsterdamskom exile.

A Fritz Wichert? Po prepustení prežil tridsiate roky vo vnútornom exile na Sylte, ostrove v Severnom mori, a po vojne prevzal v rokoch 1946 až 1948 tamojší úrad starostu. Jeho mimoriadne rušný a bohatý pracovný život sa skončil v roku 1951 v dedine Kampen na ostrove Sylt. O svojej poslednej zastávke napísal: „Je tu tak krásne, až človek nevie, kde sa má zložiť. More na pobreží je lúbežne modré, obloha ako trblietavá kupola z krištáľu.“<sup>35</sup>

33 Hans Wingler, *Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933*, Schauberg 1975, s. 46.

34 Pozn. 33, s. 53.

35 [www.kampen.de](http://www.kampen.de), vyhľadané 22. októbra 2019.



# Umelecká škola ako dielňa.

## Tri súkromné umelecké školy v Budapešti:

Škola Álmosa Jaschika (1920 – 1950),  
Műhely Sándora Bortnyika (1928 – 1938)  
a Atelier Dezsőa Orbána (1931 – 1948)

*Katalin Bakos*



Z

aloženie Uhorskej kráľovskej školy kreslenia a vzdelávania pre učiteľov kreslenia (Mintarajziskola és Rajztanárképezde, 1871), po roku 1908 Vysoká škola výtvarného umenia (Képzőművészeti Főiskola), ako aj Uhorskej kráľovskej umeleckopriemyselnej školy (Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola, 1880) sa riadilo predpismi pre vzdelávací systém rakúsko-uhorskej monarchie. Vývoj oficiálneho umeleckého vzdelávania bol poznačený trvalým bojom medzi jej akademickým poňatím a snahami o reformy. Pokusy o posilnenie praxe v umeleckopriemyselnej výučbe, čím by sa vyhovel nárokom 20. storočia, neustále narážali na kultúrno-politické, ideologické a finančné prekážky.<sup>1</sup> Ciele reformného hnutia, významne ovplyvnené aj nemeckým Werkbundom, boli v maďarských odborných kruhoch veľmi dobre známe, avšak konzervatívna väčšina odmietala presadzovaný princíp vecnosti. Snažila sa ubrániť národnú a individuálnu osobitosť maďarskej kultúry, ako aj umeleckú hodnotu umeleckopriemyselnej produkcie pred obmedzovaním sa iba na účelnosť, hospodárnosť a masovú produkciu. Odborný svet od začiatku poznal aj Bauhaus. Správy o jeho činnosti však boli buď chladno zdržanlivé, alebo vyslovene odsudzujúce.<sup>2</sup> V protokoloch Vysoké školy výtvarného umenia bol v roku 1922 zaznamenaný návrh jej absolventa a v tom čase študenta na Bauhause vo Weimare Hugóa Johana, aby sa zaviedli pravidelné výmeny študentov s Bauhausom. Hoci vymenovanie historika umenia Károlyho Lyku<sup>3</sup> za

riaditeľa vysokej školy v roku 1920 viedlo k zásadným reformám, predstava možnej výmeny s Bauhausom sa ukázala byť čistou utópiou.<sup>4</sup> Myšlienka školy ako „laboratória moderného života“, ktorá pracuje na syntéze reformnej pedagogiky, umeleckej avantgardy a aktuálnych sociálnych cieľov, sa pozitívne vnímala a realizovala prakticky úplne mimo oficiálneho vzdelávacieho systému, napríklad aj na súkromných umeleckých školách.

Súkromné školy ponúkali alternatívne programy, čím pomáhali odstraňovať nedostatky oficiálneho umeleckého vzdelávania. Často ich zakladali sympatizanti a účastníci revolúcie v rokoch 1918 – 1919, ktorí mali následne zakázané vykonávať svoje povolanie a nachádzali sa pod trvalým dohľadom. Napríklad Álmos Jaschik, absolvent Vysoké školy výtvarného umenia, vyučoval od roku 1907 kresbu a knižnú väzbu na Mestskej škole technického kreslenia v Budapešti (Székesfővárosi Iparrajziskola, 1886) a svoje umelecko-pedagogické názory publikoval v niekoľkých štúdiách. Z nich vypracoval v roku 1919, počas trvania Maďarskej republiky rád, návrh reforiem pre rozvoj priemyselnej a umeleckopriemyselnej výučby (Iparoktatási és munkásnevelési reformterv). Čistky nasledujúce po potlačení proletárskej diktatúry ho však stáli miesto na umeleckej škole. Na naliehanie svojich žiakov, ktorí tiež opustili školu, založil v roku 1920 vlastnú súkromnú školu. Podobný osud mal aj Lajos Kozma<sup>5</sup>, všestranný umelec, skúsený v oblastiach architektúry, interiérovej architektúry, grafiky a knižného umenia. Spolu s Dezsőom Orbánom založil umeleckú školu pod názvom Atelier, kde od roku 1931 vyučoval interiérovú architektúru a nábytkový dizajn. Predtým, tak ako Jaschik, pôsobil na Škole technického kreslenia. Počas Maďarskej republiky rád bol ako člen direktória pre umelecké záležitosti zodpovedný za umelecký priemysel, čo malo za následok, že aj jemu po roku 1919 zakázali ďalej pôsobiť v rámci štátneho vzdelávacieho systému. Maliar a grafik Alexander Bortnyik dokonca musel v roku 1919

1 Ottó Mezei, I. Művészettörténet, in: Sándor Kontha (ed.), *Magyar művészet 1919–1945*, Budapest 1985, s. 37-47; Ottó Mezei, *Az Orsz. M. Kir. Iparművészeti Iskola (1880–1944) oktatási rendszere és forrásai. Művészettörténeti Értesítő*, XXIV, 1975, s. 37-55; Katalin Majkó Blaskóné – Annamária Szőke (eds.), *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*, Budapest 2002.

2 Éva Kiss Bánszky, *Iparművészet és nagyipar kapcsolata Magyarországon a két világháború között*, *Ars Hungarica V*, 1977, s. 87-105; József Vadas, *A magyar Bauhaus*, in: József Vadas *A Művészi Ipartól az Ipari Művészetig*, Budapest 1979, s. 22-33.

3 Károly Lyka (1869 – 1965), maliar, historik umenia, kritik, 1902 – 1918 redaktor časopisu *Művészet* (Umenie), 1914 – 1936 profesor, 1920 – 1922 riaditeľ Vysoké školy výtvarného umenia v Budapešti. Lyka udržiaval blízke vzťahy s umeleckou kolóniou Nagybánya a podporoval jej umelecký program, ktorý zhŕňal plenérovú, realistickú, impresionistickú a postimpresionistickú tvorbu.

4 Emese Révész, *Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932*, in: Anna Kopócsy (ed.), *Reformok évtizede: Képzőművészeti Főiskola 1920–1932*, Budapest 2013, s. 65-94.

5 Lajos Kozma (1884 – 1948) architekt, 1906 absolvoval štúdium na Technickej univerzite palatína Josefa v Budapešti. Judit Koós, *Kozma Lajos munkássága. Grafika, iparművészet, építészet*, Budapest 1975; Éva Horányi (ed.), *Kozma Lajos modern épületei*, Budapest 2006.



emigrovať spolu s avantgardnou skupinou umelcov okolo časopisu Lajosa Kassáka *MA (Dnes) do Viedne*, keďže boli obvinení z podpory Maďarskej republiky rád a jej kultúrnej politiky. Po svojom návrate boli Bortnyik aj Kassák, bez ohľadu na amnestiu, naďalej označovaní za „bolševikov“ a vystavovaní represáliám úradov.<sup>6</sup> Bortnyik a Jaschik sa síce v nasledujúcich rokoch dokázali presadiť ako grafickí dizajnéri a Kozma sa stal vyhľadávaným architektom, ich pedagogické pôsobenie v štátnom umeleckom školstve však bolo vylúčené. Ďalšími politickými a sociálnymi dôvodmi pre zakladanie súkromných umeleckých škôl boli aj v roku 1920 nariadený „*numerus clausus*“ a neskôr židovské zákony, ktoré stále viac obmedzovali zamestnávanie, resp. imatrikuláciu Židov v rámci štátneho školstva.

Svoju školu „Műhely“ (Dielňa) otvoril Bortnyik v roku 1928 v Budapešti už ako úspešný úžitkový grafik.<sup>7</sup> V rokoch 1922 až 1924 žil vo Weimare a stýkal sa s predstaviteľmi Bauhausu, ako aj s jeho prominentnými hosťami. Dôležitými zastávkami v rámci exilu preňho boli aj návštevy v Berlíne a v Košiciach.<sup>8</sup> Do Budapešti sa vrátil v roku 1925 a využil svoje niekoľkoročné skúsenosti z pobytu v Nemecku v maľbe, knižnom umení, reklamnej grafike, fotografii a divadle, ako aj pri navrhovaní nábytku a detských hračiek.

Z Műhely sa nezachoval žiaden učebný plán a iba minimum študentských prác. Pri rekonštrukcii pedagogickej činnosti Bortnyika sme teda odkázali na písomné dokumenty, amatérske fotografie z Műhely a jej výstav, na recenzie výstav a reprodukcie študentských prác. Vyučovacie metódy školy možno odvodiť z množstva vynikajúcich prác žiakov (plagáty, prospekty, obaly kníh a časopisov, vizitky, obrazové inzeráty atď.), ktoré vyhotovili počas štúdia alebo bezprostredne potom v praxi.<sup>9</sup>

Bortnyik zhrnul svoj program v článku, publikovanom na jeseň v roku 1928. V tézach sformuloval základné princípy „novej cesty“, pričom ich bod za bodom porovnával s metódami oficiálnej umeleckej výučby: Delenie medzi voľným umením a umeleckým priemyslom – integrovaná výučba; historické vzdelávanie: výsledky súčasnosti sa odvodzujú z príkladov z minulosti – súdobosť: potreby určujú formy umenia a výtvarnej tvorby; hromadné šablónovité vzdelávanie – vzdelávanie jednotlivca; prevažuje teória a navrhovanie na papieri, minimálna alebo žiadna práca v dielni – praktická práca v dielni, málo teórie; umelecké remeslo, luxusné výrobky – predmety širokej spotreby, štandardizované modely pre veľkopriemysel.<sup>10</sup>

Bortnyik citoval slová Waltera Gropiusa o dielnach ako laboratóriách na zhotovovanie modelov pre masovú priemyselnú výrobu. „Kvalitná práca“ bola aj pre neho kľúčovým pojmom dobovej tvorivej činnosti. Z Budapešti pozorne sledoval ďalší vývoj Bauhausu, vedel o založení kurzu pre grafický dizajn a fotografiu a o silnejúcej dominancii architektúry. Vo svojom programovom texte zdôraznil široké uplatňovanie metód Bauhausu a potrebu adaptovať ich pre Maďarsko v súlade s miestnymi podmienkami.

Najdôležitejším spojencom Bortnyika pri zakladaní školy bol jeho priateľ Farkas Molnár, architekt a absolvent Bauhausu.<sup>11</sup> Idea školy v duchu Bauhausu v Dessau úzko súvisela so snahami konštruktivisticko-funkcionalistických architektov spojiť sa a vytvoriť si spoločnú platformu. V odborných časopisoch bola Műhely v čase formovania svojej organizačnej štruktúry propagovaná ako miesto výučby elementárnej architektúry. Pôvodný program školy zahŕňal dejiny umenia, architektúru, interiérovú architektúru, divadlo, keramiku a grafický dizajn (vrátane znalosti tlačiarenských techník a psychológie reklamy). O tejto fáze komplexného vyučovacieho plánu svedčí len jedna reportáž a list z roku 1928. Na jeseň 1929 sa Műhely stala školou jedného muža s jediným odborom – grafickým dizajnom. Vyučovalo sa

6 Gábor Dobó, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai avantgárd folyóiratai: önleírás, kontextusok, modellek* (dizertačná práca), ELTE BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, Budapest 2018, s. 22-34.

7 Katalin Bakos, *Bortnyik Sándor és a Műhely: Bortnyik Sándor tervezőgrafikai munkássága (1914–1947) és a "magyar bauhaus" (1928–1938)*, Budapest 2018.

8 Katalin Bakos, *Exhibition of Alexander Bortnyik (1924)*, in: *Lena Lešková– Zsófia Kiss-Szemán (eds.), Košice modernism. Košice Art in the Nineteen-Twenties*, Košice 2013, s. 214–231.

9 Katalin Bakos, *Bolder Than Painting: The Constructivist Influence in Hungarian Poster Art*, in: *László Scholz (ed.), El cartel comercial moderno de Hungría 1924–1942*, Valencia 2009, s. 31-32, 209 a reprodukcie.

10 Sándor Bortnyik, *Az iparművészeti oktatás új útjai*, *Magyar Grafika IX*, 1928, s. 255-258. O opakované uverejnenie v nemčine: *Neue Wege des Kunstgewerbe-Unterrichts*, in: *Éva Bajkay (ed.), „Von Kunst zu Leben“: Die Ungarn am Bauhaus*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin – Janus Pannonius Museum Pécs 2010, s. 358-359.

11 Farkas Molnár (1897 – 1945), pozri *András Ferkai, Molnár Farkas*, Budapest 2011.

v priestoroch Bortnyikovho vlastného ateliérového bytu.<sup>12</sup>

Výučba začínala abstraktnými kompozičnými cvičeniami, inšpirovanými systémom obrazových kompozícií skupiny De Stijl. Najprv išlo o geometrické tvary, ktoré sa dotýkali okraja štvorca, čím sa zafixovali v sieti čiar a pokračovalo sa cvičeniami s voľne umiestnenými obdĺžnikmi. Úlohou bolo pri rôznom usporiadaní tvarov a pri použití rôznych farieb vždy zostať na danej ploche. Takto bolo možné vyskúšať si rovnováhu, pohyb, dynamiku tvarov a vzájomné pôsobenie farieb. Od plošných tvarov sa prechádzalo k stále komplexnejším systémom zobrazenia. Cvičila sa centrálna perspektíva, axonometria, vtáčia perspektíva, mapa, iluzionistické zobrazovanie látok, kreslenie aktov. Bortnyik bol presvedčený o osobitnom význame „mechanizovanej grafiky“, čiže o používaní striekacej pištole, fotografie a fotomontáže.<sup>13</sup>

Okrem písiev novej typografie (variantov k Bayevromu Grotosku a Rennerovej Future, šablónovému písmu) učil Bortnyik svojich žiakov aj tradičné a písané písma. Písmená a typografické znaky sa pritom považovali za rovnocenné kompozičné prvky ako výtvarné motívy. Variácie rôznych druhov písma, voľné usporiadanie a dobre premyslená rytmizácia písmen, ako aj používanie ostatných zásad elementárnej typografie slúžili na regulovanie procesu vnímania, čiže mali vzbudiť pozornosť diváka a uľahčiť sprostredkovanie informácie.

Bortnyik zoznámil svojich žiakov s teóriami farieb Johanna Ittena a Wilhelma Ostwalda, ako aj s výsledkami príslušných reklamno-psychologických experimentov. O optických zákonitostiach a psychologickom účinku farieb sa diskutovalo hlavne z praktického hľadiska. Ostwaldove bohato ilustrované knihy, vybavené tzv. „vyhľadávačmi farebnej harmónie“, sa nachádzali v Bortnyikovej knižnici a boli študentom k dispozícii.

Bezprostredne po osvojení si základných postupov vizuálneho zobrazenia a typografie nasledovali tvorivé úlohy (plagát, kniha, prospekt, leták, časopis, obal, cenovka, obrazový inzerát, emblém), pri ktorých sa opäť objavili všeobecné otázky kompozície, optických

zákonitostí, pomeru obrazu a písma. Tie sa analyzovali spoločne. Bortnyik diskutoval so svojimi žiakmi aj o aktuálnych otázkach reklamy: o vzťahu objednávateľa a dizajnéra, súčasných formách reklamy, význame značky, o potrebe poznať tovar atď. Táto integrovaná výučba, ktorá prepájala rozvoj základných zručností vizuálneho zobrazovania s praktickou tvorbou, charakterizovala aj metódu Jaschika. Na Bauhause obdobne vyučoval Joost Schmidt.<sup>14</sup>

Bortnyik kládol dôraz na zákonitosti recepcie. Veľký význam pritom pripisoval originálnemu nápadu, humornému, napríklad vo veršoch vytvorenému sloganu. Tie isté pravidlá platili aj pre ilustrácie. Práce žiakov odrážali základnú myšlienku Bortnyikových detských kníh, že príbeh možno vyrozprávať prostredníctvom obrázkov, bez slov. Logické vyústenie tejto myšlienky predstavujú animované filmy, ktoré boli samy o sebe „príbehmi bez slov“.

Bortnyik tvrdil, že netúži vychovávať umelcov žijúcich v slonovinovej veži, ale dizajnérov pre vek strojov, ktorý charakterizovala nová optika, nové médiá a masová výroba produktov prístupných pre každého a zodpovedajúcich modernému spôsobu života. Jeho úvahy o „druhom povolani“, ktoré umelcovi zabezpečí existenciu a zároveň umožní voľnú tvorbu, zanechali na žiakoch hlboký dojem.

Bortnyikova mnohostrannosť, jeho záujem o nové médiá a iné druhy umenia ako divadlo či pohybové umenie a aj nadšenie pre populárnu kultúru ovplyvnili jeho umelecko-pedagogickú činnosť. Okolo roku 1931 začal experimentovať s animovaným filmom a k tejto práci prizval niekoľko svojich žiakov. Aj svoje osobné kontakty využíval v prospech svojich zverencov. Spolu so žiakmi napríklad navrhoval kostýmy pre tanečné štúdio Olgy Szélpálovej. Vďaka priateľstvu s Róbertom Berényom,<sup>15</sup> ktorý bol v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia umeleckým redaktorom magazínu *A kerék (Koleso)*<sup>16</sup>, mohli Bortnyikovi žiaci navrhnuť viaceré obálky pre tento časopis. Jeho dobré vzťahy s časo-

12 Pojem „maďarský bauhaus“, ktorý sa objavil v krátkych správach, inzerátoch a na raných plagátoch školy, sa používal len v čase zakladania. Bauhaus ako referencia nebola žiadna trúfalosť, ale presná demonštrácia smerovania školy, čo bolo pre záujemcov ihneď jasné.

13 Ako zdroj mu slúžila kniha Paula Rennera, ktorá sa nachádzala v jeho knižnici. Paul Renner, *Mechanisierte Grafik. Schrift, Typo, Foto, Film, Farbe*, Berlin 1931.

14 Rainer K. Wick, *Bauhaus Pädagogik*, Köln 1994.

15 Róbert Berény (1887 – 1953) maliar, člen maďarskej avantgardnej skupiny Osmá. Medzi rokmi 1930 a 1934 navrhoval s Bortnyikom spoločné plagáty. Gergely Barki – Evelyn Benesch – Zoltán Rockenbauer (eds.), *Die Acht: A Nyolcak. Ungarns Highway in die Moderne*, Wien 2012.

16 *A kerék*, ilustrovaný časopis maďarských gumární Magyar Ruggyantaárügyár (1928 – 1949).

pismi *Reklámélet (Reklamný život)*<sup>17</sup> a *Magyar Grafika (Maďarská grafika)*<sup>18</sup> zaručovali ďalšie možnosti propagácie. Škola si zabezpečovala publicitu formou výstav a súťaží a zároveň tak umožňovala žiakom vyskúšať si relatívne skoro samostatnú prácu. Niektoré súťaže dokonca boli vypísané priamo pre Bortnyikových žiakov.

Hoci bola Műhely najmenšou z troch uvedených vzdelávacích inštitúcií, stala sa práve Bortnyikova škola najrýchlejšie známou a stretla sa s najväčším ohlasom. Pritom existovala relatívne krátko (po intenzívnej fáze medzi rokmi 1928 a 1933 nastalo zrazu ticho). Tento úspech Bortnyik dosiahol vďaka ľahko zapamätateľnému, pre jeho súčasníkov radikálne novému programu. Privítala a podporovala ho progresívna umelecká tlač, rovnako zmýšľajúce umelecké kruhy, odborníci na reklamu a zástupcovia tlačiarenskeho priemyslu otvorení pre všetko „nové“, ako aj podnikatelia, ktorí sa usilovali o moderný štýl. Műhely sa stala takpovediac „značkou“ svojej doby v oblasti grafického dizajnu.

Kým Bortnyikovu umeleckú činnosť určovala estetika konštruktivismu a prax funkcionalistickej tvorby, pedagogické princípy Jaschika vychádzali z etosu anglického hnutia Arts and Crafts a reformnej pedagogiky 19. a začínajúceho 20. storočia.<sup>19</sup> V dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia sledoval nové tendencie vo výtvarnom umení a ich vzájomné pôsobenie s úžitkovým umením. Vo svojej vlastnej úžitkovej grafike<sup>20</sup> využíval napríklad abstrahujúce spôsoby zobrazovania, novú typografiu a fotomontáž a venoval im priestor aj v pedagogickej činnosti. Jeho metóda predstavovala svojbytnú kombináciu prísnej, systematickej výučby kresby a slobody individuálnej intuície. Paralelne k osvojovaniu si technik práce s papierom, textilom a k hodinám zameraným na divadlo sprostredkúval aj kultúrno-filozofické a kultúrno-historické poznatky. Jaschikove prednášky ponúkali široký prierez od antiky až po súčasnosť, pričom sa pozornosti dočkali aj mimoeurópske kultúry. Jeho svetonázor formovali dejiny humanitných

vied, teozofia a antropozofia Rudolfa Steinera.<sup>21</sup>

Podstata a dejiny ornamentiky boli stredobodom Jaschikovej umeleckej teórie, vďaka čomu sa stali aj základným prvkom jeho učebného programu. V protiklade k oficiálnej výučbe umenia pri maďarských ľudových motívoch nekládol dôraz na opis a variáciu, ale na analýzu formy.

Jaschikov učebný plán je dobre zdokumentovaný. Po zobrazovaní pravidelných geometrických tvarov, plôch a priestorov nasledovalo vizuálne zachytávanie nerovnomerných a pohyblivých priestorových tvarov (plameň, dym, drapéria, textilná mašľa). Časť prírodných štúdií tvorilo zobrazovanie rastlín, po ktorom nasledovala analýza, resp. štylizovanie organických foriem. Hoci Jaschik vo svojej vlastnej umeleckej tvorbe zostal verný tradičnému figuratívnemu zobrazovaniu, považoval za potrebné študovať a vyučovať vizuálnu reč moderných umeleckých „izmov“. Zobrazovacie prostriedky avantgardy neboli pri jeho vyučovaní prostriedkami individuálneho umeleckého výrazu, ale technikami na dosiahnutie rôznych efektov. Namiesto toho, aby sa diskutovalo o estetike moderných umeleckých foriem, trénovala sa ich praktická aplikácia v súlade s tvorivou úlohou a funkciou. Cieľom týchto cvičení od jednoduchých ku komplexným úlohám bol rozvoj „vedomého videnia“ a schopnosť spamäti správne a výstižne zobraziť ľubovoľné témy. Organickou súčasťou tejto koncepcie boli aj anatomická kresba, štúdie mimiky a pohybov tela. Osobitný význam nadobudli tieto cvičenia v súvislosti so zobrazovaním pohyblivých, nepravidelných priestorových foriem v jeho animovaných filmoch, do ktorých zapojil, podobne ako Bortnyik, aj niektorých svojich žiakov. Ďalšou paralelou k Bortnyikovej škole je Jaschikova spolupráca so Školou tanečného a pohybového umenia Olgy Szélpálovej. Pre výučbu využíval aj svoje kontakty s experimentálne naladeným režisérom národného divadla Antalom Némethom, ktorý na Jaschikovej škole prednášal dejiny divadla.

Kým sa Jaschik so začiatníkmi venoval kresbe, uplatňovali pokročilejší žiaci predtým osvojené techniky pri riešení tvorivých úloh v oblasti úžitkovej grafiky, pri navrhovaní textílií a módnej kresbe. Okrem tvorby tlačovín, papierových a textilných objektov sa nacvičovali aj situácie pri zjednávaní zákazky, čiže dialóg medzi objednávateľom a dizajnérom. Popri estetických a štylistických aspektoch sa tak zohľadňo-

17 *Reklámélet (1928 – 1938)*.

18 *Magyar Grafika: a grafikai iparágak fejlesztését szolgáló folyóirat (1920 – 1932)*.

19 Ottó Mezei, Jaschik Álmos és iskolája, in: Ágnes Prékopa (ed.), *Jaschik Álmos a művész és pedagógus*, Budapest 2002, s. 13-43.

20 Katalin Bakos, Jaschik Álmos, a grafikus, in: Ágnes Prékopa (pozn. 17), s. 105-139.

21 Emese Révész, Jaschik Álmos művészetpedagógiája, in: Ágnes Prékopa, (pozn. 17), s. 45-84.

vala aj funkcia či finančné a technické podmienky.

Komplexný systém vyučovacích predmetov, ako ich pôvodne zamýšľal Bortnyik, sa podarilo realizovať na škole nazývanej „Atelier“. Založil ju Dezső Orbán<sup>22</sup> v roku 1931 a vyučovali sa tu odbory interiérová architektúra, keramika, textilné a módné návrhárstvo, grafický dizajn a istý čas aj fotografia.<sup>23</sup> V roku 1932 uverejnil už spomínaný Lajos Kozma svoju vyučovaciu metódu vychádzajúcu z princípov funkcionalizmu v časopise progresívnych architektov *Tér és Forma (Priestor a forma)*. Tu už v roku 1930, podobne ako Bortnyik, nastolil otázku o nutnosti umeleckopriemyselnej školy ako dielne.<sup>24</sup>

Jaschik a Bortnyik smeli vystaviť svojim študentom iba potvrdenie o úspešnom absolvovaní štúdia. Naproti tomu Dezső Orbán získal aj oprávnenie na udeľovanie štátom uznávaného záverečného vysvedčenia, pričom sa ale musel zaviazat', že do vyučovania zaradí tradičnú figurálnu kresbu podľa modelu. Orbán viedol základné kurzy, v rámci ktorých sprostredkúval všeobecné umelecko-technické, estetické a umelecko-historické znalosti. Svoj organizačný talent preukázal pri založení „časopisu“ *Atelier-Life* a zostavení knihy *Atelier Blaedeker*, ktoré humorným spôsobom propagovali školu a zabezpečovali dodatočný príjem na jej prevádzku. Z jeho iniciatívy vzniklo aj reklamné štúdio *Atelier Service*. Osobitná pozornosť sa na škole venovala reklame, pričom sa na túto tému organizovali kurzy aj pre externých záujemcov.

Grafický dizajn vyučovali Gusztáv Vég a Albert

Kner. Vég bol významný, populárny knižný grafik, známy už od druhej dekády 20. storočia. Albert Kner, ako člen tlačiarenskej dynastie Knerovcov, ktorá zohrala významnú úlohu vo vývoji moderného knižného umenia, dokázal okrem grafickej tvorby sprostredkovať aj technickú stránku výroby tlačovín. Kým Bortnyikovo vyučovanie charakterizovala formálna prísnosť a ekonómia konštruktivismu, výučba Gusztáva Vég a Alberta Knera umožňovala dekoratívnu transformáciu moderných riešení v plagátovej a knižnej tvorbe.

Príťažlivosť Jaschikovej školy, Műhely a Atelieru spočívala v tom, že sľubovali rýchle, dobové a praktické vzdelávanie. Aktívnym pôsobením na verejnosti si školy vybudovali meno, čo zvyšovalo kariérne uplatnenie ich žiakov. Viacerí absolventi sa skutočne dokázali presadiť ako grafickí dizajnéri, textilní výtvarníci, interiéroví architekti, prípadne ako animátori. Význam týchto troch súkromných škôl spočíva v tom, že prispeli k vzniku moderného výtvarníctva a súdobého umeleckého priemyslu, ako aj k rozširovaniu princípov funkcionalizmu v Maďarsku. V konzervatívnom spoločenskom a kultúrnom prostredí, ktoré tu panovalo v medzivojnovom období, adaptovali tieto „umelecké a dielenské školy úžitkovej tvorby“ (ako sa uvádzalo v reklame Atelieru) najaktuálnejšie, najprogresívnejšie estetické, sociálne a pedagogické myšlienky svojej doby. Fungovali ako dôležité prepojenia v medzinárodnej sieti moderny medzivojnového obdobia.

---

22 Dezső Orbán (1884 – 1986) maliar, člen skupiny Osma (Nyolcak).

23 Katalin Bakos, *Az Atelier művészeti tervező és műhelyiskola 1931 – 1948*, in: Szilvia Köves (ed.), *Reform, alternatív és progresszív műhelyiskolák 1896–1944*, Budapest 2003. s. 77-82.

24 Lajos Kozma, *Ipar és művészet, Tér és Forma III*, 1930, s. 550-556.; Lajos Kozma, *Atelier-iskola lakásművészeti osztálya, Tér és Forma V*, 1932. s. 266-269.

# Baťova Škola umění ve Zlíně (1939 – 1949)

Vít Jakubíček

**Š**kola umění ve Zlíně sehrála důležitou úlohu v počátcích výuky designu v Československu v letech 1939–1949. Stala se poslední ze vzdělávacích institucí iniciovaných ještě před vypuknutím druhé světové války Janem Antonínem Baťou. Podnět k založení Školy umění vyšel z naléhavých potřeb firmy Baťa zaměřit svou pozornost nejen k otázkám efektivitu a ekonomičnosti produkce, ale také k estetickým aspektům, které by dokázaly zvýšit atraktivitu a prodejnost zboží. Tyto myšlenky byly v druhé polovině třicátých let stále hlasitěji artikulovány zejména poté, co odezněly důsledky velké hospodářské krize a firma byla nucena se adaptovat na trh se silnou konkurencí, intenzivně využívající služby výtvarníků a stylistů.<sup>1</sup>

1 Velkým problémem se jevila „především nevyčísitelná konvenčnost a nevyvaldávost zlínské reklamy, pramalá péče o dokonalý vzhled mnohostranného sortimentu zlínských výrobků, zejména obalovou techniku a její grafickou úpravu, tj. všechny aspekty podnikání, které ve druhé polovině třicátých let již prozíraví výrobci ve Spojených státech a Anglii svěřovali do péče průmyslových návrhářů.“ Jana Procházková, *Historie vzniku a šest let trvání Školy umění ve Zlíně* (diplomová práce), FF Masarykova univerzita Brno, 1971, s. 26.

Problém nedostatečné péče o propagaci, tvarové řešení výrobků a jejich balení byl zaktualizován fiaskem baťovské prezentace na pařížské výstavě v roce 1937. Do expozice v pavilonu tisku a propagace tehdy nebyly zařazeny tuzemské návrhy propagačního oddělení firmy Baťa a ukázala se zastaralost a konvenčnost zlínské reklamní produkce. Danou situaci se tehdejší ředitel závodů Jan Antonín Baťa rozhodl řešit na základě doporučení předních zlínských osobností kulturního života založením vlastního výtvarného učiliště.<sup>2</sup>

## Škola umění ve Zlíně během druhé světové války

Po souhlasném stanovisku vedení závodů mohl architekt František Kadlec pokračovat v precizování cílů Školy umění a v sestavování pedagogického sboru pro výchovu výtvarně nadaných žáků, budoucích samostatných podnikatelů nebo vedoucích v uměleckém průmyslu. Již

2 Původně chtěl J. A. Baťa pouze přeškolit cca 20–40 absolventů Akademie výtvarných umění v Praze. Po přednášce Františka Kadlece na ředitelské konferenci Baťa a. s., konané 23. prosince 1938, nakonec padlo rozhodnutí o zřízení vlastní instituce. Blíže viz rukopis K vzniku Školy umění ve Zlíně, Soukromý archiv Františka Kadlece – složka Kadlec (dále AFK – K).

z předběžného výběru interních a externích pedagogů bylo zřejmé, že většina pedagogického sboru byla složena z mladých progresivních umělců narozených až po roce 1900,<sup>3</sup> převážně absolventů pražské Akademie výtvarných umění či Uměleckoprůmyslové školy, kteří již za sebou měli praxi v zahraničí, a byl u nich předpoklad, že se budou svými podněty podílet na vývoji programu školy.

Díky Škole umění působila ve Zlíně během války řada předních osobností československé meziválečné architektury, malířství a sochařství. Ve škole vyučovali například architekti Bohuslav Fuchs a František Lýdie Gahura, avantgardní sochař Vincenc Makovský, grafik *Lidových novin* Eduard Milén, malíř Richard Wiesner, návrhář a výrobce moderního nábytku architekt Jan Vaněk, grafik a scénograf Jan Sládek či sochař a návrhář obuvi Jiří Jaška. Podle návrhu pracovní smlouvy se jejich působení nemělo omezit pouze na pedagogickou činnost během vyučování. Měli také dohlížet na uměleckou stránku firmy a být účastni výběrových komisí pro výtvarné a užité umění. Vybraní učitelé pak měli, zcela v duchu bafovského paternalismu, dohlížet na život žáků mimo školu, jejich chování či ubytování.<sup>4</sup>

Výraznými tématy nově konstituované Školy umění se ve shodě s filozofií firmy Baťa staly samostatnost, využití vlastní invence a výrazně podnikatelsky orientovaná činnost. Ty byly v meziválečném Zlíně skloňovány v mnoha podobách, školství nevyjímaje. Během dvacátých a třicátých let se objevila řada pokusů o aplikaci nových experimentů pedagogické avantgardy. Na prvním místě je třeba zmínit Masarykovu pokusnou diferencovanou měšťan-

skou školu<sup>5</sup>, kde od roku 1929 probíhalo pod dohledem ředitelů Čeňka Hyblera a především Stanislava Vrány tzv. pokusné vyučování, využívající moderní progresivní způsob vzdělávání. Do výuky byly zapojeny nové pedagogické směry a přístupy ke vzdělání, které měly vést žáky k samostatnému myšlení a tvoření a probouzet v nich podnikavost, vynalézavost a odpovědnost.

Dalším článkem ve vzdělávání mladých lidí ve Zlíně byla Baťova škola práce, která fungovala v letech 1925–1948. Výchovně vzdělávací proces firemního učiliště spočíval ve spojení dopolední práce v továrně, odpolední teoretické výchovy ve škole a internátní výchovy. Mladí čtrnácti až šestnáctiletí žáci, absolventi měšťanských škol, tak byli po tři roky vychovávaní prací k samostatnosti, zodpovědnosti a disciplíně. Během pracovního dne spojovali teoreticky nabyté znalosti s praktickými zkušenostmi z nejrůznějších druhů prací v továrně, za niž byli také honorováni. Obdobný princip byl uplatněn při výchově budoucích návrhářů a výtvarníků ve firemní Škole umění.

Pomyslný vrchol progresivního způsobu vzdělávání patřil Studijnímu ústavu, dobově označovanému jako „lidová univerzita“, který byl založen z popudu Jana Antonína Bati v roce 1936. Organizací instituce byl pověřen pozdější ředitel Školy umění architekt František Kadlec. Činnost Studijního ústavu spočívala v pořádání vzdělávacích kurzů a seminářů, poradenské a vědecké činnosti a ve vystavování technických předmětů, které měly sloužit jako prostředky pro samostatné učení. Studijní ústav vlastnil rozsáhlou knihovnu s čítárnami a studovny, posluchárny i laboratoře pro pokusná cvičení a také oddělení specializující se na geografická a nerostná specifika regionu. Jeho činnost měla přispět k efektivnějšímu vzdělávání, zvyšování kvalifikace tehdejších (v případě Masarykových škol teprve potenciálních budoucích) bafovských zaměstnanců, u nichž byla podporována samostatnost a vynalézavost, ale také houževnatost a vůle k dalšímu osobnímu růstu.

3 Samotný František Kadlec měl v době, kdy byl pověřen koncepcí budoucí Školy umění, teprve 33 let.

4 U smlouvy prof. Havelky, Hrocha, Putze: „Vedle Vaší činnosti učitelské ve Škole umění jste povinen dohlédati na způsob života, chování, bydlení, stravování, spořivost atd. žáků Školy umění, mimo školu a budete je navštěvovat v internátě, sledovat, doprovázet občas do společnosti, do výstav, divadel, koncertů atd.“ Blíže viz Návrhy smluv pro profesory Školy umění ve Zlíně, AFK – K.

5 „Ve snaze vychovat novou, moderní generaci silných, samostatně smýšlejících, podnikavých – a přitom čestných a charakterních – jedinců demokratické společnosti Tomáš Baťa napomáhal už na konci dvacátých let založení reformní školy. [...] Podstata reformy byla založena na žákovské samosprávě, samovzdělávání, na vlastních pokusech a sebekázni, kterou učitel jen sledoval a korigoval.“ Lada Hubatová-Vacková, Praktická umělecko-průmyslová práce. Zlín a Škola umění v letech 1939–1945, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Jitka Ressorová (eds.), *Zlínská umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, Praha 2013, s. 27.



Spojícím článkem všech pedagogických struktur se stalo využívání metody „learning by doing“, tedy učení se vlastní činností, kterou rozvíjel americký filozof John Dewey a jeho následovníci, například Josef Albers.<sup>6</sup> Školní pokusná dílna, fyzická práce předcházející teoretické výuce, případně možnost rozšiřovat si poznání prostřednictvím názorných exponátů a specializovaných kurzů organizovaných Studijním ústavem byly ve své době novinkami, které přispívaly k efektivnějšímu učení a poznávání.

Cíle pedagogiky Studijního ústavu charakterizovali jeho přední pedagogové: „Zásadou našeho vyučování je, aby si posluchači v nejkratším čase osvojili co nejvíce poznatků, hlavně praktických, vztahujících se k jejich povolání a činnosti v závodě. Přirozeně, že k dosažení tohoto cíle je třeba volit takové metody, které co nejvíce soustředí posluchače na učebnou látku a které dávají možnost, aby posluchač sám, vlastními experimenty, laboratorními cvičeními a cvičeními v dílnách vnikl co nehlouběji do učebné látky a aby z fakt, ověřených pokusem, získal co nejvíce zkušeností pro praktickou potřebu. Na laboratorní a dílenská cvičení klademe nejvyšší důraz.“<sup>7</sup>

Tyto principy byly reflektovány také v konceptu Školy umění, a to hned v několika rovinách. V tomto ohledu bylo zvláště intenzivní každodenní dopolední „učení se“ fyzické práci v dílnách továrny (v letech 1940–1941 postupně nahrazovaných školními dílnami), které bylo následováno odpolední teoretickou a ateliérovou výukou a rovněž získáváním praktických zkušeností od učitelů během práce na společných zakázkách. Přestože se pro žáky jednalo o náročnou praxi, kterou někteří nevládali a v průběhu studia ze školy odešli, pro ostatní znamenala důležitou přípravu pro budoucí samostatnou práci po absolutoriu.

---

6 „Celkom blízko k takémuto spôsobu myslenia bol Deweyho nasledovník Joseph Albers so svojím heslom „learning by doing“ a zdôrazňovaním potreby spájať duchovnú prácu s telesnou.

Práve táto myšlienka tvorila základ celej modernej výtvarnej pedagogiky.“ Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava 2013, s. 74.

7 Mečislav Kuraš – Vladimír Balthasar, Pět let studijního ústavu ve Zlíně, *Zlín*, 26. 6. 1940, s. 7. Srov. s Jaroslav Wicherek, Školy a vzdělávací činnost na Zlínsku ve dvacátých a třicátých letech XX. století, *Acta Musealia. Suplementa*, 2005, č. 1, s. 39: „Pro úspěch vzdělávací činnosti bylo nutné rozvíjet především schopnost správného uvažování a myšlení. V činnosti ústavu se uplatňovalo spojení s praxí i úzká spolupráce s vynikajícími odborníky v závodě i mimo něj.“

V čele Školy umění, založené na počátku roku 1939, bylo potřeba zejména schopného manažera a organizátora, což velmi dobře naplňoval architekt František Kadlec (1906–1972),<sup>8</sup> někdejší žák Jiřího Krohy, který stál již u realizace myšlenky Studijních ústavů vzniklých o tři roky dříve. Stanovil základní rámec výuky spočívající v kombinaci čtyřleté uměleckoprůmyslové školy a následné dvouleté speciální školy (tzv. hutě), kde měli nejnadanější studenti pokračovat ve studiu a po boku pedagogů spolupracovat na realizaci zakázek.

Důležitou charakteristikou Školy umění byla orientace výuky nejen na nové obory směřující mimo jiné ke zvýšení produkce a prodeje výrobků firmy Baťa (například fotografie, film, plakáty, inzerce, návrhy hraček, návrhy obuvi), ale také zájem na zachování povědomí o starých (a mizejících) řemeslech, lidovém umění nebo památkách a jejich restaurování.

S existencí Školy umění se pojí řada dobových paradoxů. Rozhodnutí o vzniku školy přišlo v době pomnichovské druhé republiky a během jara, kdy byl ustaven pedagogický sbor a precizována náplň a osnovy, došlo k rozdělení Československa na Protektorát Čechy a Morava a Slovenský štát. InSTITUTE svou činnost zahájila jen den poté, co 17. září 1939 napadl Sovětský svaz Polsko, kdy už bylo více než jasné, že i „potřeby“ firmy Baťa se budou muset pod kontrolou Třetí říše zaměřovat na válečnou výrobu.

I proto se velkoryse koncipovaný projekt Školy umění musel v průběhu válečných let proměnit. Jeho rozvoj brzdila nejen řada úředních omezení či zpoždování dodávek vybavení, ale také organizační a personální problémy, které vyvstávaly až v průběhu výuky. Řada původně ideálně formulovaných programových bodů byla nově definována. Původní velkoryse pojatý program byl již po prvním roce upravován a doplněn o status precizující

---

8 Kadlec před příchodem do Zlína vystudoval Vysokou školu technickou v Brně (obor architektury a pozemního stavitelství), kde působil až do roku 1930. Po absolutoriu pracoval jako architekt u Moravsko-slovenské společnosti, která měla sídlo v Bratislavě, Žilině a v Hodoníně. V té době také podnikl studijní cestu po Německu, na které hlavně studoval výstavu stavebnictví v Berlíně a hygienickou výstavu v Drážďanech. Je tedy pravděpodobné, že se tehdy dostal také do kontaktu s desavským Bauhausem, který hrál později důležitou roli při koncipování Školy umění. Blíže viz Životopis Františka Kadlece, ředitele Školy umění fy Baťa, Moravský zemský archiv, Státní okresní archiv Zlín, fond Baťa II/5, inv. č. 32, kart. č. 1191.



hlavní cíle fungování instituce. Byla stanovena čtyři hlavní oddělení (grafické, dekorativní malby, sochařské a bytové kultury) doplněná oddělením restaurátorským. V počátcích se uvažovalo také o zřízení speciální školy architektury, nicméně vzhledem k celkové finanční náročnosti i existující konkurenci se od ní nakonec ustoupilo stejně jako od specializace na bytovou kulturu, která byla ukončena již po školním roce 1940/1941.<sup>9</sup>

Vedle pedagogické činnosti se Škola umění výrazně podílela na organizaci kulturního života ve Zlíně. Pořádala výstavy, z nichž k nejdůležitějším patřily každoroční salony soudobého výtvarného umění, a to téměř až do konce druhé světové války.<sup>10</sup> Prostřednictvím své školní prodejny a umělecké poradny, která od roku 1943 sídlila také na hlavním zlínském náměstí, začala distribuovat díla svých žáků a profesorů. Těmito aktivitami dokázala přispět ke kultivování oblasti vizuální kultury navzdory složité době 2. světové války a zvyšujícím se restrikcím vůči českému národu.

## Poválečný osud Školy umění a její dědictví

Reorganizace Školy umění v Uměleckoprůmyslovou školu započala již v květnových dnech 1945, nedlouho po osvobození.<sup>11</sup> Od počátku ukázala směr dalšího vývoje instituce k užšímu spojení se zlínskou průmyslovou výrobou.<sup>12</sup> Škola se měla orientovat výhradně na Zlín a oblasti, kde se předpokládala potřeba spolupráce výtvarníků. V programu měla například intenzivněji reflektovat potřeby tovární výroby (návrhy obuvi, strojů a zboží z umělých hmot, zejména hraček), efektivnější distribuci a reprezentaci (reklama, užitá grafika, výstavnictví), zajímat se o potřeby spolupracovníků v oblasti bytové kultury (nábytek a vybavení interiéru) a potřeby zlínské veřejnosti v oblasti veřejného umění.

9 Statut Školy umění ve Zlíně doplňující schválený program školy, Soukromý archiv Františka Kadlece – složka Škola umění (AFK – ŠU).

10 Blíže viz Ludvík Ševeček, Fenomén práce v kultuře Bařova Zlína, in: Ladislava Horňáková (ed.), *Fenomén Bařa: zlínská architektura 1910–1960* (kat. výst.), Zlín 2009, s. 229.

11 Protokol z prvního jednání Školy umění po osvobození, 11. 5. 1945, AFK – ŠU.

12 Nově bylo vyžadováno, aby byli výtvarně nadaní jednotlivci vyučeni, nebo jejich učení v závodních dílnách probíhalo současně s jejich školením.

Ve srovnání se Školou umění byl v Uměleckoprůmyslové škole rozsah oborů redukován.<sup>13</sup> Na druhou stranu odpovídala nově definovaná oborová zaměření daleko přesněji původním pragmatickým myšlenkám služby podniku a veřejnosti, artikulovaným již v roce 1939 Františkem Kadlecem a Janem Antonínem Bařou. Obecně lze říci, že v druhé, tzv. uměleckoprůmyslové, etapě Školy umění můžeme pozorovat podobný fenomén, který zasáhl jeden z jejích předobrazů – německý Bauhaus – po roce 1923, kdy se jeho zaměření začalo více obracet k věcnému konstruktivismu.<sup>14</sup> Je třeba zmínit, že významnou úlohu ve formování úlohy poválečné Školy umění sehrál také někdejší ředitel Školy umeleckých remesiel v Bratislavě a jedna z předních osobností československé pedagogické avantgardy Josef Vydra, se kterým ředitel Kadlec udržoval styky již před válkou.<sup>15</sup>

Po personální obměně, kdy po válce odešlo ze Zlína několik pedagogů do Brna a Prahy na nově otevřené vysoké školy,<sup>16</sup> mohla zlínská uměleckoprůmyslová škola již ve školním roce 1946/1947 představit novou skladbu oborů: průmyslová grafika, reklama a propagace, aranžerství a výstavnictví, obuvnické modelářství a móda, modelářství nových hmot, kamenictví

13 Již se neobjevily obecně definované obory jako malířství a sochařství, ale přímo specializace na jednotlivé oblasti uměleckého průmyslu.

14 V počátcích byl Bauhaus, podobně jako Škola umění, jejíž první etapa spadá do nelehkého období druhé světové války, „pronásledován vnitřními rozpory, neúnosnými požadavky zvenčí a ochromujícími ekonomickými krizemi, a tak musel záhy smířit idealismus s realismem a přehodnotit své cíle. Ve druhé fázi existence školy (od roku 1923 do konce roku 1925) se proto namísto romantických představ o uměleckém sebevyjádření postupně prosadily kvazivědecké myšlenky a došlo k zásadním změnám v učebním plánu i metodice. Tato fáze spadala do let, kdy vratká německá ekonomika dosáhla stability, a národní průmysl začal vzkvétat.“ Frank Whitford, *Bauhaus*, Praha 2015, s. 15.

15 Snad i proto Josef Vydra ve své knize *Nové povolání průmyslové výtvarnictví*, vydané v roce 1948, zaměřil nemalou pozornost právě na aktivity zlínské školy, kterou představoval jako příklad dobré praxe nového typu odborného vzdělávání.

16 České vysoké školy byly na základě vyhlášky říšského protektora Konstantina von Neuratha od 17. listopadu 1939 uzavřeny a roli uměleckého a uměleckoprůmyslového vzdělávání v Protektorátu Čechy a Morava suplovaly až do konce druhé světové války zejména Škola umění ve Zlíně, Škola uměleckých řemesel v Brně a Uměleckoprůmyslová škola v Praze.

a kamenosochařství, keramika. Zároveň se v té době počítalo i s rozšířením školy (resp. s vybudováním nového školního areálu ve východní části města), které mělo umožnit navýšení počtu jejích programů o další čtyři: bytová kultura, oděvnictví, návrhářství strojů a nástrojů a sklářský obor.

„Zatím co dříve jsme byli trpěným přívěskem v nadstavbě průmyslového kolosu, dnes se stáváme nutnou součástí národnělého průmyslu.“<sup>17</sup> Vzhledem k výrazným proměnám, které po válce nastaly v celém Československu, Zlín a firmu Baťa (tehdy již národní podnik) nevyjímaje, bylo jisté, že si Škola umění musí nejprve vyjasnit svou roli vůči závodům. Pro úspěšnou realizaci programu Uměleckoprůmyslové školy považoval ředitel Kadlec za klíčové zastoupení Školy umění v jejich technické radě. Tím mělo být mimo jiné dosaženo přímého vlivu školy na řešení otázek „estetických, výtvarných, formových, dekoračních, soutěží výtvarných, výstavby a výstavnictví“.<sup>18</sup>

Národní podnik Baťa, od roku 1949 Svit, bohužel nedokázal využít potenciál Uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně (od roku 1949 Gottwaldově), a tak přes všechny snahy o intenzivnější propojení školy s podnikem byla během jara 1949 její činnost postupně redukována. Klíčové jednání, které definitivně rozhodlo o likvidaci jednoho z výjimečných pedagogických experimentů čtyřicátých let, se uskutečnilo za přítomnosti vedení Školy umění, zástupců žáků, KSČ, odborů a vedení závodů 3. června 1949.<sup>19</sup> Bylo rozhodnuto, že se škola zaměří zejména na oblast zlínského zestátněného průmyslu, tedy sektor kůže – guma – umělé hmoty. Řediteli Kadlecovi zůstala pouze výuka dějin umění a nedlouho poté ve škole skončil.

Specializované školní dílny byly zlikvidovány a přesunuty do továrny. Někdejší Památník Tomáše Bati, který po válce sloužil Škole umění jako výstavní síň, kde se uskutečnil i poslední zlínský salon, byl svěřen pro-

pagačnímu oddělení.<sup>20</sup> Na závěr byla zrušena i školní prodejna a vzorkovna, poslední součást unikátního Kadlecova projektu, jejímž prostřednictvím si škola vydělávala na provoz. Zbytky školní prodejny, která musela již dříve ustoupit národnímu podniku Pramen, byly převedeny pod obchodní oddělení Svit.

Tyto kroky znamenaly prakticky konec Školy umění na půdorysu, který jí byl vytyčen Františkem Kadlecem a Janem Antonínem Baťou v roce 1939. Kadlecův pokus o reformu uměleckého školství skončil po deseti letech zdánlivě bezúspěšně. Přesto z hlediska dalšího vývoje zlínského designu sehrál zcela zásadní úlohu. Prověřil možnosti fungování umělecké instituce ve spolupráci s průmyslovým podnikem a přinesl nový typ výtvarníků, z nichž se během druhé poloviny 20. století uplatnila celá řada nejen na poli volného umění, ale také na půdě grafického, produktového nebo průmyslového designu. Výtvarný kolektiv, umělecké družstvo vzniklé na konci čtyřicátých let z iniciativy bývalých spolužáků Školy umění, je jen jedním z výrazných příkladů zhodnocení zkušeností ze zlínských studií v praxi.<sup>21</sup>

V tomto ohledu je třeba zmínit také činnost Zdeňka Kováře, někdejšího absolventa Školy umění a od roku 1947 také pedagoga nově založeného oboru tvarování strojů a nástrojů. Kovář se snažil pokračovat v rozvíjení odkazu školy nejen po její transformaci ve Střední uměleckoprůmyslovou školu Zdeňka Nejedlého v Gottwaldově, ale také po vynuceném přestěhování celé instituce do Uherského Hradiště v roce 1952. Díky jeho úsilí nebyl obor tvarování strojů a nástrojů v průběhu padesátých let přestěhován do Prahy, ale naopak byl v roce 1959 v tehdejší Gottwaldově (Zlíně) zřízen detašovaný ateliér tvarování strojů a nástrojů Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, jakožto jediné vysokoškolské pracoviště specializované na výuku průmyslového designu v Československu.

17 František Kadlec, *Umělecko-průmyslová škola ve Zlíně, strojopis z roku 1947*, AFK – ŠU.

18 *Zapojení Školy umění na závody* – nedatovaný rukopis Františka Kadlece, AFK – K.

19 Zápis z porady o Škole umění (Uměleckoprůmyslová škola Dr. Zdeňka Nejedlého), konané dne 3. června 1949 v kanceláři s. Dr. Holého, AFK – ŠU.

20 Záznam o poradě dne 14. května 1949 se s. Kadlecem, AFK – ŠU.

21 Více o historii Výtvarného kolektivu v Brně viz Jan Rajlich, *Brno – černá bílá*, Brno 2015, s. 55–60.



# O autorkách a autoroch

**Katalin Bakos** (nar. 1952) je kunsthistorička, muzeologička a výskumníčka z Budapešti. Pôsobila ako kurátorka výstav súčasného umenia v Műcsarnoku a v grafickom oddelení Maďarskej národnej galérie. V roku 1999 dopísala dizertačnú prácu *Maďarský Bauhaus*, venovanú Sándorovi Bortnyikovi, jeho grafickému dizajnu a súkromnej škole Műhely. Ako expertka na umenie 20. storočia je kurátorkou mnohých výstav o grafickom dizajne (predovšetkým o plagátoch) a tiež autorkou početných publikácií.

**Simona Bérešová** (nar. 1991) absolvovala štúdium dejín umenia v Bratislave a vo Viedni. Momentálne pôsobí ako doktorandka na Humboldtovej univerzite v Berlíne, kde píše dizertačnú prácu na tému *Fotografia na Škole umeleckých remesiel v Bratislave*. Jej štúdium je podporované štipendiom DAAD. Od roku 2015 spolupracuje so Slovenským centrom dizajnu v Bratislave, pričom sa venuje výskumu ŠUR. V roku 2019 sa začala jej spolupráca s Ústavom dejín umenia AV ČR v Prahe na projekte zameranom na činnosť Františka Kalivodu (1913 — 1971). V rámci svojej výskumnej činnosti sa orientuje predovšetkým na dejiny moderny v strednej Európe, medzivojnovú fotografiu a umelecké školstvo.

**Meghan Forbes** (nar. 1984) získala doktorský titul na University of Michigan. Jej dizertačná práca sa zaoberala pražskou a brnianskou avantgardou a ich kontaktmi s medzivojnovou Európou. V súčasnosti pracuje ako postdoktorandka v Metropolitan Museum of Art v New Yorku a pripravuje knižnú publikáciu, ktorá dokumentuje historickú korešpondenciu, cesty, periodiká a siete

kontaktov v Európe dvadsiatych a tridsiatych rokov. Meghan Forbes získala mnohé štipendiá v rámci svojej odbornej činnosti, medzi ktoré patrí napríklad Fulbright Award (2014 — 2015). Je editorkou *International Perspectives on Publishing Platforms: Image, Object, Text* (Routledge, 2019) a spolukurátorkou výstavy *BAUHAUS ↔ VKhUTEMAS: Intersecting Parallels* (Museum of Modern Art, New York 2018).

**Lada Hubatová-Vacková** (nar. 1969) je historička umenia a kurátorka výstav, pôsobí na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, kde prednáša dejiny umenia a dizajnu 19. — 20. storočia a vedie diplomové a doktorandské práce. Okrem iného sa venuje dejinám umeleckého priemyslu a umeleckopriemyselného školstva. Je autorkou alebo spoluautorkou radu publikácií a výstav, za ktoré získala prestížne ocenenia: *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Experimenty dekorativního umění 1870 — 1930* (VŠUP, Praha 2011, Moravská galerie v Brně 2012), *Zlínská umprumka (1959 — 2011). Od průmyslového výtvarnictví po design* (VŠUP, Praha 2013), *První republika 1918 — 1938* (Národní galerie v Praze 2018). Momentálne sa venuje téme aranžérstva výkladných skriň v kontexte medzivojnovéj avantgardy.

**Vít Jakubiček** (nar. 1987) vyštudoval dejiny umenia na Masarykovej univerzite v Brne a po absolútoriu pôsobil ako odborný garant územia v Národnom pamiatkovom ústave — územnom odbornom pracovisku v Kroměříži. V súčasnosti je kurátorom sochárstva a dizajnu Krajskej galérie výtvarného umenia v Zlíne. Je pedagógom na Fakulte výtvarného umenia Vysokého učenia tech-

nického v Brne, Fakulte multimediálnych komunikácií a Fakulte managementu a ekonomiky Univerzity Tomáša Baťa v Zlíne. Odborne sa venuje predovšetkým dejinám architektúry a dizajnu a zameriava sa najmä na problematiku zlínskej Školy umenia a jej osobnostiam.

**Alena Kavčáková** (nar. 1956) vyštudovala výtvarnú výchovu na Pedagogickej fakulte Univerzity Palackého (UP) v Olomouci, tam aj v rokoch 1986 – 1996 prednášala metodiku výtvarnej výchovy. Na Filozofickej fakulte UP absolvovala v roku 1995 doktorandské štúdium v odbore dejín umenia, v tom istom odbore sa v roku 2007 habilitovala. Od roku 1996 prednáša na Katedre dejín umenia Filozofickej fakulty UP, špecializuje sa na maliarstvo a sochárstvo prvej polovice 20. storočia. Jej výskumná a publikačná činnosť je zameraná na umeleckú a výtvarno-pedagogickú avantgardu.

**Alexandra Panzert** (nar. 1987) je historička umenia a od roku 2016 odborná spolupracovníčka pre predmety teória, dejiny umenia a dizajnu na Hochschule Hannover – University of applied sciences and arts, Fakultät III. Medien, Information und Design. Po štúdiách v Drážďanoch pracovala v rokoch 2013 – 2015 v Bröhan-Museum v Berlíne. V rámci dizertačnej práce sa venuje téme Bauhaus v kontexte a porovnanie umeleckých škôl Weimarskej republiky (vedúci práce: Prof. Patrick Rössler a Prof. Anja Baumhoff).

**Klára Prešnajderová** (nar. 1981) pôsobí ako výskumná pracovníčka v Slovenskom centre dizajnu, zodpovedná za výskum Školy umeleckých remesiel. V roku 2019 získala doktorát na Univerzite Komenského v Bratislave v odbore literárna veda s dizertačnou prácou o medzinárodnom kontexte slovenských avantgardných časopisov. V rokoch 2017 – 2019 pracovala ako projektová asistentka v MAK – Museum für angewandte Kunst vo Viedni. Bola spolukurátorka výstavy *Bauhaus po slovensky* v Bauhause v Dessau (2015) a hlavná kurátorka výstavy venovanej ŠUR *Nebáf sa moderny!* (2018). V rámci svojho výskumu sa venuje najmä modernizačnému kultúrnemu hnutiu v medzivojnovom období.

**Sonia de Puineuf** (nar. 1976) získala v roku 2006 doktorát z dejín umenia na parížskej Sorbonne. Získala granty od Deutsches Forum für Kunstgeschichte v Paríži, Paul Mellon Centre for Studies in British Art v Londýne a Getty Foundation v Los Angeles. Prednáša vo Francúzsku a spolupracuje so Slovenským centrom dizajnu

v Bratislave. Jej výskumná a publikačná činnosť je zameraná na medzivojnovú avantgardu v strednej Európe, so špecializáciou na grafický dizajn. Okrem iného je autorkou mnohých článkov venovaných ŠUR a Zdeňkovi Rossmannovi.

**Grit Weber** (nar. 1970) je od roku 2015 kurátorkou a zastupujúcou riaditeľkou Museum Angewandte Kunst vo Frankfurtu. O. i. kurátorovala výstavu *Moderne am Main 1919 – 1933*, ktorá predstavila aktérov, siete a inštitúcie projektu Neues Frankfurt. Okrem toho sa zameriava na prienik umenia, dizajnu a spoločnosti. Je vyučená remeselníčka, vyštudovala dejiny umenia, umeleckú pedagogiku a kultúrnu antropológiu vo Frankfurtu a neskôr pôsobila ako redaktorka regionálneho výtvarného magazínu a novinárka na voľnej nohe, pričom písala o umení a dizajne.

**Patrick Werkner** (nar. 1953) bol do roku 2018 profesorom dejín umenia na Universität für angewandte Kunst vo Viedni a viedol tamojšiu umeleckú zbierku. Pôsobil ako hosťujúci profesor na univerzitách v Leidene (NL), Salzburgu (A), Stanfordske (USA) a na Bard College (USA). Je autorom početných publikácií o. i. o Oskarovi Kokoschkovi, expresionizme v Rakúsku a land arte. Naposledy bol spolueditorom publikácie *150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien – Ästhetik der Veränderung* (2017). Bol spolukurátorom výstav vo viedenských múzeách Belvedere, Leopold-Museum a MAK – Museum für angewandte Kunst. Vo svojom aktuálnom výskume sa zaoberá fyziognómiami vo viedenskej moderne.

**Cornelia Wieg** (nar. 1955) sa narodila v Lipsku, vyrastala v Thüringene. Vyštudovala klasickú archeológiu a dejiny umenia na Univerzite Friedricha Schillera v Jene. Od roku 1980 pôsobí ako kustódka zbierky plastiky v Štátnej galérii Moritzburg Halle, dnes Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale). Je autorkou početných výstav a publikácií o umení 20. storočia až do súčasnosti, napr. o Maxovi Beckmannovi či Georgovi Baselitzovi. Žije v Ribnitz-Damgarten, Halle a Berlíne.

**Julia Witt** (nar. 1976) je muzeologička a kultúrna historička. Zaoberá sa biografiami umelcov a inštitucionálnymi dejinami umeleckého vzdelávania. Na Technickej univerzite v Berlíne píše dizertačnú prácu na tému reformy štátnych výtvarných akadémií vo Weimarskej republike.

**Zostavovateľky:**

Simona Bérešová  
Klára Prešnajderová  
Sonia de Puineuf

**Autorky a autori:**

Katalin Bakos  
Simona Bérešová  
Meghan Forbes  
Lada Hubatová-Vacková  
Vít Jakubíček  
Alena Kavčáková  
Alexandra Panzert  
Klára Prešnajderová  
Sonia de Puineuf  
Mária Rišková  
Grit Weber  
Patrick Werkner  
Cornelia Wieg  
Julia Witt

**Recenzentky:**

Katarína Beňová  
Zuzana Šidlíková

**Zodpovedné redaktorky:**

Zdenka Pepelová  
Klára Prešnajderová

**Redaktorky:**

Simona Bérešová  
Ľubica Pavlovičová  
Sonia de Puineuf

**Preklad:**

Agentúra VKM s.r.o.

**Jazyková korektúra:**

Jitka Madarássová, Aspens s.r.o.

Všetky práva vyhradené. Žiadna časť tejto publikácie nesmie byť použitá, uchovaná pre neskoršie rešerše, šírená žiadnou formou alebo elektronickým, mechanickým, fotografickým či iným spôsobom bez predošlého súhlasu majiteľov autorských práv.

Špeciálne nepredajné vydanie časopisu Designum.

Vydalo © Slovenské centrum dizajnu

Bratislava 2020

1. vydanie

ISBN 978-80-89992-07-2

EAN 9788089992072



EUROPEAN UNION



**Interreg**  
Slovakia-Austria

European Regional Development Fund



EUROPEAN UNION



**designum**