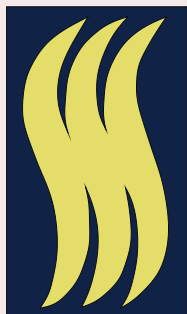




sklář a keramik

Odborný časopis pro průmysl skla, keramiky a bižuterie



TEPLOTECHNA-PRIMA, s.r.o.[®]



**Další úspěšný
rok za námi**



PF 2025



Významné projekty v uplynulém roce:

Generální oprava pece

Knauf Insulation, St. Helens (UK)

Oprava horní stavby refinery

Knauf Insulation, Johor (MYS)

Zhotovitel pecí a odtahových kanálů, projekt VOLTA

AGC Flat Glass Czech Brevka, Dubí



Projekt a engineering nouzového odtahu

Knauf Insulation, St. Helens (UK)

Engineering refinery a kanálu

Knauf Insulation, Tarnaveni (ROU)

Děkujeme za projevenou důvěru
a spolupráci v uplynulém roce.
Do nového roku Vám přejeme hodně
štěstí, zdraví, osobních i pracovních úspěchů

11-12/2024

www.czech-glass-society.cz



STUDIES

Lucie Svobodová, Magdalena Mrózek, Michal Kraška, Totka Bakalova,
Karel Daňourek – The Use of Plasma Technologies for the Introduction
of Design and Functional Properties of Glass Substrates. 235

Petr Nový – Changes in the Approach to Design
and Czechoslovak Glassmaking at a Crossroads 241

GLASS PRACTICE

Milan Stříbrný – Glassmaking Techniques in the Decoration
of Hot- and Drinkglass III. 248

TRENDS AND ACTUALITIES

Glassmakers are preparing a unique glassmaking furnace.
They are responding to the Green Deal and expensive energies 255

EU FEVE: transition to emission-free production is not possible
without EU financial support 256

Fit to Win program – O-I group undergoes major changes under new management . . 257

Glass Futures successfully tested biofuels on an industrial scale. 257

Knaufinsulation expands production capacities in Central and Eastern Europe . . 258

Joint project between AGC and Saint-Gobain: modernization
of the Bavevka plant in Dubí near Teplice 258

Vetropack opens fully automated warehouse in Boffalora sopra Ticino. 259

In 2032, the world will produce glass worth 210.1 billion USD. 259

Short News 260

ACTIONS AND EXHIBITIONS

The 15th IGS is the past 265

Glasstec 2024: The centre of the world glass industry 267

Ambiente Trends 25+: DEEP, REAL, EASE bring joy to living 268

Designblok awards 2024 269

Presentation of leading Czech design brands in London 270

Between II Worlds – Rob Stern, Beata and Daniel Vágner 270

Boda Horák – Biosphere 271

KEEP IN TOUCH – Only Treasures Left to Last 272

Jaromír Rybák – Actualities. 272

Paolo Venini and his workshop. Venetian glass 1934–1959 273

3 x KOPŘIVA (Pavel Kopřiva – Karolína Kopřivová – Pavel Kopřiva, Jr.) 273

Buttons from Jablonec and Jizera Mountains 274

Short News 275

BOOKS ABOUT GLASS AND JEWELLERY

In/dispensable Details 277

Export of Jablonec goods in the first half of the 20th century
and exporters as the business elite. 277

CZECH GLASS SOCIETY

Election meeting of the Czech Glass Society 278

Petr Beránek became the twentieth honorary member
of the ASKP of the Czech Republic 279

Ing. Jiří Zajíc – the laureate of the Glass Prize. 279

Historian Miroslav Grisa has passed away. 280

Aleš Svítal has died 280

Odborný recenzovaný časopis pro průmysl skla,
keramiky a bižuterie – ISSN 0037-637X
Vychází 6x ročně (dvojčísla)
Evid. č. MK ČR E 2919
www.sklarakermik.cz

Vydává / Publisher

Vydavatelství ČSS, s.r.o., Sportovní 554,
468 41 Tanvald, IČ: 28696778

Šefredaktor, jednatel

Editor in chief, Managing Director

PhDr. Petr Nový, Ph.D.

Redaktor/Editor

doc. Ing. Vlastimil Hotař, Ph.D.

Recenzenti / Reviewers

prof. Ing. Marek Liška, DrSc.

Ing. Jiří Koucký, CSc.

Redakční rada / Editorial staff

Ing. Ivan Berka

Ing. Luboš Dietz

prof. Ing. Aleš Helebrant, CSc.

Mgr. Milan Hlaveš, Ph.D.

doc. Ing. Stanislav Kasa, CSc.

prof. Ing. Ladislav Koudelka, DrSc.

Ing. Jiří Koucký, CSc.

prof. Ing. Marek Liška, DrSc., předseda

prof. Ing. Lubomír Němec, DrSc.

Marek Novák, MBA

Ing. Michal Starý, Ph.D.

Ing. Josef Smrček, CSc.

Ing. Jaroslav Stoklasa, Ph.D.

Ing. Jiří Zajíc

Fotografie / Photos

© Sklář a keramik – není-li uvedeno jinak

© Sklář a keramik – unless otherwise stated

Grafika a sazba / Graphic arrangement

© David Matura / www.sputnik.cz

Tisk / Printed by

Tiskárna Macek, U Rybníka 11, Jablonec n. N.

Redakce / Editor's Office

Sportovní 554, 468 41 Tanvald

Tel.: +420 724 397 365

E-mail: redakce@sklarakeramik.cz

Administrace, předplatné a inzerce

Administration, subscription and advertising

Sportovní 554, 468 41 Tanvald

Tel.: +420 724 397 365

E-mail: redakce@sklarakeramik.cz

č. ú. 0892311399/0800

Partneři časopisu
Asociace sklářského a keramického průmyslu ČR / Slovenská sklárská spoločnosť

Nevyžádané rukopisy se nevracejí.

Otiskování článků jen se svolením redakce

při zachování autorských práv.

Uzávěrka 11-12	Do tisku	Uzávěrka 1-2/25
22. 11.	10. 12.	24. 1.

Proměny přístupu k designu

a československá sklářská tvorba na rozcestí

Changes in the Approach to Design and Czechoslovak Glassmaking at a Crossroads

Petr Nový

Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou, U Muzea 398/4, 466 01 Jablonec nad Nisou,
email: petr.novy@msb-jablonec.cz

Vnímání významu a obsahu slova *design* prošlo ve 20. století četnými proměnami. V principu vedle sebe po celé období stojí dva základní přístupy, kdy jeden v *designu* kategoricky preferuje funkci, zatímco druhý kreativitu samu o sobě. Přestože československé umění po celé období socialismu nebylo zcela izolované od světového dění, naopak se jím často inspirovalo, přeci jen zde byl patrný jistý izolacionismus. Ten se projevil především v teoretickém diskursu snažícím se striktně oddělovat *design* od autorské tvorby, a to i díky průkopnickým modernistickým realizacím dvojice Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová (tavená plastika) nebo unikátním postmoderním prostorovým kompozicím René Roubíčka. Studie se zabývá nejen teoretickými otázkami *designu* a volné tvorby v kontextu československé reality s děním v zahraničí, ale též charakteristickými rysy československé sklářské tvorby poslední třetiny 20. století a jejich redefinici po pádu socialismu v roce 1989.

The perception of the meaning and content of the word *design* underwent numerous changes in the 20th century. In principle, two basic approaches stand side by side throughout the period, where one categorically prefers function in *design*, while the other prefers creativity in itself. Although Czechoslovak art throughout the period of socialism was not completely isolated from world events, on the contrary, it was often inspired by it, although a certain isolationism was evident here. This manifested itself primarily in the theoretical discourse trying to strictly separate *design* from author's work, thanks also to the pioneering modernist realizations of the couple Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová (mould-melted glass sculpture) or the unique postmodern spatial compositions of René Roubíček. The study deals not only with theoretical issues of *design* and free creation in the context of the Czechoslovak reality with events abroad, but also with the characteristic features of Czechoslovak glassmaking in the last third of the 20th century and their redefinition after the fall of socialism in 1989.

Proměny přístupu k designu

Vnímání významu a obsahu slova *design* prošlo ve 20. století četnými proměnami^[1]. Od striktního omezení v podobě empirického navrhování výrobků pro tovární výrobu z poloviny 19. století, jež můžeme spojit s Angličanem Christopherem Dresserem, který jako první značil své práce textem *Designed*, se význam slova po druhé světové válce výrazně posunul. Od snahy vytvářet pod vlivem kybernetiky nebo statistiky univerzální „designové modely“ přes fascinaci metodologií a touze po vědeckých základech oboru v období šedesátých a sedmdesátých let 20. století po úsilí o syntetizující, interdisciplinární a komplexní přístup k *designu*, jenž podle některých teoretiků může vést

až k hodnotovým změnám společnosti. Zároveň se rozvíjí takové pojetí teorie *designu*, které s praktickou činností designéra, a produkty jeho práce jako takovými, souvisí pouze v behaviorální rovině. Harold Nelson a Erik Stolterman dokonce designérskou praxi vnímají jako současnou formu praktické filozofie^[2]. Proto Zdeno Kolesár konstatuje, že historici a teoretici *designu* a ani designéři samotní se „dodnes nedokázali shodnout na obsahu samotného pojmu ‚design‘, který je už po několik desetiletí ústředním bodem neutuchajících sporů“^[3].

V principu vedle sebe po celé 20. století stojí dva základní přístupy, kdy jeden v *designu* kategoricky preferuje funkci, zatímco druhý kreativitu samu o sobě. Toto „rozdělení diskurzu“ v základu souzní, přes všechny nabízející se od-

kazy na moderní filosofické směry, s apollónským a dionýským principem definovaným na konci 19. století Friedrichem Nietzsche^[4].

Důraz na funkci, postavenou do opozice proti dekoru a ornamentu, jež byly vlastní historismům a následně secesi a art decu, jasně formuloval již v roce 1896 americký architekt, a „otec mrakodrapů“, Louis H. Sullivan – *forma následuje funkci*^[5]. Na evropské půdě se proti zdobnosti mezi prvními vyslovil rakouský architekt s českými kořeny Adolf Loos v roce 1910 přednáškou *Ornament a zločin*^[6]. Zde leží ideové základy funkcionalismu, který mezi světovými válkami teoreticky i prakticky rozvinul německý Bauhaus. Rozšířil jej též z architektury do užitého umění a sériové tovární produkce (Obr. 1).



Obr. 1 – Design Adolf Loos pro Lobmeyr's Neffe-Stefan Rath, Kamenický Šenov, 1929, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

Ambicí teoretiků a praktiků sdružených v této entitě však nebylo jen vytvářet užitečné „věci“, ale zároveň měnit vkus zákazníků směrem, který považovali za vhodný. Patrná je u nich též fascinace soudobým technickým rozvojem, což ředitel Bauhausu Walter Gropius v roce 1923 shrnul do sentence *Umění a technika – nová jednotnota* [7]. První třetina 20. století je přitom současně též „zlatou dobou dekoru a ornamentu“, již reprezentuje historií, Orientem a Dálným uměním inspirovaná estetika vlivného francouzského šperkaře a designéra skla Reného Laliqua nebo četné práce vzešlé z rakouského sdružení Wiener Werkstätte [8].

Silná teoretická opozice vůči funkcionalistickému metodickému přístupu, který však jako praktický princip zůstal i nadále velmi rozšířený (čemuž v nemalé míře přispěla postupná automatizace výroby užitkového zboží všeho druhu), vznikla až v průběhu šedesátých let. Vyčítala mu nejen, řečeno s Heinzem Hirdinou, „absolutizaci principů geometrického designu“ nebo „fetišizaci technologie, materiálu, konstrukce“, ale i jeho společenské a mocenské ambice a snahu o vytvoření „v pravém smyslu vládní architektury, vládního designu“ [9].

Vůči modernismu, vzývajícímu principy potřeby, úspornosti a disciplíny, kritici postavili postmoderní vědomí oproštěné od víry v nadřazené metanarrativy ve vědě, kultuře a společnosti, jak ve svém kanonickém textu z roku 1979 shrnul Jean-François Lyotard. Pozornost se i v designu upřela na emocionalitu,



Obr. 2 – Design Ettore Sottsass, výroba Compagnia Vetraria Muranese nebo Toso Vetri D'Arte pro skupinu Memphis, Itálie, 1986, foto www.wright20.com/auctions

subjektivitu a iracionalitu. Heslo *forma následuje funkci* nahradily slogany *forma následuje emoci* nebo *forma následuje zábavu*. Typickým příkladem tohoto přístupu v 80. letech je design italské skupiny Memphis [10] (Obr. 2).

Právě zde se rodí princip art designu zaměřeného na individuálního zákazníka, nikoliv na kolektivní klienty, jako je tomu v případě sériové komerční produkce. V postindustriální společnosti též podle Felicidad Romero-Tejedor vzniká v důsledku nového přístupu k designové tvorbě, založeného více na znalostních a kooperativních modelech práce, nový typ aktéra – *mýslící designér* [11].

Období osmdesátých let je zásadní i pro chápání proměny postavení designéra ve společnosti. Z produktu industrializace – „*výtvoru moderny*“, jak jej nazval

Gert Seele [12], jakéhosi článku výrobního řetězce, se najednou stává jen svou fantazií omezený tvůrce, umělec *sui generis*, nikoliv služebník věcí, ale jejich pán, To by samozřejmě nebylo myslitelné bez proměny klientely. V osmdesátých letech se stal postmoderní art design předmětem zájmu bohatých bankéřů z newyorské Wall Street a londýnského City, kteří mu udělili status drahé exkluzivity, nového etalonu luxusu [13].

Z globálně úspěšných artových designérů, jako například Philippa Starcka nebo Rona Arada, se staly marketingové značky samy o sobě, veřejně známé osobnosti, jejichž tvář a názory všeho druhu popularizovala odborná, lifestyleová i bulvární media, a tím potvrzovala jejich hvězdný status. Designéři se etablovali nejen jako umělci, ale i popkulturní celebrity [14] (Obr. 3).



Obr. 3 – Darkside, design Philippe Starck pro Baccarat, Francie, 2008, foto www.roseberys.co.uk



Obr. 4 – Hearts, design Rony Plesl pro B. A. G. Vsetín, 1996, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

Pojetí designéra jako autonomní tvůrčí entity je samozřejmě ve zjevné kontradičce k tomu, jak byl v osmdesátých letech vnímán v socialistickém Československu, tedy stále v modernistickém duchu, zatímco postmoderní výboje se soustředily nikoliv do designové, ale právě do umělecké tvorby (nebo do tvorby, která tak byla označována). Odtud též do značné míry pramení počáteční nepochopení art designu jako legitimní možnosti pro české polistopadové sklářství.

S devadesátými lety přišly do designérské praxe nové výzvy. Po konci studené války nastoupila éra globalizace se všemi pozitivy a negativy, včetně systematického exploatačního přesouvání výroby do zemí třetího světa. S osobními počítači, mobilními telefony a internetem nastala nová éra komunikace, poznávání i kreativity. Designéři, užívající si teprve nedávno nabytý hvězdný status, do sebe tyto podněty vstřebávali a zhmotňovali ve svých pracích. Modernistické i postmodernistické uvažování přitom stále existovalo vedle sebe, jen zesílila teoretická ambice kodifikovat art design jako součást volného umění a design obecně jako vědeckou disciplínu. Objevovat se začala též environmentální témata včetně recyklace^[15]. Do popředí zájmu se však tento typ angažovanosti v designu dostává až po roce 2000, což jednoznačně naznačily přístupy definované jako EcoDesign, Design for Environment nebo Sustainable Design^[16].

První desetiletí 21. století koncept art designu, využívajícího bezesbýtku nové

materiály a technologie, doslova ovládl. Klíčovými hesly se ve vztahu k designu staly celebrita, technologie a ekologie. Stejně jako v osmdesátých letech přála ekonomická prosperita západního světa, končící až světovou finanční krizí let 2008–2009, speciálním projektům pro specifické, zejména movité klienty. Ve středu zájmu byla extravagance a individualismus. Art design se stal organickou součástí současného umění, když jej začaly nejen akceptovat, ale aktivně vyhledávat prestižní mezinárodní veletrhy s uměním a také galerie a muzea^[17] (Obr. 4).

Současná dominance art designu ve veřejném prostoru na úkor jiných forem „návrhářství“ (a to i ve smyslu prestiže) s sebou samozřejmě přináší i negativní stránky, hluboce zakořeněné již v samé podstatě postmoderny. Je-li jediným omezením tvůrce sám, neexistují-li z principu hranice oddělující „dobrý“ design od „špatného“ a nelze-li téma vzhledem k jeho výsostné individualitě kriticky analyzovat, hodnotit a dávat do kontextu, stává se kvalitou hodnotou primárně marketingového diskursu – nechá se jím tvořit a zároveň jej spoluvytváří. Je nasnadě, že toto intelektuální nastavení je živnou půdou pro samoúčelné a do sebe zahleděné „umění pro umění“, kde jsou i průměrné práce adorované jen proto, že je jejich autor zdatný marketér. Kde je dovoleno vše, nevznikne často nic.

Je proto dobré mít v souvislosti s designem stále na paměti postřeh teoretika Jaroslava Polaneckého, vztažený sice konkrétně ke sklářské tvorbě, ale platný obecně: „Designér skla nemusí nutně

být vizionářem, bořitelem estetických kánonů a technologických limitů. V prostředí estetického a technologického mainstreamu sklářské produkce vždy nalezneme uplatnění poctivě uvažující autor návrhů nejběžnějších výrobků bez ambicí na zařazení do galerie ikon designu a prezentaci na prestižních přehlídkách a stránkách lifestyleových magazínů. V takovém případě nejde o selhání jednotlivce, a tím méně systému. Ve skutečnosti je naše hmotné prostředí již po staletí formováno zdánlivě neprogresivními, nicméně permanentně kultivovanými a inovovanými profesionálně navrženými produkty využívajícími technické možnosti doby, kterou zároveň nenápadně definují“^[18].

Československá sklářská tvorba na rozcestí

Přestože československé umění po celé období socialismu nebylo zcela izolované od světového dění, naopak se jím často inspirovalo, přeci jen zde byl patrný jistý izolacionismus ústící ve specifický intelektuální „pocit výlučnosti“, a to jak u autorů samých, tak u teoretiků^[19]. Dotvrzovaly jej kolektivní i individuální výstavy v „kapitalistické cizině“ a akvizice československých děl ze strany západních sbírkových institucí. „Skláři v průběhu šedesátých let prožívají jakési opojení z otevřených obzorů. Zkoušejí, co všechno lze realizovat, kde jsou hranice libivosti, výrazu, osobní zpovědi ve skle. Realizace docházejí k logickému ponaučení: hranice materiálu jsou podružné, ty sku-



Obr. 5 – Československý pavilon na EXPO v Montrealu – Restaurace Praha, 1967, foto <https://archivesdemontreal.com>

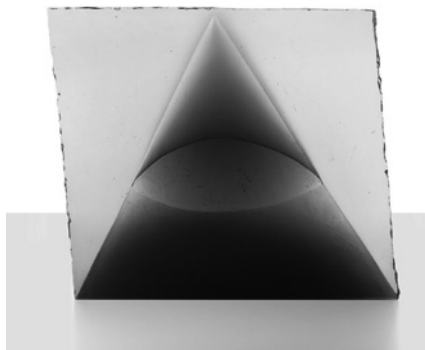


Obr. 6 – Šedá kompozice kruhová, autoři Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, 1967, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

tečně spočívají jen v omezeních vlastního myšlení a zkušeností“^[20].

Českoslovenští skláři reflektovali postmoderní přístupy k tvorbě ve stejné době jako jejich západní kolegové. Nazývat proto postmodernu v kontextu českého uměleckého sklářství období socialismu „*jazykem buřičů*“, není na místě. Ač je to jistě paradoxní, postmodernu byla v rámci sklářské tvorby zcela legitimním výrazovým prostředkem „*státního umění*“^[21].

Oficiální prodej uměleckých děl do zahraničí byl doménou socialistického státu, stejně tak větší výstavy, které financoval, samozřejmě včetně prezentací na projektech EXPO v Bruselu (1958), Montrealu (1967) a Ósace



Obr. 7 – Modré oko pyramidy, autoři Stanislav Libenský – Jaroslava Brychtová, 1996, foto Kristyna Hrabětová, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

(1970). Nebylo tedy možné vyvézt nebo prezentovat nic, co by neschválila komunistická strana. Ta byla zároveň schopna tyto aktivity doma i globálně využívat v rámci vytváření propagandistické iluze o socialismu jako režimu, který kolektivně podporuje kreativitu jedinců lépe než na tržním hospodářství a individualismu založený kapitalismus. Vždyť již anglický výtvarný teoretik John Ruskin v 19. století konstatoval, že „*umění kterékoliv země jest ukazatelem jejich sociálních a politických ctností*“^[22] (Obr. 5).

Komunisté měli umělce uzamčené ve zlaté klínce, přesto byli někteří z nich přesvědčeni, že svou tvorbou pomáhají režim erodovat. Jenže i pokud chtěli pracovat nezávisle na firmách a institucích, tzv. ve svobodném povolání, museli být členy Svazu československých výtvarných umělců, organizace plně kontrolované komunistickou stranou^[23]. Kdo toužil roztáhnout křídla mimo oficiální diskurs, mohl buď využívat mezery mezi jednotlivými dráty

klece vytvořené a kontrolované státem, což byl většinový přístup, nebo klec rozbít a postavit se jasně do opozice k systému. To však přinášelo zvýšený zájem státu, šikanu, a často dokonce kriminalizaci, ale někdy synergicky i pozornost západních institucí a sběratelů cíleně podporujících rebelující umělce ze sovětského bloku. Totéž se týká emigrace. Ideologičnost ve vztahu k československému předlistopadovému umění lze tedy nalézt na obou stranách barikády soupeřících politických vizí o nejlepší uspořádání světa.

Konec osmdesátých let 20. století provázela v oblasti užitkového skla konjunktura. Československo patřilo mezi největší světové producenty tohoto sortimentu, když nabízel jak automatickou, tak ve velké míře stále i ruční produkci. Vedle noviněk, navrhovaných četnými, většinou vysokoškolsky vzdělanými interními a externími designéry, zákazníci stále vyžadovali i starší vzory, a to i ty, které předcházely nástupu komunistů k moci v roce 1948. Někteří z designérů se zároveň profilovali, a v domácím i mezinárodním kontextu snažili etablovat, jako svébytní výtvarní umělci pracující se sklem. Mnozí sklářští výtvarníci navíc jako návrháři užitkového skla začínali, včetně osobností typu Stanislava Libenského, René Roubíčka, Václava Ciglera nebo Vladimíra Kopeckého^[24].

Sklářští tvůrci byli až na výjimky absolventy Vysoké školy uměleckoprůmyslové (UMPRUM) v Praze, případně Vysoké školy výtvarných umění (VŠVU) v Bratislavě. Pražský ateliér sklářského výtvarnictví vedl téměř čtvrt století Stanislav Libenský (1963–1987). Na UMPRUM jej doplňoval ateliér broušení a rytí skla, glyptiky a návrhářství užitkového skla vedený Václavem Plátkem (1960–1977) a poté, již pod názvem Sklo, šperk, glyptika, Jozefem Soukupem (1977–1989). V čele bratislavského ateliéru Sklo v architektuře stáli Václav Cigler (1965–1979) a po něm Askold Žačko (1979–1989). I když Cigler, umělec par excellence, sehrál zásadní roli při vzniku slovenské autorské sklářské tvorby, s počátkem mezinárodního věhlasu československého sklářského umění je spojeno především jméno Stanislava Libenského

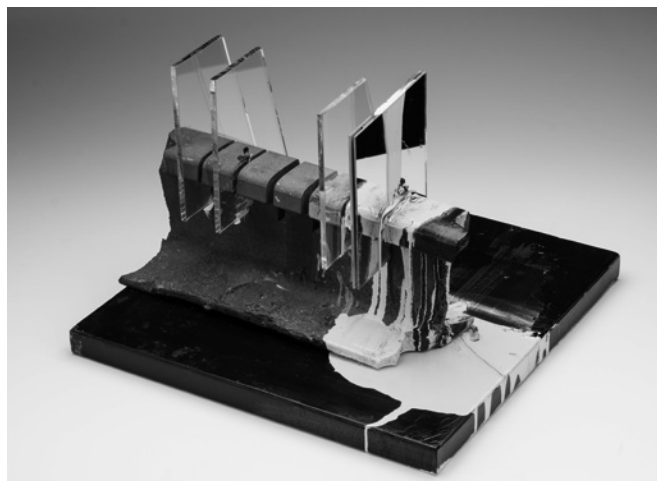
V polovině padesátých let přišel Libenský, společně se svou pozdější ženou Jaroslavou Brychtovou, jako první na světě s konceptem uměleckého využití skla taveného ve formě, který vyústil



Obr. 8 – Expo², autor René Roubíček, realizace Preciosa Lighting, 2014, foto Jiří Jiroutek, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou



Obr. 9 – Bábovka, autorka Miluše Roubíčková, realizace Borské sklo, Nový Bor, 1966, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou



Obr. 10 – Kolečnice, autor Vladimír Kopecký, 1987, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

v tvorbu monumentální tavené plastiky. V nich se jedinečným způsobem spojil výjimečný talent malíře Libenského a sochařky a sklářské experimentátorky Brychtové. Pomocí tavení skla jedinečného složení v sádrových formách začali vytvářet unikátní trojrozměrné „plastické obrazy“, a spojením výtvarné a technologické inovace tak vznikla, i díky úspěšným prezentacím Československa na velkolepých zahraničních výstavách, světová senzace (Obr. 6).

Manželé se stali mezinárodními hvězdami a Libenský vyhledávaným pedagogem, který přednášel na univerzitách v Kentu, Berkeley, Bostonu či Detroitu a vedl sklářské kurzy v Pilchucku nebo Corningu. Patří tak mezi zakladatelské osobnosti nejen českého, ale i amerického studiového skla, přestože se posléze symbolem jeho globálního úspěchu stal Dale Chihuly, jenž vychází z benátských tradic ručně zpracovávaného barevného hutního skla, a nikoliv z tavené plastiky^[25]. Právě Libenskému, a nikomu jinému, české umělecké sklo vděčilo za svou popularitu v USA, která vrcholila v devadesátých letech. Uspěl v zemi neomezených možností – prožil svůj Americký sen, čehož dokázali využít mnozí z jeho současníků, žáků a následovníků (Obr. 7).

Libenského pražským ateliérem prošly dvě generace sklářských výtvarníků rozvíjejících jeho tvůrčí odkaz. Tavená skleněná plastika se i díky jejich přispění stala mezinárodním synonymem pro moderní autorské sklo s ambicí stát se respektovanou součástí volného umění^[26]. Po formální stránce tomu vycházely vstříc tituly „akademický sochař“ nebo „akademický malíř“, které absolventi získali, tedy stejné, jaké po ukončení studia obdrželi jejich kolegové z Akademie výtvarných umění. Nová-

torský československý přístup ke sklářské tvorbě se začal vyučovat vedle USA též v japonské Tojamě, kde od roku 1991 působil Vladimír Klein, po němž následovala dodnes nepřerušovaná řada dalších českých výtvarníků^[27].

Protože koncept tavené skleněné plastiky nejen čestí, ale i zahraniční oboroví teoretici a kurátoři nadšeně přijali jako novou formu umělecké exprese, a protože se díky severoamerickým a západoevropským soukromým muzeím a galeriím stala tato cesta ekonomicky velmi úspěšnou, začali v oboru vedle originálních tvůrců záhy působit i ti, jejichž ambicí nebylo tvořit, ale napodobovat. K četnosti této nepůvodní produkce přispěli (a stále přispívají) též sami galeristé, mající dostatek poptávek na sklo „v Libenského stylu“.



Obr. 11 – Sara Seretar, design Bořek Šípek (1990), realizace Šípek Team – Glass Studio Anežka, Nový Bor (2016), foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

V přímém kontrastu s Libenského estetikou tvarově ukázněných, vnitřně dynamizovaných, kontemplativních tavených skleněných plastik byla od počátku tvorba René Roubíčka, blízká žhavé podstatě sklářské hmoty. Jeho díla, v základu často vycházející z užitkových předmětů a světa, který nás obklopuje, jsou esencí radosti ze života, oslavou každého okamžiku existence. Zatímco Libenského imaginace je pro diváka racionální, seriózní, dospělá, tedy modernistická, Roubíčkovu shledávají emotivní, hravou a dětskou – postmoderní (Obr. 8). To platí i pro díla jeho ženy Miluše Roubíčkové z přelomu padesátých a šedesátých let, s kořeny v meziválečném civilismu a poetismu a souznící svou estetikou oslavy všednosti s tehdy nastupujícím pop-artem^[28] (Obr. 9).

Libenský s Brychtovou tvořili objekty prezentované v prostoru (nebo do něj zasazené), Roubíček ze skla dokázal díky své představivosti stvořit i prostor sám. Jeho kompozice pro EXPO v Bruselu nebo Montrealu neměly v soudobém sklářském umění obdobu. Zůstal však s tímto přístupem, privátními galeriemi ekonomicky neuchopitelným, v podstatě osamocen, a svůj koncept později realizoval především v podobě unikátních závěsných svítidel. Jeho prestiž tvůrčího inovátora v mezinárodní sklářské komunitě proto nebyla, a ani nemohla být, tak všeobíhající jako ta Libenského. Roubíček navíc nikdy nevedl žádný vysokoškolský ateliér, což limitovalo jeho bezprostřední vliv na další tvůrčí generace.

Pro současný vývoj českého uměleckého skla má zásadní význam též tvorba Vladimíra Kopeckého, který na samém počátku devadesátých let stanul v čele sklářského ateliéru na UMRPUM. Ko-

pecký je uměleckým naturelem malíř, jenž na rozdíl od svých souputníků sklo jako materiál trpí, nikoliv adoruje. Odtud vyvěrá jeho estetika „ošklivého skla“^[29]. Stejně jako Roubíček je v přístupu k tvorbě postmodernista, na rozdíl od něj však ukazuje svět a s ním i lidskou duši jako místo, kde slunce svítí jen pár hodin denně, a pak zavládne tma (Obr. 10).

Z trojice Libenský, Kopecký a Roubíček byl jen posledně jmenovaný po celou svou kariéru sklářským umělcem i designérem. Navrhoval pro sklářské firmy, jejichž estetickým preferencím a požadavkům na použité technologie se dokázal přizpůsobit bez toho, aby ztratil svůj rukopis. Souběžně vytvářel též autorské unikáty a kolekce souznící s vlastní představou „živého skla“, kterému se jako autor, podle vlastních slov, snažil co nejvíce vyhovět a co nejméně škodit^[30]. Tuto estetiku v oblasti autorského designu dále rozvinul Bořek Šípek, kterého Roubíček, jeho poručník, ke sklu přivedl.

V roce 1968 Šípek emigroval z Československa, vystudoval architekturu v Hamburku, zabýval se filosofií ve Stuttgartu a nakonec zamířil do Amsterdamu, kde založil úspěšné architektonické a designové studio Alterego. Po sametové revoluci se jako osobnost s hvězdným mezinárodním renomé vrátil do Prahy, působil jako profesor na UMPRUM v Praze i architekt Pražského hradu. V roce 1994 spoluzaložil Ajeto v Lindavě, první studiovou sklárnu v zemi, kde se realizovaly nejen jeho návrhy, ale

i kreace jiných českých a zahraničních výtvarníků a designérů^[31].

Šípkův koncepčně art-designový přístup ke sklu byl v Československu na počátku devadesátých let zjevním a rozhodně se mezi teoretiky a kurátory skla nesetkával s výhradně kladnou recepcí. Nevěděli si s ním rady, protože plynule překračoval hranice mezi studiovým designem a volným uměním, což bylo v soudobém evropském a severoamerickém umění běžné, ale pro ně ideově nepřijatelné^[32]. Problematické bylo z jejich úhlu pohledu též Šípkovo postmodernisticky relativistické pojetí vkusu, které aplikoval i na svou tvorbu: „Je jen vkus, ani dobrý, ani špatný. (...) Špatný vkus není nemocný vkus. Lidé mají vkus různý a mohou jednoduše koexistovat bok po boku (...). Je ovlivněn kulturou, historií a mentalitou. (...) Lidé s diktátorskými sklony užívají špatný vkus k tomu, aby školili okolí v tak zvaném dobrém vkusu“^[33] (Obr. 11).

Art design, tedy tvorba unikátních nebo malosériových objektů podle návrhu designéra, které nejsou podmíněny nebo limitovány užžitnou funkcí, ale pouze existují v jejím interpretačním rámci, sice obsahově existoval již v socialistickém Československu, ale nebyl vnímán jako samostatná kategorie. Buď se v soudobé teoretické terminologii jednalo o prototyp (v případě, že měl být určen k výrobě, ke které nedošlo), nebo o autorský unikát, tedy autorské dílo. Příkladem mohou být precizně broušené mísy Františka Víznera, prezentované v českých muzeích



Obr. 12 – Design Jiří Šuhájek pro Karlovarské sklárny (Moser), Karlovy Vary, 1975, foto <https://livebid.cz>

jako umělecké objekty, ale například v Muzeu designu v belgickém Gentu jako art design.

Nedělo se tak z neznalosti západních teoretických interpretací, nýbrž jejich úmyslným přehlížením. Akceptace art designu jako kreativního principu totiž nebyla v souladu s dlouhodobou snahou československých teoretiků striktně oddělovat „nízké“ (design) a „vysoké“ (umělecké objekty), a díky tomu etablovat autorská díla ze skla jako rovnocennou součást volného umění. To se však přes enormní úsilí a četné proklamace nepodařilo ani v rámci Česka a Slovenska, natož v zahraničí. Výjimky samozřejmě existují, ale obecně je umělecké sklo ze strany teoretiků a kurátorů volného umění stále vnímáno spíše jako specifický typ uměleckořemeslného zpracování skla nežli jako „plnohodnotné“ výtvarné dílo.

S tím souvisí i ideový spor o to, zda může být za autora uměleckého díla považován ten, kdo jej pouze navrhne, vizualizuje (nebo se podílí na jeho realizaci jen částečně), nebo nikoliv. Specifikum tradiční české sklářské školy je totiž v principu designérské, kolektivní finalizací uměleckého artefaktu, přičemž je ale pod výsledkem podepsán pouze autor ideje. Tento přístup se však začal v 21. století, i díky tlaku sběratelského trhu na autenticitu uměleckých objektů nejen ze skla, postupně měnit. Stále častěji se tak i v českém kontextu objevuje tradiční výtvarník-řemeslník, stejně jako v případě Itálie, Německa, USA nebo asijských zemí v čele s Japonskem a Čínou.

Protože se Šípek svým přístupem ke sklářské tvorbě z česko-slovenského narativu vymykal, byla mu v devadesátých letech, byť nikoliv oficiálně, předhazována komerční podbízivost, kýčovitost (vzhledem k důrazu na dekor), nebo do-



Obr. 13 – Spirála a Panenka, design Jiří Šuhájek pro B. A. G. Vsetín, 1993–1994 / 1992, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou



Obr. 14 – Papa, design Rony Plesl pro B. A. G. Vsetín, 1997, foto Aleš Kosina, sbírka MSB v Jablonci nad Nisou

konce „nečeskost“ (kvůli jeho oblibě benátských hutních technik, vlastních též nizozemské sklářské tradici). Otevřeně dveře však již nešlo zavřít, a tak se art design stal ještě do konce desetiletí organickou součástí českého i slovenského sklářství. Česko a Slovensko srovnalo krok se světem a dnes zde tento přístup sklářské scéně jednoznačně dominuje. Jeho „výkladní skříní“ je ateliér skla pražské UMPRUM, v jehož čele stojí od roku 2008 Rony Plesl.

Postmoderní estetika a fascinace hutním sklem byla již od konce šedesátých let též jednou z dominant autorské a designérské tvorby Jiřího Šuhájka, absolventa nejen Libenského ateliéru na UPMRUM, ale i Royal College of Art v Londýně, kde studoval mezi lety 1968 až 1971. Šuhájek navrhoval mimo jiné též pro renomovanou benátskou sklárnu Venini a po působení v karlovarském Moseru strávil patnáct let

jako designér Ústavu oděvní a bytové kultury (1979–1994). Postupně se pracoval na jednu z největších návrhářských osobností československého skla osmdesátých let^[34] (Obr. 12).

Své bohaté designérské zkušenosti Šuhájek zúročil na postu uměleckého ředitele sklárny B. A. G. ve Vsetíně, kde působil mezi lety 1993–2002. Pod jeho vedením zde začalo vznikat užitkové hutní sklo „italského stříhu“, dekorativní, barevně kontrastní, tvarově nespoutané, veselé. V tomto stylu tehdy navrhoval i Rony Plesl, kterého si umělecký ředitel do sklárny přivedl^[35]. (Obr. 13, 14).

Šuhájek sice vždy odděloval volnou tvorbu od své činnosti návrháře, stejně jako Roubíček, ale na rozdíl od Šípka, jeho podíl na současné výrazové pestrosti českého umění skla je však neméně zásadní. Všichni společně přispěli k narušení převažujícího modernistického diskurzu o českém skle, který jak

v designu, tak paradoxně i ve volné tvorbě v principu, třeba i nevědomky, stále vycházel (a vychází) z meziválečných teorií Bauhausu, snah o univerzální umění a objektivní estetiku, myšlenkově nikoliv příliš vzdálenou kolektivistickému pojetí světa.

Roubíček, Šuhájek, Šípek, a s nimi nečetní další tvůrci v čele s Vladimírem Kopeckým^[36], nabídli programově postmoderní perspektivu, kde jediná odpovědnost, kterou autor má, je odpovědnost k sobě^[37]. Jejich ambicí je svět tvořit, nikoliv jej přetvářet a dávat mu vyšší smysl. Protože co je vyšším smyslem nežli člověk sám?

Recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Muzeum skla a bižuterie v Jablonci nad Nisou poskytované Ministerstvem kultury ČR.

POZNÁMKY

- 1] K dějinám designu obecně srov. např. Wilhide E. (ed.): *Design. The Whole Story*. London (2022); Fiell Ch. – Fiell P.: *Design of the 20th Century*. Köln (2023); *The Century of Modern Design*, Paris (2010). K dějinám designu v českých zemích srov. Knobloch I. – Vondráček R. (eds.): *Design v českých zemích 1900–2000*, Praha (2016).
- 2] Mareis C.: *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg (2022), s. 14–15, 44–45, 214–216.
- 3] Kolesár Z.: *Kapitoly z dějin designu*, Praha (2004), s. 12.
- 4] Nietzsche F.: *Zrození tragédie u ducha hudby*. Praha (1993), s. 12.
- 5] Mareis C.: *Theorien des Designs zur Einführung*, s. 53.
- 6] Loos Adolf: *Ornament je zločin*, In: Hubatová-Vacková L. – Pachmanová M. – Pečinková P. (eds.): *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*, Praha (2014), s. 250–254.
- 7] Mareis C.: *Theorien des Designs zur Einführung*, s. 53–54.
- 8] Fahr-Becker G.: *Wiener Werksätze 1903–1932*, Köln (2022); Hatch C.: *Déco Lalique. Creator to Consumer*, Toronto (2006).
- 9] Mareis C.: *Theorien des Designs zur Einführung*, s. 66.
- 10] Tamtéž, s. 91, 94–95.
- 11] Tamtéž, s. 161.
- 12] Tamtéž, s. 48.
- 13] *The Century of Modern Design*, s. 295–300.
- 14] Kolesár Z.: *Kapitoly z dějin designu*, s. 123.
- 15] *The Century of Modern Design*, s. 351–357.
- 16] Mareis C.: *Theorien des Designs zur Einführung*, s. 199.
- 17] Fairs M.: *21st Century Design. New Design Icons from Market to Avant-Garde*, London (2006).
- 18] Polanecký J.: *Sklo a design – slovo teoretika*, in: Stejskalová Skoumalová L.: *Sklo ve výtvarné a designérské praxi*, Praha (2019), s. 6.
- 19] Srov. např. Hubatová-Vacková L. – Pachmanová M. – Pečinková P. (eds.): *Věci a slova*, s. 359 a následující.
- 20] Petrová S.: *Sklo a keramika 1958–1970*, in: Švácha R. – Platovská M. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958–2000*, Praha (2007), s. 335.
- 21] Petrová S.: *České sklo*, Praha (2018), s. 234.
- 22] Ruskin J.: *Výklady o umění přednesené posluchačům univerzity oxfordské*, Praha (1901), s. 22.
- 23] Nový P. a kol.: *Snění o budoucnosti. Design československého skla a bižuterie 1948–1989*, Jablonec nad Nisou (2022), s. 34.
- 24] Tamtéž, s. 34–38.
- 25] Oldknow T.: *Contemporary Glass Sculptures and Panels. Selection from The Corning Museum of Glass, Corning* (2008), s. 12 a následující.
- 26] Petrová S.: *České sklo*, s. 95–102; Palata O.: *Stanislav Libenský a jeho škola*, Praha (2001).
- 27] Petrová S.: *České sklo*, s. 281.
- 28] Tamtéž, s. 60–62, 102.
- 29] Dostál M. (ed.): *Vladimír Kopecký. Bouře a klid*, Praha (2014), s. 160–164.
- 30] Volf P. – Roubíček R.: *Sklo nepočká. Portrét jazzového skláře René Roubíčka*, Praha (2015).
- 31] Bořek Šípek. [Life in motion. Přehled designu a architektury Bořka Šípka 1983–2008. S. I.: s. n., 2008].
- 32] Nový P. – Hlaveš M. – Illo P.: *Dva v jednom. Design českého a slovenského skla 1918–2018*, Jablonec nad Nisou (2018), s. 241.
- 33] Bořek Šípek. [Life in motion], s. 12.
- 34] Neumannová E.: *Jiří Šuhájek*, Praha (2020); Méhešová O.: *Pod značkou B. A. G., Vsetín* (2023).
- 35] Nový P. – Hlaveš M. – Illo P.: *Dva v jednom.*, s. 242–243.
- 36] Petříček M.: *Dějiny přítomnosti*, in: Švácha R. – Platovská M. (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, s. 14.
- 37] Dále především Bohumil Eliáš, Václav Machač, Miluše Roubíčková, Gizela Šabóková nebo Dana Zámečníková, srov. PETROVÁ, Sylva. *České sklo*.

Lektor: PhDr. Jaroslav Polanecký, Ph.D.