

Mezi charakteristické rysy Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze patří sounáležitost tzv. volných a užitých uměleckých disciplín. Jejich vztah je obvykle interpretován kauzálně a lineárně: to, co je nejprve experimentálně vyzkoušeno ve volném umění, může být následně aplikováno v uměleckém průmyslu. Ve své přednášce bych se chtěl pokusit ukázat opačný pohyb, tedy situaci, kdy volné umění čerpá z užitého umění. Nechci tím pouze efektně převrátit obvyklou logiku a vyjít vstříc kolegyním a kolegům, kteří se věnují designu, ale především ukázat dynamickou proměnlivost vztahu mezi zmiňovanými disciplínami a naléhavou nutností neustále se vyrovnávat se změnami jejich vzájemného vztahu. Rád bych se tím rovněž pokusil navázat na přednášky, které tu přede mnou při podobné příležitosti pronesly mé kolegyně Lada Hubatová-Vacková a Martina Pachmanová. Na rozdíl od nich se však ke svému tématu nechci přiblížit s pozicí dějin umění, nýbrž pomocí teorie umění a kurátorství.

V roce 2013 jsem pro Galerii hlavního města Prahy připravil výstavu „Obrazy a předobrazy“, v níž jsem díla současných umělců konfrontoval s ukázkami středoevropského modernistického výstavnictví, surrealistické typografie a funkcionalistického skla. 16mm film rakouského umělce Mathiasa Poledny *Double Old Fashion* zde byl vystaven společně s nápojovým souborem, který byl jeho námětem, a který podle návrhu Adolfa Loose od roku 1931 vyráběla rakouská firma J. a L. Lobmeyr v Kamenickém Šenově. Polednův film zobrazuje základní rozpory, které motivovaly nejen zmiňovanou výstavu, ale i většinu mých teoretických textů z poslední doby. Předně byly do tohoto filmu vloženy odlišné časové roviny, a to nikoli pouze z hlediska námětu, totiž, že si současný umělec zvolil za své téma historický artefakt, ale i z hlediska vizuality, kterou na nás film působí. Původně dokumentární charakter záběrů se v druhé části filmu pouhým přiblížením ke snímanému předmětu proměňuje ve světelný spektakl, který jednou připomíná avantgardní světelné plastiky Lászla Moholy-Nagyho ze třicátých let, jindy glamour britské nové vlny osmdesátých let. Na základě komentáře autora pak víme, že toto zdánlivě autonomní dílo považuje za angažované, neboť film popisuje jako „jistou choreografii objektů, jež vykresluje mezní body a přechody mezi abstrakcí, historickou dokumentací a hyperestetickou inscenací komerčního produktu.“<sup>1</sup> A konečně zbývá říct, že toto volné umění vzniklo radikalizací kvalit umění užitého. Poledna totiž pouze zdůraznil to, co bylo implicitně přítomné již v Loosově designu. Loos své pojetí pokrokovosti v kultuře realizoval tím, že všechny odlivky odvodil od jednoho středního tvaru válce, a naplnil tak modernistický princip modulárnosti, zatímco ornamentální kárový brus dna sklenic vyjádřil jím údajně odmítanou anachronickou dekorativnost.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Mathias Poledna, bez názvu, in: Sabine Breitwieser, *Modernologies. Contemporary Artists Researching Modernity and Modernism*, MACBA, Barcelona, 2009, s. 180.

<sup>2</sup> Srov. Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930*, UMPRUM, Praha, 2011, s. 218-225.

O čtyři roky dříve, v roce 2009, jsem zase do výstavy „Vzpomínky na budoucnost“ v galerii Václava Špály zahrnul 16mm film Floriana Pumhösla *OA 1979-3-5-036*. Předobrazem Pumhöslova filmu byl rovněž artefakt užitého umění, tentokrát však nikoli z období evropského modernismu, nýbrž z éry tradičního japonského textilu. Konkrétně se jednalo o vzorník pro kimona vznešených dam, který na konci 17. století vytvořil Take Hiratsugi. Listování albem dřevorytů s květinovými, zeměpisnými a vojenskými motivy bylo ve filmu nahrazeno plynulým padáním světlých geometrických obrazců. Kýženého efektu dosáhl pak rakouský umělec tím, že vzorník nejprve otočil o devadesát stupňů a z něj kresby převedl do lineární podoby. Následně je podrobil další redukci a fragmentaci, takže jsme sice ve filmu byli schopni odhalit skrytý systém, ale nemohli jsme jednoznačně identifikovat jeho kulturní ani časové zařazení. Motivy na nás tedy mohly působit podobně jako meziválečné abstraktní filmy Hanse Richtera a Vikinga Eggelinga nebo jako některý ze strukturálních filmů šedesátých let 20. století. Pumhösl tím chtěl odhalit bytostně hybridní charakter domněle monolitické evropské modernosti.<sup>3</sup> Je například známo, že rozhodující vliv pro rozvoj tkaní na Bauhausu mělo zpřístupnění neevropských - především prekolumbovských - textilií v etnografických sbírkách berlínských a essenských muzeí, k němuž došlo na přelomu 19. a 20. století. Studovala je tam Annie Albersová, která dospěla k závěru, že jejich dekor neměl pouze estetickou, ale i významovou a sociální rovinu, a tuto interpretaci prosazovala i jako vedoucí tkalcovských dílen na Bauhausu.<sup>4</sup> A právě tyto kvality textilu a textilního dekoru Pumhösl ve svém díle zdůraznil. Nechtěl pouze povýšit „ženské“ řemeslo na volné umění, ale chtěl odhalit skryté ideologické a diskurzivní předpoklady, které ke vzniku moderního evropského designu vedly.<sup>5</sup>

Výstavy, které jsem připravil, „Obrazy a předobrazy“ a „Vzpomínky na budoucnost“, nepředstavovaly ojedinělou snahu o novou formulaci vztahu mezi volným a užitým uměním. V témže roce jako „Obrazy a předobrazy“ proběhla i výstava „Textiles. Open Letter“ (Textil. Otevřený dopis), kterou pro Museum Abteiberg v Mönchengladbachu připravila německá kurátorka a teoretička Rike Franková.<sup>6</sup> Také ona současné umělce, mezi jinými i Floriana Pumhösla, konfrontovala s designem, jmenovitě s textilním uměním. Největším přínosem jejího přístupu však bylo načrtnutí jisté genealogie vztahu mezi volným uměním a textilem, v níž současné umění a moderní design doplnila o chybějící „střední článek“, který podle jejího názoru reprezentovaly progresivní tendence šedesátých let 20. století. Vedle prací současných umělců, moderních návrhářů a fotografů se tak na výstavě objevila rovněž díla méně známých umělkyně, které tkaní spojovaly s médiem videa (Beryl Korotová) nebo fotografie (Nasreen Mohamediová). Beryl Korotová tedy na výstavě nebyla představena pouze jako autorka textilních instalací, ale i jako spoluzakladatelka legendárního časopisu *Radical Software*

---

<sup>3</sup> Srov. Florian Pumhösl, *Animated Map*, Neue Kunst Halle St. Gallen, Verlag der Buchhandlung Walther König, Kolín nad Rýnem, 2007.

<sup>4</sup> T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Modern Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2014, zvl. s. 41-78.

<sup>5</sup> Srov. Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, UMPRUM, Praha 2013, s. 53-84.

<sup>6</sup> Srov. Rike Frank, Grant Watson (eds.), *Textiles. Open Letter*, Sternberg Press, Berlin, 2015.

(1970-74), jenž se vedle kritiky masových sdělovacích prostředků věnoval rovněž propagaci tehdy nového žánru experimentálního videa. Indka Nasreen Mohamediová byla zase zastoupena jak svými známějšími abstraktními kresbami ze 70. let, tak fotografiemi z tkalcovských dílen.

Všechny tyto tři výstavy na teoretické rovině tematizovaly komplexní problémy spojené s institucionálními rámci a diskursivními předpoklady, které vymezují vztah mezi užitým a volným uměním. Na jedné straně bylo dříve užití umění z dějin umění vylučováno jako pouhé řemeslo, na druhé straně to byl právě moderní design, který díky bezprostřednímu kontaktu s nejnovějšími médii a průmyslovými technikami přinášel do umění aktuální podněty a vyzýval je k sociální odpovědnosti. Z hlediska média, ale užití umění nevykazovalo rysy sebereflexivity či mediální specifity charakteristické pro moderní umění. Právě toto jiné pochopení média nikoli jako materiální opory, nýbrž jakožto souboru proměňujících se procedur, podle nichž se materiál přizpůsobuje danému účelu, se ukázalo být pro volné umění klíčovou obnovující silou. Moderní umění dvacátých a třicátých let vycházelo ze strojové estetiky, konceptuální umění šedesátých let bylo umožněno rozvojem informačních technologií a současné umění je nemyslitelné bez rozmachu internetu. Konečně bylo užití umění podceňováno jako něco ryze utilitárního, k čemu nezaujímáme estetický postoj a co neřadíme do autonomní bezzájmové sféry. Právě těchto kvalit a efektivních způsobů, jak působit na diváka výstav i na celou společnost, však chtěle progresivní moderní a současné umění vždy dosáhnout.

Produktivní střetnutí mezi užitým a volným uměním nemusíme ilustrovat pouze na dílech současných umělců odkrývajících ideologické a diskurzivní předpoklady moderního designu, jakými jsou Mathias Poledna a Florian Pumhösl, ale i na vlivu, který mělo užití umění na volné umění a celkovou vizualitu již v době svého vzniku. Můžeme-li řezaný kárový brus na dně Loosových sklenic interpretovat jako zvláštní příklad ornamentu, pak o něm platí to, co přesvědčivě ukázala Lada Hubatová-Vacková, totiž, že zobrazuje „komplexní rytmizaci prostorových forem“, která nebyla vzdálená Loosovu pojetí Raumplanu“. Stejně tak jako ornament, i Raumplan totiž nepodléhal jednostranně interpretovaným modernistickým představám o účelném uspořádání obydlí a místo toho vytvářel „kinestetickou i optickou hříčku prostorové manipulace“.<sup>7</sup> Tyto závěry podporuje nedávná studie Edit Tóthové, která totéž našla v interiérovém designu Marcela Breuera. Přestože by se totiž mohlo zdát, že Breuerův toaletní stůl z domu Am Horn (1923) a mřížka vypouklých skleněných čoček pro dům v Heinersdorffu (1929) měly pouze dekorativní význam, ve skutečnosti představovaly komplexní optické aparáty. Jak víme z dobových publikací i z vyjádření pamětníků, dvojici vypouklého a plochého zrcadla bylo možné natočit do různých úhlů, aby zrcadlily a deformovaly interiér, a aktivovaly tak vnímání a pohyb jeho obyvatel. Mřížka vypouklých čoček odvozená z dekoru pivních sklenic zase proměňovala pohled do exteriéru v sérii takřka kinematografických záběrů, na

---

<sup>7</sup> Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930*, cit. d., s. 224-225.

nichž byl pokaždé vidět odlišný úsek okolí. Oba tyto Breuerovy interiérové prvky tak konkrétně naplnily představy o nové aktivaci lidského vnímání a jednání, jimiž se v téže době ve svých malbách a fotografiích zabýval Breuerův kolega z Bauhausu László Moholy-Nagy.<sup>8</sup>

Instalace textilu zase do umění šedesátých a sedmdesátých let přinesla zcela odlišné pochopení média a materiality od toho, které tehdy dominovalo volnému umění. Měkkost a přírodní povrch textilu byly na výstavě „Ekcentrická abstrakce“ v roce 1966 představeny jako alternativy k tvrdosti a industriální konstrukci tehdejšího minimalistického sochařství. Vystaven tu byl například objekt Alice Adamsové, který byl jinak prezentován výhradně v kontextu textilního designu, ale také tři práce Evy Hesseové, která jako umělkyně mohla využít své zkušenosti z práce textilní designerky pro firmu Borise Krolla. Teprve nedávno byla připomenuta Beryl Korotová, která v březnu 1977 na výstavě „Text and Commentary“ (Text a komentář) v newyorské galerii Leo Castelli prezentovala tkané objekty, videa a nákresy.<sup>9</sup> Instalace tematizovala vrstevnaté analogie mezi procesy tkaní a editování videa, jež byly umocněny umístěním tkanin naproti obrazovkám jako jakýmsi projekčním plochám. Na jiné úrovni ovšem výstava rovněž odhalovala společný základ tkaní a digitálních zaznamenávacích technologií, který spočívá v kódu a matici původně používaných v raných tkalcovských stavech. A možná, že právě tento vztah mezi textilem a informačními technologiemi přispěl k ještě nepravděpodobnějšímu spojení, než bylo to mezi textilními objekty a minimalismem, nebo mezi tkaninami a videem, totiž ke spojení textilu a dematerializovaného konceptuálního umění. Tyto dvě oblasti se staly společným předmětem zájmu organizátora prvních výstav amerického konceptuálního umění Seta Siegelauba, který nejenže shromáždil jednu z nejrozsáhlejších knihoven k textilnímu umění a byl vlastníkem sbírky textilu, ale ve své newyorské galerii dokonce textil - konkrétně orientální koberce - vystavoval společně s konceptuálním uměním v šedesátých letech.<sup>10</sup>

Přinášelo-li užité umění volnému umění podněty k jinému pochopení média a k používání nových technologií, pak rozhodujícím způsobem přispělo i ke strategiím, jakými bylo umění prostředkováno veřejnosti. V kontrastu ke konvenčnímu vystavování malby a sochy se prezentace designu na didaktických výstavách dvacátých a třicátých let stala polem četných experimentů. Výstava zde byla interpretována jako prostor, v němž byly problematizovány hranice mezi vnitřním a vnějším a mezi veřejným a soukromým. Instalace proto umožňovala divákům nazírat vystavené artefakty odlišnými způsoby, aby jejich fyzický pohyb prostorem odpovídal pohybu myšlení. Podle Charlotte Klonkové můžeme odlišit dva typy modernistických didaktických výstav.<sup>11</sup> Ten první, reprezentovaný instalacemi Lászla Moholy-Nagy a Herberta Bayera, je charakteristický užíváním diskursivních prostředků textu, diagramu a statistických dokumentů, které diváky vedly výstavou jako racionálním

---

<sup>8</sup> Srov. Edit Tóth, Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn, *Grey Room* 50, Winter 2013, s. 90–111.

<sup>9</sup> Srov. Rike Frank, Grant Watson (eds.), *Textiles. Open Letter*, cit. d., s. 23-24.

<sup>10</sup> Srov. *The Stuff That Matters. Textiles collected by Seth Siegelau for the CSROT*, Raven Row, London 2012.

<sup>11</sup> Srov. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven (CT), London 2009, s. 108-113.

argumentem. Druhý typ, zastupovaný především výstavami Lilly Reichové a Miese van der Rohe, oproti tomu dával přednost bezprostřednímu působení surových materiálů stavebního dřeva, technického skla či interiérového textilu. Oba tyto typy výstav však vedly ke synestetické zkušenosti, v níž byly optické vjemy doplněny o vjemy ryze fyzické, a také ke kolektivnímu diváctví, které návštěvníkům umožnilo identifikovat se jako součást moderní společnosti.

A právě tyto aspekty modernistických instalací užitého umění se znovu vynořily v progresivních výstavách šedesátých let. Za následovníky diskurzivně orientovaných výstav, instalovaných jako racionální argument, můžeme považovat rané výstavy konceptuálního umění, jako byla přehlídka „Information“ (Informace) v newyorském Muzeu moderního umění roku 1970. I ona proti běžné estetice dávala přednost argumentačně založenému vystavování, které od diváků vyžaduje odlišnou reakci než vizuální kontemplaci. Jako celek sice výstava postrádala jednotící narativ, diskurzivní prostředky textů a diagramů se však staly dominantním médiem většiny představených děl. Platilo to o sloupcích počítačových tisků Siaha Armajaniho, Bochnerově nástěnném diagramu i o Weinerových prohlášeních. Podobně jako didaktické výstavy, také výstavy konceptuálního umění se tematicky obracely ke každodenní zkušenosti, a problematizovaly tím autonomii výstavní instituce.<sup>12</sup> Materiálové instalace Lilly Reichové měly zase zásadní vliv na rozvoj kurátorství takových skupinových přehlídek, jakými jsou kasselská documenta (1955-). Jejich expanzivní instalace, v níž například obrazy byly dramaticky prezentovány v prostoru a neomítnuté stěny zakryty splývavými závěsy, nevycházely pouze z omezených možností válkou poničeného Muzea Fridericiana, ale i z preferencí zakladatele přehlídky Arnolda Bodeho, který se ve funkci instruktora učitelů umění ve třicátých letech seznámil s instalacemi Lilly Reichové. Přičemž měl navíc zkušenost s instalacemi designových produktů. Ještě předtím než se stal ředitelem documenta, totiž pro firmy Korrekta a Göppinger Kaliko navrhoval interiérový design, v němž stejně jako Lilly Reichová využíval kontrastní materiály ve volném prostoru, tedy tak, jak později dominovaly prvním ročníkům přehlídky documenta.<sup>13</sup>

Výstavy amerického konceptuálního umění nebo evropská documenta však nechtěly pouze navázat na instalační řešení didaktických výstav moderního designu, ale chtěly obnovit i schopnost pěstovat moderní veřejnost. Užité umění tak k volnému umění nepřispělo pouze odlišným pochopením mediální specifičnosti a otevřeností k novým technologiím, ale především otevřeností k synestetickým způsobům vnímání a jiným formám prezentace, které umožňovaly experimentovat se vztahem mezi lidmi a věcmi i mezi lidmi navzájem. A právě v tom zůstávají aktuální i dnes.

---

<sup>12</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, (MA), London, 1998, s. 268-281.

<sup>13</sup> Srov. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, cit. d., s. 187-189.