

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Ústav pro dějiny umění

Kryštof Hejný

Kde leží hranice informního?

Český keramický diskurs, 1948–1989. Publikovaná kritika, teorie, estetika a soudobé dějepisectví.

Where do the limits of l'informe lie?

Czech ceramic discourse, 1948–1989. Published critique, theory, esthetics and contemporary historiography.

Magisterská práce

Vedoucímu práce, prof. Lubomíru Konečnému, děkuji za bezednou trpělivost a pochopení, otevřenost a tvůrčí zvědavost. Děkuji vedoucímu ateliéru keramického designu na FDU ZČU, doc. MgA. Gabrielu Vachovi, ml., za prvotně vloženou důvěru a danou příležitost k prohloubení znalostí, a jeho studentům za zájem a toleranci. Konečně děkuji také své rodině za podporu z povzdálí a Barboře Řepkové za dobrou motivaci.

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30.11.2021

.....

Kryštof Hejný

Abstrakt

Studie zpracovává dosud pomíjenou klíčovou oblast v rámci české keramiky 2. pol. 20. století. Jejím účelem je poskytnutí rukověti k navigaci totality publikovaného diskurzu, vztahujícímu se k nadepsanému tématu.

Většina druhů objektově orientované tvorby či produkce v médiu pálené hlíny, generované po dobu absence politické změny a ekonomické centralizace, spadá do kategorií, definovaných příbuzností základní terminologie se školstvím nikoli volného umění, průmyslovým uplatněním a/nebo modernistickou materiálovou sémantikou. Studie ohledává historicky situované a tedy uzavřené pole, jehož horizont se zjevuje skrze otázky nezatižené z dílu mytologizovanou individuální zkušeností a přílišným spoléháním se na stereotypy v posuzování relativního významu konceptů, událostí a cílů. Překonávaná impedimenta mlžila dosavadní pokusy o celkovou interpretaci dějin keramiky daného období.

Problém suplementárního či, řečeno moralistně, podřazeného charakteru keramiky se vinul jako nevyřešená rudá nit napříč dobovým diskursem. „Kurátorská“ regulace konzumu a směs pracovní etiky a estetiky nicméně označily skrze společenský pokrok keramiku za suplementární průmyslu. Její hodnota pak byla posuzována měrou dodržování pravidel dialektického materialismu (o funkci řemesla jako uměleckého prostředku autenticky Theodor Adorno: *Estetická teorie*, ADORNO 1970). V důsledku keramika získala stabilní, byť značně omezenou funkci uvnitř racionální teleologie socialismu. Neschopností či nevolí průmyslu k inovaci i stagnací škály praktických forem se umělecká kritika záhy začala nudit, což vedlo k neplánované diskurzivní marginalizaci pole.

Kritika umělce návrháře za selhání efektivní kooperace s průmyslovým komplexem i jeho nařčení z kapitulace a stažení se do ústraní ateliéru vymezovala od poloviny 60. let závěrečnou fází dekády nejdynamičtějšího rozvoje keramiky moderního století a ohlašovala konečnou stabilizaci její role. Později umělci křivě nesli díl viny za subsekventní desiluzi z významu svobodných prostředků naplňování správného historického vývoje. S normalizací metod umělecké kritiky se tento kolaps důvěry ukazoval také s ohledem na keramiku.

Současné specializované bádání dosud nevykazuje snahu o pojmenování endemických témat uvnitř keramického diskurzu, zatímco se autoritativní analýzy (sborník teorie průmyslového designu *Věci a slova*, HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014) soustředily na širší témata. Přítomná studie uplatňuje v hrubých obrysech strukturu komentované edice. Významné příspěvky dobové teorie, kritiky ap. jsou v ní roztrženy podle dominantních problémů či sdílených motivů v podtextu. Položením přes skicu obecného přehledu dějin české poválečné keramiky, opřenou o přední současné syntézy, vyvstanou problémy, jež byly ve své době žhavě debatovány, a spolu s nimi nedostatky dnešního vědění, založeného dosud na „žitých dějinách“. Poslání práce, uschopnit nás ke kladení autentických otázek a promýšlení keramického média, jeho producentů a složitosti historických

okolností, totiž celku praktického uměleckého diskurzu české keramiky mezi léty 1948–1989, je dosaženo vymezením a uzavřením pole, znovuobjevením horizontu.

Klíčová slova

Keramika, dekorativní, užité umění, průmyslové výtvarnictví, návrhářství, řemeslo, ateliérová tvorba, architektonické realizace, Pravoslav Rada, Karel Hetteš, Jan Kotík, skupina Bilance, EXPO 1958 Brusel, Mezinárodní keramické sympozium v Bechyni, Mezinárodní výstava keramiky v Praze 1962, Umění a řemesla, Tvar, Výtvarná práce, Czech Glass Review.

Abstract

The present study centres on perceived blank space within research dedicated to czech ceramics of the second half of the twentieth century. Its purpose is to map and summarize the totality of published period discourse pertinent to the selected topic.

Most forms of object oriented expression and production within fired clay medium generated throughout the period of immutability and economic centralization fall into categories defined by terminological adjacency to “non-fine art” education, industrial application and/or modernist material semantics. Study observes a historical, hence limited field whose horizon emerges via questions meaningfully unencumbered by partially mythologized experiences and overreliance on stereotypes in judgement of relative importance of concepts, events and goals. Those have insofar marred attempts for general interpretation.

The issue of supplementarity or, in moral terms, inferiority of the medium ran an unsolved red line through the period discourse. Sociological advancement however, whose tools were curated consumption and a mixture of work ethic and esthetic, bracketed ceramic supplemental to industry. Its value was then judged by its adherence to original material dialectic (place of craft, or artistic means, in Theodor Adorno’s Esthetic theory, ADORNO 1970). As ceramic found modest use in rationalized teleology of socialism, the stagnant breadth of practical form, underscored by the resistance of institutions responsible for production, led to an ennui of critique i.e., an incidental discursive marginalization.

The criticism of the designer artist for the failure to cooperate effectively with the industrial complex and for the subsequent (if untrue) self-imposed seclusion to the studio marked in the mid ‘60s the closing of the medium’s most dynamic decade of the century and its final stabilization. Hereafter, the creatives unjustly shared blame for the ensuing disillusion with free means furthering the historical cause. This showed through the published discourse by a normalization of the methodology of art criticism.

Instead of establishing themes endemic to ceramic discourse, today’s scholarship has been omitting the majority of relevant esthetic, design et al. theory for reasons of scale. Existing authoritative analyses

(the industrial design reader *Věci a slova*, HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014) have championed broader themes. This study takes the structure of a commented reader, attempting to sort the more important contributions of period theory, critique et al. according to prevalent theme or subtext. From the background of a historical overview, sketched out according to foremost up-to-date syntheses, a relief of topics and issues hotly contested in their time should develop, allowing for shortcomings of received knowledge and “history of our time“ to be brought to the fore. Closing the field will give rise to questions finally apt for laying base for a future consideration of work in the medium, its producers and the complexity of the circumstances, i.e., the practical artistic discourse of czech ceramics, 1948–1989.

Key words

Ceramics, decorative, applied art, industrial design, craft, studio ceramics, art in architecture, Pravoslav Rada, Karel Hetteš, Jan Kotík, Balance artist group, Brussels EXPO 1958, International Symposium of Ceramics in Bechyně, International Exhibition of Ceramics in Prague 1962, magazines *Umění a řemesla*, *Tvar*, *Výtvarná práce*, *Czech Glass Review*.

Obsah

Seznam častých zkratk	8
Úvod	9
1. Záhada sedmi chybějících let	11
2. Efekt Brusel	19
3. Diskurs kolem r. 1960	24
3.1 Spory a nezávislé koncepce v teorii	27
3.1.1 Sigmund	29
3.2 Významné výstavy	31
4. Mezinárodní výstava současné keramiky v Praze, 1962	34
4.1 Příprava a předpoklady	36
4.2 Obsah výstavy	37
4.3 Reflexe	39
5. Odkaz Balance aneb kudy dál	44
5.1 Říkejme si otevřeně	48
6. Rada subjekt / objekt ve třech příkladech	52
6.1 Proměna v recepci	53
6.2 Osvětový činitel	54
7. Intersymposium: Přátelství	57
7.1 Intersymposium: Sebevědomí	59
7.2 Intersymposium: Dědictví	60
8. Podzimní žeň	62
8.1 Jedna výstava ve Špálovce a dvě v Domě kanovníků	64
8.2 Organizované bezvětrí	67
Závěr	71
Použitá literatura	78
Textová příloha	92
Seznam vyobrazení	97
Obrazová příloha	101

Seznam častých zkratek

ÚLUV	Ústředí lidové umělecké výroby, popř. Ústředí lidové a umělecké výroby
ÚBOK	Ústav bytové a oděvní kultury
ÚUŘ	Ústředí uměleckých řemesel
SČSVU	Svaz československých výtvarných umělců
ÚSČSVU	Ústředí Svazu československých výtvarných umělců
UV SČSVU	Ústřední výbor Svazu československých výtvarných umělců
UPŠ	Uměleckoprůmyslová škola v Praze
VŠUP	Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
UPM	Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
AJG	Alšova jihočeská galerie
SA ČSSR	Svaz architektů ČSSR
RVKV	Rada/y výtvarné kultury výroby
AIC	Académie Internationale de la Céramique
HRM	Tvůrčí kolektiv ve složení Lydie Hladíková, Marie Rychlíková, Děvana Mírová
CGR	Czech Glass Review

Úvod

Přítomná práce si bere za cíl skrze publikovaný aj. dostupný diskurs zmapovat umělecký provoz na poli keramiky mezi léty 1948–1989, označit přelomové události výstav, publikačních počinů či myšlenkových a metodologických obrátů umělecké praxe i kritiky, a odvodit, zda se takto zhmotnělý diskurs svou formou či obsahem propisoval do diskursu živého. Výběr událostí a zdrojů byl učiněn teprve po prostudování totality českého keramického diskurzu.¹ Jeho metoda odpovídá procesu ohraničení pole, resp. skupina informací, jehož zasítováním vyvstává vzorec společných jmenovatelů, vlivů, funkcí a vztahů, tzv. diskurzivní formace. Metoda byla modelovaná na příkladu studií Michela Foucaulta v knize *Archeologie vědění*.² Vlastní struktura práce pak je organizovaná do diachronního postupu dílčími narativy událostí a tendencí v keramické kritice a teorii. Za keramickou teorii jsou považovány postuláty programových přístupů, individuálních názorů na praktické otázky organizace, stylu, dostupnosti technologií ap., popř. veškeré publikované stati od umělců keramiků. Keramická kritika využívá pozice autority dočasně vyvázané z establishmentu oborových organizací a výrobně ekonomického komplexu. Kritika je populistická, nekomunikuje s umělci, ale vysílá estetizované interpretace událostí vně pole, kde očekává informovat společenský názor, v případě kritiky průmyslového výtvarnictví také poptávku, trh a v důsledku i výrobu. Kritika zdánlivě hájí zájmy umělců, ale stojí vůči nim v opozici, jejím legitimizačním nástrojem je ozvučná skříň veřejného mínění.

Práce se snaží konzistentně uplatňovat dobově autentickou terminologii (např. typ, vzor, styl ap.). Rozplétáním vazeb diskurzivní formace identifikuje stereotypy a kognitivní zkratky, jež po vyprázdnění původního významu určovaly strukturalistické chápání keramického diskursu, ve kterém fungovaly jako pasivní místa hierarchické disproporce v neprospěch uměleckého provozu, resp. živého diskursu. Jedním z určujících stereotypů byla tropa hledání viny, nikdy však politické odpovědnosti, za pomalý růst, implementaci inovací a efektivnější participaci na generování nového životního stylu socialistické společnosti. Jak ukáží kapitoly 5 a 6, cestou vymanění se z tlaku průmyslu a kritiky se stal negativní postoj ke hře a ústup do privatissima ateliérů.

Další stereotyp spočíval v permanentní institucionální marginalizaci individuální keramické tvorby, vč. jejího eventuálního překrytí se světem volného umění.³ Jedním z raných příznaků tohoto jednání byla relativní významové potlačení ateliérové práce podněcované a subvencované podnikovými prodejny

¹ S exkluzí podkategorie keramiky v architektuře. Vzhledem k probírání výstav vč. výstavních instalací antitetické téma architektury pro keramiku se v práci objevuje, převážně na příkladech díla architektů Bohuslava Rychlíka, Aleše Benedy či Aleny Šrámkové.

² MACEY 2000, s. 100–101, hesla *Discourse* a *Discursive Formation*.

³ Např. výstavami ve Špálově galerii (HETTES 1961a, VACHTOVÁ 1967 a LAMAROVÁ 1968), participací na EXPO '70 v Ósace, organizací Mezinárodního keramického sympozia v Bechyni r. 1966, nebo v rámci spolupráci s umělci, jimž se navrhování keramiky či porcelánu stalo primární výdělečnou činností bez potřebného technologického zázemí (Václav Tikal, Jan Kotík ad.).

Ústředí lidové umělecké výroby, Ústředí uměleckých řemesel či Čs. Dílem. Nikdo přitom ostentativně nechtěl „[...] zlehčovat individuální keramickou tvorbu. Naopak, víme, že je velmi nutná. Není možné si představit, že by výtvarník vypracoval hotový návrh pro seriovou výrobu, aniž jej předcházela řada předmětů zhotovených v ateliéru, na nichž vlastně zkouší, experimentuje, až dojde k tomu nejdokonalejšímu. Ten by potom mohla převzít výroba [...]“⁴

Za třetí příklad odolného stereotypu se nabízí pojem ‘zahradní keramika’, jejíž provázela skepse nad snahou o monumentalizaci keramické individuální tvorby a tedy formální přiblížení k volné plastice. Namísto emancipace byl nový formát, vyvinutý kolem r. 1959, přijat za výstavnicky vděčný nástroj estetizace architektonického i přírodního exteriéru, v jehož funkci se ocitl. I někteří umělci naklonění rozšiřování výrazových prostředků a působnosti nominálně užitého umění zápasili s kategorickou diferencí.⁵ Pravoslav Rada pomohl definovat zahradní keramiku jako kategorii, v níž mohou předměty svobodněji kolísat mezi užitností a objektovou dekorativností v monumentálním měřítku.⁶ Jeho liberální charakteristika však záhy nahrazoval represivní koncept užitkovosti vlastní a žádoucí veškeré keramice. Umělecká díla bez přidané funkční hodnoty tak v keramice vzniknout nemohla.

Nadepsaná struktura práce zrcadlí studované zdroje v neúpravnosti a nezřídka i ilogičnosti opakujících se motivů. V lineární, historicko-dialektické podobě tak graficky zpřítomňuje princip diskurzivní formace.

⁴ HOFMEISTROVÁ 1954, s. 4

⁵ Jan Kotík v kontextu Mezinárodní výstavy současné keramiky v Praze r. 1962 sebevědomě rozlišoval, které artefakty splňovaly definici keramičnosti: „Sottsass zneužívá keramiku v oblasti poloužitných předmětů.“, In: HETTESŠ/KOTÍK/RADA 1962, s. 7

⁶ HETTESŠ/KOTÍK/RADA 1962, s. 6

1. Záhada sedmi chybějících let

První čísla časopisu Ústředí lidové a umělecké výroby *Tvaru* přinesla monumentální medailony organizačně úspěšných, pedagogicky činných a výtvarně jedinečných meziválečných absolventů UPŠ, nejen Heleny Johnové. O Ottu Eckertovi, čerstvém vedoucím keramického ateliéru na UPŠ Vojtěch Tilkovský, šéfredaktor *Tvaru*, napsal v rámci českého keramického diskursu pravděpodobně první komplexní zhodnocení tvorby s filosofickým přesahem (např. se zde objevily ve sféře užitého umění do té doby mimořádné pojmy dialektika, noetika, struktura). Zuzana Tobolková vymezila biografickou črtou rámec tvorby a působení Julie Horové. Vedle zkušenosti ve Francii u keramika Edmonda Lachenala a v Sévres kladla důraz na Horové uchopení lidové keramiky jako syntetického problému konstrukce a lyriky. Bohatým popisem jednocené estetické či umělecko-výrazové a praktické funkce glazur, uměleckého vývoje nebo mj. údajným prvenstvím v kombinovaném užití emailu na fajánsi vyzdvihla chemický experiment, jehož zmínka coby součásti tvůrčího procesu byla zásadní pro pokračující pochopení základních uměleckých metod keramické práce. U Horové se práce na užitém zboží vždy prolínala s volnou tvorbou způsobem typickým pro umělce keramiky od konce 40. cca do začátku 70. let. Od hrnčířské plastiky např. ke klasickému portrétu zůstávaly kategorie, resp. umělecké druhy v rámci jejího díla nerozdělitelné, dutá forma určovala vše: „*Horová usiluje v plastice o stejné zjednodušení a zvýraznění formy a poznatky nabyté v duté keramice o barevných možnostech a technice glazur se v modelovaných věcech výtvarně přehodnocují, nabývajíce nového uměleckého poslání, a skýtají takto opět nové zkušenosti pro dutou keramiku.*“⁷ Cíle Horové, organizačně a snad i programově propojené s ÚLUVem a obecněji s managementem regionálních malovýrobců a nositelů lidových tradic, pojmenovala Tobolková jako zvelebování, automatizace úkonů, nezasahujících ducha výrobků, a postupů (elektrifikace výpalu, přípravy hmot ad.). Celkově tak mělo jít o „*přizpůsobení starých typů lidové keramiky městskému konzumu, a o vytváření nových, pro městský konzum potřebných typů, v nichž by však zůstala zachována celá hodnota výtvarné řemeslné tradice lidové a jež by byly východiskem lidové výrobě pro vytvoření vlastních nových [...] typů.*“⁸ Na příkladu proměny provozu hrnčířské vsi Pozdišovic se tak ukázal organický růst debaty o typu jako základním předpokladu jak úspěšné konsolidace znárodnovaného hospodářství, tak v individuálním měřítku eliminace imperativu zajistit kvalitativní bod nula pro další výtvarný, stylový, spotřební vývoj a individuaci. Někdejší rostlá „typologie“ pozdišovského hrnčířství se v novém kontextu urbánní estetiky smrštila na nástroj plnění potřeb jiných, než praktického života, a v důsledku zbyly ze škály typů ty, které plnily funkci dekorativního doplňku.

⁷ TOBOLKOVÁ 1949, s. 92

⁸ TOBOLKOVÁ 1949, s. 96

Roku 1950 nastínil historik umění a teoretik Karel Hetteš na stránkách *Tvaru* čeho se jevilo třeba si uvědomovat o kolektivním charakteru průmyslového výtvarnictví. Úvodem o překonávání kapitalismu konstatoval, že „*usilování o zvýšení kvality průmyslového výrobku je mj. také úsilím kulturním, a jde li o ztvárňování hmoty také úsilím výtvarným.*“⁹ Morální kritérium navyšované trvanlivosti muselo nyní vycházet z porozumění staršímu modelu kapitalistického tržního hospodářství, vycházející ze „*sociálně-hospodářské funkce strojní průmyslové výroby.*“ Počet průmyslových výtvarníků Hetteš shledal mizivě nedostačující. Předpokladem kvality individuálního návrhu a soustavného výrobního standardu se měla stát návrhářská specializace – technická, ekonomická, na práci v kolektivu. Vysoká škola uměleckoprůmyslová měla podle Hetteše hrát úlohu pilotního projektu, kde apel na větší „techničnost“ zaměření povede k žádoucímu naplnění stavů tvůrčích specialistů a technologů. Text uzavřel citát Maxe Billa z knihy *Schönheit als Funktion und aus Funktion*: „[učme studenty] vyrábět z jejich vlastní zkušenosti, z jejich vlastního nazírání a vlastního pocitu odpovědnosti. Ony předměty, které používáme denně a stále, od špendlíku až po zařízení bytu, a to ve smyslu krásy, která se vyvinula z funkce a svou krásou doplňuje vlastní funkci.“¹⁰ Vše zmíněné se tak v očích teoretika koncentrovalo do maxima tvorby nového životního stylu.

Téhož roku *Tvar* publikoval lamentaci o nových tvarech stolního porcelánu, celkové neznalosti výrobních procesů a vlastností materiálu mezi umělci činnými v průmyslu, jež se stávala citelnou ponejvíce v soutěžních návrzích, odevzdávaných povinně v sádře a proto zbavených nutnosti předpokládat nuance realizace v materiálu.¹¹ Stříbrná nit tématu materiálové specializace v odborném školství a jako kvalifikující faktor ostentativně také ve výrobě se vinula úvahami o předpokladech efektivního průmyslového navrhování do konce 60. let a vzhledem k nikdy nepřekonanému pasivnímu odporu výrobního managementu a zástupců exportního obchodu vůči iniciativám technologické inovace či důslednější implementace návrhových novotvarů do velko- i malosériové produkce se zavíjela do kruhu kolem Otty Eckerta a jeho výukových metod.¹²

Teprve s tříletým zpožděním se v tisku objevila zpráva o zřízení Poradního sboru pro výtvarnou hodnotu keramických a porcelánových výrobků Ministerstva průmyslu ČSR, z 11. října 1949.¹³ Sbor dostal pokynem uvedení se v činnost při Ústředí lidové a umělecké výroby. K jeho složení přispěli vyslanci ministerstev průmyslu, informací a osvěty a vnitřního obchodu, které doplnili zástupci „výroby a prodeje“. Za SČSVU byli nominováni Otto Rothmayer, Jan Lauda, Josef Kaplický, Bedřich Stefan, Pavel Grus a z keramiků Otto Eckert a Julie Kováčiková Horová. Od svého založení Sbor soustředil

⁹ HETTEŠ 1950, s. 97

¹⁰ HETTEŠ 1950, s. 98

¹¹ KŘÍŽEK 1950

¹² Viz dále ve stati ECKERT 1962b, ECKERT 1968 a ŠINDELÁŘ 1968

¹³ HERAIN 1952

svou pozornost na figurální porcelán,¹⁴ nicméně stále více užitkové soubory se ocitaly ve středu pozornosti z nutnosti odpovědi na rostoucí poptávku. Bez pravomocí však Sbor zaznamenal pouze mizivé úspěchy v přesvědčování výroby. Opozice výroby a prodeje vůči výtvarníkům již tehdy stupňovala. V důsledku toho byl Sbor převeden pod generální ředitelství Československých závodů sklářských, jimž byla jemná keramika a porcelán od roku 1951 podřazena.

Jan Kotík se z pozice vedoucího výtvarníka při Ústředí lidové a umělecké výroby a krátce také redaktora *Tvaru* začátkem 50. let hojně vyjadřoval mj. také k problematice umělecké i průmyslové keramiky. Ve stati Vzorování hrnčířského zboží s tvrdým střepem nastínil s jemu vlastní technologickou angažovaností dění ve výzkumném odvětví ÚLUVu, od r. 1950 spolupracujícího s Družstvem dělnictva hrnčířského v Kunštátě. Výzkum směřoval k rozpoznávání technologie výpalu na vysokou teplotu a solných a šlemových glazur, jež nebyly v Čechách historicky rozšířené a v meziválečném období oblibou lehké póroviny a fajánse takřka vymizely. Ze strany ÚLUVu zazněla také propozice geologického výzkumu za účelem rozšiřování spektra vhodných materiálů. Vše pak mělo vázat společné hledání aktuální estetiky a materiálově adekvátního tvarosloví.¹⁵ Pendant Kotíkovu textu o vzorování měkkého střepu na pracovišti ÚLUV v Uherském Hradišti nabídl rovněž pozitivní, byť vágní shrnutí situace: „*Kdybychom chtěli udělat aspoň krátké resumé, museli bychom říci, že při tom absolutním úpadku, který dnes prožívá porcelán, je keramické zboží dobrým a žádoucím východiskem.*“¹⁶ Vedle dílen v Uherském Hradišti proslulost měkkého střepu v područí ÚLUV zajišťovala omezená, zato výtvarně hodnotná malovýroba, založená Ottou Eckertem během 2. světové války v Kralovicích, již Ústředí převzalo r. 1950.

Jako podobně zásadní, z hlediska spolupráce s umělci a technologického vývoje významnější se však ukázala již začátkem 50. let dílna hrnčířského mistra Františka Davida ve Štěchovicích, dědice vícegenerační tradice v místě působení. Když r. 1953 vytyčil Karel Koželka genealogii organizační transformace provozoven, družstev a dalších uskupení uměleckých řemesel mezi léty 1949–1953, jež se zakončila finální proměnou a integrací vybraného družstva TVAR do nové Družstevní práce – ústředního družstva uměleckých řemesel, za stěžejní, byť výslovně nejmenovanou dílnu v oblasti keramické výroby (dle ilustrací) považoval také Dílny Uměleckých řemesel ve Štěchovicích. Její produkci ilustroval *Tvar* příklady syrových neglazovaných nádob z ostřené hmoty.¹⁷

¹⁴ Ibidem Karel Herain uvádí seznam autorů návrhů předaných výrobě porcelánky Royal Dux v Duchcově, Jihočeské Keramice, Moravské keramice a Keramii Znojmo.

¹⁵ KOTÍK 1952. Mezi ilustracemi již vystupovaly prominentně práce Aleny Kroupové, objevily se také Kotíkovy vlastní objekty a návrhy.

¹⁶ MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ 1952, s. 140

¹⁷ KOŽELKA 1953, s. 34

Mezi osvětově činnými keramiky, jejichž studijní či praktický život se překryl s meziválečnými poměry, a kteří tak měli ještě příležitost pracovat v zahraničí, vynikal kultivovaností výtvarného projevu a hlubokým zájmem o technologický vývoj Jaroslav Pýcha, jenž po absolvování bechyňské Střední odborné školy takřka 20 let pracoval pro porcelánku v Sévres. R. 1953 v jednom z řidkých, nicméně závažných příspěvků ke keramickému diskursu, Pýcha zanalyzoval situaci ve výrobě po znárodnění a doškolení odborného personálu, jež vyvstala zapuzením německých provozovatelů porcelánek. Průzračně shrnul patové důvody výtvarné stagnace průmyslového odvětví: „*Závody mohou vyrábět nové modely tvarů i dekorací jen na základě kontraktů s distribucí a distribuce nemůže kontrahovat, nemá-li takzvané referentské vzorky, to jest prototypy výrobků.*“¹⁸ Kavanovu a Eckertovu školu na VŠUP shledal vybavenými pro vůdčí postavení v utváření nového národního slohu, přestože tou dobou nedisponovaly „odpovídajícím“ technologickým zázemím. Za řešení navrhnul zřídit „*pracoviště s malým vzorovým provozem, skutečnou modelárnu a výrobu referentských vzorků, které budou předávány národním podnikům k sériové reprodukci s přesnými pokyny a návody výtvarnými i technickými.*“¹⁹ Závěrem doporučil také založit pracoviště s finanční nadací průmyslu pod ideovým dozorem a vedením Vysoké školy uměleckoprůmyslové, skrze něž znárodněná keramická výroba „*začne v krátkém čase vyrábět nové výrobky, socialisticky citěné, vyhovující potřebám všeho našeho pracujícího lidu, jakož i výrobky pro export, které budou v zahraničí schopny náš znárodněný průmysl reprezentovat.*“²⁰ Po experimentálním pracovišti, odvislém od výroby, volali keramici v různých kontextech do konce 60. let. Přední místo mezi nimi zaujal od založení vlastního ateliéru s Janem Hausnerem po r. 1958 Lubor Těhnik, jehož soukromé aktivity k založení podobného pracoviště kolem r. 1965 dospěly nejbližší k realizaci (viz dále).

Roku 1954 uspořádalo ÚSČSVU dlouho poptávanou²¹ soubornou výstavu keramiky napříč středisky SČSVU v síni Čs. spisovatele ve Vodičkově ulici, Praze. Historička umění Jana Hofmeisterová popsala mezi exponáty sdílené formální znaky jako očistu výtvarného projevu, lacinou okázalost, a (s nádechem ironie pojmem Naděždy Melnikové Papouškové) také zjevnou snahou o kulturu stolničení. Výroba z pohledu Hofmeisterové zjevně dosud nenalezla způsob vhodné integrace uměleckého kádru: „[...] *ovšem marné jsou snahy umělcovy, nenalézá-li pochopení u výroby. V jeho ateliéru vznikají pak výrobky dokonalé po stránce výtvarného zvládnutí hmoty, dokonalé co do vyvážení tvaru a výzdoby, avšak určené pouze pro malý okruh šťastných jednotlivců a ne pro nejširší vrstvy spotřebitelů.*“²² Pozoruhodné je zde užití slova spotřebitel. „*Jiné by měly vypadat poměry v sériové výrobě dnes. A přece víme, že od roku 1945 bylo sice uspořádáno několik soutěží na nový jídelní soubor, avšak žádný dosud nebyl*

¹⁸ PÝCHA 1953, s. 239

¹⁹ Ibidem, s. 240

²⁰ Ibidem, s. 241

²¹ HETTES 1960

²² HOFMEISTROVÁ 1954, s. 6

realizován.“²³ Servisy Pravoslava Rady vyráběné v Tupesích a Kunštátě pro výtvarné oddělení Čs. spisovatele představovaly výjimku. V Radově díle jistý vrchol znamenala aspirantura na VŠUP, založená na vývoji typového souboru varné kameniny. Ten však nikdy do výroby uveden nebyl. Výstava ukázala naléhavou potřebu zadávání soutěžních úkolů na mj. „čajový, jídelní, kávový, desertní soubor, řešení souboru pro závodní kuchyně, dětské jídelny a mateřské školy, nemocnice [...]“²⁴ Výstavu obeslali ze jmenovaných Otto Eckert, Helena Johnová, Julie Horová, jejíž artefakty nevyhnutelně přivolaly Hofmeisterové připomínku někdejšího hledání dokonalého tvaru popelníku, v jistém smyslu alegorie či ideálu soudobých metod navrhování keramiky, Václav Markup, který uplatňoval stejný proces inkrementálního přetváření („řada sošek, jež jsou vlastně obměnou jedné jediné“), Pravoslav a Jindřiška Radovi, provokující interpretaci, jež na takřka deset let měla ustrnout ve stereotypu ohlasů lidového hrnčířství, Marie Pohlreichová Rychlíková, Děvana Mírová, Alena Kroupová, Jan Kotík, a Vincenc Vingler.

Z výše jmenovaných požívali bezpředsudečného postavení vzhledem k uměleckému vzdělání bez keramické specializace, kdy materiál byl pouze svobodnou volbou výrazových prostředků, sochaři Vincenc Vingler a Václav Markup. Právě Markupovu výstavu s otevřeností na poli funkcí zatížené keramiky neobvyklou recenzovala Hofmeisterová v r. 1955. Dvojdílná struktura díla plastiky a malovaného dekoru umožňovala vyváženost formy, technologický experiment sloužil výhradně ke hledání nových prostředků, iterativní produkce se projevovala příznivě z hlediska kvantitativní produkce i přijetím designace dekorativního uměleckého druhu, hodnota keramické plastiky spočívala v „pestré barevnosti“. „Vzniká kontrast mezi surovým, neglazovaným povrchem sošky a svítivě lesklou pestrou glazurou, v němž se [Markup] projevuje jako citlivý umělec-keramik.“²⁵ Termín umělec- či výtvarník-keramik byl používán během vývojově dynamického období cca 1955–1965 pro označení individuální emancipovanosti autorského díla z pohledu umělecké kritiky.

Za významnou součást ‘keramické’ kritiky se do poloviny 50. let prosadil koncept tvarové adekvace materiálu, vycházející pravděpodobně z problematické struktury většiny návrhových soutěží, které běžně požadovaly pouze sádrové makety a vzorování vybraných tvarů nezřídka přinášelo zjištění o neproveditelnosti či nefunkčnosti. Jana Hofmeisterová razila svými kritikami étos kontra-kapitalistické estetiky výrobku, jež zastřešovala jak ‘tvarovou adekvaci’, tak např. případnost vztahu dekoru vůči formě a jich obou k materiálu a funkci. Cílem této programové kritiky mělo být obecné působení k jednání názoru společnosti skrze implicitní osvojení myšlenkové genealogie moderního utopického ‘designu’: John Ruskin – Karl Marx – William Morris – Henry van de Velde – Adolf Loos. Dobová kritika prokazovala víru v transformační potenciál estetického prostředí pro společnost. Za jeho

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

²⁵ HOFMEISTROVÁ 1955d, s. 13

prostředky pak měla sloužit materiální edukace spotřebitelů: „*vysvětlit kupujícímu chyby nevkusného a mnohdy i neúčelného starého a klady a přednosti nového.*“²⁶ Zboží, které nepřetrvává, protože by bylo žádáno, kazí vkus z výloh.

Vysoce individuální příspěvek do keramického diskursu a v důsledku argument emancipace keramické tvorby směrem k přijetí s užitkovým zbožím asociovaného tvarosloví za univerzální, abstraktní formální jazyk, položil Jan Kotík mezi léty 1954 a 1956 obálkami časopisu Tvar [57–59]. Jeho objev abstraktních kvalit např. obrysových linií užitých tvarů vytvořil pomyslný most s debatou o možnostech malířské abstrakce, již vedl ve druhé a začátkem třetí dekády 20. století britský teoretik a keramik Roger Fry a zástupci vorticistické skupiny Seven and Five Group, jejíž členové čítali Barbaru Hepworth, Bena Nicholsona, Christophera Wooda a keramika Williama Staite Murraye.²⁷ Kotík však objev využil ‘pouze’ k rozšíření vlastního formálního a výrazového aparátu. Na keramický diskurs neměly obálky Tvaru žádný viditelný dopad.

Již od roku 1956 bylo sdružování se do zájmových skupin mezi členy SČSVU horké téma.²⁸ Ve vedení nástupnické organizace Ústředního SČSVU získal křeslo řadového člena ústředního výboru z keramiků Otto Eckert, významný pedagogickým působením na VŠUP, a sekce užitého umění do svého představenstva schválila nominanty (z řad umělců keramiků) Jana Kotíka, Václava Markupa, Pravoslava Radu, přičemž Bohumil Dobiáš, st., dlouholetý učitel Střední odborné školy keramiky v Bechyni měl působit jako náhradník při hlasování. Nové stanovy explicitně podpořily vznik volných tvůrčích skupin a také styk výtvarníků s průmyslem a stavebnictvím.

V „diskusi“ o užitém umění argumentovala textilní výtvarnice a návrhářka Zorka Smetanová pro vznik volných skupin uměleckoprůmyslových pracovníků, které by „*tvořily na základě společných představ o smyslu vlastní práce, o vztazích výtvarné činnosti k životu společnosti.*“²⁹ Smetanová zde poukazovala na rozšířené nepochopení uplatnění teorií, podle nichž výtvarníci „*přeceňují své síly, falešně chápou poslání průmyslově výtvarnické činnosti.*“³⁰ Důvodem bývá podle Smetanové mylné zaměření teoretického výzkumu, který by alespoň v rámci institucí s dedikovanými experimentálními a vývojovými pracovišti měl umělcům vytvářet podpůrné struktury kognitivních polotovarů.³¹ Na bedrech teorie spočívá dokázat směřování ke konzumerismu, „*masovosti*“, co by umělce přimělo se soustředit

²⁶ HOFMEISTROVÁ 1954 a HOFMEISTROVÁ 1955b, e.g.

²⁷ Viz odd. 3.2

²⁸ Ustavující konference 1956, s. 2

²⁹ Diskuse o užitém umění 1956, s. 6

³⁰ Ibidem

³¹ „[...] v čem je dnes cíl průmyslově výtvarné práce, jak se tento cíl vývojem proměňuje, jaký je vztah této práce k rozvoji výroby a růstu potřeb a vkusu lidí, kdyby teorie ujasnila všechnu složitost vztahů mezi uměním, užitým uměním, průmyslovým výtvarnictvím a jedincem, společenskými vrstvami, složením a charakterem společnosti [...]“

na efektivnější ovládnutí prostředků průmyslového návrhu a hromadné výroby. Např. tehdy by se umělecké řemeslo či ateliérová práce stala „kuriozitou.“ Samostatná cesta umělců se nabízela skrze klíčový program tříletých aspirantur na VŠUP.

Paralelně k ustavujícímu sjezdu Svazu čs. výtvarných umělců byl koncem října 1956 rozveden širší dialog o tvarové inovaci ve výrobě skla a keramiky. Zájem o to mezipodnikovou soutěživost, dosud kvantitativně orientovanou, např. mezi závody Karlovarského porcelánu, n.p. v Dubí a Dalovicích, využít ve prospěch kvality výrobků pro domácí trh, se měl příznivě dotknout „kulturní úrovně spotřebitelů“. V „ovzduší nejasně předpokládaného socialistického realismu“³² účastníci dialogu reagovali doplňujícími podněty k čerstvým opatřením, jež v zájmu nápravy přijal sklářský a keramický průmysl: „1) zřizování výtvarných středisek při výrobě, 2) značkování výrobků schválených posudkovou komisí, 3) ustavení stálé komise pro posuzování sklářských výrobků a jemné keramiky, 4) školení prodavaček výběrových prodejen vnitřního obchodu, 5) zřizování výběrových prodejen v krajských městech, 6) zřizování oddělení dobré kvality při výrobě.“³³ Zjevná snaha o všestrannou změnu k lepšímu nicméně ne vždy dosahovala vyčtených výsledků a vystavovala se tak kritice, nebo se mohla stát předmětem satiry škváru a kýče figurálního porcelánu.³⁴

Roku 1956 publikoval v magazínu SČSVU Jan Kotík stat' O našem průmyslovém výtvarnictví, ve které se postavil kriticky k systémové bloádě širokého dialogu, k frekventovanému hledání viny u výtvarníka v průmyslu, vůči historismům a časnému „prospěchářství“ ve volném umění a neblahým důsledkům „antiformalismu“ v nábytkářství, architektuře a interiérové tvorbě, jež se identifikovaly příznaky kulturní non-urbanity, provázené odporem k implementaci výrobně technologických inovací, anticivilizačního proudu myšlení, jehož důsledkem byla chronicky pomalá odpověď na poptávku i za snížených cenových podmínek. Naopak, „*nejdou to bohužel obrazy a sochy, ale užitékové předměty, které jsou obecně uznávaným přínosem našeho výtvarnictví soudobé kultury. Jsou to úspěchy našich výtvarníků [...] v keramice [...]*“.³⁵ Kotíkova kritika směřovala k nestejnosti povoleného rozsahu přínosu mezi obory. „*V keramice je situace ještě horší*“ ve srovnání např. s textilní tvorbou, jejímž výtvarníkům je pole působnosti stěsnáno pod minimum individuálního uplatnění do zlomku výroby, a pro jejíž výtvarníky použil označení „*desinatér*“. Výtvarníky keramiky nelimitují tolik vlastní schopnosti, jako zahlížení průmyslové produkce. „*Ta – ač pro odmítání spolupráce s výtvarníky není pomalu schopna konkurovat na světových trzích – aspoň s kvalitní výrobou západoněmeckou, skandinávskou a italskou*

³² Nové tvary ve skle a keramice. In: Sklár a keramik VII, 1957/7, s. 53. Neuvedeno v seznamu použité literatury.

³³ Ibidem, s. 54

³⁴ P.S. 1956

³⁵ KOTÍK 1956, s. 3

– pořád ještě trucuje. Výsledky keramické práce jsou při vší své vysoké úrovni pořád záležitostí ateliérové produkce, která je pochopitelně velmi omezená technologicky i materiálově.“³⁶

Oproti výtvarným úkolům oboru Tvarování strojů a nástrojů, psal Kotík sarkasticky, „v keramice věří vedoucí naší výroby v čarodějnou moc inspirace. Výtvarník má od svého stolu napřed rozpoznat všechny finesy potřeb továrny, pro kterou navrhuje, aniž by do továrny sám vkročil. Tento názor se ovšem projevuje na úrovni továrních výrobků, která je nízká, a podivně kontrastuje s pracemi výtvarníků, které vznikaly v jejich ateliérových dílnách. Z nich by bylo možno sestavit kolekci, která by nás v celém světě daleko lépe reprezentovala, než to, co se dnes v oboru malířství a sochařství s oficiálním posvěcením vystavuje.“³⁷ Kotíkova důvěra v kvalitu ateliérové práce se nicméně zdála zakládat mimo debatu o příčinách kouzelného myšlení a jeho dopadů na výrobu. „Je to smutné zjištění, když si uvědomíme, jakou má tradici naše malířství a sochařství, a jakou má naše keramika.“³⁸ Implikací byla slabá tradice domácí keramické výroby oproti médiím volné tvorby nebo např. sklářství, za jehož růst se sám více zasazoval. „Uvědomme si, že pojem keramik-výtvarník u nás před takovými šedesáti lety neexistoval. Byli zde sice mistři džbánkaři – např. pozdější nár. um. F. Kostka – ale prvním naším výtvarníkem soustavně a vážně pracujícím v keramice byla prof. Helena Johnová. Jde tedy o obor, v němž je činná teprve třetí generace výtvarníků. A teprve vlastně druhá generace pracuje v oboru duté keramiky užité. Je tedy spíše s podivem vysoká průměrná úroveň prací našich keramiků než ta skutečnost, že dosud podstatně neovlivnili průmyslovou praxi.“³⁹

Přátelství Karla Hetteše s Janem Kotíkem sehrávalo opakovaně významnou roli v životě obou. Byl to právě historik a teoretik Karel Hetteš, kdo do na podzim 1945 založeného Ústředí lidové a umělecké výroby získal Kotíka na místo řadového výtvarníka, aby se tento později stal uměleckým vedoucím z doporučení architekta Jana Vaňka. Spolupráce Kotíka s Hettešem se pak v rámci Ústředí odehrávala mezi ateliéry i na v redakci odborného časopisu *Tvar*. Kotík se mj. věnoval i grafické úpravě periodika. Z první poloviny 50. let pocházejí obálky, které tematizovaly keramické tvarosloví rotačních těles intuitivně rozeznávaných keramických předmětů, jež se v podobě abstrahovaných znaků stávaly součástí syntetické geometrie křivek, zástupné hry iluzivní materiality anebo námětem pro kresebnou zkoušku Aristotelské kresebné linky [57–59].

Roku 1957 publikoval Hetteš ve *Tvaru* rozsáhlý medailon Jana Kotíka, ilustrovaný veškerými uměleckými druhy, s nimiž v rámci své tvorby experimentoval. R. 1947 pobýval Kotík v Londýně, Švédsku a Finsku, kde studoval zvláště keramiku, následovalo r. 1948 Rumunsko, r. 1949 Holandsko, kde ve Stedelijk museum instaloval výstavu československého uměleckého průmyslu. Roku 1954 se zúčastnil první české výstavy keramiky v síni Čs. spisovatele. Jeho práce zde působila „mnohotvárná,

³⁶ Ibidem

³⁷ KOTÍK 1956, s. 4

³⁸ Ibidem

³⁹ Ibidem

[...] přestože málokým chápáná“.⁴⁰ „Keramikou se zabýval hlavně v letech 1950–1952, kdy podle jeho návrhu ve vzorových dílnách ÚLUVu vznikla řada kameninových nádob, hliněných popelníků, misek a zajímavá plastika ‘Kohout’ (1951).“⁴¹ Pro pověst teoretika byl včleněn do stálé komise pro sklo a keramiku. Kotík měl zásadní podíl na progresivním zaměření *Tvaru*. Redakční povinnosti jej podle Hetteše nutily zůstat informovaný a „zaujímat stanoviska“. Tato práce vyvrcholila knihou *Tradice a kultura československé výroby*,⁴² jež více než pozdější programové a polemické stati podává dialektickou interpretaci dějin na českém území se historicky vyskytujícího uměleckého řemesla, s náznakem vyústění do soudobé situace pod správou ÚLUV.

V jistém završení diskuse o vztahu uměleckořemeslného výrobku a průmyslově generovaného životního prostředí napsal r. 1958 architekt a dlouholetý vedoucí výzkumu, vývoje a výroby ÚLUV Vladimír Bouček: „Základní rámec životního prostředí tvoří průmyslová výroba [...]. Rukodělná výroba může vytvářet pouze určité doplňky, ovšem doplňky na úrovni hmotné kultury velmi významné. Kulturní perspektiva zůstává [...] soustředěna na vytvoření harmonie řídicího průmyslového rámce a rukodělného doplňku. [Jeho specifičnost pak vyplývá] z rozdílu materiálu a technologických postupů, a její společenský dosah hlavně ve vyrovnávání psychologického estetického účinku průmyslové produkce [...].“⁴³ Standard je zde předpokladem estetické orientace člověka hmotnou kulturou ve společnosti, jemuž za záchytné body slouží difference a psychologické individuace, zajišťované právě uměleckým řemeslem. Industrializací výroby a deregionalizací trhu pozbylo lidové řemeslo svoje přirozené odbytiště a v komodifikované podobě se překrylo s hodnotovým pozadím uměleckého řemesla, plnic, s Boučkem, stejných potřeb. Pod vedením „výtvarných odborníků“ mělo docházet k aktualizaci k „nové společenské platnosti“, jak u předmětů „výrazově náročnějších“, tak „režných“.⁴⁴

⁴⁰ HETTEŠ 1957, s. 83–84. Za největší úspěch a přínos ÚLUVu považoval Hetteš práci pro časopis *Tvar* a ve vývoji Škrdlovické sklárny s její produkcí v letech 1950–1954.

⁴¹ Ibidem, s. 84

⁴² KOTÍK 1954. O uměleckém řemesle psal od 1948 pro časopisy *Tvar*, *Život* ad. Výběr ze článků pro *Tvar*: Výtvarná stránka předmětu, Export a ušlechtilá výroba (1948), Prameny a dosah lidové kultury (1949), Výtvarník a kvalita předmětu (1950), Člověk jako reproduktor a člověk jako tvůrce (1954), Triennale 1960 (1961), Důležitost metody (1963), Pravdivost vztahů (1963) a Výstava – tvorba – skutečnost (1963).

⁴³ BOUČEK 1958, s. 9

⁴⁴ Viz Závěr, expozice o Vojtěchu Tilkovském, šéfredaktorovi Umění a řemesel. Více např. FABEL/SEKORA 1999.

2. Efekt Brusel

Soudobé ohlasy československé účasti na EXPO 1958 v Bruselu přinesly, měřeno proti jiným médiím užitého umění a průmyslového návrhářství, pouze minimální zmínky o keramice a porcelánu v expozici nebo v užívání v rámci bruselské restaurace.⁴⁵ Keramička Alena Kroupová ve spolupráci s Františkem Davidem, mistrem štěchovické keramické dílny při ÚÚŘ, navrhla jako mobiliář pavilonu a jeho okolí řadu novotvarů s proměnlivým užitím, oscilujících mezi „*zahradní keramikou*“ žardinier a váz a drobnějších dóz a konvic, spojených napříč souborem rezným, téměř neglazovaným střepem. Jejich spolupráce ustavila soudobé exemplum sdílení technologické expertízy i uměleckého cítění na poli keramiky. Na tuto praxi se František David, později se sochařem keramikem Jaroslavem Podmolem a celou štěchovickou dílnou, v rámci Ústředí uměleckých řemesel specializoval.

Největší ohlas sklidily keramické artefakty v mezinárodním srovnání Otto Eckerta, Václava Markupa (a Jana Kotíka).⁴⁶ Ocenění keramiky a porcelánu v rámci čs. pavilonu však bylo oproti např. sklu či grafickému designu časově odsunuto a o jejich laureátech se v dobovém tisku již neobjevila zmínka.

Instalace keramických předmětů v Pavilonu [1] nepředstavila až na zmiňované výjimky příklady ateliérové, zahradní či interiérové dekorativní keramiky. Reprezentace návrhy velkosériové výroby porcelánových a varných kameninových souborů využila princip národního srovnávání na světové výstavě k vyplnění fazety zahraničního obrazu československé socialistické společnosti, jejíž životní standard, nahlížený skrze produktové návrhy, dosáhl třináct let od 2. světové války nebývalé úrovně zásluhou státního hospodářství. Hlavní funkce funkčního porcelánového a keramického designu (při ahistorickém použití termínu) tedy spočívala primárně v participaci na mytopoetice ČSR. Pro domácí publikum se vystavování materiálových vzorů realističtěji projevovalo na rovině stylotvornosti ve smyslu spotřebního aspektu vizuální kultury, rozvíjející utopickou fikci nebo mediální obraz společnosti, paralelní ke skutečnému nedostatku základního zbožího typu užtkové keramiky, k jehož prototypům se dopracovali např. Pravoslav Rada nebo Jaroslav Pýcha již v polovině 50. let. Pravděpodobnost na světové výstavě posilovalo mj. i uvedení vybraných souborů do aktivního provozu bruselské restaurace, kde návrhy Děvany Mírové nebo Marie Rychlíkové přes své tvarově funkční nedostatky získaly řadu ocenění. Ostatní návrhy, podobně jako Rychlíkové s Mírovou, vycházely formálním jazykem z organického surrealismu, jehož notorickým příkladem se stal soubor Elka Jaroslava Ježka, z vystavovaných jediný později dostupný na domácím trhu. Působnost nadreality v instalaci čs. pavilonu podtrhovaly geometrické vitríny na bílých trnožích s potlačenou tektonikou. Trend uplatňování iluze v instalaci keramiky a porcelánu se vyčerpal teprve s Mezinárodní výstavou současné

⁴⁵ PASEKOVÁ 1958, s. 17

⁴⁶ Brusel 1958

keramiky r. 1962 v Praze (také v bruselském pavilonu, viz dále), kde naopak převážil realistický přístup v architektuře inspirované domácím a zahradním prostředím.

Sekvence přelomových zahraničních výstav československého průmyslového návrhářství a ateliérové, uměleckořemeslné práce se r. 1960 završila druhou čs. účastí na Triennale v Miláně. Oproti předchozímu ročníku 1957, který ČSR obeslala převážně skleněnými artefakty, byly tentokrát do expozice zapojeny v hojnějším počtu příklady ostentativně masové i malosériové výroby. Na základě zkušenosti s projektem Václav Tikal formuloval několik požadavků na znaky nových produktů a jejich marketingu: „*Nestačí nám už [...] plný stůl, [...] ale díváme se, jak se nám to, nebo ono prezentuje. Nezáleží nám už jen na obsahu, ale [...] na formě.*“⁴⁷ Citlivěji, než ostatní zástupci soudobé kritiky, se vymezil vůči „*přežitkům*“, přetrvávajícím dosud ve výrobě. Věci „*nákladné, složité, předekorované, honosné*“, nechť budou „*ve své vyhraněné funkčnosti jednoduché, prosté, proto krásné, moderní.*“⁴⁸ Teprve takové zboží bude vykazovat znaky trvalé hodnoty, výraz rozvinutého života. Způsob jejich dosažení se podle Tikala nelišil od dřívějších propozic: spec. Karlovarský porcelán, n.p. bude muset ještě více posílit podporu inovace vzorování, aby se vymanil již pět let od založení vývojového závodu v Lesově ze stagnace. Ocenění stříbrnou medailí získal v Miláně mocca servis Václava Šeráka a příznivého ohlasu se dočkaly také práce „*výtvarníků keramiků*“ Milana Chlábce, dílenského mistra ateliéru keramiky VŠUP, Ladislava Švarce, vývojového pracovníka v Lesově, a Slavoje Banskeho, vedoucího výtvarníka Spojkeru Teplice. Vedle angažované kritiky Tikalovy však veřejná strana keramického diskursu relativní slabiny domácí situace potlačovala: pro publicistu při ÚBOK Jana Danielise se čs. expozicí na Triennale 1960 položil důkaz o „*dovršení kulturní revoluce, zrcadlící se v denních estetických potřebách společnosti.*“⁴⁹

Za pivotní je lze považovat stať Josefa Rabana K teorii a kritice průmyslového a užitého umění, publikovanou v ročníku 1958 Výtvarné práce, která formulovala úkoly průmyslového výtvarnictví, kritiky a teorie ve schématu celostní provázanosti na základě podnětů XI. sjezdu KSČ a výstavy Umění mladých výtvarníků Československa 1958 v Brně. Raban zde hledal cesty zapojení výtvarníků do průmyslových odvětví, jež stavěl co prioritu před uměleckým řemeslem. To bylo podle Rabana naopak nutno „*[zatlačit] ve prospěch umění průmyslového, přitom však s vědomím, že i [...] vyvinutá průmyslová výroba [...] vyžaduje také pomocné malovýrobní formy a že zatlačení užitého umění neznamená jeho potlačení nebo dokonce zničení, ale pouze uvedení do harmonických proporcí.*“⁵⁰ V textu postuluje imperativ na zhodnocení účasti výtvarníků „*v procesu rozvoje výrobních sil*“⁵¹ a také podílu, s nímž přispěli ke zlepšení životní úrovně. Umělci podle Rabana nesli odpovědnost za množství různorodých

⁴⁷ TIKAL 1960, s. 254

⁴⁸ Ibidem, s. 255

⁴⁹ DANIELIS 1961, s. 10

⁵⁰ RABAN 1958a, s. 3

⁵¹ Ibidem

procesů ve výrobě, nad jejichž mnohostí autor žasnul. „[...] *rostoucí mechanizace a automatizace výrobních procesů bude vyžadovat stále dokonalejší přípravu návrhu, stále odpovědnější úvahy o formách výrobku. [...] Přitom příprava automatické výroby je příliš nákladná, než aby snesla jakékoli improvizované zásahy. [...] Právě proto, že automatická výroba pracuje v ohromných sériích stejných, technicky dokonalých výrobků, musí se i dokonalá příprava návrhů po stránce výtvarné vždy vyplatit [...]. Kolik tu vyvstává úkolů pro výtvarníka!*“⁵² Za opakující se motiv a zdroj příkladů z praxe zvolil Raban porcelán, jež kritizoval za pokračující předrevoluční (před-socialistický) odběr. I skrze spotřební bílé zboží se naskytá cesta za obecnou výchovou společnosti skrze estetiku. Pakliže předpoklad nebude naplněn, hrozí ohrožení legitimacy nynější politicko filosofické jednoty, pokračovatelky modernity vědecké a jsoucí k budoucnosti. Jazyk (produktových) forem někdejšího zřízení bude z nutnosti vždy antitetický stávajícím cílům. Překonat jej bude napříště lze pouze dobrým designem, plynoucím ze sepetí umění a předpokladatelně sociálně orientované výrobní ekonomiky. Paralelou zde na přelomu 50. a 60. let byla standardní i maloseriová produkce severovýchodních zemí, v nichž byly spatřovány právě tyto syntetické kvality (kromě příbuznosti organizačních struktur obou Ústředí s obdobnými institucemi Norska a Finska). Tento Rabanův přístup se zdá být specifický pro diskurs porcelánu a keramiky. Metoda směřované teorie spočívala ve formální analýze předmětu průmyslové či poloprůmyslové výroby bez zobecňování. Raban stať uzavřel provoláním za větší dalekosáhlou praxi výtvarných rad, rozhodujících ve věci jemného porcelánu a keramiky, ve smyslu exekutivních pravomocí k organizování umělecko-průmyslového dialogu. Tato propozice však zůstala bez odezvy.

Začátkem roku 1960 se v Bruselském pavilonu konala výstava přípravy na Triennale. Soustředila se na simulaci uspořádání žitého interiéru. Jeho mobiliář, sestavený z kusů vysoutěžených zvláště za tímto účelem, zahrnoval většinově prototypy průmyslového designu, jejichž zařazení do výroby úspěch v rámci triennální soutěže implikoval. Mezi sklem a keramikou se objevily také soudobě programově nevyhovující příklady individuální ateliérové produkce. Jejich zařazení do přehlídky se přesto opíralo o dvojici metrik – 1) stylovost a 2) typologickou inovaci. Oba kvalifikující argumenty byly současně namířeny směrem k výrobě jako hozená rukavice, která nicméně po téměř pěti letech od započetí příprav čes. expozice pro EXPO ‘58 jevila již viditelné známky opotřebení. Josef Raban ještě r. 1960 pointoval svou reflexi výstavy apelem o to „*usilovat, aby se právě tyto dobré ukázky práce návrhářů objevily co nejdříve a v co nejširším měřítku na trhu.*“⁵³ Trhem zde byl míněn prostor domácího obchodu. Konstatování o vzlínajících kritikách exportní orientace kvalitnějšího zboží vč. spotřební keramiky na stránkách *Domova*, dvouměsíčníku pro bytovou kulturu, architekturu, umění, design a styl, tak zaznělo naopak relativně záhy.

⁵² RABAN 1958a, s. 3

⁵³ RABAN 1960c, s. 21

Rabanův obdiv na vrub keramického návrhářství však působil ničím nekompromitován, vstupuje do situace vrcholící dynamiky technologické i typologické inovace, v mikroměřítku individuálního tvůrčího počínu, a hospodářském makroměřítku, tj. kvantitativně hodnocené implementace určitých proporcí vyvzorovaných návrhů vůči reálně vyráběným užítkovým i dekorativním novotvarům. Dle reprodukcí pohledů od instalace Raban adekvátně popsal „*množství souborů ve tvarech i dekorech moderních a ušlechtilých*“,“⁵⁴ jejichž hlavní přednost spatřoval ve tvarovém vystižení okamžiku sebevědomé tvorby stylu a které tak participují na progresivní definici moderní, zřetelně české kultury. Na výstavě se objevily známé prototypy servisů Václava Šeráka a Milana Chlívce, individuální ateliérovou produkci zastoupili např. Pravoslav Rada svými prořezávanými zvířecími figurkami, formálně příbuznými se soudobou prací Aldo Londiho pro Bitossi, či Alena Kroupová točenými porcelánovými lahvicemi s kobaltovým dekorem, na dlouho nejfrekventovaněji publikované keramické bytové solitéry.

Převažujícím ohlasem objektů průmyslového výtvarnictví částečně opakovala druhá výstava skupiny *Bilance* r. 1960 v Domě uměleckého průmyslu na Národní třídě recenze a eseje, publikované k československé účasti na milánském Triennale dříve téhož roku. Napříč příspěvky se také opakovala rétorická formule o nerozlučnosti užitého umění a průmyslového výtvarnictví, přestože např. již simultánně probíhaly přípravy na změnu osnov ateliérů Katedry užitého sochařství, které se s textilními ateliéry začátkem 60. let sdružily pod hlavičku Katedry průmyslového výtvarnictví, čím zrcadlily soudobou tendenci k opouštění uměleckých metod a výrobních postupů, historicky vázaných na sféru uměleckého řemesla.⁵⁵ Československá expozice se v Miláně ocitla v sousedství s japonskou.⁵⁶ Nicméně, právě průmyslově vytvářené objekty nenašly, podle kritiky,⁵⁷ na výstavě *Bilance* dostatečné zastoupení. V jistém smyslu kódou za materiálovou senzibilitou 50. let, z níž zpočátku čerpali i členové *Bilance*, se stal v Domě u.p. představený „*reklamní poutač*“⁵⁸ z pálené hlíny tvůrčího tria Lydie Hladíkové, Marie Rychlíkové a Děvany Mírové, který byl mezi ostatkem vyzdvihnout ‘pouze’ za příkladné plnění funkce v kontextu náročného veřejného prostoru Malé Strany, aniž by zde byl připuštěn klíčový podíl jeho materiálového řešení.

⁵⁴ RABAN 1960c, s. 21

⁵⁵ ECKERT 1962b

⁵⁶ TROJAN 1961

⁵⁷ HLAVÁČEK 1961a, s. 20

⁵⁸ Ibidem, s. 19. Sic! označení „reklamní“.

3. Diskurs kolem r. 1960

Rubrika Mladí umělci pro nový domov stejnojmenného magazínu často zahrnovala medailony nejmladší generace do deseti let po absolutoriu uměleckých škol, doprovázené bohatou průřezovou obrazovou dokumentací. Jako jedny z prvních keramiček se na stránkách *Domova* objevila trojice Hladíková – Rychlíková – Mírová⁵⁹, kterou záhy následovali v pozdějších číslech Lubor Těhník s Janem Hausnerem či Jitka Severová. Jako tiskoviny Státního nakladatelství technické literatury nebyla distribuce časopisu omezena na pobočky specializovaných institucí a z hlediska dosahu sei díky vysoké odbornosti redaktorů bezprostředně po založení stala hybatelem keramického diskursu slovem i obrazem.

Přes výrazné vystoupení na Světové výstavě v Bruselu svými porcelánovými soubory vystavovaly Lydie Hladíková, Marie Rychlíková a Děvana Mírová společně v galerijním prostředí r. 1959 teprv podruhé.⁶⁰ Bylo tak dáno převážně hlubokou integrací jejich ateliérové produkce s významnými architektonickými projekty pozdního socialistického realismu, zatímco v movité produkci se soustřeďovaly ponejvíce na průmyslový návrh. Společně vystavily porcelán a zkušební modely architektonických mozaik, mříží aj. realizací v galerii Fronta.⁶¹ Z realizací do architektury připomněly např. figurální mozaiku Karla IV., navrženou pro EXPO '58, nebo dekorativní stěnu prvků zasazovaných do bílé omítky v čs. ambasádě v Pekingu, v níž kritik *Výtvarné práce*⁶² rozeznal procesuální, sémanticky bohatou estetiku „*hrnčířsky nikoli sochařsky*“⁶³ cítěného reliéfu, zatímco nadrozměrné žardiniéry komentoval za ambivalentní status mezi užitkovým a dekorativním, přičemž distinkcí obou nejsou keramické objekty povinovány převládajícímu kognitivnímu strukturalismu.

První polovinu 60. let ovládla normativní kritika Josefa Rabana, teoretika ÚLUV. V roce 1960 vznikla umělým překrytím uměleckých kolektivů na orbitech obou Ústředí nová skupina Umění a řemesla, jež se zdála s velkou pravděpodobností stát vlajkovou lodí již přestárlého modelu umělecko-řemeslné spolupráce s průmyslem – vedení příkladem. Představila se v doplňkové prodejně Krásné jizby v Praze r. 1960. Za obor keramiky byli přizváni Julie Horová, ÚLUV, a Lubor Těhník s Janem Hausnerem, ÚUŘ.

⁵⁹ In *Domov*, 1960/1, s. 37, neuvedeno v seznamu použité literatury.

⁶⁰ První výstava se uskutečnila v galerii Čs. spisovatele. Ani v další dekádě nevystavovaly samostatně často a mj. proto se s velkým obdivem setkala jejich expozice v Domě kazatelů na Betlémském náměstí r. 1968 (viz odd. 8.1).

⁶¹ Do poloviny 60. let a rekonstrukce Domu kanovníků, dnes Galerii Jaroslava Fragnera, bylo možné se s ateliérovou keramikou v Praze setkat pouze ve Frontě a u Čs. spisovatele.

⁶² HRM 1959

⁶³ Ibidem

Paradoxně to bylo umělecké řemeslo, resp. ateliérová práce, které se mělo záhy stát vůdčí formou uměleckého vývoje na poli keramiky, vedoucí k emancipaci na průmyslu jemného porcelánu a keramiky. R. 1960 však na tuto zárodečnou tendenci poukazovala negativní hodnocení slabého společenského přínosu. Průmyslové výtvarnictví však samo či skrze domácí obchod opakovaně dokazovalo absenci programu a 'umělecké řemeslo' se dílem silné poválečné generace stávalo viditelným útočištěm tvůrčí práce výtvarníků keramiků bez stálého angažmá. Na IV. přehlídce užitého umění a průmyslového výtvarnictví si Josef Raban položil otázku, jakou podobu má keramika v době převládajícího dekorativismu a uměleckého řemesla a kudy se bude nadále vyvíjet.⁶⁴ Rabanova kritika se nicméně zdála zasáhnout pouze stolní zboží a vyzdvižení „*monumentální zahradní*“ keramiky, žardinier Lubora Těhníka a Jana Hausnera z plošné kategorie dekorativních umění opozicí v sousedství instalovaných kantonů tapiserií⁶⁵, jež Raban souhrnně označil za slabšího uměleckého přesahu, znamenalo posun hodnot, askribovaných artefaktům druhu napříč, „*tváří v tvář pocitované absolutní umělecké kvality*.“⁶⁶ Jádrem vystaveného souboru keramiky, skla a textilu bylo návazně využito v rámci produktové diplomacie pro čs. expozici v Design Centru v Ottawě, jmenovitě např. Pták Noh Pravoslava Rady, známý mocca servis Václava Šeráka nebo práce Otty Eckerta, Jaroslava Ježka či Jindřišky Radové.⁶⁷ V rámci soutěže užitého umění a průmyslového výtvarnictví k 15. výročí Osvobození v Mánesu r. 1960 se sice také objevily práce předních keramiků Ježka, Chlívce, Rychlíkové či Kroupové, oproti IV. celostátní přehlídce však kritika označila předměty vyrobené Karlovarským porcelánem, n.p. za doklady pomalejší inovace oproti sklářskému průmyslu, zvláště na pozadí výstavních vzorů z EXPO '58, Triennale 1960 či mezinárodní výstavy v Sao Paulo: „*Je nutno litovat, že úkoly dané Karlovarskému porcelánu, n.p. pro obelání Triennale nedovolily výtvarníkům obelát soutěž porcelánovými soubory pozoruhodných kvalit, jaké byly pro tuto zahraniční soutěž připravovány. [...] Nepřináší žádné nové výboje*.“⁶⁸

Na Triennale, kam Československo vyslalo příklady sériové výroby, byl „*porcelán [zastoupen] překvapujícím počtem souborů a dekorativních předmětů nových tvarů, keramika řadou nových výrobků hromadné i výlučné produkce*.“⁶⁹ Oborová periodika přinesla reprodukce např. souborů Marie Rychlíkové, Zdeňka Němečka, Jaroslava Pýchy, figury a solitéry Dagmar Hendrychové, Aleny Kroupové, Václava Šeráka a Julie Horové. Vedle vysloveného cíle hlubší integrace dílů mobiliáře k dosažení jednotného smyslu bytové kultury osedlala kritika opět oblíbeného houpacího koně nedostatečného zapojení umělce do výroby. Návrhy sice vykazovaly jinak vzácnou spolupráci s průmyslovými vývojovými centry na vyvzorování, nepokročily nicméně k vlastní výrobě. „*A právě*

⁶⁴ RABAN 1960b, s. 113–115

⁶⁵ Ibidem, kartony pro tapiserie byly výstavní komisí vázány do skupiny volné malby.

⁶⁶ Ibidem

⁶⁷ FIALA 1960

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ DANIELIS 1961a, s. 18

*příprava velkých výstav, od Bruselu počínaje a Triennalem zatím konče, udělala v tom největší pokrok.*⁷⁰

K reflexi druhé národní účasti v Miláně přispěl originálně Jan Kotík.⁷¹ Na přehlídce převládal princip expozičního spektaklu a singularity mezi artefakty.⁷² Jeho protipól historicky předcházejícího stavu designu, klasický již a v čechách „*překonáný světový*“ názor na moderní poválečný porcelánový servis,⁷³ přes jeho nominální odmítnutí nenašel v čs. reprezentativním vzorku průmyslového návrhu zastoupení. Kotík sledoval aktuální tendence v křehkém zboží: „*Nálada doby je podmíněna únavou ze záplavy čistě technických tvarů a nepřirodních materiálů. Typický je odklon od bílé hmoty skandinávských továren na porcelán.*“⁷⁴ Ohlašovaným návratem do přírody se nabízela příležitost překročit vůči ní chovanou tisíciletou západní civilizační opozici: „*[...] nejen v současné architektuře a výtvarném umění, ale i ve vědě hlubší poznání reality vytlačuje starou, mechanickou koncepci světa.*“⁷⁵ Materialita a vizualita skandinávského designu ukázaly na Triennale „*svou hranici*“: „*Dekorativnost a dekorativní ušlechtilost předmětu tu nepůsobila jako projev nového životního slohu, ale daleko spíše jako projev touhy po pasivní selance vykleštěné existence.*“⁷⁶ Domácí výtvarné rady by se podle Kotíka nadále neměly snažit nahradit nevkusný předmět ‘alespoň’ vkusnějším. Přes kritiku severské stylovosti platil Kotíkovi Tapio Wirkkala za etalon nového vztahu k materiálu a technice u váz, jejichž „*tvar [samozřejmě vzniknul] výsledkem způsobu vytváření, nikoliv naprojektovaným cílem.*“⁷⁷ S keramikou „*materiálově krásnou*“ bylo nakonec lze se setkat ve všech skandinávských expozicích.

Ne každý ale byl s to odložit skandinávský průmyslový návrh jako nejzářnější příklad domácímu výtvarnému provozu. Alexej Kusák ve stati *Glosy k dnešnímu stavu hmotné kultury* pokračoval v příběhu „*nové vlny v průmyslovém výtvarnictví*“⁷⁸, vycházející ze Skandinávie po odražení z „*bodu nula*“⁷⁹ interiérového designu. Charakteristickým projevem, zakládajícím se na fantastickém tvarosloví, abstrahující figuraci či obsahové nadsázce, vystupovali např. Oiva Toikka z finské porcelánky Arabia, z česků pak trojice Hladíková – Rychlíková – Mírová či Václav Šerák.⁸⁰

Výstavní praxe tvůrčí asociace materiálem, ve spojení vycházejících z experimentálního interiérového designu, se v čs. galeriích vyskytovala ještě hluboko do první poloviny 60. let. Zde se interpretace

⁷⁰ Obsahové překrytí s DANIELIS 1961b

⁷¹ KOTÍK 1961, s. 20–29

⁷² Např. keramika v úzce sledované finské expozici byla zastoupena reliéfy jediné autorky, Rut Bryk.

⁷³ Za příklad vybral Kotík známý servis Evy Zeisel z r. 1948.

⁷⁴ KOTÍK 1961, s. 21

⁷⁵ Ibidem, s. 23

⁷⁶ KOTÍK 1961, s. ??

⁷⁷ Ibidem

⁷⁸ KLIVAR/KUSÁK/RABAN/ŠMÍDEK 1961, s. 137

⁷⁹ Ibidem, s. 136. Kusák parafrázoval Le Corbusiera.

⁸⁰ Ibidem, s. 137

zpravidla opírala o ustálenou sekvenci levicově utopických myslitelů a umělců reformátorů (Ruskin – Marx – Semper – Morris – Wagner – Loos), jejichž předobraz současně ideálně instruoval soudobé průmyslové návrháře post-bruselského dědictví a legitimizoval administrativu celospolečenského poválečného přerodu, resp. logické vyústění v nové socialistické hmotné kultuře.⁸¹

3.1 Spory a nezávislé koncepce v teorii

O názorové mnohosti mezi teoretiky a průmyslovými výtvarníky, resp. umělci keramiky, se mohla veřejnost dozvídat ze zřídkaých rozhovorů ke stavu trhu, výroby a pracovním podmínkám ze stránek *Výtvarné práce a Tvaru*. R. 1959 vyšel přepis dialogu Josefa Soukupa, asistenta VŠUP, s Pravoslavem Radou, který platil za téměř jediného keramika aktivně vstupujícího na pole veřejného oborového diskursu,⁸² o hlavním významu současného průmyslového výtvarnictví, jeho poslání a rozdílech oproti starému uměleckému řemeslu. Rada založil argumentaci na moderní nerozlučnosti tvaru s dekorem a imperativu funkčnosti průmyslového návrhu, zatímco Soukup se omezil na konstatování estetickovýchovného potenciálu formy. Mnoho oceňovaných souborů se od r. 1948 neprosadilo do výroby. Jednou z příčin se zdála preference bílého porcelánu, jemuž podnikoví správci kladli odpor a distribuce jej odmítala pro úspěch barevného zboží, přinášejícího odměny. Umělecky progresivní tvary se tak musely produkovat ve vývojových střediscích (Lesov), která tím suplovala výrobu a obírala se o prostor na tvůrčí práci.

Ke smyslu porcelánové plastiky se vyslovila Milena Lamarová r. 1961 textem *Porcelánové zamyšlení bez dekoru*.⁸³ Aktuální návrhy podle ní tvarově implikovaly realizace v „*režných a strukturálních materiálech*.“⁸⁴ Člověk žádá odpočinek od strojové dokonalosti životního prostředí „*režnými předměty, jež by co nejvíce prozrazovaly dotyk lidské ruky*.“⁸⁵ Lamarová spekulovala, zda „[...] je nutno považovat porcelán za klasickou hmotu v tom smyslu, že reprodukce modelů musí být vždy jen výhradně v hladkém, bílém, leskle glazovaném střepu.“⁸⁶ Alternativní materiálové řešení atypického výtvarného záměru není třeba pálit na 1200°C, přičemž je nelogické, aby dražší porcelán napodoboval levnější keramiku. Myšlenka dochází syntézy: „*Drápek zatíná otázka: je snad porcelánová plastika v tradičním provedení anachronismem?*“⁸⁷ Lamarová vztáhla problém porcelánové plastiky ke kmenovému tématu soudobého životního prostředí obytného interiéru.⁸⁸ Proč nevznikaly více kvalitní reprodukce s určením krátkodobé

⁸¹ MOJŽIŠ 1962. Výstavou, která se popsaným přístupem řídila a již se dostalo nadprůměrného ohlasu ve veřejné debatě, byla společná expozice keramičky Dagmar Rosůlkové a textilní výtvarnice Eleny Holéczyové.

⁸² RADA/SOUKUP 1959

⁸³ LAMAROVÁ 1961, nepag.

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ LAMAROVÁ 1961

⁸⁶ Ibidem

⁸⁷ LAMAROVÁ 1961

⁸⁸ „Zdá se, že vymezit porcelánové plastice místo v novém názoru na vnitřní architekturu není nic snadného.“

spotřeby jako součást koncepce instantního stylingu individualizovaného interiéru, vyjma kontradikce tradičních ekonomických otázek? Bílý chlad a hladká dokonalost, tj. nežádoucí vlastnosti tisícových multiplikátů, představovaly pro Lamarovou výtvarný problém. Technologické řešení nebylo možné oddělit od tvarového. Kritika chyb souvisejících s porcelánovými figurkami se v důsledku zaměřila na generativní principy a tvůrčí metody designového procesu ve vztahu k životnímu prostředí moderního spotřebitele. „*Bylo by patrně třeba hledat další nové cesty moderního výrazu pro porcelánovou plastiku – tvarové i technologické. Stálo by snad také za to, zamyslet se důkladně nad jejími dalšími možnostmi vůbec a hlavně nad jejím vztahem k prostředí moderního člověka.*“⁸⁹

Začátkem 60. let se do keramického diskursu zapojil mladý estetik Dušan Šindelář. V distinkci hodnot užitého umění vůbec definoval jako tři primární hodnotu estetickou, užitnou a směnnou. Funkce estetické hodnoty je určovaná relativně k užitnosti tzv. provozním činitelem a poměrem jeho transsubstanciací k růstu estetické hodnoty. Křivka užité hodnoty osciluje v čase relativně k životnímu způsobu. Koreluje také nepřímo k simultánnímu vývoji směnné hodnoty. (Otázku po „*estetické hodnotě coby měřítku hodnoty užité*“⁹⁰ Šindelář demonstroval na hypotetiku porcelánového souboru.) Estetická hodnota ve skutečnosti měří libost a dosah subjektivity schopné přetvářet své okolí (s praktickým dopadem individualizace životního prostředí a ovlivňování trhu a výroby organickou fluktuací poptávky). „*Počínáme si však správně, když mluvíme zvláště o hodnotách užitných a estetických? Vždyť jsme poznali případy, kdy obě hodnoty vlastně splývají. V případě užité hodnoty zdůrazňujeme kritérium provozní a funkční. V případě hodnoty estetické pak to, jak a jakými prostředky vzbuzuje předmět v uživateli vyšší estetické (společenské) záliby. Jde tu o to, co činí z hodnot provozních hodnoty společenské.*“⁹¹ Estetická hodnota je podle Šindeláře „[...] *něco podstatnějšího, než výtvarný povrch věcí. Je to něco, co neodlučně patří k předmětu, co se v kladném případě aktivně podílí na obou hodnotách, užité i směnné.*“⁹² Druhá samostatná hodnota užitná nejen tkví v materialitě, ale konkretizuje i abstraktní ideje a pocity, sdílených napříč společnostmi.

Šindelář interpretoval intervencionismus řízeného hospodářství skrze ruce umělcovy ve smyslu pozitivního historického vývoje: „[...] *organizované a vědomé výtvarné zasahování do užitekových věcí [slouží k přetváření] základní ekonomické hodnoty, měníce je v hodnoty kvalitativně vyšší, čímž zároveň měníme samu podstatu člověka. Z prostých provozních a fyziologických potřeb tvoříme z nenadála potřeby společenské.*“⁹³ Šindelář tak předznamenal dosah teprve později seznámé selhání implementace kýžených budoucích hodnotových systémů socialistické společnosti skrze instrumentalizované výtvarníky coby styčné plochy vůle nové instruující estetiky a materiálního prostředí, prakticky přímo

⁸⁹ LAMAROVÁ 1961, nepag.

⁹⁰ ŠINDELÁŘ 1962a, s. 6

⁹¹ Ibidem, s. 7

⁹² ŠINDELÁŘ 1962a, s. 7

⁹³ Ibidem, s. 7

materiálu (zástupně i výroby a distribuce). Zde se v náznaku objevila úvaha o příčinách nevyhnutelného obvinění umělce – návrháře ze selhání. Tento náález, např. podle společných proklamací, katalogových statí a recenzí posledních dvou výstav skupiny Bilance, který průkazně koloval i mezi umělci, poodkřívá hlavní příčinu ústupu do ateliéru a ukončení snah o reformu jemného průmyslu ke konci čtvrté pětiletky. „Pokud jde o vztah hodnot ekonomických a estetických, může nastat ideální případ, který na rozdíl od kapitalistické společnosti může a také musí vejít v princip. Spočívá v tom, že užitná, estetická a směnná hodnota jsou v harmonii a se násobí.“⁹⁴ Mimo jiné také odtud mohl podvědomě pramenit dobový appeal skandinávského designu.

3.1.1 Sigmund

Koncem 50. let mezi respektované umělce keramiky vstoupil malíř Zdeněk Sigmund. Reflexi jeho tvorby, inspirované lidovým hrnčířstvím, primitivními rukodělnými výrobními postupy a keramikou Pabla Picassa, se záhy věnoval Josef Raban. Akademické vzdělání, získané u Otakara Nejedlého, záhy vstoupilo do služby barevného a povrchového utváření primitivně zpracovaného a z kruhu či volné ruky utvářeného, nízko páleného střepu, přičemž v poloze dekoru kresou či assembláží zřetelněji přečkalo mediální obrat uměleckými metodami. Sigmundovo přilnutí k Picassovu poválečnému výrazu se událo zcela otevřeně a s vědomím pěti- až desetiletého zpoždění za napodobovaným vzorem. Pravděpodobně setkání se Sigmundovým dílem přivedlo Josefa Rabana blíže k uvažování o tématu dělení uměleckých druhů z hlediska mediální rovnoprávnosti. Sigmundovo alternativní zacházení s keramikou intencionálním rámcem bližším volnému sochařství či malbě, nežli lidovému hrnčířství, Rabanovi pomohlo osvětlit skutečnost, že např. malířství představuje nikoli očekávání specifického produktu, ale soubor tvůrčích a kognitivních postupů, jež se mohou projevovat libovolnými prostředky v libovolném materiálu.⁹⁵

Zřídka výměna názorů napříč periodiky se odehrála kolem roku 1961 právě nad dílem Zdeňka Sigmunda. Úspěch na poli umělecké keramiky podpořil o tři roky dříve svým příspěvkem Milan Kundera, který napsal průvodní stat' pro Sigmundův autorský katalog⁹⁶, na nějž navázal druhým katalogem k monografické výstavě právě r. 1961.⁹⁷

U příležitosti svého již druhého úvodního projevu k výstavám malíře keramiky Zdeňka Sigmunda rozvinul Milan Kundera širší tezi o smyslu ateliérové keramiky, kulturním dědictví hrnčířského kruhu a šířeji také původní kritiku soudobého uměleckého řemesla. Článek Zamyšlení nad hrnčířským

⁹⁴ ŠINDELÁŘ 1962a, s. 7

⁹⁵ RABAN 1957b

⁹⁶ KUNDERA/KAPOUN 1958

⁹⁷ KUNDERA 1961a

kruhem⁹⁸ se k vlastnímu komentáři dostává ve třetím oddílu „Keramika užitá a ‘neužitá’“. Kundera si položil otázku, co se stává s ‘užitou’ formou poté, co je výtvarnou manipulací učiněna méně optimální svému účelu? U Sigmundova hlubokého talíře s reliéfním dnem dochází k významovému posunu ekvivalentnímu ready-madeu, resp. objet trouvé Býčí hlava Pabla Picassa z r. 1942. Funkční tvarosloví sedla a řídítek jízdního kola dochází proměny v oku pozorovatele stejně, jako talíř plastickým dekorem.

Kunderovo východisko singularity Sigmundova uměleckého přínosu se nicméně zakládalo na neznalosti. Sigmund měl představovat vedle Vladislava Vaculky jediného, z kruhu pracujícího umělce keramika. V roce 1961 si však již řada poválečných odchovanců Eckertovy školy i odjinud osvojila pokročilé hrnčířské techniky. Alena Kroupová točila od svého absolutoria VŠUP r. 1950 a do přelomu 50./60. let se proslavila na mezinárodním poli monumentální „zahradní keramikou“, v níž kombinovala ušlechtilé s hrubými hlínami k tvrdému výpalu. Zázemí pedagogické fakulty Lubora Těhníka mohlo působit jako hnací motor, z nutnosti kompenzovat neúplné technologické znalosti se koncem 50. let zrodila přednost cílevědomého nezávislého výzkumu a vůle ke spolupráci. Těhníkovu působení po boku Jana Hausnera v ateliéru, stejně jako Kroupové, zaměřeném na ‘zahradní keramiku’ nadživotního měřítko, deformovanou na kruhu, r. 1960 přineslo úspěch výstavy ve Františkánské zahradě a krok k po-bruselskému pojetí studiové práce s určením pro městský exteriér. Akademický sochař Jiří Kemr díky pražské Vyšší odborné keramické škole již vstoupil do Laudova a Španielova ateliéru resp. s příslušnými dovednostmi, ve kterých se během 50. let koncentrovala značná část jeho sochařské produkce, nalézající tvarovou abstrakci v antikizující morfologii a moderní expresivitu ve stříkaném dekoru atd.

Kundera uchopil skrze tvorbu Zdeňka Sigmunda problém smíření aspektu funkčnosti s aspektem vícesmyslového uměleckého záměru jako problém sémantický. Vztah značícího vůči značenému, v případě umělecké keramiky založené na užitkovém tvarosloví větvící se oběma směry, přesto není, jak Kundera naznačil, tentýž s Picassovými řídítky či např. s Magrittovou Zradou obrazu.

Strukturální uvažování o svébytnosti uměleckého artefaktu však nebyl Kundera s to potlačit zcela, i přes jeho značné rozvolnění. Keramika může být buď služebná, nebo umělecký druh o sobě, stojící mezi klasickou plastikou a malbou. Objekt se stává barevným či materiálově kódovaným prostorovým tělesem – malbou. Podle Kundery však nedochází k sekundární interpretaci formy (u Sigmunda figurativním) dekorem. Střep pozbývá fyzikálních vlastností. Abstraktní kvalita předmětu nevychází z významového posunu jeho nascentní formy, vymknutí příslušných asociací rekontextualizací, ani manipulací výchozí znakové hodnoty (jak se Kundera jevil naznačovat úvodem o reliéfním dnu talíře).

⁹⁸ KUNDERA 1961, s. 8

Jeho abstrakce, tj. umělecká funkce, spočívá v čisté vizualitě, řečeno diskurzivně dobovým pojmem v aristotelském tvaru.

Milan Kundera se článkem Zamyšlení dotknul také dekorativní tvorby Pravoslava Rady po stránce auratické funkce a arbitrární kýčovitosti artefaktů, uvažovaných k malosériové výrobě: „*Ale jak se tak dívám na tu jednu kočku, hladkou a lesklou, jak vysoustruhovanou, kočku, která [na nedávno spatřené výstavě] existovala v několika exemplářích a napovídala tak možnost jakési fabrické výroby, pochopil jsem náhle, jak je při vši své modernosti blízka oněm někdejší porcelánovým čápům, kočkám a labutím z měšťanských domácností začátku století. Spojovala ji s nimi ona ladná a laciná libivost, která je přes rozdílnost historického slohu oboje přibližovala stejné kategorii kýče.*“⁹⁹ Poslání užitého umění se tak podle Kundery řídilo nejvyšším zákonem zalíbit se, zatímco volné umění „*utváří lidství*“.¹⁰⁰ Kundera si počínal nejspíš zcela uvědoměle, když proti sobě poštíval další kritiky (či se jen pokoušel rozvířit jednocené názorové proudy a zahájit hlubší dialog) svým provokativním náznakem hierarchie předmětné produkce.

Naděje na vzájemnou empatickou polemiku však povýtce nedošla naplnění. Josef Raban postřehl Kunderovo zaujetí pro Sigmunda přerůstající ve vlastní kritický rámeček.¹⁰¹ Rozcházel se v místě člověka v přírodě,¹⁰² poslání a tvůrčích principech průmyslového výtvarnictví, estetiky člověkem a strojově přetvářených materiálů, a také ve výkladu Picassovy Býčí hlavy. Všechny jmenované elementy neshody Rabana s Kunderou se v důsledku pojily v přezíravém tónu Rabanovy reakce, na kterou již Kundera, ani nikdo třetí, neodpověděl.

3.2 Významné výstavy

V létě roku 1960 se ve Františkánské zahradě v Praze odehrála plenérová výstava společných prací Lubora Těhníka a Jana Hausnera z posledních dvou let. Potenciálně zakladatelský projekt pomohl ustálit pojem ‘zahradní keramiky’, resp. identifikoval aplikovatelnost materiálu pálené hlíny v nejširší umělecké praxi. Výstava sestávala z volně stojících objektů, plně nesoucích význam, ve volném prostoru. První zmínka o zahradní keramice se na veřejnosti objevila v souvislosti s mnichovským veletrhem řemesel z r. 1959.¹⁰³ Její tehdejší vymezení nepřesáhlo popis nadrozměrnosti jinak dekorativních, konstrukčně hrubších a pouze symbolicky funkčních nádob. Zahrnutím prořezávané plastiky zvířat a abstrahované lidské figury či z unikátních prvků i tvárnice sestavených prostorových mříží a sedacího mobiliáře se ocitlo také tradičně užitkové tvarosloví dutých forem v novém kontextu

⁹⁹ KUNDERA 1961b

¹⁰⁰ Ibidem

¹⁰¹ RABAN 1961b

¹⁰² O tzv. druhé přírodě Milena Lamarová pro domácí diskurs dosud nenapsala.

¹⁰³ TROJAN 1959

‘vyššího’ uměleckého záměru. Recenze výstavy ve Františkánské zahradě reflektovaly (na výjimky) dosud běžný schematismus materiálového stereotypu. V keramice, resp. předmětech z pálené hlíny s potlačenou primární funkcí nástroje k manipulaci a přechovávání, se zjistila nesamozřejmost dřívějšího předurčení k dekorativismu. Výstava vyzdvihla spolupráci s podnikovým technologickým zázemím k inovaci – skupina artefaktů vznikla v Keramo Kralupy, družstvu, specializovaném na solné glazury přes slinutý střep kameniny, které se jindy používaly pro např. kanalizační roury a vyznačovaly se trvanlivostí optimální pro exteriér. Hodnota materiálu, již se již Jan Kotík a Pravoslav Rada v polovině 50. let nezávisle na sobě pokusili vyzdvihnout ze zapomnění, byla soudobě spatřována v rustikalitě povrchu, odpovídající přírodnímu prostředí.

O vývoj multiplikovatelné zahradní keramiky se zároveň s Těhníkem pokoušeli také Radovi, Alena Kroupová či Vladimír Tichý.¹⁰⁴ Roku 1960 ÚBOK sestavil novou kolekci zahradní keramiky. 15 kusů bylo předloženo ke komisionálnímu schválení, aby dále putovalo do Keramického závodu Znojmo (bývalého Ditmar Urbach). Reprodukce se z patnácti návrhů dočkaly práce Tichého a Těhníka. „*Tématicky spojuje všech šest návrhů zvířecí motiv, citlivě stylizovaný pro výtvarně zajímavě působící kontrast s živou přírodou.*“¹⁰⁵ Na klíč k interpretaci preferovaných zoomorfních námětů mohla poukázat souvislost s rodícím se konceptem tzv. druhé přírody, kolem r. 1960 dosud chápaného primárně jako kompenzační mechanismus k mimo-lidské ontologii předmětů denní potřeby a stále častěji také bydlení a služeb.

Keramik samouk Lubor Těhník byl ve své době považován za jednoho z mála keramiků ovládajících točení na kruhu.¹⁰⁶ Nezřídka se přitom pouštěl do práce v bezprecedentně monumentálním měřítku – jeho kusy z let 1960–1962 často dosahovaly i dvou metrů. O skulpturní potenciál monumentalizované ‘užitě’ keramiky se již od poloviny 50. let zajímala také keramička Alena Kroupová. Kroupová usilovala o slinutý střep neglazované kameniny, často skládané z dílců nebo přímo pálené v kombinaci s porcelánem či hmotami různého složení, jež neměla v čs. výrobě živou tradici (viz výše). Ve spolupráci s Otto Rothmayerem nainstalovala Kroupová r. 1960 výstavu v zahradě UPM, složenou ze zahradní keramiky ze štěchovické póroviny a kralupské solné glazury.¹⁰⁷ „*Formová problematika keramického umění*“ podle Karla Hetteše orientovala trajektorii vývoje Kroupové tvorby.¹⁰⁸ Hlavní přínos Kroupové do kmene soudobé ateliérové keramiky spočíval v principu tvůrčí variace formálního problému s východiskem v technice zpracování. Kroupová v důsledku povýšila dostředivou, osově vertikální abstrakci rotačního tělesa, jehož stěny tažené prostorem fixují kresebnou či taneční akci rukou v čase,

¹⁰⁴ BOHMANNOVÁ 1961. „*V poslední době jsme byli svědky renesance zahradní keramiky, zatím však v úzkém rozsahu individuální tvorby. Několik umělců se snažilo dát odpověď na otázku, jak by měla vypadat naše současná zahradní keramika.*“

¹⁰⁵ Ibidem

¹⁰⁶ MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ 1960

¹⁰⁷ JAVŮRKOVÁ 1961 a Keramika Aleny Kroupové 1961. Kroupová s architektem Otto Rothmayerem byli členy skupiny Bilance, v rámci níž se společně podíleli na instalaci již dvou výstav od r. 1958.

¹⁰⁸ HETTEŠ 1961c

na roveň volné plastiky a jejímu postavení v kánonu české umělecké keramiky tak je možné hledat paralelu např. v účasti keramika Williama Staite Murraye na britském diskursu zrodu abstraktního umění vůbec.¹⁰⁹

Problém tradice v uměleckém řemesle následujícího roku tematizovala společná výstava Pravoslava a Jindřišky Radových za doprovodu skláře Josefa Soukupa ve Špálově galerii pod kurátorským vedením Jarmily Glazerové. Rada i Radová svou tvorbou postulovali trvalý přínos aplikované keramické metafyziky s příslušnými historicky adekvátními technologickými detaily. Radova plastika se tvarově zakládala na točených formách. S Jindřiškou usilovali o oživení majoliky, měkkého střepu s cínčitou či olovnatou glazurou. Na pokusu o vytvoření standardu keramické stolní soupravy Rada založil svou aspiranturu. O inovativní užití keramiky v architektuře Rada usiloval materiálovou kombinací s nosnými železnými kostrami, na které navlékal dekorativní abstraktní elementy. Jeho simultánní hledání cest k aplikaci keramického materiálu v exteriérech soudobé architektury se však zdálo vést do slepé uličky ke zjištění, že je jako médium tomuto účelu „*pramálo uzpůsobena*“.¹¹⁰

¹⁰⁹ Viz např. Julian STAIR: Re-inventing the wheel: The origins of studio pottery. In: LIVINGSTONE/PETRIE 2017. Předpoklady uplatnění keramiky užitého tvarosloví na vývoji porozumění abstraktnímu umění v Británii mezi 1. světovou válkou a Velkou ekonomickou krizí položil již teoretik a keramik Roger Fry s dílnou Omega Workshop, s níž reagoval na podněty klasické čínské keramiky 10–12. stol. n. l., vystavené poprvé v Burlington klubu v Londýně r. 1910. William Staite Murray vystoupil na pole umělecké abstrakce se skupinou Seven and Five, razící umělecký směr Vorticismus. Působil také ve vedení keramického ateliéru na Royal College of Art od r. 1926.

¹¹⁰ HETTES 1961a, s. 7

4. Mezinárodní výstava současné keramiky v Praze, 1962

S výhodou historické perspektivy review mezinárodní keramické výstavy z května 1962¹¹¹ podalo důkaz o setrvalé převažujícím mínění laické společnosti o důvodech váhavé implementace formálně progresivních průmyslových návrhů do masové produkce keramického a porcelánového zboží, čtyři roky po bruselském zázraku¹¹² a 14 let od počátku snah o formulování nároků na nový životní sloh socialistické společnosti. Mohli jsme se dozvědět, že ve třetím oddílu výstavy se mohl návštěvník seznámit s ukázkami průmyslového výtvarnictví, prototypy jídelních souborů, současností a vizemi o budoucnosti užitkového multiplikátu. Přes soustavné kapacitní navyšování, z přání pisatele, výroba snad získá potřebné impulsy, podobně jako v minulosti u EXPO 1958, nadále přítomného v označení vybraného zboží, tak ve skle výstava čs. skla v Moskvě z r. 1959, ke kvalitativnímu skoku. Minulá zkušenost dávala podle autora precedens k modernizaci výroby a může také „*popohnat vkus průmyslových výtvarníků o několik let kupředu*“.¹¹³

V předvečer Mezinárodní výstavy keramiky hovořili Pravoslav Rada, Václav Dolejš, Lubor Těhník a Dušan Šindelář o palčivých otázkách soudobého keramického průmyslového návrhu a umělecko-společenské legitimacy a limitů individuální ateliérové práce. Jejich dialog se zakládal na implicitním konsenzu potřeby prostorového rozvedení úplnosti československého keramického pole, jímž (ve srovnání se zahraničními reprezentacemi) doufali dosáhnout výhledu dalšího vývoje a rozeznání potřebných strategií k jeho dosažení. Zahraniční výpravy směly výstavu obeslat maximálně 120 kusy, jež se musely vejít do jedné ze tří žánrových kategorií: umělecké keramiky, dekorativní a architektonické, a prototypy užitkové keramiky. Československá stopa se na výstavě prosadila ponejvíce prototypy užitkové keramiky, soudobě dosud neuvedenými do výroby.¹¹⁴ Panel se rovněž v úvodu shodnul na naději vzájemného tvůrčího, zejména však technologického posunu. Proto spoluorganizátor výstavy Pravoslav Rada přizval k přípravě expozice a výtvarného programu okolí pavilonu dvě třetiny domácích výtvarníků z mimo-keramických odvětví, odkazuje se přitom na Picassa a Miróa, jejichž neortodoxie zprvu zástupce keramické obce provokovala, zpětně však byla díla z Vallauris a dílny Josepa Llorense Artigase brána za seminální impulzy nových uměleckých metod.

Východiskem diskuse se stala Šindelářova funkcionální taxonomie keramických žánrů. Ve společnosti se podle něj uplatňuje keramika „*standardní – průmyslová, ryze užitková* (např. sanitní), *keramika určená do architektury, zahradní keramika a keramika unikátní*.“¹¹⁵ Primární zřetel k funkční konstituci keramického nebo porcelánového objektu byl mezi umělci a kritikem určen za střed úsilí rodícího se

¹¹¹ Kultura ČSR, 1962/18, 3. května, nepag. (Není uvedeno v seznamu použité literatury.)

¹¹² VČELÁK 1962

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ HLAVOVÁ 1962, s. 2

¹¹⁵ HLAVOVÁ 1962, s. 2–3

pojmu designové tvůrčí metody vytyčování a následného komplexního řešení problému. Funkce objektu se nemanifestuje pouze ve tvarosloví, korespondujícím s intuitivním unástrojením, tj. rozšířením manipulační variability lidské anatomie.

Do kategorie spadaly nově veškeré kvalitativně komunikující aspekty předmětu. Ten se v ní stává médiem sebe sama, nejen návodem k užívání, ale i apriorního záměru na působnost ve světě věcí, procesu svého vzniku, výroby, historie materiálu (v případě hrubší ostřené kameniny), stylového vztahu aplikovaného dekoru k formě atd. Václav Dolejš z pozice návrháře ÚBOKu v té souvislosti poukázal na pozoruhodný pocíťovaný nesoulad pobruselské estetiky dekorativního porcelánového předmětu a experimentálních obytných interiérů, v nichž dominantní stylový prvek světlého, leštěného solitérního nábytku a sektorových stěn koliduje s bílými duchcovskými figurkami Jaroslava Ježka, Jana Černocho či Vladimíra Davida, modelářů při ÚBOKu či vývojovém závodě Karlovarského porcelánu, n.p. v Lesově.¹¹⁶ Holý porcelánový střep působil „*studeně a neosobně*“, architekti proto podle Dolejše bez výjimky požadovali „*strukturální, hrubozrnnou keramiku*“. Tento problém vrhá nové světlo na duchcovskou figurální produkci kolem poloviny 60. let, kdy se ve stylizované modelaci především zvířat postoupilo ke kompaktnějším, méně členitým objemům, řešeným na max. dvě pohledové strany. Přiblížení ke grafickému znaku v prostoru bylo dosaženo přesunem tvarových deskriptorů do obrysové linie, zatímco uvolněná bílá plocha se otevřela tištěnému dekoru. S pozoruhodným řešením, které skloubilo užívaný materiál tvrdé porcelánové pasty, zaběhlé výrobní postupy, vyvinuté pro potřeby multiplikace bruselských soutěžních návrhů (Ježkovy Klisničky či Forejtové Sedící dívky) a meta-diskurzivní odkaz k dějinám keramiky vůbec v podobě cibulákových girland s plastickým tvarem podkladu nesouvisející, přišel v r. 1967–8 Václav David. V sérii rozměrných figur pro Royal Dux vynikal Jelen s invertovanou girlandou na boku, jehož i dříve nesporně významné postavení v závěru zlaté éry čs. keramiky 20. století nabylo díky Dolejšově postřehu nepřímě na konkrétnosti.

Sám Dolejš v diskusi na téma porcelánové figury přispěl vzpomínkou na někdejší „revoluční přechod“, učiněný Ježkem mezi léty 1956 a 1958: „*Ježkovy figurky asi nejsou to pravé, ale přesto je musíme hodnotit jako ohromný pokrok. Byl první, kdo rozbil tradici figurek* [v čs. Podnicích].“¹¹⁷ Přes aktivity firmy Rosenthal na poli figurálního porcelánu dospěl Pravoslav Rada k vytyčení kontinentálních ‘škol’. Severskou zastupovali švédský Gustavsberg tendující k dekorativismu a minimalistická finská Arabia, italská škola existovala v okruhu milánských designérů, pracujících např. pro značky Bitossi či Mazzotti. Překvapivě kriticky se nicméně postavil vůči středoevropské, historicky německé tradici, jež autentickou soudobou ‘školu’ nepředstavuje. Autentická ‘škola’ keramické figury by se ve střední

¹¹⁶ Ibidem, s. 3

¹¹⁷ HLAVOVÁ 1962, s. 4

evropě mohla zformovat za předpokladu, že přijme dvojkolejnost vývoje, individuální produkce a ustálených typů, za ústřední tezi projektu.

4.1 Příprava a předpoklady

O přípravách Mezinárodní výstavy se mohl laik dozvědět v běžném tisku z na fakta bohatého rozhovoru s hlavním architektem Františkem Cubrem a autorem scénáře Jindřichem Santarem¹¹⁸: Na instalaci se podíleli František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný, Václav Šimice, Aleš Beneda, Bohuslav Rychlík, scénář vypracoval Jindřich Santar. Vstup do pavilonu lemovaly tématické plastiky Oldřicha Zoubka a Evy Kmentové, Aleny Kroupové, Jindřicha Wielguse a Josefa Istlera, ve vstupní hale pak alegorie družby národů Vladimíra Janouška a dekorativní panneau, resp. kompozitní mříž Jana Kotíka, kombinující na železné síťové konstrukci barevně polévané drenážní trubky, miniaturní vitríny s keramikou novou i historickou a diapozitivy, a konfrontace dvou váz, mikulčického 3000 let starého nálezů a artefaktu z roku pořádání výstavy, jež s písmomalířsky na stěně provedenou básní Pavla Kohouta prostoru foyer nasadila pointu.

VERŠE O VÁZE¹¹⁹

PRVNÍ CO UCÍTLA BYLY DVĚ DRSNÉ DLANĚ,
PRVNÍ CO UVIDĚLA BYLO SRAŽENÉ ČELO
PANENSKÉ ČELO PRAPŘEDKA, KTERÉ ZÚRODNILA
ONA, PRVOROZENÝ PLOD LIDSKÉHO SNU.

PAK SI JI PODÁVALY NÁRODY A VĚKY.
BYLA JIM ČÍŠÍ I RAKVÍ A ČASTO I TERČEM.
DOKUD SE HRNČÍŘI NENAUČILI VÁLČIT
VE JMÉNU JEJÍ KŘEHKOSTI A KRÁSY.

STVOŘIL JI ČLOVĚK? NEBO ONA JEHO?
LZE JEN ŘÍCI, ŽE JE ZÁRODKEM KOSMICKÝCH LODÍ.
PROTOŽE NAD NÍ ČLOVĚK POCÍTL PRVNĚ
OPOJNÉ ŠTĚSTÍ TVŮRCE.

¹¹⁸ STANOVSKÝ 1962, s. 1–2

¹¹⁹ Báseň nebyla publikována. Čteno z reprodukce fotografie foyer, otištěné v Architektuře ČSR (TRUBÁČEK 1962).

První sekci výstavy ze tří, věnovanou historii keramiky na čs. území, zpracovali do podoby dvaceti scénických obrazů Josefa Flejšara a (?) Synka. Z hojného využití obrazových reprodukcí, projekcí, iluzivního osvětlení či hudebního doprovodu v úvodní části běžela promítaná smyčka pásma „o hlíně, hrnčířském kruhu a dovedných rukou“, za hudební doprovod byla uplatněna kompozice pro orchestrion Zdeňka Lišky. Druhá sekce, jež se stala primárním předmětem soudobé umělecké a výstavní kritiky a reportáží, sestávala z národních expozic členských států při AIC, resp. jí vyzvaných k účasti. Vedle ČSR pouze Sovětský svaz, NDR a Itálie byly zastoupeny jak individuální ateliérovou tvorbou, tak průmyslovým návrhem. Třetí závěrečná sekce představila stav a progresivní ambice československého porcelánového a keramického průmyslu. V rámci ní architekt scénograf Josef Svoboda instaloval pětici scénických obrazů, ukazujících výrobu keramiky a její využití. Zvláštní popis získal podvojný výjev, užívající poloprůhledných zrcadel a reflektorů k iluzivní změně stylu interiéru mezi secesním a aktuálním. Československá expozice, jež přecházela volně ze závěru druhé sekce do třetí obsáhla mj. i černé divadlo Jiřího Srnce. Obsesivní důslednost programu se projevila až do samého závěru výstavy, kde suvenýrový kiosk generoval svůj obsah pomocí in situ zařízené karuselové pece.

4.2 Obsah výstavy

Z tří hlavních popisů výstavy, dostupných v oficiálním katalogu¹²⁰ a časopisech *Architektura ČSR*¹²¹ a *Umění a řemesla*,¹²² dnes můžeme abstrahovat následující informace: Výstavu projektovail architekti František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný, Josef Svoboda a Václav Šimice, zahraniční expozice připravili arch. Aleš Beneda a Bohuslav Rychlík. Plakát a obálku katalogu navrhl Josef Flejšar [60]. Vědecké podklady scénáře výstavy připravili dr. Zoroslava Drobná za Národní muzeum v Praze (historický úvod - středověk), dr. Dagmar Hejdová a Jana Kybalová za Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze (od renesance do r. 1945) a dr. Jiří Říhový z Archeologického ústavu Čs. Akademie věd (historický úvod - pravěk). Výtvarně spolupracovali Vladimír Janoušek, Jan Kotík, Antonín Kybal, Josef Svoboda, V. Synek, Eva Kmentová, Olbram Zoubek. Výstavní grafiku zpracovali L. Dvořák, M. Hrbas, Milan Míšek. Scénář sestavili Jindřich Santar, Jaroslav Pýcha a Miloš Jiránek. Výstavní architektura předpokládala druhé využití v sousledně pořádané mezinárodní filatelistické výstavě a alespoň v sekci průmyslového výtvarnictví a národní reprezentace SSSR byla navržena jako modulový systém.¹²³ V instalaci významně sloužila fotografie coby prostředek k potlačení „obvyklých naturalismů – ubrusů, příborů ap.“¹²⁴ Téma československé národní expozice, uzavírající architektonicko výtvarnou

¹²⁰ ECKERT 1962a

¹²¹ TRUBÁČEK 1962, s. 563

¹²² Mezinárodní výstava současné keramiky. In: *Umění a řemesla*, 1962/5, s. XXX-XXXI, neuvedeno v seznamu použité literatury.

¹²³ TRUBÁČEK 1962, s. 563

¹²⁴ Ibidem

procházku, hmota - oheň - tvar, vyjádřily Kybalovy textilními intarzie, jež se zdály v již o sobě roztržštěné instalaci ČSR působit dominantně a diskordantně.

Prvotní celostní nálezní efektu a účelů výstavy následovaly ve Výtvarné práci dílčí reflexe, v čele s klíčovým rozhovorem předních soudobých exponentů keramického diskursu, Hetteše, Rady a Kotíka, strukturovaným imaginární cestou expozicí národních reprezentací participujících delegací, aktivních při AIC.¹²⁵ Shrnutí minulých projektů AIC (stříbrné medaile Horové a Kroupové na druhé výstavě v Ostende 1959) založilo pozadí pro přehled posunu v koncepci. Přelomový charakter projektu, stejně popsaný jako ilustrovaný [34]¹²⁶ a [17]¹²⁷, spočíval mj. v seminálním ohledání možností materiálu i výtvarné intence pro široké pole keramiky v architektuře a architektury pro keramiku, prvně pro domácí (odborné) publikum.¹²⁸ Rozsahem byla pražská výstava největší, co kdy uspořádaná. Překvapivě působilo dominantní zastoupení individuálních umělců, nikoli průmyslových entit. „*Velkým překvapením je i společná řeč [...] většiny nejvýznačnějších exponátů bez ohledu na jejich původ.*“¹²⁹ Takřka mimoděk, přesto jasnozřivě anonymní recenzent konstatoval soudobý společný jmenovatel tendencí v ateliérové keramice začátku 60. let. V domácím prostředí se tato tendence projevovala nejspíše znovuoobjevováním technologií historický významných na našem území a v bezprostředním okolí, např. skrze někdejší importní zboží (např. majoliky, solené kameniny). „*Všude se setkáváme se zájmem používat k práci co nejpřirozenějších a nejpůvodnějších materiálů. To vše je také důvodem velkého zájmu jak o východoasijskou či americkou předkolumbovskou nebo evropskou lidovou keramiku [...].*“¹³⁰ Daleko snad zásadněji v smyslu prospektivní nivelizace pole užívání materiálu (pálené) hlíny mezi uměleckými druhy a metodami byla zaznamenána zvýšená účast ‘intermediálně’ operujících umělců, jejichž projev měl podle recenzenta dvojsečný efekt. Vážné důsledky vyvstávají, kde „[...] práce v keramice znamená pro malíře či sochaře často velké obohacení a že do keramiky proniká stále víc a víc velkorysost koncepcí vážného umění a smysl pro monumentalitu [...]. Hledání nových materiálů a jejich uplatnění [...] jsou nyní díky vpádu malířů a sochařů jasně zřetelné i v současné keramice.“¹³¹ Hlavním důvodem tohoto průnikového fenoménu byla nicméně spekulativně „[...] skutečnost, že leckterá nová myšlenka která se jen stěží prosazuje jako obraz, zdá se mnohemu [srozumitelnější], je-li vyslovena v materiálu, jakým je keramika,“¹³² kvůli pocíťované distanci organické přírody za bariérou techniky a syntetických hmot. Interdisciplinární napodobivé tendence inverzně znamenaly negativní rys prolínání druhů, kdy keramik aj. specializovaný výtvarník používá pod zástěrkou alternativních postupů ochrany před nařčením z plagiátorství. Recenze závěrem kvantifikovala účast respektivních národních

¹²⁵ Keramika 1962, s. 1, 3–4

¹²⁶ Pohled do české expozice s mříží Pravoslava Rady, reliéfem Václava Tikala a psem Karla Nepraše.

¹²⁷ Josefa Istlera a Jindřicha Wielguse velkoformátový figurální reliéf z předpolí bruselského pavilonu.

¹²⁸ PODZEMNÝ 1962

¹²⁹ Keramika 1962, s. 1

¹³⁰ Ibidem, s. 3

¹³¹ Keramika 1962, s. 3

¹³² Ibidem, s. 4

reprezentací a podává schématickou, nicméně významně zpravila o kongresu AIC ze 13.–15. května 1962, na němž přednesly příspěvky zástupci vybraných členských států při akademii (např. za Polsko Rudolf Krzywiec nebo za Velkou Británii Rosemary D. Wren), promítaly se filmy (anglický dokument o zakladateli moderního anglo-orientálního proudu studiové keramiky Bernardu Leachovi), a byly navázány četné kontakty domácích se zahraničními umělci.

Podle dostupných reprodukcí pohledů do expozice Mezinárodní výstavy je možné rekonstruovat přibližné pořadí národních expozic ve střední části cesty bruselským pavilonem: Rusko, Litva, Rumunsko, Velká Británie (všichni vystavující byli odchovanci Bernarda Leache), Řecko, Japonsko (zastoupené dvěma polarizovanými uměleckými názory hnutí Mingei i Sodeiša), Írán, San Marino, Tunis, Belgie (kde vynikli Olivier Strebelle a Carmen Dionyse, jejíž plastiky Zbyteční strážci [37], Kotva, Svatý Kryštof sklízely na většině diskusních platform jak vřelý obdiv, tak vyhraněná odmítnutí), Itálie, Kanada, USA, Venezuela, Argentina, Švédsko, Turecko, Francie, Polsko, NDR, Maďarsko, Švýcarsko, SRN, Ghana, Rakousko, Egypt, Dánsko, Norsko, Finsko, ČSR.

4.3 Reflexe

Napříč domácím kritickým ohlasem se výjma zvláštní pozornosti Richarda F. Podzemného návrhům Lubora Těhníka¹³³ neobjevila jediná úvaha nad současností a budoucností architektonické keramiky a keramiky pro architekturu.¹³⁴ Celkově však výstava po svém skončení vyvolala potřebu „*odstranění nepřehlédného stavu bez reálných výtvarných kritérií, bez odborné, keramické práci oddané kritiky a teorie, aby bylo zajištěno a rozlišeno hodnocení základních forem současné keramické tvorby: 1. výtvarně obrozeného hrnčířského řemesla; 2. keramické tvorby jako užitého umění; 3. keramické plastiky. Tyto kroky mohou přispět k tomu, aby se keramická tvorba stala plně součástí komplexně chápáné tvorby našeho soudobého životního prostředí.*“¹³⁵ Ani v jedné oblasti se však specializovaná kritika nerozvinula. Padnul také podnět na pravidelný domácí všekeramický salon SČSVU.

„Připadá nám, že naši kritici tentokrát příliš ulpěli v rozmezí konvenčních kritérií, že výstava je nepodnítila k výraznějšímu úsilí podívat se na problematiku dnešního stavu světové keramické produkce nově a jinak, než bývá zvykem. A to nebyla rozhodně chyba výstavy,“ potvrdilo Na závěr výstavy keramiky oslyšení propozice zakládání metodik nových podoborů specializované keramické kritiky.¹³⁶ Skrze řešení otázek soudobé formy (stylu) spatřoval anonymní kritik vhodný způsob adresování

¹³³ Oba umělci spolupracovali na realizaci Podzemného Polikliniky Pod Marjánkou.

¹³⁴ Jev tím pozoruhodnější, oč více nabyly na významu na poli umělecké keramiky architektonické realizace od konce 60. let (viz Závěr)

¹³⁵ TRUBÁČEK 1962, S. 563

¹³⁶ Na závěr výstavy keramiky 1962

existenčních otázek jednotlivých druhů keramiky. Nikoli však základní uměleckou metodou ateliérové keramiky, tj. technologickým experimentem.

Z nemnoha rozhovorů umělců a zástupců tvůrčích průmyslových oborů sestavila v ohlédnutí za Mezinárodní výstavou keramiky *Výtvarná práce*.¹³⁷ Hovořili zde takřka prominenti umělecko-průmyslového diskursu a keramiky zvláště, Pravoslav Rada, organizátor výstavy, Karel Hetteš a Jan Kotík. Rada na příkladu argentinské nízko pálené keramiky negativně definoval zahradní keramiky, jíž je dovoleno svobodněji kolísat mezi užitností a objektovou dekorativností v monumentálním měřítku a technologicky ze zásady z vysoko páleného, slinutého a mnohdy silně ostřené střepe. Belgická sochařka keramička Carmen Dionyse, držitelka jedné ze zlatých medailí na výstavě udělených, jako později během účasti na prvním sympoziu v Bechyni i zde rozdělovala – na interpretaci jejího díla se nemohli Rada s Kotíkem shodnout. Kotík připustil otevřenost díla vymezeného svým materiálem, popřel ji však ze strany plastického utváření a navrhnul jeho čtení odkazem na strukturální zacházení s kachly. Rada se přidržel povrchu a v plastikách spatřoval mimokeramické vlastnosti svařovaného plechu. Na týž problém upozornil Kotík přes obdiv u Luciana Fontany, jenž výstavu obeslal trojicí reliéfních *concetti spaciali*. Dále Sottsass podle Kotíka keramiku z pozice architekta návrháře výslovně „zneužíval“. Rozhovor rozkryl se zde neusazená diference korektních atributů ‘sochařskosti’ a ‘keramičnosti’, jež se později smrští a ustrne tlačena opakujícími se odsudky ze strany selhávající průmyslové výroby, resp. formální inovace a tržní osvěty, v kritice svévolnosti umělecko technologického výzkumu, pro materiál keramiky neodmyslitelného. Rada přes jednoduchost estetického srovnávání opakovaně prokazoval mimořádný rozsah znalostí ze soudobého evropského dění výčty jmen z výstavy absentujících keramiků z Belgie, Finska ad. Že složení výstavy směřovalo v základních rysech k encyklopedickému uspořádání s malým zřetelem k progresivním trendům v materiálu, laické recepci zřejmým z libreta, zvláště však z nestejného obsazení národních sekcí, demonstroval Karel Hetteš steskem po chybějící Picassově keramice z Vallauris, jež byla přítomností na druhé přehlídce AIC v Ostende, 1959, instrumentální k ustavení oborové autority Akademie.¹³⁸ V plném požadovaném rozsahu expozici zápůjčkami vyhověla pouze Itálie a NDR. Obdivný exkurz do výrazového spektra skrze namnoze sdílený přístup k užitému tvarosloví a rigorózním řešení tektoniky objektů spojil všechny tři diskutující vůči expozici USA. Kotíkova „tendence k pravdivosti“ Theodora Randalla, ani Hettešova chvála „přesvědčivého keramického projevu skvělé misky“ Gertrude a Otta Natzlerových, se nicméně neprosadila jako korektiv politicky barvené polarity výrobních strategií a uměleckých motivací fantomní Ameriky, r. 1962 stále přítomné ve funkci kontrastní legitimizace historicky správné domácí cesty (čs. keramického průmyslu).¹³⁹

¹³⁷ HETTEŠ/KOTÍK/RADA 1962

¹³⁸ Picasso tou dobou již déle než pět let s keramikou nepracoval. Totéž později zazní k chybějící práci Bernarda Leache, který je r. 1962 již téměř slepý.

¹³⁹ HETTEŠ/KOTÍK/RADA 1962, s. 7

Jediný objekt z japonské expozice, „*víc volnou plastiku než nádobu*,“ zasloužil podle Jany Kybalové obdiv [35].¹⁴⁰ V rámci kritické formy binárního poměřování, na jejímž vrcholu pomyslné turnajové pyramidy bylo místo předem obsazeno, srovnáním „*dvou autorů [Belgie], řešících zde podobnou tematiku, se rozhodně šťastněji, především keramičtěji, vyjadřuje [Carmen Dionyse], zatímco v západním světě zvučné jméno Olivier Strebelle nám označuje reliéfy, které by právě tak konvenčně jako v keramice mohly vyznít v kterémkoli jiném materiálu*.“¹⁴¹ USA podle Kybalové jako celek ukázaly negativní „*tendenci povýšení nápadu, námětu a neomezené fantazie, které, zdá se, není v keramice ani v jiných oborech amerického umění nikdy dost, na vůdčí princip v přístupu k dílu*.“¹⁴² Smíšení obdivu s etnologickým stereotypem, odkazujícím na domácí institucionální sepětí výtvarného vývoje s výzkumem lidového uměleckého řemesla, Kybalová věnovala americké umělkyni Tošiko Takeazu: „[...] ukázala pozoruhodné možnosti základního točeného tvaru, povýšeného deformací a politím burelovou polevou k nejvyšším metám výtvarného výrazu.“¹⁴³

Pozoruhodné bylo setkání domácí kritiky s volnými prací Lucia Fontany. Kybalová na vystavené reliéfy zareagovala po svém: „Případ Lucia Fontany [...] vyvolal na výstavě snad nejvíce diskusí a pochyby, že můžeme prohlásit jeho nesporně původní a odvážná řešení v oblasti reliéfu za největší přínos výstavy. Už proto ne, že jeho desky nejsou vlastně keramikou,“ odůvodnila odmítavou reakci, již Fontanovi odepřela pomyslný diskurzivní primát.¹⁴⁴ Z pohledu Kybalové např. nabídl materiálově autentičtější řešení tématu reliéfu na pohledových stranách zploštělých nádob modelovaných z plátů Guido Gambone. Téma abstrakce se ocitlo podřazené kategorii nárokové funkčnosti artefaktu, jež dávala z pohledu kritiky autorovi volnost nakládání s piktorálním aspektem duté formy skrze tradiční asociaci vlysu na těle nádoby, pokrývaného ornamentem zcela či jen v bordurách figurálního výjevu. Pojem dekor tak v širší významů mohl označovat cokoli od raženého či houbičkového obtisku po kompozičně náročnou strukturální abstrakci, umístěnou pouze na vágně užitečnou, tj. v náležitých detailech konvergence dutiny a jejího vyústění adekvátně technicky zpracovanou formu. Zatímco formová a tematická abstrakce jak uplatňovaného dekoru, tak potenciálně samotných soliterních nádob či dutých, plasticky pojednaných tvarů existovala a prosperovala v liminální sféře specificky keramické tektoniky (lisování, stavba z plátů, hadů či točení na kruhu), spojené s podprahovou asociací unástrojení, volná tvorba, využívající tradičních sochařských žánrů prostorové plastiky nebo reliéfu, byla vystavena kvalitativně odlišné kritice. U polské sekce se Kybalová pozastavila nad obrazovou abstrakcí a tvarovém historismu jako nad úkazy západních plytkých hodnot a buržoazní konvence respektive: „*Negativním rysem expozice bylo namnoze povrchní přejímání některých levně efektních principů západního umění*

¹⁴⁰ KYBALOVÁ 1962, s. 211

¹⁴¹ Ibidem

¹⁴² KYBALOVÁ 1962, s. 209

¹⁴³ KYBALOVÁ 1962, s. 213

¹⁴⁴ KYBALOVÁ 1962, s. 207

[...] či naopak programový historismus antikizující červenočerné keramiky prof. Krzywiece. ¹⁴⁵ Obojí výtky byly symptomatické souboru hodnotitelů rozšířených začátkem 60. let v československé keramické kritice.

Antologie esejí Hrách na stěnu házeti aneb O užitečnosti věcí Jana Kotíka z r. 1969 kompilovala z pohledu autora jeho nejzásadnější příspěvky k myšlení řemesla či řemeslem, resp. návrhu a návrhem. ¹⁴⁶ Nejhruběji z původního kontextu vyňatá působí práce Pravdivost vztahů, jež vyšla s ročním odstupem po Mezinárodní výstavě, ke které se nicméně vázala příklady a bez jejíž znalosti zůstává obtížně prostupná. Kotík se v Pravdivosti pokusil identifikovat podvojnost čs. keramické produkce, rozpolcené mezi průmyslovou a ateliérovou singulární: „[...] organizace celé společnosti u nás předpokládá velkosériovou reprodukční výrobu.“ ¹⁴⁷ Proto musí existovat kompenzační mechanismy k saturaci „psychologicko-sociálních potřeb“, mj. v konstituci životního prostředí, resp. bytové individuace. Ateliérová práce není ve své podstatě zbožím. Tím se stává teprve nutností komodifikace v zájmu šíření a výměny hodnot. Kotík se implicitně dovolával Marxovy inspirace Ruskinem a pokračujícím sociálně-reformně orientovaným diskursem kolem hnutí Arts and Crafts. Masová reprodukovatelnost předpokládá okleštěnost na „čistou slohovost“ předmětu, řešeného s ohledy na maximální funkčnost a (sic!) maximální nenápadnost. Zásadní nedostatek ateliérové tvorby Kotík spatřoval v přetrvávající „překonané“ snaze být za jedno s „výrobou“. Samo-oslabená suverenita v sepjetí specifické funkce s formou, reflektující obecné potřeby a tedy nejvlastnější ontologické příčiny, pak způsobuje nepochopení u veřejnosti a kritický postoj ve smyslu kulturního přežitku. Nápravu je lze hledat ve změně metody ateliérové práce, která se dosud velmi nelišila svou odtazitostí sekvence kresby designu – modelace – prototypizace – dekorace (popř. ještě – příprava pro mnohačetnou reprodukci) od metod fabrických. Na Mezinárodní výstavě keramiky pro Kotíka vyčnívaly ty artefakty, jejichž „pravdivost“ vůči situovanosti tvorby nekompromitovala neautenticita metody. Žádaný postoj, dynamický a dialektický oproti statickému a „reprodukčnímu“, metaforicky „*nechápe 'jablko' jako statickou věc o sobě a konečnou formu, ale jako výsledek určitého procesu, vedoucího ke skutečnosti jablka.*“ Jinak také objekt definují jeho fenomenologické odrazové plochy: jedná se buď o „*neměnný, 'metafyzický' chápaný fakt věcí*“, anebo o tvůrčí zhmotnění existenciální průběžnosti, ve kterém časně objekt je zároveň okamžikem ve vývojovém, či lépe vyvíjejícím se procesu.

V dalším plánu pravdivosti vztahů se řadí relativní poměr stavebnosti, resp. strukturálního řešení, tektoniky a její řeči skrze – , a tvaru, chápaného v kontextu aristotelské estetiky, v níž se vizuální i hmotné utváření předmětu, vyjádřeného zároveň se „stavebností“, dostává vůči dříve apriorní ideji sebe

¹⁴⁵ KYBALOVÁ 1962, s. 208

¹⁴⁶ Významně z knihy recentně těžila edice Lady Hubatové–Vackové Věci a slova, podávající v doprovodných syntetických statích autenticky myšlené syntézy teorie designu do r. 1970. HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014.

¹⁴⁷ KOTÍK 1963c, s. 65

sama do natolik úzkého spojení, že hrozí vyvstát implicitní pleonasmus „*utvářený tvar*“. Pro Kotíka jediné pravdivé řešení tektoniky keramického objektu spočívá východiskem v dutině či alespoň pocitu dutosti.

Rozdíl myšlení průmyslového výtvarníka a výtvarníka-keramika Kotík navrhuje definovat takto: „*Průmyslový výtvarník musí myslet ve výrobním způsobu. Výtvarník keramik myslí ve svém materiálu. Pro průmyslového výtvarníka je relativně konstatní technika a relativně variabilní materiál. Pro výtvarníka-keramika relativně variabilní technika, tj. metoda vzniku předmětu, a konstantní materiál.*“¹⁴⁸ Úsilí obou v ohledu na proměnu materiálů se také otáčí protilehlými směry. Průmyslový výtvarník fixuje materiál proti diferencovatelnosti, předmět soupeří s materiálovou přirozeností násobnou syntetizací. Keramik umělec se pokouší uplatněním ovládnutého principu aleatoriky vybudit v materiálu jeho nevyzpytatelnost a dosáhnout co nejméně očekávatelných efektů. Syntetizuje tak ve stejné míře, jako průmyslový výtvarník, ovšem jeho druhá příroda musí působit zcela konkrétně, nedělitelně.

Kotíkovu úvahu motivoval vzhled do situace v um.řem. profesích, napojených na výrobní mechanismy, v nichž národní ekonomická orientace na masprodukci neumožňuje rychlou odpověď na dílčí změny v poptávce. Maloseriová výroba, pro rozsah dříve pokrývaná lokální dílenskou produkcí v živnostenském systému, byla znárodněním hospodářství, zejména obchodu, vyhlazena. Na sobě navzdory přetrvávající význam tohoto dynamického výrobního modelu reagoval establishment přenesením zodpovědnosti na výtvarníky-keramiky, či šířeji specializované umělce, jejichž média se objevovala mimo čistě individuální ateliérovou práci v souvislostech se služebnými funkcemi nástrojů a předmětů denní potřeby. Kotík rozuměl střetu kritiky, školení, dostupných výrobních prostředků a distribuce, jež odsuzovala ateliérové keramiky k selhání, a považoval nárokování plnění úkolu vč. projevů nepochopení dané diskrepance za nespravedlivé.¹⁴⁹

¹⁴⁸ KOTÍK 1963c, s. 67

¹⁴⁹ Viz JAVŮRKOVÁ 1962

5. Odkaz Balance aneb kudy dál

Skupina uměleckých řemeslníků, architektů, průmyslových návrhářů a grafiků Balance se ustavila roku 1958 pod teoretickou záštitou Karla Hetteše. Spojila se v ní generace meziválečných umělců z řad absolventů UPŠ s nejmladší generací, jež v letech těsně po 2. světové válce musela hodnoty a dříve dobyté umělecké mety sobě znovu objevovat s cílem navázat na přerušenu linii avantgardního formálního myšlení. Založení skupiny motivovala sdílená víra v reálnou utopii, živenou dialektickým materialismem a bezprostředněji potřebou zamezit prostředky vlastními užitému umění opakování teprve dekádu vzdálené katastrofy. Hetteš za skupinu postuloval její program: „*Nové druhy výroby. Nové materiály. Nové konstrukce. Nové výrobní způsoby. Nové potřeby.*“¹⁵⁰ Společnost tak očima umělců doznávala a skrze jimi vytvářené životní prostředí dozná radikální proměny, jejíž výslednicí bude uzavření historické trajektorie, determinované poslední kapitolou hegelíánské evoluce společnosti.¹⁵¹ Nejvýraznější kritiku Balance podal Josef Raban v duchu formální analýzy arbitrárně vybraného artefaktu, následované konstruktivním doporučením na vylepšení jak zpracování, tak šířeji úkolu samotného.¹⁵² Výstavu Raban doporučil k setrvání mezi stálými expozicemi UPM. Souvislost s čerstvou světovou výstavou v Bruselu zajistil např. servis Děvany Mírové, vytvořený pro francouzskou restauraci československého pavilonu. Raban přitom vyzdvihl právě obohacení účelově reprezentativních artefaktů ze světové výstavy (kam mohlo vyjet pouze omezené množství Čechoslováků) o domácí kontext, jak výrobně a materiálově autentický, tak zaměřením na domácí publikum vkusem a využitím. Porcelán se nicméně jevil jako zástupce jednoho z průmyslových odvětví s viditelně pomalou integrací návrhářství, a to i přes déle než dva roky trvající působnost výzkumného závodu Karlovarského porcelánu, n.p. v Lesově a partnerské vývojové instituce ÚBOK.

Tření mezi diskurzy průmyslového návrhářství, výroby a spolupráce umělce s architektem adresoval historik umění Jiří Šetlík krátce nato na okraj IV. přehlídky čs. výtvarného umění.¹⁵³ Vzájemné poměřování obou oborů vystoupilo do popředí veřejné debaty díky první samostatnou expozici užitého umění na souborné výstavě vůbec, jež se zdála budit značná očekávání. „*Zadávání výtvarných prací do nové architektury nebylo podřízeno organické jednotě architektonického záměru.*“¹⁵⁴ Na vině podle Šetlíka byla ‘separacionistická’ politika SČSVU. Ve snaze o vyjadřování nového životního prostředí

¹⁵⁰ HETTEŠ 1958, nepag.

¹⁵¹ „Naše až dosud nesoustavně vyvíjející se technická civilizace začíná být schopna přeměny v trvalý řád, v novou skutečnou kulturu, vyvěrající z práce jako základu lidského života. Bude úkolem průmyslového výtvarníka, aby při této přeměně světa pomohl podřídit techniku člověku a znovu porovnal věci s lidmi. Nechceme už výrobu jen pro výrobu, [...] chceme výrobu pro život.“ (RABAN 1958b)

¹⁵² RABAN 1958b, kritika na příkladu plakátu Chopinův rok Josefa Flejšara. Metodu kritiky užité tvorby Raban vypracoval v abstraktních rysech ve statí *K teorii a kritice užitého umění a průmyslového výtvarnictví* (Raban 1958a).

¹⁵³ ŠETLÍK 1960

¹⁵⁴ Ibidem, s. 228

novými tvary keramika vykazovala „*snahy o nové formy, technologické metody a různorodost*“.¹⁵⁵ Obával se nicméně hrozby afunkčnosti dané chybným zadáním a nepoměru průmyslové výroby s ateliérovou produkcí. Jako pozitivní příklady Šetlík jmenoval žardiniery Františka Davida, Aleny Kroupové, Lubora Těhníka či Jana Hausnera a dekorativně pojaté keramické plastiky Josefa Simoty, Václava Markupa či Pravoslava Rady, u něhož zvláště vyzdvihl využitelné plošné formy mříží a panneau.

Na vysvětlenou, proč keramici hledají se zvyšující frekvencí příležitosti k uplatnění tvůrčího přebytku v ateliérové, kusové či maloseriové tvorbě, Karel Hetteš v reakci na výstavu skupiny Bilance r. 1963 popsal významový přerod, jež lze soudobě pozorovat s pražskou Mezinárodní výstavou keramiky v živé paměti¹⁵⁶. Bez ohledu na míru individuální afiliace s politickou či výrobně provozní strukturou společnosti keramici reagovali na odpovědnost za pokračování revoluce materiálními prostředky orientováním na dosažitelné cíle, v nichž byli s to uspokojivě ovlivnit mj. vysoký umělecký a technologický standard explicitně po nich žádaný a instrumentalizovaný ve funkci lidové osvěty k širokému přijetí výrazu nové společnosti. Začasté tak hledali a nalézali východisko ze sysifovské práce notoricky inovaci rezistentním podnikovým závodům (všechny závody Karlovarského porcelánu, n.p. ap.) či bezúčelnému tvarovému a technologickému výzkumu v návrhářských střediscích ÚBOKu či ÚLUVu ve spolupráci s malými dílenskými provozy (Štěchovice, Kralupy n. Vlt., Tisovice), u nichž zadávali a následně např. skrze galerie Dílo sami distribuovali limitované řady návrhů. V tomto prostředí se mohli spolehnout na rozsáhlou expertízu dílenských vedoucích, jež v rámci dynamické reciprocitý působili jako technologičtí specialisté radou, tak i zpětnou vazbou výtvarné kritiky. Vedlejší, od 70. let v zrcadle publikovaného diskursu významnější pak byla aplikovaná práce v architektuře, jak v rovině výtvarných realizací, tak přímým podílem na návrhu povrchových úprav architektury.

Přelomový sjezd SČSVU roku 1964 přirozeně adresoval také dění na poli užitého umění a specificky i v oblasti keramiky, průmyslové i individuální. Mezi členy předsednictva Svazu se 11.12.1964 ocitl Pravoslav Rada.¹⁵⁷ Mezi umělci, architektky a teoretiky, u nichž na základě předchozího působení bylo lze očekávat zájem o zastoupení keramiky mezi ostatními, často výraznějšími obory volné i užité tvorby, můžeme jmenovat Bohuslava Rychlinka, Jindřicha Chalupického a Jana Kotíka, řadové členy Ústředního výboru Svazu, kam neúspěšně kandidovala také Alena Kroupová, a do výboru sekce UP zvolené Alenu Adlerovou, Václava Dolejše, Karla Hetteše a Lubora Těhníka.

Na sjezdu přednesený referát Ekonomické problémy výtvarné činnosti, společenské a sociální postavení výtvarníků, výtvarné fondy zmiňoval zakladatelskou funkci návrhu vládního usnesení Ministerstva

¹⁵⁵ Ibidem, s. 232

¹⁵⁶ HETTEŠ 1963b

¹⁵⁷ Sjezd 1964, s. 3

školství a kultury ve spolupráci se Svazem z let 1961–1962 „na řešení vzájemného vztahu výtvarného umění a architektury a na zásady spolupráce mezi investory, projektovými organizacemi, architekty a výtvarníky.“¹⁵⁸ K součinnosti výtvarného umění s průmyslovou výrobou referát citoval vládní usnesení č. 1047/61 o zásadách organizace výtvarného vývoje ve výrobě, jež mělo za cíl „vytvořit účinné předpoklady“ pro propagaci a vznik útvarů výtvarného vývoje ve výrobě, jejich materiální i personální zajištění, periodického komisního hodnocení estetické kvality produkce s ohledem na (významově směřované) užité hodnoty a společenské funkce. Společenské a ekonomické postavení umělců ve výrobě legislativně ukotvila ohláška Státní mzdové komise. Systém výtvarných rad při Ministerstvu spotřebního průmyslu, vzešlý z podnětu SČSVU a právně definovaný vládním usnesením č. 1047/61 v součinnosti s vyhláškou MŠK č. 149/61, charakterizoval referát jako „významnou společenskou a kulturní vymoženost socialistického zřízení.“¹⁵⁹ S cyklickým argumentem tautologie objektivní historické pravdy socialistického zřízení, demonstrované nosiči výtvarné kultury, tj. tvorby objekty k sestavení životního prostředí, jež je svými cílenými odběrateli přijímána za vlastní a autentický projev sdílené vůle k přerodu společnosti, nicméně soudem referátu nesouzněla tendence „ke snižování a omezování výtvarných řad různými interními pokyny,“ podnikových vedení.¹⁶⁰ Absence vodítek ke stabilizaci umělecko návrhářské personalistiky a dlouhodobých programů, vedoucí k obcházení vl. u. č. 1047/61, pak mohla být samo přičinně svázána s centralizovaným procesem stanovování cen produktů, bez závazných kritérií estetické funkce jako integrální vůči užité hodnotě, a, nadto, jako její kvalitativní ukazatel.¹⁶¹ K maximalistickému sjednocení a programnímu řešení „komplexního přístupu k průmyslovému výtvarnictví v souvislosti s celým kontextem tvorby životního a pracovního prostředí“ podal Svaz, opět s podporou Ministerstva školství a kultury, podnět ke zřízení Rady výtvarné kultury výroby, poradního a iniciativního orgánů vlády, se zastoupením SČSVU i SA ČSSR, opřené o práci think tanku Střediska výtvarné kultury výroby. RVKV představovala ve své době velmi rannou formu byrokratické institucionalizace (teoretické) tendence, od konce 60. let označované jako ‘post-industriální design’.

Roku 1964 se stal teplický keramik, návrhář Slavoj Banset prvním Čechem, kdo získal na soutěži keramiky Premio Faenza nejvyšší ocenění, zlatou medaili prezidenta republiky, udílenou mezinárodní porotou (členové čítali mj. Tapia Wirkkalu nebo Guida Gamboneho). V kontextu zprávy referentka Jarmila Javůrková mimoděk připustila slabou konkurenceschopnost stále převažující nízko pálené keramiky v mezinárodním srovnání autorské, resp. ateliérové práce, „Což by mělo být pobídkou k tomu, aby bylo konečně vybudováno experimentální středisko s možností vypalovat na vysoké stupně, o jaké už nejméně pět let usiluje Lubor Těhník [...]“.¹⁶² Spolupráce s kralupským provozem omezeným na solné

¹⁵⁸ Ibidem

¹⁵⁹ Sjezd 1964, s. 4

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ sic!, viz. ŠINDELÁŘ 1962a – O užitém umění komplexně

¹⁶² JAVŮRKOVÁ 1964, s. 7

výpaly sanitní kameniny, ani ta se štěchovickou dílnou bratří Davidů, v roce 1964 zřejmě již déle kapacitně ani umělecky nevyhovovala.

V roce 1965 Hetteš, stylizuje se do pozice personalizovaného průmyslu, směrem k umělcům signalizoval: „*Jenže výtvarníci se musí vyrovnat s našimi potížemi, musí umět vyhovět našim zákazníkům a tvořit v mezích našich technických a hospodářských možností.*“¹⁶³ Poprvé se v článku odvážil vyslovit jako reálnou eventualitu dříve pouze naznačované vyústění obav, rozšířených mezi návrháři na volné noze, o předem ztraceném boji s výrobou¹⁶⁴: „*Výtvarníci se zase obávají, že potíže s výrobou nikdy neskončí, že zákazníkům se vyhovuje až příliš a že ty meze našich ekonomických a technických možností by se už měly jednou překonávat.*“¹⁶⁵ Hetteš se opatrně přiklání na stranu umělců. Zapojení umělců do výroby po r. 1948 bylo zprvu koncipováno jako lék na materiální nedostatek a ztížený odbyt, zároveň však také jako prostředek společenské transformace. Relativně záhy zakládané výtvarné rady se namísto cíleného ovlivňování vrcholového managementu soustředily na politicky motivovanou formální kritiku předkládaných návrhů, aniž by zajišťovaly jejich následnou realizaci.

Historičce umění Aleně Adlerové se skupina Balance roku 1966 již jevila generačně omezená. Z práce vystavujících se, Adlerová pozorovala, vytrácely „*koncepte charakteristické pro průmyslové výtvarnictví.*“¹⁶⁶ Rozsah zastoupení odvětví skla, keramiky a grafického designu na výstavě v Mánese Adlerové umožnil nicméně zástupné zhodnocení zralé tvorby nejvýznamnější poválečné generace. Bylo lze „*rozeznat stále ještě zvýšený tvůrčí kvas*“ z Mezinárodní výstavy keramiky 1962. Umělci se bez výjimek již nezabývali problémy spojenými s uzpůsobováním ap. sériové výrobě. V materiálovém zpracování se zdála dominovat příkrá materialita neglazovaného režného střepu.¹⁶⁷ Kroupová se s ohledem na minulost experimentování v neglazovaných slinutých hmotách ocitla v čele nové, materiálově orientované vlny, již pól průzkumu křehkosti obsadil Lubor Těhník. Tvůrčí trio Lydie Hladíkové, Marie Rychlíkové a Děvana Mírová představily prototypy obkladu závěsné fasády teprve konstruovaného čs. pavilonu pro EXPO 1967. Zjednodušujícím pohledem kritiky tak poválečná generace keramiků nenaznačovala proměnu, její karty byly rozdány.

Roku 1965 se v domě U Hybernů uskutečnila přehlídka užitého a monumentálního umění s hojným zastoupením porcelánových vzorů a keramické interiérové i zahradní užitkové tvorby.¹⁶⁸ Alena

¹⁶³ HETTEŠ 1965a, s. 1

¹⁶⁴ Kromě posledního panelového rozhovoru s umělci – keramiky, in: Rozhovor o keramice 1965, s. 3

¹⁶⁵ HETTEŠ 1965a, s. 6

¹⁶⁶ ADLEROVÁ 1967a, s. 7

¹⁶⁷ Adlerová ocenila neústupnost Pravoslava Rady v době, kdy se zbytek keramického světa zdánlivě od měkké majoliky odvrátil.

¹⁶⁸ Výrazné zastoupení na výstavě měly např. Těhničky progresivně tvarované stolní vázy či metrové exteriérové nádoby Lubomíra Šilara ze solené kameniny se zatíraným buřelem, inspirované pravděpodobně prací anglického keramika Iana Aulda z Mezinárodní výstavy keramiky v Praze, 1962.

Adlerová skeptickou reakcí přes zjevně ambiciózní rozsah projektu nicméně potvrdila již rozšířené přesvědčení o konečném efektu soustavného úpadku průmyslového návrhářství, o němž ani někdejší výrazné tvůrčí osobnosti již nejeví péči a zájem. Narozdíl od některých teoretiků v oblasti soudobého užitého umění a průmyslového návrhu soustavně činných, např. Karla Hetteše či Mileny Lamarové, se nicméně Adlerová navenek nezajímala o příčiny stagnace průmyslu a desiluze umělců. Její pasivita tak odrážela postoj rezignace či lhostejnosti, jenž měl záhy převážit nad angažovaným dialogem s uměleckým světem, emancipujícím se prací, avšak pozbývajícím na užitkové hodnotě z hlediska kulturní spotřeby.

5.1 Říkejme si otevřeně

Statí Keramika moderních malířů a sochařů sestavil Karel Hetteš vyčerpávající, přesto kurzorní a namnoze neúplný přehled umělců, kteří zvolili epizodně nebo k soustavném rozvíjení keramické médium.¹⁶⁹ Pozoruhodným, přesto pochopitelným znakem textu bylo mj. silně zkreslené povědomí o situaci ve studiové keramice a uměleckém hrnčířství USA.¹⁷⁰ Článek vznikl pravděpodobně redukcí obsahu souběžně připravované knihy Karla Hetteše a Pravoslava Rady *Modern ceramics*.¹⁷¹ Ve článku uplatňovaná metoda difference posloužila za primitivního binárního ukazatele transverze kategorií a otázky arbitrárního, byť Hettešem zapáleně argumentovaného selhání či úspěchu v narušení a inovaci či rozšíření *statutu quo* keramické tradice. Snahy o ‘rozšiřování’ se podle Hetteše projevovaly více způsoby: přemístěním uměleckých postupů z pole ‘vysokého umění’ do dekorativního; obohacením experimenty, jež Hettešovi historicky nejlépe reprezentovali autodidakti, např. André Metthey; akademickým vzděláním oproti řemeslné tradici vč. moderní oborové edukace; a cestou chemické specializace, např. Nathalie Krebs v dánské manufaktuře SAXBO. Soudobí českoslovenští, v keramice činní či se vyjadřující umělci ve článku figurovali až závěrem formou seznamu.¹⁷²

V rozsahu a ambici pravděpodobně největším příspěvkem keramické teorie, shrnujícím poznatky a dění druhé čtvrtiny 60. let, se měla stát kniha Karla Hetteše a Pravoslava Rady *Modern ceramics, pottery and porcelain of the world*, již r. 1966 vydalo československé exportní nakladatelství Artia.¹⁷³ Rozsáhlá obrazová příloha se z více než poloviny opírala o čtyři roky starý materiál z Mezinárodní výstavy

¹⁶⁹ HETTEŠ 1965b. Z výrazných opomenutí čítejme Otto Gurfreunda či američana Petera Voulkose.

¹⁷⁰ Hetteš do práce zahrnul pouze zástupce směru Funk ceramics Rudy Autia a hrnčířku spadající do anglo-orientální tradice Betty Feves, kteří oba vystavovali v Praze r. 1962. O rozsahu, v němž Hetteš spoléhal v interpretaci zahraničního dění na tři roky starou výstavní událost, svědčí také ilustrace textu, sesbírané jednak ze snímků národních expozic na pražské výstavě AIC, jednak dle kvality reprodukce z dostupné literatury (práce Joana Miróa či André Mettheye), jíž nebylo mnoho, viz dále o HETTEŠ/RADA 1966.

¹⁷¹ HETTEŠ/RADA 1966

¹⁷² HETTEŠ 1965b, s. 81. Zde Karel Hetteš shromáždil jména osobností, jež se za růst oboru zasadili často před déle než deseti lety: Václav Tikal, Zdeněk Seydl, Jan Kotík, Jan Bauch, a ve zvláštní podkategorii v keramice „zdomácněných“ pak Jan Kutálek, Zdeněk Sigmund a manželé Iva a Vladislav Vaculkovi.

¹⁷³ HETTEŠ/RADA 1966

keramiky, během níž Rada zajistil záštitu edičního projektu a získal také Karla Hetteše coby hlavního pisatele průvodních statí. Ty sestávaly z povinného vstupního historického exkurzu, načež jednotlivé národní 'školy' pojednávaly nestejně rozsáhlé segmenty. Mezi nimi je s vysokou mírou pravděpodobnosti možné určit autorství Rady, jehož sloh je věcnější a zároveň více emocionálně angažovaný. Pozoruhodná je stat' o britské umělecké keramice, jež představuje místy takřka verbatim překlad první knihy o britském uměleckém hrnčířství galeristky Muriel Rose,¹⁷⁴ jejíž vydání se nalézá v pozůstalosti Pravoslava Rady. S opisem Rose projeví Hetteš s Radou vůli k přejímání starších interpretačních modelů a jisté zkratkovitosti, založené na národních kulturních stereotypech. Finální význam knihy, jež co vzdálená coda měla uzavřít kapitolu uměleckého kvasu kolem Mezinárodní výstavy 1962, byl s ohledem na domácí diskurs paradoxně zanedbatelný kvůli chybějícímu českojazyčnému vydání.

Výtvarná práce v průběhu roku 1965 publikovala řadu rozsáhlých panelových rozhovorů se záměrem zaznamenat odlišné situace těch materiálůvě specializovaných oborů, jejichž ekonomické a společenské těžiště spočívalo ve spolupráci umělců s výrobou. Keramika přišla na řadu druhá po dialogu o skle. Panel doprovodily pozoruhodné reprodukce tří jader porcelánových jídeních souborů vč. terin a čajových konvic z návrhů Pravoslava Rady, Marie Rychlíkové a Václava Dolejše ze soutěže Ministerstva spotřebního průmyslu, ve spolupráci s SČSVU. Všechny návrhy, s výjimkou Radovy sítotiskové dekorace, v pozoruhodném paragone výrobou odmítaných hlásily tvarem i barevností nastoupený stylový vývoj k mašinstické estetice znovunalézáním čistých rotačních těles a do sebe uzavíraných či pronikajících objemů.¹⁷⁵

Otevřel jej Karel Hetteš hlavním dobovým paradoxem: „*Zatímco představitelé naší průmyslové výroby i obchodu [...] hlásají nezbytnost soustavného zvyšování výtvarné úrovně svých výrobků, přímo ve výrobě tento vývoj utlumují.*“¹⁷⁶ Pravoslav Rada se nato zmocnil debaty s konstatováním, že ateliérový únik, jenž bezděčně přinesl také depolitizace reprezentantů pole, a proto také jejich vynětí z dělby moci, způsobila vzájemná skepse umělců a výroby. Bylo by nyní možné pracovat výhradně pro sebe a pokračování zájmů individuální keramické tvorby v materiálu, který byl historicky spojován výhradně s užitkovým zbožím? Debata obsáhla řadu témat aktuálních v dobovém diskursu. Lubor Těhnik plédoval za založení keramického experimentálního kolaborativního studia, Alena Kroupová hovořila o slepých místech uměleckého vzdělávání, zatímco Václav Dolejš připomínal konkrétní způsoby dosahování realizace malosérového high-end průmyslového návrhu. Vzhledem ke koncentraci podnětů a britké

¹⁷⁴ ROSE 1955

¹⁷⁵ Rozhovor o keramice 1965, s. 3. Pravoslav Rada v rozhovoru uvedl důvod založení na válcové stereometrii, jež v zahraničí vychází z módy, a naznačila tak problematické soustavné upřednostňování kvalitního návrhu pro export (zahrnujícího na ¾ celkového objemu výroby), kde vývojová dramaturgie západoněmeckého Rosenthalu byla rozhodující i pro čs. porcelánový vývoz

¹⁷⁶ Rozhovor o keramice 1965, s. 3

individualizovanosti debatérů přináší přítomná práce plný přepis *Rozhovoru o keramice*,¹⁷⁷ jenž je takto poprvé od svého uvedení právoplatně vyzdvížen na místo z hlediska vzhledu do uměleckého provozu a mnohostranné kritiky prvního mezi významnými zdroji. Jeho zkrácení by bylo možné pouze skrze zapojení do dílčích diskurzů, reprezentovaných zájmy účastníků debaty.

V roce 1966 Karel Hetteš vyvinul snahu konsolidovat interpretaci vývoje užitého umění a průmyslového výtvarnictví od WWII. Primárně srovnáváním množství vizuálního materiálu Hetteš sestavil návrh vývojového narativu, jehož přesah byl takřka explicitně namířený kriticky vůči soudobému stavu uměleckých řemesel, resp. daleko více průmyslovému výtvarnictví, mohutné tvůrčí oblasti již opředené dedikovaným administrativně správním systémem. Hetteš se kolem r. 1966 již pohyboval v myšlenkovém kontextu k závěru se chýlící sekvence výstav *Bilance*, s posledním průzkumem, pořádaným právě r. 1966, již vycházejícím z programových premis zcela odlišných od původních umělecky integračních ambic prvního páru výstav, rokem 1958 počínaje. Uměleckoprůmyslové muzeum bylo čerstvě podřazeno ve správě Národní galerie¹⁷⁸ s odůvodněním eliminace buržoazního umělého roztržení užitého a volného umění, dříve koexistujících v přirozené jednotě společenského postavení. ‘Ústup do ateliérů’ byl pouze symptomem neschopnosti výroby integrovat po desítkách vznikající kvalitní návrhy a k jejich produkci potřebné modifikace fabrických generativních procesů nepovažovat za kvantitativně nastavené obchodní analytice antitetické a proto nežádoucí. V zájmu ekvilibristiky Hetteš neopomenul zmínit umělce přicházející do výroby s nedostatečnou odbornou vybaveností. Těm skýtal návrhářství „útočiště“ před mylnými „pokusy o řízení umění“, jejich „nepřizpůsobivost“ je však, řečeno s Hettešem, přiměla toto pole opustit. Výjimečné osobnosti přelomu 40. a 50. let, Jan Kotík či Václav Tikal, kteří ve prospěch jak užitého umění, tak průmyslového návrhu a jeho organizace zanechali pozitivní stopy, zpětně působili jako sice obdivuhodné, přesto anomálie. Hetteš debatu osudů a provázanosti polí užitého umění a průmyslového výtvarnictví rozdělil čtyřmi úseky: 40. léta, zvláště v souvislosti s odlivem odborné pracovní síly (Němců), v řadě sektorů směřovaly k holému zachování výrobního zázemí a základního know-how; začátkem 50. let již vystoupili první organizátorské a umělecké talenty do popředí Koželkova Ústředí uměleckých řemesel a po několika změnách také Ústředí lidové a umělecké výroby¹⁷⁹; doba krátce po polovině 50. let kolem vystoupení na světové výstavě v Bruselu, provázená řadou celostátních soutěží a praktickými odpověďmi na potřebu vyvzorovat a vyrobit, byť v malých seriích, oceněné návrhy (např. vývojový závod rovněž čerstvě zformovaného Karlovarského porcelánu, n.p. v Lesově); a poslední 4. úsek pokrýval zbývající pětiletí do r. 1965, z hlediska vývoje samotných disciplín designu a uměleckého řemesla patrně

¹⁷⁷ Viz Textová příloha

¹⁷⁸ POCHE 1966, s. 198

¹⁷⁹ HETTEŠ 1966d, s. 212. „Již při formování nové organizace znárodněného průmyslu keramického bylo jasné, že oživení této výroby závisí na její zásadní tvarové obrodě. Proto byly v r. 1947 a 1949 vypsaný [...] soutěže na nové tvary užitkového porcelánu a [...] kameniny. Později v r. 1954 přichází Vývojové středisko skla a keramiky, vzniklé r. 1952, s rozsáhle založenou úkolovou akcí, ideově organizovanou Václavem Tikalem.“

nejsložitější, nicméně zvolna ustrnulé v nemožnosti nalezení společné řeči výtvarné obce s kritikou a zejména výrobou. Keramice Hetteš věnoval několik samostatných listů s názornými příklady stylové proměny ve tvarosloví, více však svým různým původem napříč procesem navrhování poukazující na proměny výtvarného myšlení.

6. Rada subjekt / objekt ve třech příkladech

Z umělců, kteří se ve 2. polovině 20. století soustavně veřejně vyjadřovali ke stavu a brali za růst uměleckého řemesla a průmyslového návrhářství, jak po vizuální, tak po technologicko metodologické stránce, to byl vedle Jana Kotíka již jen Pravoslav Rada. Oba umělce pojilo dávné rodinné přátelství.¹⁸⁰ Jejich společné cestě do Albisoly podepsat situacionistickou internacionálu Asgera Jørna se do hloubky věnoval Tomáš Pospiszyl.¹⁸¹ Rada s Kotíkem však o cestě referovali pro Kotíkův domovský časopis *Tvar*. V cestopisecky laděném článku *Albisola* sice účel své cesty nepřipustili, nezdůvodnili ani výskyt děl moderní keramické plastiky na městské radnici. Čtenář se s autory blíží k Albisole, stoupaje městem poznává dějiny tradice místního hrnčířství a majoliky. Artefakty (zbylé po keramickém sympoziu pod vedením Asgera Jørna) na radnici byly podle spoluautorů prací umělců dojíždějících za technickou dovedností místních, v období nedalekého Vallauris.¹⁸²

Ještě počátkem 60. let se mohlo zdát, že Radova dekorativní plastika zůstane ve stínu jeho aspirantské práce z roku 1955, již vypracoval na VŠUP u Otto Eckerta. Radův keramický soubor, navržený jako typ či standard, tvarové východisko všem dalším souborům a servisům, které budou muset zohlednit jeho zamýšlené rozšíření v takřka všech domácnostech republiky, se do r. 1961 vyráběl v Kunštátě na Moravě, kde jej keramické družstvo HLUBNA vyrábělo poloautomaticky v malých sériích do sítě prodejen ÚLUV.¹⁸³ Radova snaha o uplatnění souboru vytvořila zdola vzešlý ekvivalent finského standardního souboru Teema od designéra Kaje Francka, který vyráběla keramická fabrika Arabia v 50.–70. letech [12,13]. Narodil od obliby, již se Franckův soubor ve Finsku dodnes těší, příběh Radovy aspirantury představuje zpětně mediálně nejviditelnější příklad hlubokého rozčarování umělce s možnostmi a prioritami socialistického státu a v osobní rovině pak určil směr, jímž se Radova práce v další dekadě ubírala.

Z pracovních cest Pravoslava Rady (Egypt, Dánsko, Švédsko, Itálie, Švýcarsko, Kanada, Turecko ad.) se cesta na Connecticut State College v New Haven, USA, r. 1969 jeví jako završení jeho reprezentace československé umělecké keramiky v zahraničí. Pozvání k ročnímu pedagogickému hostování přišlo Radovi o dva roky dříve v Montréalu, kde terasa nad čs. pavilonem zdobily jeho majolikové plastiky na kovových konstrukcích.¹⁸⁴ Rada při této příležitosti hojně cestoval a mohl také např. naživo poznat práci tzv. Kalifornské školy keramiky, resp. stylovým označením Funk Ceramics. V Connecticutu a šířeji mezi Kalifornií, americkým severovýchodem a Tennessee sbíral Rada poznatky o specializovaném

¹⁸⁰ Radův otec Vlastimil pojmenoval svého syna po svém příteli malíři Pravoslavu Kotíkovi, otci Jana.

¹⁸¹ POSPISZYL 2005

¹⁸² KOTÍK/RADA 1957, s. 220–222

¹⁸³ CHALOUPKA 1961, jinde také RABAN 1961a

¹⁸⁴ SEVEROVÁ 1970, s. 38

uměleckém školství, které následující rok přenesl do Bechyně.¹⁸⁵ Radovo synkretické užívání majoliky vzbudilo pozornost americké keramické obce natolik, že se rozhovor s ním v předním periodiku *Ceramics Monthly* dostal na titulní stranu a byl doprovázen cennou technologickou demonstrací.¹⁸⁶

Roku 1970 považoval Rada svůj osobní boj s průmyslovou výrobou v Československu již za ztracený.¹⁸⁷ Konfrontací Talířníka pro EXPO '70 v Ósace, plastiky tematizující domácí stav spotřební keramické výroby [50], se aspirantským servisem z r. 1955 [12, 13] Lamarová zviditelnila snad poslední krok radikální kompartmentalizace, vítězného řádového oddělení keramických disciplín, které nejsou už „určeny hmotou, ale funkcí“.¹⁸⁸ Rada se oproti svému angažmá v 50. letech distancoval od logiky, s níž měli keramiku navrhovat jen keramici a plédoval za zmocnění designérů, schopných „příborů či gramofonu,“ čím se dotknul výrazné slabiny Eckertovy výukové metody.¹⁸⁹

6.1 Proměna v recepci

Roku 1955 se zdálo, že Rada „z mladých výtvarníků snad nejvíce“ spolupracoval s průmyslem.¹⁹⁰ Jeho návrhy čítaly standardní soubor pro Čs. spisovatele, konvice na esenci, dva jídelní soubory s ohlasy lidového stolování v náhradách či tvarových parafrázích tradičních forem, v nichž misky nahradily staromódní hluboké talíře, ad. Zřetelněji pouze první Radova samostatná výstava v galerii Čs. spisovatele r. 1955 (a následovně také jeho první monografie¹⁹¹) nastínila rozsah inspirace skandinávskou morfologií. Výrazný impuls reprodukcí Radových váz a dóz nicméně nenašel ohlasu ani kritiky, ani mezi keramiky. Roku 1954 se uskutečnila soutěž na chybějící moderní porcelánový soubor Výtvarného střediska průmyslu skla a jemné keramiky pro všechny členy keramické sekce Umělecké besedy, jíž se Rada úspěšně zúčastnil jedním ze šesti oceněných kompletů. Pravoslav Rada se díky němu ocitl jako nejmladší umělec s vlastním medailonem na stránkách *Tvaru*.¹⁹²

Riziko přerušení, zpomalení, či jen polevení v dodávkách bylo po polovině 50. let všudypřítomné a náklady spojené s marketingem neznámého nového tvarosloví hrozily se stát spouštěcí pro plíživý úpadek keramického průmyslu a zmařit tak vložené umělecké úsilí. Pravoslav a Jindřiška Radovi však nadále prokazovali houževnatost, hnání vědomím správnosti cíle a prostředků k jeho dosažení.¹⁹³ Kritika však již r. 1957 hleděla vstříc EXPO '58 a nad sólovými a skupinovými přehlídkami umělecké keramiky

¹⁸⁵ Ibidem, s. 37

¹⁸⁶ CYR 1969

¹⁸⁷ LAMAROVÁ 1970

¹⁸⁸ Ibidem

¹⁸⁹ ECKERT 1968, s. 163. V dané souvislosti připomněl hvězdného finského designéra Tapia Wirkkalu.

¹⁹⁰ HOFMEISTROVÁ 1955a

¹⁹¹ PEČÍRKA 1959

¹⁹² HOFMEISTROVÁ 1955b

¹⁹³ RABAN 1957a

veřejně rozvažovala prezentaci národní kultury sémanticky bohatým Radovým keramickým dílem, jehož výklad mimo kontext průmyslového návrhu pokračoval v popisných tropech předchozích událostí výtvarnými hodnotiteli 'užitého umění'.¹⁹⁴ Dušan Šindelář ovšem záhy rozpoznal Radův přínos pro uměleckou teorii, jenž tkvěl v rozrušování hranic kategorií a pojmů, k jejichž revizi vyzýval.¹⁹⁵ Vnitřní pravidla imaginace definovala podle Šindeláře Radovu ateliérovou produkci, který se jevila nefunkční a nesdělující, dekorativní, moderní. V novém oboru nových měřítek Rada „využívá materiálových kvalit [...] pro netradiční cíle.“¹⁹⁶

Superlativní kritika provázela Radu přelomem šesté a sedmé dekády: „[Jeho] význam daleko přesahuje rámec odvětví [užitého umění].“¹⁹⁷ Rada vystoupil „především jako moderní tvůrce moderní plastiky [, který] vrací svému oboru znovu nejen jeho společenskou a estetickou funkci, ale [zejména] stírá rozdíly mezi tzv. vysokým sochařským tvořením a drobnou plastikou užitkového charakteru [...]“. ¹⁹⁸ Kritérii Radova překonávání distinkce 'vysokého a nízkého' byly určeny emocionální forma, u dekorativní plastiky její programová aluze lidové tvořivosti, kódované metafyzikou technik. Zdálo se tedy nesprávné hovořit nadále o dekorativní tvorbě.

První detailnější analýza Radova stavebného principu kachly obalovaného objemu na bázi kamnářství se objevila takřka zároveň s prvními experimenty roku 1964. „Tam, kde převládal až dosud nápadný modelační princip se snahou po přehledném, úsporném a hladkém řešení objemu nastupuje nyní až jakási konstruktivní napětí. Do popředí se tlačí dekorativní kresba a [s barvou] oživuje glazovanou plochu kachle. Jeho intenzivní a dekorační účinnost působivě konkuruje i závěsnému obrazu nebo grafickému listu. [Například figura Krále] vychází z plošné traktace kachlu, kladouce důraz na ostrý obrys, jako by byla spíše vyřezána ze dřeva [...]“. ¹⁹⁹ Způsob výstavby stereometrického objemu, jejž Rada používal hluboko do 80. let, již podruhé nebyl lépe popsán a jako stylový znak jej obalil nezájem o starý projev.

6.2 Osvětový činitel

Roku 1955 publikoval Pravoslav Rada energický, takřka programový text o dělbě práce v dánské keramické manufaktuře SAXBO.²⁰⁰ Popsal v něm dopad na konečný produkt, resp. jeho dekorativní hodnotu, jaký může mít spolupráce technologa chemika s umělcem návrhářem. V kontrastu k tzv.

¹⁹⁴ HOFMEISTROVÁ 1958

¹⁹⁵ ŠINDELÁŘ 1959

¹⁹⁶ Ibidem

¹⁹⁷ HLAVÁČEK 1961b

¹⁹⁸ Ibidem. K „trvalým přínosům“ viz HETTESŠ 1961a, v práci viz odd. 3.2.

¹⁹⁹ Krása ve službě životu 1964, s. 33

²⁰⁰ RADA 1955

mechanickému dekoru práce s přirozenými vlastnostmi tekoucích glazur vyžaduje znalost reaktivního potenciálu ve složení střepe a glazurní směsi a také jaké okolnosti je třeba připravit tak, aby výpal přinesl žádoucí efekty, např. stékáním glazury přes překážky. Vzhledem k soudobé Radově ateliérové práci, která se dosud jasně nepřimkla k majolice, je srovnáním o pět až deset let starší produkce SAXBO, kterou Rada během svého studijního pobytu v Dánsku r. 1949²⁰¹ mohl poznat, plausibilní datovat konec Radovy úvodní fáze díla, věnované experimentu. Pravoslav Rada, podobně jako řada jeho starších kolegů a přímých vrstevníků, nevystudoval VŠUP s dostatečnými technologickými znalostmi a dovednostmi, a považoval za vhodné doplňovat je samostudiem, které jej zavedlo až k sepsání rozáhlých příruček o keramických technikách a technologiích. V českém kontextu výjimečné, tyto knihy, rozšiřované za života autorem, představují skutečné alegorie potřeb, pocíťovaných umělci, kterým byla v 50. letech svěřena budoucnost keramického průmyslu a umění.

Pravoslav Rada s věcností jemu vlastní nikdy nevyhledával příležitosti k teoretickému polemizování o osudech svého oboru. Místo toho se vždy přidržoval univerzálních témat technologií²⁰² aktuálního dění na evropské vývojové a výrobní scéně. Roku 1959 však volal po koexistenci a komplementaritě keramické spotřební masprodukce a individuálního ateliérového zboží.²⁰³ R. 1959 bylo snadné pozorovat kulminující střet tlaku na vyřazování nestylových či jinak nevyhovujících modelů z produkce do konce 50. let závislé na vzorech předválečných a komerčně eklektických, tisknouceho keramické umělce a návrháře do kleští proti pasivnímu odporu vedoucích výroby a obchodu, namnoze liknavých k zařazení čerstvých „bruselských“ a „triennálních“ návrhů „na pás“ pro domácí trh. Tuto funkci estetické opozice zastávali vedle „několika desítek“ studiově pracujících umělců dílny obou Ústředí, uměleckých řemesel a lidové a umělecké výroby, nebo např. Díla, podniku Českého fondu výtvarného umění. Limitované série „dokonale provedených výrobků“ však pokrývaly pouze poptávku vybraných typů, technologicky a materiálově navíc podmiňovaných výrobními prostředky dílen, zdědivších ještě meziválečnou strojní techniku na zpracování a výpal měkkého střepe – póroviny a majoliky, jindy rozšířené jak ve sféře lidové produkce, tak např. v katalogích Krásné jizby či AKA. Radova kritika se obloukem konstatování neschopnosti plnit vytyčenou úlohu nadepsaných institucí z kapacitních důvodů stočila k výrobním družstvům, jimž kapacita nezabraňovala v generování tržně dostupného tovaru, které však ve své organizaci, založené např. u Chodské keramiky na vzoru transformace družstva Pozdišovce zásluhou Julie Horové, neumožňovaly spolupráci s umělci keramiky. Propoziční charakter pak měl obrazový doprovod článku, sestavný z rozpoznatelných příkladů tvorby Pabla Picassa pro firmu Madoura ve Vallauris, ze severských zemí, Radovi dobře známých, Švédů Stiga Lindberga, Wilhelma Kaage, a Finky Rut Bryk, z domácích ateliérových keramiků, výrazem díla blízkých lidovému

²⁰¹ POSPISZYL 2005, s. ?????

²⁰² Rada od dob své aspirantury na VŠUP r. 1955 prakt. do smrti rozšiřoval svou zásadní technologickou příručku Technologie keramiky, jež existuje v mnoha vydáních.

²⁰³ RADA 1959

vernakuláru, Zdeňka Sigmunda, manželů Idy a Vladislava Vaculkových, Aleny Kroupové a také své vlastní. Za optimální a soudobé domácí „*nordofilii*“, projevující se i na institucionální úrovni např. v připodobňování složek ÚLUVu finské a norské období pečovatelských ústavů, úměrný nicméně považoval model, seznalý ve švédském Gustavsbergu a finské Arabii, kde vnitropodnikové umělecké vývojové ateliéry produkují řady dekorativní a individuální keramiky v řádu jednotek kusů, jež procházejí distribucí spolu se spotřebním zbožím.

Mimořádný rozsah znalostí prokázal Pravoslav Rada např. v trojklanném rozhovoru s Karlem Hettešem a Janem Kotíkem nad exponáty Mezinárodní výstavy keramiky 1962. Na příkladu oceňované argentinské nízko pálené keramiky navrhl negativní definici pojmu zahradní keramiky, již je dovoleno svobodněji kolísat mezi užitností a objektovou dekorativností v monumentálním měřítku, zatímco musela ze zásady být řešena z vysoko páleného, slinutého a mnohdy silně ostřeného střepu.²⁰⁴ Radova jmenná připomínka absentujících keramiků z Belgie, Finska aj. zemí svou aktuálností předčila Karla Hetteše, jehož stesk po chybějící Picassově keramice z Vallauris působil ve srovnání anachronicky.²⁰⁵

Od 40. do konce 60. let Pravoslav Rada hojně cestoval a své zkušenosti a poznatky předával dále. Jeho exkurzy do švédské fabriky Gustavsberg²⁰⁶ nebo do nového experimentálního závodu s uměleckými a vývojovými studiemi Studio Rosenthal v německém Selbu pokračovaly volnou řadou reportáží z cest, jež měly za cíl přispět k domácí organizaci práce a výroby a inspirovat jak umělce, tak (méně často) osvědčené vedoucí provozů porcelánek. Z návštěvy čtvrté mezinárodní výstavy keramiky při AIC, uspořádané v ženevském muzeu Ariana r. 1965, Rada napsal: „[...] o Praze se stále mluví a bude ještě dlouho mluvit jako o místu, které znamená mezník soudobého vývoje keramické tvorby, a to doslova ve světovém měřítku.“²⁰⁷ Výstava, na které Rada mj. rozeznal dva soudobě dominantní proudy světové studiové keramiky – anglo-seversko-orientální, tradičnější, a plasticko-expresivní, dynamičtější, značnou měrou potvrdila oprávněnost líného stereotypu o jedinečnosti domácí přehlídky z r. 1962. I v Ženevě byly dosud znát podněty pražské výstavy, jež se projeví mj. opakovaným soutěžním úspěchem národní reprezentace Argentiny. S možností srovnání se však jako klíčová ukázala kvalita výstavní architektury a instalace, kterou v Praze zajišťovali Bohuslav Rychlík a Aleš Beneda. Tento aspekt jedinečnosti však v kontextu českého keramického diskursu do tří let zmizel pod vrstvou malosti.

²⁰⁴ HETTEŠ/KOTÍK/RADA 1962, s. 6

²⁰⁵ Ibidem, s. 7. Picasso tou dobou již déle než pět let s keramikou nepracoval. Táž lítost zazněla směrem k práci Brita Bernarda Leache, tamního zakladatele anglo-orientálního hnutí uměleckého hrnčířství, který byl r. 1962 již téměř slepý.

²⁰⁶ RADA 1965a

²⁰⁷ RADA 1965b, s. 183

7. Intersymposium: Přátelství

Ke sbližování českých umělců se zahraničními docházelo zřetelně již na Mezinárodní výstavě v Praze r. 1962. Těhník spolu s Karlem Neprašem následoval r. 1965 Zbyňka Sekala z pozvání Kurta Ohnsorga do Gmunden na druhý ročník keramického semináře, zakladatelské události v oboru keramiky. Záměr uchovávat díla vzniklá na místě motivoval jejich účel co „*instruktivních dokumentů*“, jež měly budoucím pravidelným setkáním sloužit za studijní podklady a úže propojit světovou keramickou komunitu.²⁰⁸ V zimě r. 1967 soubor sympoziálních prací představilo širší veřejnosti Uměleckoprůmyslové muzeum. Vedle dialogu mezi umělci a simultánně probíhajícími sympozii v Bechyni a Gmunden, jejichž výpravy se vzájemně navštívily, pozvání do jižních čech přijal také např. ředitel muzea keramiky ve Faenze, pořadatelské instituce soudobě nejvýznamnější světové keramické soutěže Premio Faenza, Giovanni Liverani.

Zbyněk Sekal navštívil první ročník šestinedělního keramického semináře v rakouském Gmunden roku 1964. Jeho hostitel, umělecký vedoucí gmundenské keramické fabriky, keramik Kurt Ohnsorg, na Sekala zapůsobil hloubkou propojení svého života s keramikou, jež mu byla, řečeno se Sekalem, „osudem.“ V následujícím roce přijel Ohnsorg do Prahy a vedle agendy vázané na tuzemskou keramickou komunitu, tou dobou již počínající s přípravami vlastního mezinárodního sympozia, jež se mělo uskutečnit r. 1966 v Bechyni, se opět setkal také se Sekalem. Tento mu poté věnoval stručný medailon, v němž intuitivně charakterizoval Ohnsorgovu motivaci, formální aspekty díla a příčiny vzájemně pocíťované blízkosti.²⁰⁹ Osobnost Kurta Ohnsorga a jeho propojení se skupinou československých umělců keramiků blízkých bechyňskému sympoziu přesvědčivě popsala Marie Klimešová.²¹⁰ Pokračování přátelství se Zbyňkem Sekalem po jeho emigraci do Německa r. 1969 Klimešová okrajově zmínila v Sekalově monografii.²¹¹

Roku 1966 uveřejnila *Výtvarná práce* příspěvek rakouského keramika Kurta Ohnsorga²¹² k motivaci založení, průběhu, mezinárodní účasti a očekávaném dozvuku prvního rakousko-českého sympozia v rakouském Wilhelmsburgu, porcelánce ÖSPAG, jež se uskutečnilo během tří dubnových týdnů téhož roku. Pořádali ho sám Ohnsorg a generální ředitel ÖSPAG Konrad Laster. Za ÖSPAG se zúčastnili Heins Frech, Ernst Riedler a ředitel Fritz Lischka, zahraniční hosté čítali Lisbeth Heid (H), Kurt Ohnsorg (R), Gerdu Spurey (R) a z Československa Pravoslava Radu s Luborem Těhníkem. Ohnsorg

²⁰⁸ TĚHNÍK 1967, s. 96. Lubor Těhník byl jediný přímý participant na uměleckém dění i organizátorství, který se veřejně vyjádřil k založení Mezinárodního keramického sympozia, resp. jeho prvnímu ročníku 1966. Vedle Těhníka to byli už jen Otto Eckert, Jaroslav Pýcha a Pravoslav Rada, kteří rovněž z pozice přímých účastníků zasahovali do zkoumané oblasti v období 1948–1989.

²⁰⁹ SEKAL 1966

²¹⁰ Marie KLIMEŠOVÁ: Zbyněk Sekal a Kurt Ohnsorg. Přátelství navzdory keramice. In: ROLLOVÁ 2019

²¹¹ Marie KLIMEŠOVÁ: Zbyněk Sekal. Praha 2015

²¹² OHNSORG 1966

se ve článku dotkl také postavení umělce keramika a jemu vlastních a dostupných uměleckých metod. Spolupráce výroby s výtvarníkem podle něj měla zajišťovat odbytiště, životní a provozní jistoty a výběr specifických úkolů, aniž by tento pozbýval na tvůrčí svobodě. „[Práce keramika] *sjednocuje tvořivé, a tím vnitřně opodstatněné technické zkušenosti v osobě umělce, které se musí stát spojovacím článkem úsilí.*“²¹³

Uspořádáním Mezinárodního keramického sympozia v Bechyni r. 1966 kulminovaly dosavadní umělecké a organizační snahy vůdčích postav na poli keramiky. V představě Karla Hetteše se keramické sympozium stavělo na ramena Mezinárodní výstavy keramiky z r. 1962.²¹⁴ Hlavním pořadatelům inauguračního ročníku bechyňského sympozia hlavními, Luboru Těhníkovi a Bohumilu Dobiášovi, se s velkým úspěchem podařilo zajistit účast ‘hvězdných’ a na Mezinárodní výstavě někdy oceňovaných umělců keramiků Carmen Dionyse (B), Kurta Ohnsorga (R), Klause Schultze (F), a dále Rufina Komineka (P), Orzolinji Sarmitové (LAT), Patricia Mateska (RU), Francine Timmers (NL), Lisbeth Leid (H) a Gerdy Spurey (R). Závěrečná výstava v Bechyni a v UPM v Praze obsáhla přes 160 kusů. Česká výprava setávala z Aleny Kroupové, Jindřišky Radové, Lubomíra Jakubčíka, Antonína Bartoše a Lubora Těhníka. Úspěch prvního běhu podle Hetteše více roznítil přírůstek pořadatelům záměry pokračovat v nezmenšené kvalitě a mezinárodním dosahu a založit v Bechyni galerii současné světové keramické tvorby.²¹⁵

Rok poté instaloval Bohuslav Rychlík v Betlémské kapli v Praze společnou výstavu Kurta Ohnorga s Luborem Těhníkem [42]. Pohyb v mezinárodních souvislostech oběma podle Karla Hetteše dopomáhal k překonávání domácích danností. Ohnsorgovi rakouskou „stísněnost“, Těhníkovi „*absurditu našich poměrů*“.²¹⁶ Kritika se k oběma přibližovala beze zmínky keramického média, východisek objektů v asociaci užitekivosti či jiných technologických a výrazových determinant: „*Ohnsorg [se zajímá o] teoretizování a soustřeďuje se proto víc na problémy tvaru, a tak připadá leckomu ukázněnější.*“²¹⁷ Proti němu jevil Těhník „*širokou škálou zájmů o nejrůznější výrazové možnosti.*“²¹⁸ Vycházel z domácího průmyslově výrobního zázemí a proto „*musí zkoušet všechno možné, aby vůbec něco udělal.*“²¹⁹ Hettešova nepokrytá skepse naznačila pozadí Těhníkovu obdivuhodnému uměleckému výkonu. „*Vzrušují [ho] problémy barvy, struktury a volné plastické exprese,*“²²⁰ vedoucí k dojmu hledání, zatímco Ohnsorgův soubor signalizoval spíše nalézání. Největší klad výstavy pak podle Hetteše spočíval v umělecké konfrontaci.

²¹³ Ibidem

²¹⁴ HETTEŠ 1966b

²¹⁵ HETTEŠ 1966b

²¹⁶ HETTEŠ 1967a

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ HETTEŠ 1967a

²¹⁹ Ibidem

²²⁰ HETTEŠ 1967a

7.1 Intersympozium: Sebevědomí

Zasíťování, jinak hlavní praktické poslání události v domácím prostředí obdobně seminální, jako čtyři roky nazpět v Praze proběhnoucí Mezinárodní výstava současné keramiky, nicméně pro Těhničku nepředstavovalo vrchol významové pyramidy, již sympozium navršilo. Tím byl kvalitativní skok, definitivní kategorické postoupení z dekorativního odvětví umělecké výroby²²¹ do plně emancipovaného uměleckého druhu: „[Keramický projev] si *probojoval právo být svébytným výtvarným činem se silně subjektivním akcentem v samotném tvůrčím výkonu.*“²²² V tomto okamžiku se skončil vývoj vztahu ateliérové, resp. umělecké keramiky vůči zbytku keramické, užitkové a v důsledku i materiálově nevyhraněné předmětné produkci národního hospodářství, pro jehož segment, materiálově-technologicky určený pálenou hlínou, převážně platila taxonomie, navržená Dušanem Šindelářem r. 1962 v diskusi k Mezinárodní výstavě na stránkách Domova.²²³ Prvním bechyňským sympoziem získali Těhnička, Rada a řada ateliérových umělců keramiků stabilní platformu, již se již nedotýkala hlavní výtky asociální ho odporu ke služebnosti, a která v přežívajícím strukturalistickém chápání předmětného světa překonala beze změny dalších více než dvacet let, ekonomické, kulturní a umělecké progresivní marginalizaci navzdory.

První ročník sympozia zorganizoval za SČSVU přípravný výbor ve složení Bohumil Dobiáš, ml., Karel Hetteš, Jaroslav Pýcha, Pravoslav Rada, Václav Šerák, za sekretáře byli zvoleni Lubor Těhnička a Jiří Tichý. Pětítýdenní práce v bechyňské střední uměleckoprůmyslové škole se zúčastnilo deset zahraničních a šestice domácích umělců, vč. některých členů výboru. Programově zatíženým okem dobové kritiky tvrdě souzená Carmen Dionyse (B) přijala pozvání na základě předchozí dobré známosti s řadou českých umělců, kteří se podíleli na realizaci Mezinárodní výstavy keramiky r. 1962. Zpětné psaní reportáží z průběhu sympozia, vydávaných na výjimky teprve začátkem r. 1967, v kombinaci s proaktivním přístupem umělců k sebe prezentaci dovolilo odhalit v osobnosti Dionyse hybatelského ducha, jejímž přispěním se z události keramické sezóny a pro mnoho zúčastněných vyvrcholení dosavadní vlastní snahy o pozdvihnutí prestiže domácí oborové scény stal v sympozijním kontinuu nejen zakladatelský, ale s ohledem na umělecký dialog kvalitativně nepřekonaný (viz další ročníky, recenze). Obdobnou pozici by byl bezpochyby přijal Kurt Ohnsorg, organizátor a spoluřadatel starší rakouské obdoby 'Bechyně' v keramickém závodě v Gmunden, které od r. 1964 navštívili Pravoslav Rada, Lubor Těhnička, ale také sochař Zbyněk Sekal, který publikoval Ohnsorgův medailon v časopise Domov²²⁴. Na české sympozium však dorazil pouze na několik dní před závěrem. Jeho zahrnutí do výstavy Kontakt r. 2019 v galerii Kvalitář²²⁵ tak otočilo dosavadní narativ produktově orientovaného dějepisu události

²²¹ CHALUPECKÝ 1958, s. 50–51

²²² TĚHNÍK 1967, S. 97

²²³ HLAVOVÁ 1962, s. 2

²²⁴ SEKAL 1966

²²⁵ ROLLOVÁ 2019

směrem k umělecké geografii a kritice idejí, zosobňovaných interpersonálními svazky. Posledním z pomyslné trojice silových participantů byl v Paříži žijící Klaus Schultze (NSR), který se do Bechyně vrátil ještě v r. 1994. Další zahraniční účastníky vybírala komise na základě předchozí znalosti z Mezinárodní keramické výstavy, začasťe podpořené udržovanými kontakty. Ze Švýcarska přijeli učitel a student Hans Lifke a Lisbeth Heid, z Nizozemí Francine Timmers, z rakouska Gerda Spurrey. Země Východního bloku zastoupili Rufin Kominek (PL), Patriciu Mateescu (RU) a Sarmite Ozolinja (LAT). Českou výpravu čítali Antonín Bartoš, Bohumil Dobiáš, Lubomír Jakubčík, Alena Kroupová, Jindřiška Radová a Lubor Těhnič, napsala pro Tvar r. 1967 Věra Vokáčová.²²⁶

7.2 Intersymposium: Dědictví

Opakování keramické 'události roku' provokovalo reakce i od teoretiků, kteří se keramickému umění soustavně nevěnovali. „*Nové pojetí keramiky narušuje kompaktní hmotu a vytváří struktury, jimiž prolíná prostor.*“²²⁷ Plastické utváření soudobé keramiky (pro Miroslava Klivara primárně v žánrech keramiky zahradní a architektonické, resp. mříží) se odvozovalo od aktuálního spínání člověka s přírodním prostředím vně pomocí architektonického rámce. V tektonice keramického artefaktu se tak někdejší ontologický moment dutiny stával místem, jímž ke člověku prochází jeho životní prostředí, perforovaná dutina je jím trvale sycena a člověku podává služebnou ruku média.²²⁸

V závěru třetího Mezinárodního keramického symposia v Bechyni se po výstavě na dvoře Střední odborné školy keramiky procházeli Milena Lamarová s Jaroslavem Pýchou. Pro něj keramika představovala specifický soubor vlastností předmětu či tvorby, měřitelný, neředitelný, definovatelný pouze negativně, souhrnem morální systém. Bez ohledu na kategorickou užitečnost či dekorativnost, asociovanou formálními prostředky artefaktů Pýcha vyzdvihl realizace výtvarných myšlenek, čím demonstroval inherentní inkluzivitu návrhářství i volné tvorby. Nedocházelo však ke štěpení oboru?²²⁹ Pýcha odcházel zklamaný opakovanou absencí vzájemné dynamiky uvnitř kolektivu. Nepozorným výběrem účastníků se umělecká práce devalvovala a symposium záhy po svém založení upadlo do prostřednosti. „*Podruhé chyběla tak výrazná a hotová umělecká osobnost, jako byla Carmen Dionyse.*“²³⁰ V ambitu františkánského kláštera byla nainstalována stálá expozice artefaktů z předchozích ročníků, zatímco byl pojat záměr vystavět dedikované muzeum keramiky.

Roku 1968 zavítal do Bechyně a Prahy znovu Kurt Ohnsorg. Uvažovalo se o modelu střídavého pořádání 'Bechyně' a Gmundenského semináře. Efekt jeho filosofického, přesto emocionálního uvažování o

²²⁶ VOKÁČOVÁ 1967, s. 174–176

²²⁷ KLIVAR 1967, s. 181

²²⁸ V parafrázi WEISSBERGER 1967 a vztah květiny s keramikou.

²²⁹ LAMAROVÁ/PÝCHA 1968

²³⁰ LAMAROVÁ/PÝCHA 1968

keramice byl i tentokrát silný, byť hmatatelný dopad přinesla daleko spíše konfrontační výstava s Luborem Těhníkem rok nazpět. „*What I value in ceramics is the immediate touch of human hand. [...] I think that the future of ceramic is guaranteed by the fact that in contrast with perfect techniques the ceramics also retain human touch and follow human criteria. Ceramics counterbalance the calculating thought by the warmth of the human hand.*“²³¹ Domácí umělci se ze sympozia prezentovali bez výjimky monumentální plastikou v kontrastu se zahraniční účastí. „*Above all, the difference in training of our ceramic workers shows here. In other countries a traditional potter's approach dominates.*“²³² Otto Eckert se vyjádřil jakoby v předtuše budoucnosti, když podpořil zadávání konkrétních úkolů v rámci sympozií, nejlépe spojujících keramickou praxi s architekturou tak, aby se produkty zahraničních umělců dostali do životního prostoru laické společnosti.

Ročník 1969 provázela návštěva komise AIC, jež na závěr sympozia zasedalo valnou hromadou v Praze. Komise ohlásila konání triennální výstavy současné keramiky pro rok 1972 ve Victoria and Albert Museu. Mezi členy byli přijati keramici Vlastimil Květenský, ověnčený úspěchem z Gualdo Tadino a Imrich Vaněk. Pokusem o charakteristiku ideálního čs. umělce keramika se zasedání AIC uzavřelo. Její mizivá pravděpodobnost nicméně vyzněla na vrub komunity, jejíž svoboda sebeorganizace a definice již začínala mizet, téměř sarkasticky.²³³

Neměla však, řečeno s Janou Kybalovou, úroveň sympozia sestupnou tendenci?²³⁴

²³¹ MARŠÍKOVÁ 1969a, s. 11

²³² Ibidem, s. 12

²³³ MARŠÍKOVÁ 1971, s. 15-16. „The programme of czech ceramic artists is [...] wide in scope as regards both the choice of ceramic substances and the artistic conception applied in their use. The borders between applied and free art are removed [...] since it is not possible to remain satisfied with the criterion of the used material. The old potters' tradition provides useful inspiration, but only in the applied sphere in the narrowest sense. Otherwise it acts as a guide only in certain technological procedures. In the sphere of modelling, structure and colour there can be perceived the influence of modern art. The rehabilitation of the most varied materials which artists use today [...] have opened the way also for rough ceramic substances, previously used only for technical purposes. However the interest of ceramic artists also concentrated on china, which for years stagnated merely as an industrial material. When the heritage of a perfect handicraft [...] was taken over by industrial manufacture, the way was opened to experimentation, chance and inimitableness. Handicraft skill as a basis has an entirely new character.“

²³⁴ KYBALOVÁ 1969c

8. Podzimní žně

První kolo příprav československé expozice pro nadcházející EXPO '67 v Montréalu proběhlo v galerii ÚBOK již roku 1965, kdy v rámci soutěže, pořádané Ministerstvem spotřebního průmyslu ČSR, byly předloženy k posouzení produktové kategorie dekorativního, figurálního a užitkového porcelánu a keramiky. Zúčastněný architekt Jiří Záruba na vrub neshody o příčinách nálezů výtvarné kvality spotřební výroby, neodpovídající nárokům soutěžní komise, napsal: „*Krise v celém oboru, jakoby ztratil podněty. Nejsou nové nápady, struktury, barvy. Výtvarníci i návrháři se přidržují zajetých kolejí.*“²³⁵ Jaroslav Pýcha se soutěže úspěšně zúčastnil s varibilně proporčním návrhem čajové konvice v porcelánu s kobaltovým dekorem. Pýchův návrh však byl již tři roky starý,²³⁶ inovace spočívala pouze v interpretaci holého tvaru grafickým monochromním dekorem. Tato diskrepance datace kvalitního návrhu s jeho relativním úspěchem mohla soudobému pozorovateli naznačit symptomy, jimiž s minimálními realizacemi ve výrobě dozrávalo pole keramického průmyslového výtvarnictví.

Roku 1967 teoretická designu Milena Lamarová ostentativně 'vycítila' přítomnost tvůrčí skupiny návrhářů a administrátorů ÚBOKu.²³⁷ „*Spiritus agens [...], Jaroslav Pýcha říká: 'Postrádáme prostředí, nějakou platformu, kde by se daly volně a v jisté kontinuitě prohovořit otázky umělecké tvorby – a nejen v našem oboru a nejen umělecké. Pociťujeme potřebu vyjádřit [...] konkrétně ony mimoadministrativní svazky, které vznikají v našem seskupení.*“²³⁸ Umělci návrháři se shodovali na pocitu potřeby osvobození od „úkolové banality“. Lamarová pravděpodobně anonymizovala původce zaznamenaného impulzivního debatního příspěvku: „*Už mi leze krkem ono ustavičný [...] dělejte to jako ve Švédsku.*“ Skupina a jejím členům společná instituce čekala, že se zvolna se vyjeví program „*hájit realizace, které mají charakter osobitosti bez pošilhávání za humna*“, hájit „*tvář bez stereotypního navazování na tradice*“, nalézat „*nové formy individualizace*“ bez vyvíjení tlaku na změnu výrobního paradigmatu kolektivismu.²³⁹ Lamarová v lehce laděné reportáži syntetizací rámcových metod. Hodnocení prací měrou výtvarnosti mělo být napříště nahrazeno shodou na absolutizaci uplatněných minimálních prostředků, co Lamarová považovala i za skupinový základ přístupu k tvorbě. Problematickou se jevila oblast dekorativních předmětů v materiálech, oproti užitkovému zboží přesycená. „*Užitkový objekt by měl svou kvalitou posunout obecné hodnocení dekorativní funkce [...], aby nebylo nutno neuspokojivý vzhled šálku bezúčelnou dekorativní plastikou.*“²⁴⁰ Z výtvarníků Pýcha i Dolejš ve své výzkumné praxi experimentálně revidovali a rekonstruovali výrobní procesy a chemická složení glazur. Pýcha se v

²³⁵ BOHMANNOVÁ/PÝCHA 1966

²³⁶ Pýcha návrhem obeslal již Mezinárodní výstavu keramiky v Praze, 1962.

²³⁷ Stále volně asociovanou skupinu tvořili Jaroslav Pýcha, Adolf Matura, Václav Dolejš, Pavel Hlava, Vladimír Jelínek, Vladimír David, Pavel Grus, František Rauš ad.

²³⁸ LAMAROVÁ 1967, s. 8

²³⁹ LAMAROVÁ 1967, s. 8

²⁴⁰ Ibidem

ustavující debatě opíral o obrazný jazyk syntetických polodrahokamů, s četnými odkazy k inspiraci starou Čínou. Jeho vytčená cesta hledání způsobů, jak popřít ideální bělost porcelánu, jej vedla k logické materiálové antitezi „*dělat hutný, barevný, jiný*“. Skupina, jež přijala prozatimní akronym SKAT, se již před změnami, přivolanými srpnem 1968, nestihla plně ustavit a formulovat program alespoň v míře, do jaké vnikla skupina interiérových architektů EDIS z okruhu VŠUP.

Co s tím vším? A dál? vykřikla r. 1968 k výstavě Padesát let užitého umění a průmyslového návrhářství Jaroslava Javůrková. Bohuslav Rychlík se podle Javůrkové instalací v Mánese a Domě Kanovníků provinil z desinterpretace. Proč se přílišnou abstraktností mobiliáře a kultivovaností distribuce vyhnul “pranýřování současného kuriosního stavu výroby, odmítání spolupráce výtvarníků v konfrontaci s nepřebýrným množstvím krásných a zahazovaných nápadů” pro export i domácí odbyt.²⁴¹ Pozoruhavný příspěvek soudobé kritiky, který zasáhl také pole keramiky, byl návrh Javůrkové instalovat produkty, návrhy a individuální artefakty v sestavě ‘bazaaru’, zbavit je apriorní hierarchizace a stejně tak tendenci výstavní architektury k čistému prostoru, uspořádání do průhledů a s ohledem na společné formální či metodologické rysy nahradit aktuálním tvarem decentralizované sítě vztahů a asociací.²⁴² Tomuto principu se přiblížila instalace Aleny Šrámkové výstavy trojice Hladíkové – Rychlíkové – Mírové, jež se pokusila do prostoru uvést pracovní dynamiku omezeného kolektivu.²⁴³

Úspěch Slavoje Banskeho na keramické soutěži ve Faenze zůstal pro československé keramiky osamoceným doceněním v zahraničí. Ceny proudivy z mezinárodních výstav v Ostende, 1959, Ženevy, 1965, Istanbulu, 1966, pravidelně také z Vallauris a Gualda Tadina. Ve Faenze získali stejné ocenění podruhé pouze Lubomír Šilar a Petr Svoboda v 70. letech. Nejvýznamnější cenu z Faenzy, Premio Faenza, dodnes bylo přirknuto pouze jednomu českému umělci, profesoru karlovarské střední keramické školy Vlastimilu Květenskému. Ocenění mu přinesl monumentální keramický retábl, nazvaný Ten, který přichází [53]. Očekávání budoucí slávy nicméně vzbudil již svým vítězstvím v soutěži v Gualdo Tadino r. 1967, kterou obeslal 260 cm vysokou stélou Člověk a stroj ve věku techniky [51, 52]. Italská zpráva o něm představovala vzácný příklad překladové kritiky (přehledové články o národních keramických ‘školách’ dopisovatelů někdejšího okruhu Mezinárodní keramické výstavy 1962, jejichž texty uveřejňovalo Umění a řemesla, nepočítaje. Kritika kontrastovala svým literárním přesahem s formálně analytickou a jinak programovou kritikou domácí. V textu, přejatém z *La ceramique moderne* 1967, č. 87, kritik Jean-Barnard Tessier popsal Květenského religiózní estetikou: „*Občas se objeví díla, která se pozvednou tak vysoko, že se zdá, jakoby překračovala hranice toho, co lze očekávat. Toto dílo, totem nebo kalvarie [...], se tyčilo jako pilíř, na němž je zobrazeno tisíc světů. Majestátní a přes svou rozrušenost jasné, dosahovalo až jakési posvátnosti, aniž se proto vzdalovalo od člověka. Břicho nebo*

²⁴¹ JAVŮRKOVÁ 1968, s. 363

²⁴² Ibidem

²⁴³ KYBALOVÁ 1969b

*město, bylo viděním budoucího světa, v němž by lidstvo po zkročení stroje vytvořilo podivné město, snad trvalé, snad prchavé, ale vždy bohaté novou poezií. Sto drobných světů, vyhloubených i vypuklých, zářících ve světle nebo se rozvětvlujících v hloubkách plastiky, která je propracovaná i uvnitř, rozvíjí se před námi bohatství své hmoty i glazur, které jakoby byly slité dohromady. Zřídka je taková technická jistota dána do služeb takového bohatství výrazu.*²⁴⁴

8.1 Jedna výstava ve Špálovce a dvě v Domě kanovníků

Počet umělců keramiků, kteří v 60. letech dostali příležitost vystavit ve Špálově galerii se pohyboval v řádu jednotek. Po společném projektu manželů Radových r. 1962 s pětiletým odstupem se ve společnosti předních avantgardních umělců ocitla keramička Dagmar Hendrychová²⁴⁵, jejíž dílo získalo pozornost recenzentek Mileny Lamarové pro Výtvarnou práci a Ludmily Vachtové pro Výtvarné umění. Lamarová rozvedla teorii věcovosti věcí, jež nejsou objekty, keramikou ani uměním. Expozice obsáhla užité formy i z „*kategorie dekorativních*“²⁴⁶. Myšlenky formy existovaly v ukončenosti, aniž by vyžadovaly legendu. Hendrychová podle Lamarové nedesignovala. Ve srovnání s konkurenční výstavou Rakouský průmyslový návrh v Domě kazatelů na Betlémském náměstí, za níž se Lamarová obrátila, byla Hendrychová, s odkazem na Romaina Rollanda kladného hrdinu optimistu Colase Breugnona, „*breugnonovský typ zhmotňovatele dlouho promyšlené představy*“.²⁴⁷ Základy forem jí byly válec a koule. „*Patřičnost mimochodem*“ umístěvaných oblázků je „*nepochybná*“ [43–45]. Do pouhého geometrického rámce zapojovala Hendrychová pohyb užité hmoty i „*předpokládané další možnosti autonomního pulsu materiálu*“.²⁴⁸ např. simultánně systematické a surové porušování spirálové konstrukce dutiny. „*Deformace*“, uzavřela Lamarová, „*platí spíš ve významu nečekaných, ale přece logických přerušení ideálně očekávatelného pravidelného rytmu. Není to nikdy zlobné popírání charakteru materiálu, [...] ale snaha porozumět mu i v mezních situacích*“.²⁴⁹

Ludmila Vachtová se proti Lamarové zaměřila na sémantický rozměr vystaveného díla. Posun mediální designace, jenž se u Hendrychové odehrával, rozuměla jako částečný. Jeho bylo dosahováno pomocí narativu iluze, resp. zobrazivých aspektů materiálové abstrakce. Skrze ni Hendrychová definovala ne-Eukleidovskou geometrii těles, „*soch věcí*“²⁵⁰, hovořících o procesu, nikoli zmotňujících, ale zhmotňovaných poznáním materiálu, techniky. Implicitní zmínkou mystéria aleatorické peci se neodehrál dosud žádný posun. Vachtová se zdála pochybovat o případnosti takového postupu, přesto jakoby se poddala uměleckohistorické legitimizační formulí zasazení do umělecké personální kontinuity

²⁴⁴ Nový úspěch čs. keramiků 1968, s. 39

²⁴⁵ CHALUPECKÝ 1968, později např. TUČNÁ 83 katalog k posmrtné výstavě.

²⁴⁶ LAMAROVÁ 1968, s. 4

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ibidem

²⁴⁹ Ibidem

²⁵⁰ VACHTOVÁ 1967, s. 469

Bedřich Stefan – Hana Wichterlová – Otto Rothmayer – František Tichý, již z části sama rozpoznala, zčásti se k těmto starším umělcům Hendrychová sama hlásila. Vábení taktility a její integrace do materiálového kódování vystavených artefaktů Vachtová označila absolutní citlivostí materiálu porcelánu samotného na dotek²⁵¹. Oproti tomu materiálové kombinace s kameninou, příznak výsostně ‘keramického’ uvažování, zůstaly nepovšimnuté. Přesto: „*Její přístup k materiálu zůstává dokonale otevřený.*“²⁵² Narativ zobrazení soch – věci se týkal liminality těles, zaznamenávajících podmínky svého vzniku: „*Na výsledku není důležité, že má podobu koule nebo válce, ale to, jak se tato podoba chová: koule puká, válec se bortí. Ne tedy definitivnost numericky řešitelného tělesa, ale variace jeho možných stavů, jeho téměř životopisné proměny.*“²⁵³ Vachtová nicméně oproti Lamarové, která se tímto směrem zdála narážet, nerozpoznala princip meta-narativu či meta-diskurzivity forem, jenž je vlastní veškeré keramice, tj. řeč materiálu o sobě a technice v jejich dějinnosti. Termín „*sochy věcí*“, odkazující k sejetí obecně pochopené genetické metody sochařské práce / tvorby s mimo-lidskou abstrakcí či úžeji a pravděpodobněji vzniklé či odkazující na jsoucno ve funkci člověka rovněž zůstal otevřený. Odehrál se tedy u Hendrychové posun oproti dekorativní keramické plastice, identifikovatelný mimo institucionálního kontextu? Výstava ve Špálově galerii s výhodou retrospekce značila kvalitativní posun v užití hlíny ve volné tvorbě. V rámci galerijního provozu bylo nejen vystavení surového nepáleného porcelánu událostí, jež musela na pokračování teprve čekat.

Do Domu Kazatelů na Betlémském náměstí se od poloviny 60. let stahovaly významné výstavy převážně umělecké, resp. ateliérové keramiky (mimo jiné materiály, např. sklo), jak skupinové, tak individuální. Rok 1969 přinesl dva projekty pracovních kolektivů manželů Radových a kolektivu Lydie Hladíkové, Marie Rychlíkové a Děvany Mírové, jež jak po stránce výstavní architektury, specializované instalace, tak po stránce vývojové vzhledem k ambicím a možnostem ateliérové keramiky završily snahy dvou dekád o emancipaci keramického materiálu ve specializované tvorbě k volnosti projevu, vedené silnou poválečnou generací umělců. Architekt Bohuslav Rychlík, který pro Dům Kazatelů realizoval řadu výstav, instaloval na jaře 1969 práce Jindřišky a Pravoslava Radových z posledních let za využití skleněného mobiliáře z předchozí expozice 50 let českého užitého umění a průmyslového výtvarnictví v Mánese. Vedle prvků montovaných otevřených vitrín ze skleněných tabulí, jakéhosi výstavního ‘sektoru’, Rychlík umístil drobná díla Radových na nízké bílé stoly se skrytými nosnými elementy, oproštěné od detailu a redukováné na funkci hromadného plintu, evokujícího zároveň domácí prostředí. Zásadní přínos instalace nicméně spočíval v kontextuálně aktivním umístěním Radovy sochy Sv. Jiří [48, 49] před okno s hrotitým obloukem. Potvrdila se tak funkce artefaktu jako uměleckého díla o sobě a zároveň se odkazem na asociační spojitost námětu díla se specifickým (architektonickým) prostředím

²⁵¹ Ibidem. „Brancusiovské *taille directe*“, „každý dotek, každé porušení hladkosti dostává svůj význam, výmluvnější než modelované struktury.“

²⁵² Ibidem

²⁵³ Ibidem

otevřela také síť autoreferenčních vztahů uvnitř námětu a formy, sestávající z kvintesenční keramických segmentů, kachlí a talířů.²⁵⁴

Výstavě Lydie Hladíkové, Marie Rychlíkové a Děvany Mírové na podzim r. 1969 u Kazatelů navrhla architektonické zpracování architektka Alena Šrámková. Její mobiliář sestával z polic či regálů z čerstvého vonícího surového dřeva, potaženého textiliemi, Stolové piedestaly různých výšek s komplikovanými trnožemi seskupením do středu místnosti vytvořily svého druhu krajinu, jejíž vrstevnice zabíraly jednotlivé artefakty. Štíhlé, vysoké figury orantek Lydie Hladíkové umístila Šrámková na kovové trny v období měsíčních svíc, čím byla podtržena gesta ženských postav. V rámci expozice byly autorské podíly označeny prostým písmem “H”, “R” nebo “M” [47].

Recepce obou výstav však nepřekonaly kvalitativní uzus umělecko řemeslné, resp. keramické kritiky. Alena Adlerová interpretovala dílo manželů Radových z pozice zdánlivé nediferencovatelnosti jejich respektivního autorství či ideového původu vs. technického zpracování a realizace. Tento stereotyp nedělitelnosti práci Radových provázel od prvních výstav ze začátku 50. let a plně se projevil na první společné výstavě r. 1955 v Alšově síni Umělecké besedy. Rychlíková instalace pracovala s průhledy na frontálně či profilem orientované Radovy figury, čím zdůrazňovala jejich vážnost a staticnost, ale také graficky znakový obrys a barevnost blízkou pop-artové estetice. Hlavní část formální kritiky představeného díla se vztahovala k monumentální plastice: Adlerová se soustředila na rozbor architektonických sestav tělesných objemů – stereometrických těles, prolínání obličejových typik člověka a zvířete, u Rady rytíře a nejčastěji kočky. Sítotiskové dekalky na z kachlí vyskládaných objemech podávaly komentář k soudobému vztahu spotřebitelů a výroby k dekorativismu a omezeného rozsahu formální a barevné variace na primitivní ornament. Z hlediska komunikace uměleckého cíle osamostatnění na průmyslovém návrhu a užité tvorbě vůbec nicméně Adlerová přijala již na pět let trvající konsenzus keramické obce a aniž by připomněla nezáměr Radových o participaci na utváření životního prostředí návrhy zbožího standardu (jehož realizace byla koncem 60. let již průkazně nemožná), rozpoznala příklon k volné, individuální ateliérové tvorbě jako změnu oproti 50. létům, kdy za umělce keramiky Pravoslav Rada vyznával tvůrčí rovnoprávnost a spojitost dekorativní a užitkové práce.²⁵⁵

Trio Hladíková – Rychlíková – Mírová během 60. let vystavovaly ponejvíce v rámci větších celků, ať na národních přehlídkách či se skupinou Balance. Jana Kybalová tak právem konstatovala šok, jenž ‘sólová’ výstava HRM způsobil. Jejich dílo se soustředilo do oblasti architektonických realizací. Tím spíše Kybalovou překvapily malé série artefaktů, např. křbových hodin, jejichž nominální funkční

²⁵⁴ KYBALOVÁ 1969a

²⁵⁵ ADLEROVÁ 1969, s. 5–7

zaměření zastíralo formální hru s hmotou, barvou, hapticitou glazury, jež se odehrávala na pozadí. Trojice byla zvykově vnímána skrze zakladatelský počin návrhů pro EXPO '58, na něž navázala reliéfy z točených polotovarů v Teplicích, Pekingu, pražském obchodu Femina či skupinou vývěsních štítů do prostředí Malé Strany a Hradčan. V 60. letech se pak v jejich společné tvorbě udál posun od čisté služebnosti ke kolaborativnímu zapojování do architektonických rámců, na jejichž definici se intenzivněji podílely: sídliště Invalidovna, Kladno Sítňá či československý pavilon na EXPO '67 v Montréalu, jehož fasádu pokryly glazovanými dutými hurdiskami (r. 1969 se uvažovalo o jejich druhotném zapojení do programu Národního shromáždění na jednom z atrií.²⁵⁶ Oproti výstavě Radových projekt HRM naznačil cestu ke vzájemnému osamostatnění tří keramiček. Rok 1969 tak na výstavě u Kazatelů přinesl, jako jeden z mála událostí konce 60. let, cestu do dalších dekad.

8.2 Organizované bezvětrí

Předání iniciativy v uměleckém provozu a organizační odpovědnosti do rukou zástupců institucí od konce roku 1968 na poli keramiky a keramického diskurzu způsobilo rozpad volných pracovních kolektivů, dobrovolný ústup z pozic relativní moci do izolace ateliérů a definitivní ztrátu důvěry v možnosti spolupráce s výrobně-správním establishmentem, jenž napříště měl komunikovat s umělci pouze zadáváním jednotlivých úkolů, zvláště v rámci tzv. čtyřprocentního zákona.

V prosinci 1968 byla ustavena Česká rada uměleckého řemesla a lidové umělecké výroby. V přípravném výboru zasedli keramik Lubor Těhník a teoretik Karel Hetteš za SČSVU, za ÚLUV pak Julie Horová. Prozatímním předsedou rady byl zvolen Karel Hetteš, koncepční a návrhovou komisi Rady měl vést Vojtěch Tilkovský a časopis Umění a řemesla byl Radě podřazen z ÚLUVu jako nový oficiální orgán. Krátce nato vznikl také Český svaz skla a jemné keramiky, zakládající platformu pro sledování zájmů výroby.²⁵⁷

U příležitosti mezinárodního kongresu teoretiků AIC na konec třetího mezinárodního keramického sympozia v Bechyni se v Domě Kanovníků pořádala celostátní výstava keramiky. Její ohlas však přinesl tvrdé odmítnutí. Zásadním bodem kritiky²⁵⁸ byla přílišná afinita uměleckého projevu mezi vystavujícími. Důsledkem toho Alena Adlerová konstatovala, že keramická plastika ustrnula. Jediným, kdo si vysloužil chválu, byla Dagmar Hendrychová, jejíž servis z plátek elektroporcelánu se zlacenými interiéry nádob neměl „[...] *sobě rovna nejen u nás, ale i v současném porcelánu vůbec.*“²⁵⁹

²⁵⁶ KYBALOVÁ 1969b, s. 60

²⁵⁷ Český svaz průmyslu skla a jemné keramiky ustaven. In: Sklář a keramik, 1969/1, s. 1, 2. Neuvedeno v seznamu použité literatury.

²⁵⁸ ADLEROVÁ 1970, s. 4

²⁵⁹ Ibidem

Otto Eckert působil roku 1968 na VŠUP ve vedení keramického ateliéru již dvanáct let. O proměnu osnov usiloval již o šest let nazpět v souvislosti s Mezinárodní keramickou výstavou v Praze.²⁶⁰ Plánované změny měly za cíl více propojit zejména ročníkové úkoly s požadavky keramického průmyslu vytvářením abstrahovaných modelových situací a úkolů, s nimiž se mohl Eckertův absolvent po škole nejspíše setkat. Vycházející z Eckertova přesvědčení, že obor zastávají samostatnou oblast specializované umělecké tvůrčí činnosti a zároveň se jedná o samostatný „výrobní obor s rozsáhlým a velmi členitým hospodářským dosahem a společenským posláním“,“²⁶¹ kvalifikace ve speciálce VŠUP cílila vybavit absolventa ke zvládnutí širě úkolů, od sanitní keramiky a funkčního zboží tvrdého střepu,²⁶² přes architektonické realizace a komponenty,²⁶³ po „náročný, unikátní a jedinečný tvůrčí projev, kdy výtvarná díla k keramiky a porcelánu mají vysloveně umělecké poslání.“²⁶⁴ Ateliérová výuka v sestavě ateliér – dílna – technologie – výrobní praxe, kterou Eckert zavedl, s dílčí změnou v dílenské sekci, kde se důraz z typologické průpravy posunul ke sdíleným principům tvarování a metod multiplikace, se dodnes praktikuje na třech hlavních českých vysokých specializovaných učilištích. Důraz kladený v samostatných (ročníkových) úkolech na schopnost realizace od rešerše k vyvzorování v materiálu byl sice adekvátní simulací vlastní keramické praxe, s ohledem na mizivý rozsah zapojení tvůrčích a vývojových sil do výroby, který situačně zrcadlili umělci první poválečné generace, jejichž zápal pro implementaci návrhu jako kulturního statku do celospolečenského oběhu již začátkem 60. let opadal (Bilance ‘62, ‘66), však v roce 1968 neodpovídal metodologické distinkci ateliérové tvorby oproti designu, kterou takřka proféticky odhalil dříve Jan Kotík²⁶⁵ a vedl pouze k osobní frustraci absolventů nenacházejících uplatnění.

Nadepsaný Eckertův citát o „poslání“ naznačoval dialektický postoj existenciální otázce umělecké práce. Abstraktní hodnoty kvalitního výrobku, rozrušení očekávání vůči užitým formám kontrastním dekorem počínaje a strukturální nepravděpodobností namířenou vůči typu konče, či prostá radost a rozpustilost, atributy průběžně připisované uměleckou kritikou tvorbě Pravoslava Rady, byly sice v euforii blízké utopie vnímány jako dosvědčení o nadčasovosti objektu, jeho žádoucí stylovost však objekt pevně usazovala do historického času. Eckertova metoda umělecké výuky přetrvala v jádru i proto 40 let (1946–1986 ve vedení ateliéru), protože průzračně kodifikovala tuto protichůdnou ideovou podvojnost kritiky, resp. umělecké aspirace, a dosahovanými výtvarnými prostředky i zásadami

²⁶⁰ ECKERT 1962b

²⁶¹ ECKERT 1968, s. 162

²⁶² – , chápány jako ušlechtlejší a komerčně atraktivnější, porcelán a v menší míře i varná kamenina do konce 50. let vytlačily měkké střepy s olovnatými nebo cínčitými polevami, jež se ocitly ve výhradním hájemství lidového hrnčířství, –

²⁶³ – , např. ve větším měřítku se k užívání exteriérového obkladového materiálu v závěsných fasádních konstrukcích začalo užívat teprve v návaznosti na úspěch čs. pavilonu na EXPO ‘67, –

²⁶⁴ ECKERT 1968, s. 168

²⁶⁵ KOTÍK 1963a, s. 3–4

logického myšlení k řešení problémů vytvářela živoucí alegorii toho, čím se reálný socialismus nejprve snažil, s postupem času však již jen tvářil být.

Roku 1968 Otto Eckert stál v polovině svého pedagogického působení. Jeho výuka zaručovala svobodu v rámci zadání dosahovat jej individuálními prostředky. Estetik Miroslav Klivar identifikoval zásadní momenty příspěvku ke tříbení kontextuálního formálního myšlení. Spočívaly ve „*tvorbě otevřených uměleckých struktur*“²⁶⁶, řešení standardu uvnitř formálního kontextu pomocí upřednostnění variability motivu. Pozoruhodná byla podobnost mezi publikovanými studentskými prostorovými cvičeními na téma „*systému struktur*“ a uměleckými realizacemi, jimiž keramici vstupovali do soudobé architektury. Na základě srovnání starších realizací poválečné generace, i architektonických vstupů vznikajících s přelomem 60. a 70. let, s výsledky spolupráce s architekty představitelů generací mladších, převážně absolventů školy keramiky VŠUP do poloviny 60. let, je patrný rozdíl ve způsobech dosahování dynamizace plochy s pomocí minimálního množství variabilně konfigurovatelných elementů²⁶⁷. Kde se dříve či soudobě bylo lze setkat s piktorálními kompozicemi, řešenými sestavou abstraktních strukturálně pojatých segmentů, nově od konce 60. let přibyl konkurenční princip organizace plochy, složitě pojmenovaný Klivarem „*estetický systém subtilních prostorových přechodů*“.²⁶⁸

Vůči Klivarovým „strukturám“ se vymezil Josef Raban významovým přemýšlením vstupních daností Eckertova specifického formálního myšlení k otázce vztahů. Raban určil vztahy mapované strukturálními cvičeními jako konkrétní, interpersonální či institucionální a hierarchické. Studenti nepracují s abstraktními systémy vázaných množených elementů. Struktury jsou podle Rabana primárně prostředky určení relativních kvalit. A „*kvalita výsledků práce školy pak spočívá*“²⁶⁹ na jakosti pedagogického sboru, talentu eléva a reakčním schopnostem školy jako celku vůči společenským potřebám. Otto Eckert sestavil podpůrný systém specializovaných školitelů, jejichž odbornost a symbióza se s Rabanem odráží v předmětném myšlení studentů, konkrétních příkladech „*volných struktur*“.²⁷⁰

Speciální číslo Tvaru, věnované Eckertově škole, publikovalo přes sto studentských prací, s uvedenými jmény a ročníky autorů. Jako sonda stavu ateliéru v jednom okamžiku zároveň zpětně obohacuje poznání uměleckého vývoje později významných keramiků, jakými byli Petr Svoboda, st. nebo Juraj Marth.²⁷¹

²⁶⁶ KLIVAR 1968, s. 172

²⁶⁷ Srovnej stěnu v prodejně Kniha, n.p., ve Vodičkově ul. od Aleny Kroupové [54], pracující s daným formátem jako s obrazem a strukturálními komponenty jako kompozičními designátory, s průběžnou stěnou Heleny Samohelové pro restauraci v OD Kotva [55].

²⁶⁸ KLIVAR 1968, s. 172

²⁶⁹ RABAN 1968, s. 200

²⁷⁰ V rámci keramické speciálky učili kresbě a práci s barvou doc. Jan Černý, modelaci odb. as. Igor Korčák, dílny vedli Rudolf Laštovička a Milan Chlíbec a technologickou průpravu zajišťoval Jaroslav Pýcha.

²⁷¹ Tématu zvláštního čísla *Tvaru*, věnovaného Eckertově 'škole', se dotkla Gabriela Petrová v diplomové práci, obhájené na UMPRUM r. 2017, o funkci časopisu coby hlásné trouby progresivních tendencí na poli produktového a interiérového designu. PETROVÁ 2017

Udílání cen SČSVU za užité umění a průmyslové výtvarnictví pokračovalo i v roce 1968, nikoli však déle. V souvislosti s keramikou ocenění získali teoretik Karel Hetteš za „úspěšnou činnost v oblasti užitého umění, průmyslového výtvarnictví a uměleckého řemesla“ a keramik Václav Dolejš za „uplatnění progresivních tendencí v oblasti barevného glazovaného porcelánu.“²⁷² Měření zásluh na mnoha úrovních, provázené např. množícím se podmiňováním souborných přehlídek s pravděpodobným zastoupením keramiky pomocí výročí, tj. otáčením do minulosti, tak již před rokem 1968 na poli keramiky předznamenalo směr normalizačního potlačení kreativní debaty o budoucnosti oboru, navrhování a výroby spotřebního zboží a možnostech prosazení materiálu a technik do širšího kánonu pozdně moderního umění. Namísto toho se od založení měsíčníku Czech Glass Review r. 1968 a reorganizace časopisu Umění a řemesla r. 1969 se historický diskurs dostal spolu s kvantitativně orientovaným zpravodajstvím o stavu čs. porcelánového průmyslu do popředí mediálního prostoru, náležejícímu keramice.

Czech Glass Review ohlásilo ve třetím čísle, jaké ekonomické priority mělo prosazovat. Mechanické pojetí trhu a poptávky coby neměnného hybatele, čitelné ve zprávě o čs. exportním zboží pro Velkou Británii,²⁷³ znamenalo definitivní převážení na stranu výroby. Když později téhož roku vyšla reportáž o provozu nejmodernějšího porcelánového závodu v Nové Roli, zmínkou o vůdčím světovém postavení po estetické stránce produktového designu se skutečnost citelně vylepšila.²⁷⁴ Karel Hetteš nato r. 1970 přivezl z kongresu Světové rady řemesel, jíž byl členem, z Dublinu zprávu, že rada stále ještě spatřuje vinu za neuspokojivost spotřebního užitého zboží v umělecké svéhlavosti a chybném technickém zpracování materiálu.²⁷⁵ Toto pozorování by stejně dobře mohlo zaznít v poslední čtvrti 50. let.

²⁷² ADLEROVÁ 1969, s. 1

²⁷³ LINHART 1968

²⁷⁴ HOLEŠOVSKÝ 1968, s. 292

²⁷⁵ HETTEŠ 1970 – Karel HETTEŠ: ??? In: Czech Glass Review, 1970/?, s. ? neuvedeno v seznamu použité literatury.

Závěr

S trochou nadsázky je možné říci, že dějiny časopisu *Umění a řemesla* zrcadlily historii českého keramického diskursu druhé poloviny 20. století. Záslouhou prvního šéfredaktora, historika umění Vojtěcha Tilkovského od r. 1957 směřování magazínu Ústředí lidové umělecké výroby *Umění a řemesla*, s ročním během ustáleným od r. 1958 na pět čísel, v přístupu umělecké, spotřební i etnografické kritiky k lidovému a uměleckému řemeslu odráželo dědictví pozdější fáze meziválečné avantgardy s jejím komplexním vztahem k lidové estetice a výrobním postupům, stejně jako omezenému, přesto však určujícímu pravidelnému čtenářstvu v řádu několika tisíc zřetelně komunikovalo hodnoty autenticity, surovosti, takřka biologické zákonitosti lidové tvorby. Na proměnu k větší inkluzivitě a připuštění non-dialektické dynamiky vztahu materiální či kulturní potřeby versus specifických, tradicí ovládaných prostředků jejího naplňování měli velkou zásluhu stálí redaktoři Stanislav Richter (1964–1965) a zejména Milena Lamarová (1966–1967), jejichž liberální étos přerušily teprve praktické následky nastupující normalizace uvnitř ÚLUVu od r. 1970. Na postu šéfredaktora Tilkovského vystřídal Ondřej Sekora, jenž postupem času, obklopuje se zaměstnanci zaniklého nakladatelství Obelisk a dopisovateli z řad kurátorů do NGP integrovaného UPM (za keramiku Alena Adlerová a Dagmar Tučná), nasměroval časopis k historickým tématům.

Z pohledu kritiky uměleckého řemesla, užitých umění a průmyslového výtvarnictví však působení Tilkovského v začátcích *Umění a řemesel* přineslo několik zásadních efektů, jež se přenášely také do praktické polohy politizovaných požadavků oborové teorie. Tilkovský nahlížel na produkty lidového uměleckého řemesla prizmatem pozdního funkcionalismu, koncentrujícím se do tzv. režných principů, skrze něž lidová umělecká výroba uplatňuje oproti průmyslové výrobě „hlavně výrobky režné povahy, tj. nechávající vyniknout přirozené strukturu materiálu, technologii a funkci.“²⁷⁶ Dobová kritika se tak mohla na stránkách *U&Ř* legitimizovat kontinuitou meziválečného pojetí znaků lidového, dále hodnotu funkčnosti výrobku nadřadit, v souladu s ekonomikou argumentovaným tlakem na průmyslové výtvarníky, libovolným alternativním ambicím uměleckým, technologicky vývojovým aj., a nakonec také z pozice jedné z nemnoha institucí sdružujících jak někdejší regionální řemeslníky, tak studované ateliérové umělce, svou administrativní nepřipraveností mezi zástupci obou skupin rozlišovat mohla fixovat účinné stereotypy o keramičnosti a služebnosti keramiky.

V pátém čísle ročníku 1962 si *Umění a řemesla* vyzkoušelo nový formát zvláštního vydání, jež se napoprvé věnovalo v létě proběhnuvší Mezinárodní výstavě současné keramiky. Pravidelné rubriky

²⁷⁶ FABEL/SEKORA 1999, s. 4–5. Např. v TILKOVSKÝ 1960 hned za první ze tří vyjmenovaných hodnotících kritérií a příčin mezinárodního úspěch čs. uměleckého řemesla a užitého umění kladl fakt, že „*Naše užitkové umenie nikde neopúšťa polohy funkčnosti a spoločenskej služby a nestáva sa samoučelným ani vo svojich vrcholne dekoratívnych prejavoch.*“ A také v pasáži věnované kritice vybraných účastníků výstavy vyzdvihl dvojici Hausner – Těhnik pro „*rustikálnosť tektoniky tvaru a pojednania povrchu*“ a „*zemitou atmosféru*“.

nahradila čtveřice statí Vladimíra Scheuflera, Václava Pelíška, Jaroslavy Javůrkové a Dušana Šindeláře, nabízející pohledy od elegického po prognostický v reakci na věcný obsah a kulturní význam přehlídky, doplněná v nápodobě výstavní dramaturgie Jindřicha Santara o báseň Vojtěcha Jestrába.²⁷⁷ Standard programově zbarvené kritiky však narušila druhá půle vydání, ke které redakce sezvala 16 domácích a zahraničních respondentů, předních zástupců uměleckých obcí a/nebo vysokého školství, reprezentujících většinu evropských národních výprav při Mezinárodní výstavě. Každá osobnost na ploše do 2 stran adresovala jasně definovaný aspekt soudobé keramické praxe, od volné tvorby a výtvarných či stylových tendencí, přes kontinuitu řemesla, význam technologického experimentu, uplatnění keramiky v architektuře, po otázku národní specifity a její dosažitelnosti. Českoslovenští dopisovatelé pozoruhodně obsadili právě ta témata, se kterými se nejvíce identifikovali i v rámci vlastní tvůrčí praxe. Paradoxně tak vyšli vstříc reduktivním tendencím (nejen) keramického diskursu v soudobém tisku, kde specializace zvyšovala pravděpodobnost příležitosti k participaci, a sami tak stanovili mantinely interpretačních východisek, nadále uplatňovaných vůči jejich tvorbě.

Mezinárodní keramické sympozium v Bechyni pokračovalo i po roce 1969. R. 1970 se z Čechů zúčastnili Marie Kotrbová, František Pavlas, Marie Rychlíková, Petr Svoboda, současně a mimořádně vedle nich pracovali Děvana Mírová, Marta Taberyová, Bohumil Dobiáš, Lubor Těhník a Pravoslav Rada. Pokynem Ministerstva kultury ČSSR sympozium, dosud rostlé z potřeb a ambic umělců keramiků, změnilo garanta.²⁷⁸ Dřívější SČSVU nahradilo Uměleckoprůmyslové muzeum. Plánování budoucnosti sympozia reflektovalo potřebu tříbení alternativních materiálových specializací (na stopy konstatování této potřeby není na základě sledování veřejné polohy diskursu keramiky možné usuzovat). Pro ročník 1971²⁷⁹ tak bylo rozhodnuto o konání podvojně akce s menší účastí, rozebrané na karlovarskou a uherskohradišťskou větev. Ostentativně porcelánový průmysl pak apeloval u sympozijního garanta na možnost sklízet plody dosud neregulované tvůrčí práce.²⁸⁰ Následovalo tedy sympozium, věnované r. 1972 výročí karlovarské odborné školy keramiky a porcelánu, kde Jindřiška Radová a Václav Šerák vyvzorovali notorické tvary váz s hřebenovým vzorem a sekýrovitým břitem s

²⁷⁷ Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 162. Hrnčířský kruh: Chroumavá prvobytnost / dřeva nahrubo zakulaceného / Mladší bratr / nahrubo zakulacené země // Živ z hlíny jak ona / má stejné poslání / točit se, točit se / aby rostla / z chroumavé prvobytnosti / myšlenka / do podob, nad nimiž / stojí najednou kdosi dojat / a raději mlčí

²⁷⁸ TUČNÁ 1971, dále TUČNÁ 1972 a TUČNÁ 1974.

²⁷⁹ MARŠÍKOVÁ 1972, s. 6–8. „*For the sculptor clay is only an auxiliary material, at the most ceramics is recognized only as craft. Eventually the demarcation line between art and craft was erased by a constant search for a new artistic conception under the influence of new trends in contemporary art. Clays are now valued not only as malleable substances lending themselves to nontraditional expression, but also as materials with a wide range of surface structures.*“ Charakteristicky pro keramický diskurs 70. let bylo třeba zdůraznit genealogii a tedy normalitu kořenů soudobého stavu umělecké keramiky a průmyslového návrhu: „*The fact that the division between free and applied art has become less distinct was demonstrated by the international ceramics exhibition held in Prague in 1962, which has remained unsurpassed to this day. The collection of modern ceramics arising from the Bechyně Intersymposium is a further convincing proof of a qualitative change in ceramics. [...] The sculptural approach to china predominated.*“

²⁸⁰ K tomu skutečně nepřímě došlo adaptací vybraných sympozijních návrhů pro výběrovou produkci krátké fungující řady Atelier porcelánky Royal Dux. Řada existovala v letech 1969–1974.

očkem [63]. V roce 1972 bylo také otevřeno muzeum keramiky v konvertované budově zámeckého pivovaru v Bechyni, které pod hlavičkou Alšovy jihočeské galerie schraňovalo sbírku děl ze symposií do r. 2020. Poslední významný sympoziální ročník 1974 přišel s novým zaměřením aplikované práce do architektury, na němž hlavní úkol spočíval v návržení obkladu fasády městských lázní v Kutné Hoře.²⁸¹

Znovuoživení věcné keramické kritiky se událo na stránkách zahraničního tisku *Czech Glass Review* počínaje přelomem 70. a 80. let. Zasloužili se o ně historička a publicistka Pavla Drdáčká, jejíž výrazný pokus o shrnutí a interpretaci vývoje posledních třiceti let na poli keramického umění, průmyslového výtvarnictví a práce do architektury s lakonickým efektem podchytil projevy nejdůležitějších tendencí zejména 60. let, a historik umění Jan Kříž, jehož medailony výrazných představitelů ateliérové keramiky a keramické plastiky, ocitající se skrze materiálově kódovaný meta-narativ na hraně konceptuálního umění.

Exkurz Drdáčkové²⁸² sestával z paralelního shrnutí stavu průmyslové výroby po třiceti letech inovací od převzetí většiny porcelánového průmyslu po německých fabrikantech a specialistech a přehledu vývoje individuální, ateliérové keramiky. Identifikovala v něm 'ateliérový obrat', v rámci něhož od poloviny 60. let umělci keramici, zklamaní střetem pocíťované a ukládané odpovědnosti za zprůchodnění výroby, patologicky resistantní impulsům z tvůrčího sektoru, soustředili své úsilí do sféry privátní umělecké gratifikace individuální keramikou, do komunitní organizace (Mezinárodní keramické sympozium Bechyně 1966–1969) a posléze do práce v architektuře. Tendence architektury obohacovat výrazový

²⁸¹ TUČNÁ 1974, s. 13. Přípravou na konkrétní spolupráci s architektem realizované stavby byl ročník 1973 intersympozia, během něhož měli umělci vytvořit 1) proměnlivý design pro vstupy obytných domů, 2) jeslí, 3) přepážka herny a odpočinkové zóny jeslí, 4) exteriérová mříž mezi obytnými domy. V sympoziální komisi vystupovala také samotná Dagmar Tučná.

²⁸² DRDÁČKÁ 1979, s. 4–7. „Of late ceramics have found greater application in architecture.“ „[...] it is a humanizing factor in impersonal modern architecture, which often creates an austere effect. A special chapter is formed by garden ceramics [...]“ „Some artists achieve their intended effect by stressing properties specific solely to ceramic material, while the work of others oscillates on the boundary between expression of a sculptural or painting-like nature, or is a symbiosis of the two. We also come across works based on emphasis of the character of the material and its colour or the quality of the glaze. Often an effort is made to use a new material traditionally applied in other ceramic discipline or, by means of wholly original method of realization and presentation, to create a new spatial formation which aesthetically enriches the given architectonic complex.“ „Numerous other ... artists engage in individual ceramic work. Their artistic expression lies in different spheres, but frequently to be observed is their respect for a simple ceramic article and primary pottery techniques, and this often guarantees that works created on this basis are regarded as being outside any timesphere.“ „We also participate in international ceramic events through the mediation ... of the AIC. Prague was entrusted with the organisation of one of the most notable, periodically repeated events, the International Exhibition of Modern Ceramics, which proved to be such a significant confrontation that the year 1962 meant ... a milestone in the development of our ceramics.“ „It is characteristic that some artists base their endeavours on the pottery tradition and folk production, thus guaranteeing ... that they avoid the impact of fleeting fashion influences and preserve a feeling for their material and manual craftsmanship.“ „Thus on one hand we perceive work full respecting traditional ceramic qualities and on the other a search for individual artistic expression. Ceramic work contributes significantly to the solution of the problem of the relation between art and production, between art and man's living environment. ... it reacts to topical social needs and thus manifests diverse conceptions and differentiated forms of artistic expression.“

rejstřík novými dostupnými materiály se obrazila ve zjednodušování formálního jazyka keramické plastiky a uzpůsobování primitivních technologií, např. solného výpalu sanitních trubek ap. Humanizující efekt teplé, taktilní kameniny na fasádních obkladech dokázalo to, co veškerá osvěta a zvláště tlak na integraci umělecké síly do průmyslové výroby nedokázala, tj. oslovit širokou veřejnost. Provizorní pojem ‘zahradní keramiky’ přetrval a ustavil se jako nadřazený pojem pro monumentální keramickou tvorbu bez ohledu na funkční rozměr, jež byla po stránce technického a materiálového zpracování uzpůsobena působení povětrnosti. Všechny tři směry vděčily za své pozdější rozvinutí seminálnímu historickému okamžiku, jímž byla Mezinárodní výstava keramiky v Praze r. 1962, která jako jediná mezi obdobnými akcemi spojila umělce s teoretiky a administrátory k nalezení společných jmenovatelů. Dějiny české keramiky po roce 1962 tak v důsledku jsou dějinami názorového rozkolu a entropie.

Medailony Jana Kříže se v *CGR* objevovaly nepravidelně od poloviny 80. let. Předmětem zájmu byli umělci, jejichž dílo subvertovalo dosavadní zvykové vymezení keramického pole. Mohli se přitom opírat o hluboké prolnutí s historicko technologickým aspektem keramiky jako manželé Radovi nebo Naděžda Plíšková²⁸³, nebo jejich průnik do volné plastiky vzešel ze zájmu o lidské tělo a sebeobraz společnosti ve stylu nové figurace, aniž by bojovali s technologickou neznalostí, např. Hana Purkrábková či Jindra Viková²⁸⁴, anebo ke keramickému médiu přistupovali z pozice postmoderní interdisciplinarity, kteří nicméně dovedli využít nereplikovatelných vlastností keramického materiálu tvrdosti, taktility, mimetičnosti či zdánlivé opacity čiré glazury na porcelánovém stěpu, jako Karel Pauzer, Zdena Fibichová či manželé Švankmajerovi (Kostelec).²⁸⁵ Křížův přínos keramické kritice spočíval v hluboce empatické filozofující interpretaci, která ve všech ohledech rezignovala na jazykový a pojmový uzus, reprezentovaný ještě např. Pavlou Drdáckou, a jímž alespoň v jednotlivých případech dokončil proces eliminace apriorních kognitivních bariér, ležících mezi keramikou coby polem specializované tvorby a mediálně indiskriminující post-konceptuální uměleckou praxí.

Vzhledem k nezvladatelnosti rozsahu keramického diskursu, vymezeného výhradně médii pálené hmoty, či lépe užíváním hlíny jako hmotného základu materiálového deficitu uměleckého díla či designu, se přítomná práce omezila na debatu historických okolností, událostí a konkrétních příspěvků, již participovaly na průběžné sebedefinici pole, vycházejícího z relativní technologické specializace umělců v rámci něj činných. Zároveň se práce zřekla ambice pokrýt také dílčí diskurs výskytu keramiky v architektuře, jenž by predikoval zohlednění specializované architektonické teorie. Téma keramiky v architektuře či architektury pro keramiku nicméně zasáhlo pojednání dvacetileté bilance ateliéru keramiky VŠUP a tamního působení Otto Eckerta. Jeho metoda strukturálních cvičení významně

²⁸³ KŘÍŽ 1984a, KŘÍŽ 1989

²⁸⁴ KŘÍŽ 1984c, KŘÍŽ 1986b

²⁸⁵ KŘÍŽ 1984b, KŘÍŽ 1987 a KŘÍŽ 1986a

ovlivnila architektonický ornament, jímž absolventi jeho školy circa po polovině 60. let informovali domácí životní prostředí pozdně brutalistického stavebnictví a skrze kterou převrstvili organicky vzniklý přístup k obdobným zadání, reprezentovaným keramiky starší generace.²⁸⁶ Opakování jmen ve stati naznačilo volný seznam osobností, které svým vlivem nejaktivněji spoluutvářely veřejný obraz pole a vzájemným názorovým a zájmovým pnutím přispívaly k jeho dialektickému vývoji. Přesto jako mezi všemi pro český keramický diskurs dané doby pravděpodobně nejcharakterističtější byl Pravoslav Rada, jehož původ, vzdělání, technologické zaměření, přesvědčení o významu výroby keramických typů, nalezení specifického formálně omezeného výtvarného jazyka hraničícího s manýrou, desiluse bojem s větrnými mlýny a konečné překonání omezení vnitřních i vnějších obrácením do sebe a důrazem na autoreferenční kvalitu tvorby z Rady činilo z osobnosti celého diskursu.²⁸⁷

Zkušenost neoplatonismu konceptuálního umění nám zpětně umožňuje bez ohledu na ahistoričnost interpretovat důvody dobové předpojatosti vůči materiálově kódované tvorbě. Užitek, lépe funkce se jako morální hodnota zařadila do dějinného aparátu dialektického materialismu, zatímco otevřenost keramiky různým výrazovým polohám nemohla být nejdéle do r. 1962 volně zkoumána. Nedostatečné technologické povědomí mezi mladými umělci keramiky bezprostředně po 2. světové válce, spolu s hrozbou zániku připojeného průmyslového odvětví, způsobilo hypertrofii zájmu o technologickou stránku jejich práce, jež namnoze pozdržela schopnost kritiky interagovat s novým, zdánlivě bezděčným tvaroslovím. Strukturalistický kognitivní standard přitom trval na rozlišování užitého a dekorativního. Historický aspekt keramiky přitom určil nepropustnost hranic pole, i ze strany volného umění, resp. klasického sochařství, jehož pokusy s pálenou hlínou jako definitivním materiálem, zejména ve 2. polovině 50. let., se přijímaly buď akontextuálně, popř. skrze předobrazy Otty Gutfreunda či Karla Dvořáka.²⁸⁸ Keramická plastika či širěji ateliérová umělecká keramika tak musela nalézt vlastní cestu za pomoci iluze (mimetického zpracování námětu) a/nebo meta-narativem materiálu, jeho historie a tradice, sítě asociací, sahající hluboko do individuální i sdílené předmětné všednosti [50]. S nadsázkou, umělecká keramika zvláště 50. let představuje příklad proto-konceptuálního uvažování, jehož referenční sféra byla omezená věcností artefaktu²⁸⁹.

Průzkum keramického diskursu mezi léty 1948–1989 ukázal na limity zvolené metody v relativní neprostupnosti historického času a při rekonstrukci autentického myšlení výhradně skrze publikovaný či jiný sekundární, veřejně dostupný materiál. Dokázal nicméně podchytit vztah keramické tvorby a ekonomického systému, jehož staticnost vyústila v marginalizaci a vyhoření keramiků, dále efekt exportní orientace jak výroby kvalitního průmyslového návrhu, tak surovinové základny na domácí

²⁸⁶ Srovnej [54] a [55]. Možná syntéza přístupů v [56].

²⁸⁷ Viz odd. 6

²⁸⁸ PÉČOVÁ 2019, s. 30–37, odd.

²⁸⁹ V umělecké kritice např. VACHTOVÁ 1967 o Dagmar Hendrychové.

spotřebitele a tvůrčí sílu, a popsat význam ateliérového obratu a jeho přínosu v 80. letech. Tvrdým předělem odchodu Otto Eckerta z VŠUP a počátkem zániku Ústředí lidové a umělecké tvorby po r. 1990 se uzavřela doba, jejíž zákonitosti ani estetická praxe se nepřenesly do následující dekády. Práce, jež si za cíl stanovila vykročit ke komplexnímu zhodnocení české keramiky 2. poloviny 20. století, položila základ, na nějž budou moci navázat i jiní badatelé.

Použitá literatura

- ADAMSON 2007 — Glenn ADAMSON: Thinking Through Craft. London 2007
- ADAMSON 2009 — Glenn ADAMSON (ed.): The Craft Reader. London 2009
- ADLEROVÁ 1967a — Alena ADLEROVÁ: Bilance '66 (rec.). In: Tvar XVIII, 1967/1, s. 7–28
- ADLEROVÁ 1967b — Alena ADLEROVÁ: Bilance '66 (rec.). In: Domov, 1967/2, s. 12–15
- ADLEROVÁ 1967c — Alena ADLEROVÁ: Keramika (rec.). In: Tvar XVIII, 1967/4, s. 106–113
- ADLEROVÁ 1969 — Alena ADLEROVÁ: K padesátinám. Ceny SČSVU za užité umění a průmyslové výtvarnictví (rec.). In: Tvar XX, 1969/1, s. 1–7
- ADLEROVÁ 1970 — Alena ADLEROVÁ: Současné české sklo a keramika (rec.). In: Výtvarná práce, 1970/17, s. 4
- ADORNO 1970 — Theodor ADORNO: Estetická teorie. Praha 1970
- BEDRNA 1958 — Karol BEDRNA: K zákonu o umeleckej a remeselnej práci a ľudovej umeleckej výrobe. In: Umění a řemesla III, 1958/3, s. 3
- BIRKS 1967 — Tony BIRKS: The Art of the Modern Potter. London 1967
- BOHMANNOVÁ 1961 — Andrea BOHMANNOVÁ: Zahradní keramika (rec.). In: Výtvarná práce, 1961/21, s. 6
- BOHMANNOVÁ/PÝCHA 1966 — Andrea BOHMANNOVÁ / Jaroslav PÝCHA: Jak se připravuje Expo '67. In: Výtvarná práce, 1966/4, s. 8
- BOHMANNOVÁ 1968 — Andrea BOHMANNOVÁ: Norimberské Studio linie a Dům, Skupina 21. In: Sklár a keramik XVIII, 1968/3, s. 81
- BOUČEK 1958 — Vladimír BOUČEK: Rukodělná práce v moderní hmotné kultuře. In: Umění a řemesla III, 1958/3, s. 4–9
- BOUČEK 1959 — Vladimír BOUČEK: Výtvarník a lidová umělecká výroba. In: Umění a řemesla IV, 1959/2, s. 47–52
- Brusel 1958 — Brusel – ceny Světové výstavy 1958. In: Výtvarná práce, 1958/18, s. 7–9
- CLARK 2005 — Garth CLARK (ed.): Ceramic Millennium. Critical Writing on Ceramic History, Theory and Art. Halifax, CA 2005
- CYR 1969 — Don CYR: Pravoslav Rada. In: Ceramics Monthly XVII, 1969/4, s. 17–21
- DANIELIS 1961a — Jan DANIELIS: Spotřební průmysl na Triennale (rec.). In: Tvar XII, 1961/1, s. 11–19
- DANIELIS 1961b — Jan DANIELIS: Několik poznámek ke XII. triennale. In: Sklár a keramik XI, 1961/11, s. 9–10

- DAVID 1962 — František DAVID: Pravdivost keramické tvorby. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 182
- Diskuse o užitém umění 1956 — Diskuse o užitém umění. Zorka Smetanová, Ladislav Bartoníček. In: Výtvarná práce, 1956/22–23, s. 6
- DOBIÁŠ 1969 — Bohumil DOBIÁŠ: Mezinárodní keramické sympozium, Bechyně 1968 (rec.). In: Sklár a keramik XIX, 1969/6, s. 144
- DRDÁČKÁ 1979 — Pavla DRDÁČKÁ: Notes on Bohemian ceramic and china production (tradition and present-day problems). In: Czech Glass Review, 1979/9, s. 4–9
- DRDÁČKÁ 1981 — Pavla DRDÁČKÁ: The Exhibition of Industrial Design in Ceramics (rec.). In: Czech Glass Review, 1981/3, s. 11–14
- DVOŘÁK/RŮŽIČKA 1967 — Zdeněk DVOŘÁK / Milouš RŮŽIČKA: Plastiky Jany Hlaváčové (kat. výst.). Praha 1967
- ECKERT 1962a — Otto ECKERT: Ceramique Internationale Praha 1962 (kat. výst.). Praha 1962
- ECKERT 1962b — Otto ECKERT: Budoucnost naší keramiky. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 200
- ECKERT 1968 — Otto ECKERT: K osnovám a metodám výuky ve speciálním ateliéru keramiky a porcelánu na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. In: Tvar XIX, 1968/3, s. 162–166
- ECKERT/PRAGER/TĚHNÍK 1970 — Otto ECKERT / Karel PRAGER / Lubor TĚHNÍK: Dům – sklo – zem. In: Výtvarná práce, 1970/15, s. 3
- ECKERTOVÁ/KŘÍŽKOVÁ 1996 — Helena ECKERTOVÁ / Alena KŘÍŽKOVÁ (eds.): Užité umění 60. let ze sbírek Moravské galerie v Brně (kat. výst.). Brno 1996
- FABEL/SEKORA 1999 — Karel FABEL / Ondřej J. SEKORA: Stručný dějepis U&Ř. In: Umění a řemesla, 1999/4, s. 2–15
- FIALA 1960 — FIALA: Užité a průmyslové výtvarnictví ze soutěže k 15. výročí Osvobození. In: Výtvarná práce, 1960/15, s. 1
- FORMÁČEK 1962 — Viktor FORMÁČEK: Keramika v exteriéru a interiéru. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 194
- GEBAUER 1962 — Walter GEBAUER: Keramika – výraz doby. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 184–185
- HAVRÁNEK 2008 — Vít HAVRÁNEK (ed.): Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě Expo '58 v Bruselu a životní styl 1. pol. 60. let. Praha 2008
- HEJSLAR 1963 — J. HEJSLAR: Keramik a architektura (rec.). In: Architektura ČSR, 1963/9, 529–532

- HERAIN 1952 — Karel HERAIN: Poradní sbor pro výtvarnou hodnotu keramických a porcelánových výrobků. In: Tvar V, 1952/5–6, s. 160–161
- HETTEŠ 1950 — Karel HETTEŠ: Kolektivní charakter průmyslového výtvarnictví. In: Tvar III, 1950/4, s. 97–98
- HETTEŠ 1957 — Karel HETTEŠ: Jan Kotík neboli snažení o současný výtvarný projev. In: Tvar IX, 1957/3, s. 82–92
- HETTEŠ 1958 — Karel HETTEŠ: Bilance 1958. 1. výstava Skupiny průmyslových výtvarníků U.B. (kat. výst.). Praha 1958
- HETTEŠ 1961a — Karel HETTEŠ: J. a P. Radovi – J. Soukup (rec.). In: Výtvarná práce, 1961/10, s. 6–7
- HETTEŠ 1961b — Karel HETTEŠ: Bilance 1961. 2. výstava Skupiny průmyslových výtvarníků U.B. (kat. výst.). Praha 1961
- HETTEŠ 1961c — Karel HETTEŠ: Keramika Aleny Kroupové (rec.). In: Tvar XII, 1961/8, s. 244–248
- HETTEŠ 1962 — Karel HETTEŠ: Bilance '62/3. 3. členská výstava Skupiny průmyslových výtvarníků U.B. (kat. výst.). Praha 1962
- HETTEŠ 1963a — Karel HETTEŠ: Alena Kroupová (kat. výst.). Praha 1963
- HETTEŠ 1963b — Karel HETTEŠ: Bilance 1962–63 (rec.). In: Výtvarná práce, 1963/6, s. 3–4
- HETTEŠ 1965a — Karel HETTEŠ: Výtvarník a výroba v roce 1965. In: Výtvarná práce, 1965/3, s. 1, 6
- HETTEŠ 1965b — Karel HETTEŠ: Keramika moderních malířů a sochařů. In: Výtvarné umění XV, 1965/2, s. 74–81
- HETTEŠ 1966a — Karel HETTEŠ: Bilance '66. 5. členská výstava Skupiny průmyslových výtvarníků U.B. (kat. výst.). Praha 1966
- HETTEŠ 1966b — Karel HETTEŠ: Keramika v Bechyni. In: Výtvarná práce, 1966/18–19, s. 7
- HETTEŠ 1966c — Karel HETTEŠ: Průmyslové výtvarnictví a kritika. In: Výtvarná práce, 1966/18–19, s. 8
- HETTEŠ 1966d — Karel HETTEŠ: 1945–1965. Úvahy o vývoji našeho užitého umění a průmyslového výtvarnictví. In: Tvar XVII, 1966/6, s. 204–225
- HETTEŠ 1967a — Karel HETTEŠ: Kurt Ohnsorg a Lubor Těhník (rec.). In: Výtvarná práce, 1967/17, s. 5
- HETTEŠ 1967b — Karel HETTEŠ: Bechyně – Gmunden – Istanbul (rec.). In: Výtvarná práce, 1967/23, s. 6
- HETTEŠ 1969 — Karel HETTEŠ: Po Bruselu a Montréalu Ósaka. In: Umění a řemesla XIV, 1969/1, s. 20–23
- HETTEŠ/KOTÍK/RADA 1962 – Karel HETTEŠ / Jan KOTÍK / Pravoslav RADA: O mezinárodní výstavě keramiky. In: Výtvarná práce, 1962/11, s. 6–7

- HETTESŠ/RADA 1966 — Karel HETTESŠ, Pravoslav RADA: Modern Ceramics. London 1966
- HETTESŠ/TUČNÁ 1968 — Karel HETTESŠ / Dagmar TUČNÁ: Intersymposium ČSSR (kat. výst.). Praha 1968
- HLAVÁČEK 1961a — Luboš HLAVÁČEK: Dobrý vkus a poctivá práce. Bilance 1960 (rec.). In: Domov, 1961/3, s. 17–20
- HLAVÁČEK 1961b — Luboš HLAVÁČEK: K výstavě Pravoslava a Jindřišky Radových (rec.). In: Tvar XII, 1961/9, s. 268–271
- HLAVOVÁ 1962 — Zdena HLAVOVÁ: Před mezinárodní výstavou keramiky. Rozhovor s Pravoslavem Radou, Dušanem Šindelářem a Luborem Těhníkem. In: Domov, 1962/2, s. 2–8
- HOFMEISTROVÁ 1954 — Jana HOFMEISTROVÁ: Soudobá výstava keramiky (rec.). In: Výtvarná práce, 1954/18, s. 3–4
- HOFMEISTROVÁ 1955a — Jana HOFMEISTROVÁ: Keramika Pravoslava a Jindřišky Radových (rec.). In: Tvar VII, 1955/7–8, s. 228–234
- HOFMEISTROVÁ 1955b — Jana HOFMEISTROVÁ: Nové snahy ve skle a keramice (rec.). In: Výtvarná práce, 1955/18, s. 6
- HOFMEISTROVÁ 1955c — Jana HOFMEISTROVÁ: K výstavě keramiky Pravoslava a Jindřišky Radových (rec.). In: Výtvarná práce, 1955/20–21, s. 13
- HOFMEISTROVÁ 1955d — Jana HOFMEISTROVÁ: Václav Markup (rec.). In: Tvar VII, 1955/1, s. 13
- HOFMEISTROVÁ 1958 — Jana HOFMEISTROVÁ: Pravoslav a Jindřiška Radovi (rec.). In: Výtvarná práce, 1958/19, s. 8
- HOFMEISTROVÁ 1962a — Jana HOFMEISTROVÁ: Připravuje se mezinárodní výstava keramiky. In: Výtvarná práce, 1962/3, s. 8
- HOFMEISTROVÁ 1962b — Jana HOFMEISTROVÁ: Plastika na Mezinárodní výstavě keramiky v Praze (rec.). In: Výtvarné umění XII, 1962/9, s. 395–405
- HOLEŠOVSKÝ 1968 — Karel HOLEŠOVSKÝ: 50 years of Czechoslovakia and development of the glass and fine ceramics industry. In: Czech Glass Review, 1968/9, s. 291–292
- HOLEŠOVSKÝ 1980 — Karel HOLEŠOVSKÝ: Užití umění 70/80 (kat. výst.). Brno 1980
- HOUDEK/NOSKOVÁ 1963 — Bohumil HOUDEK / Věra NOSKOVÁ: Hlína věčně živá. (kat. výst.). České Budějovice 1963
- HRM 1959 — Hladíková Rychlíková Mírová (rec.). In: Výtvarná práce, 1959/20–21, s. 11
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ/PACHMANOVÁ/PEČINKOVÁ 2014 — Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ / Martina PACHMANOVÁ / Pavla PEČINKOVÁ (eds.): Věci a slova. Umělecký průmysl, užití umění a design v české teorii a kritice, 1870–1970. Praha 2014
- CHALOUPKA 1960 — Otakar CHALOUPKA: Nová zahradní keramika (rec.). In: Umění a řemesla V, 1960/4, s. 157–160

- KOTÍK 1961 — Jan KOTÍK: Triennale 1960 (rec.). In: Tvar XII, 1961/1, s. 20–29
- KOTÍK 1963a — Jan KOTÍK: Důležitost metody. In: Tvar XIV, 1963/1, s. 2–35
- KOTÍK 1963b — Jan KOTÍK: Výstavy – tvorba – skutečnost. In: Umění a řemesla VIII, 1963/2, s. 43
- KOTÍK 1963c — Jan KOTÍK: Pravdivost vztahů. In: Tvar XIV, 1963/3, s. 65–67
- KOTÍK 1969 — Jan KOTÍK: Hrách na stěnu házetí, aneb O užitečnosti věcí. Praha 1969
- KOTÍK/RADA 1957 — Jan KOTÍK / Pravoslav RADA: Albisola. In: Tvar IX, 1957/7, s. 220–223
- KOŽELKA 1953 — Karel KOŽELKA: Umělecké řemeslo. In: Tvar V, 1953/9, s. 260
- Krása ve službě životu 1964 — Krása ve službě životu (rec.). In: Domov, 1964/4, s. 32–34
- KRUGLOV 1962 — Georgij KRUGLOV: K postavení keramiky v oblasti výtvarné tvorby. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 190
- KRZYWIEC 1962 — Rudolf KRZYWIEC: Podmínky dalšího vývoje moderní keramiky. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 189
- KŘÍŽ 1984a — Jan KŘÍŽ: Naděžda Plíšková's ceramics. In: Czech Glass Review, 1984/1, s. ?
- KŘÍŽ 1984b — Jan KŘÍŽ: Ceramist Karel Pauzer – a sculptor of natural forms. In: Czech Glass Review, 1984/2, s. 14–16
- KŘÍŽ 1984c — Jan KŘÍŽ: Jindra Víková's figuration. In: Czech Glass Review, 1984/7, s. 24–28
- KŘÍŽ 1986a — Jan KŘÍŽ: Kostelec – J.E.&E.J. In: Czech Glass Review, 1986/5, s. ?
- KŘÍŽ 1986b — Jan KŘÍŽ: From Hana Purkrábková's workshop. In: Czech Glass Review, 1986/9, s. 24–26
- KŘÍŽ 1987 — Jan KŘÍŽ: Zdena Fibichová – Sculptural objects. In: Czech Glass Review, 1987/6, s. 23–25
- KŘÍŽ 1989 — Jan KŘÍŽ: Pravoslav Rada's figural ceramics. In: Czech Glass Review, 1989/6, s. 26–28
- KŘÍŽEK 1950 — Václav KŘÍŽEK: Pokusy o nový porcelán a kameninu. In: Tvar III, 1950/3, s. 81–85
- KUNDERA 1961a — Milan KUNDERA: Zdeněk Sigmund. Obrazy, kresby, keramika z let 1957–1960 (kat. výst.). Praha 1961
- KUNDERA 1961b — Milan KUNDERA: Zamyšlení nad hrnčířským kruhem. In: Kultura 1961/5, s. 8
- KUNDERA/KAPOUN 1958 — Milan KUNDERA / Karel KAPOUN: Zdeněk Sigmund. Obrazy, kresby, plastika (kat. výst.). Brno 1958
- KYBAL 1967 — Antonín KYBAL: Aktuálnost uměleckých řemesel – uvažování na světové výstavě Expo 67 v Montréalu. In: Umění a řemesla XII, 1967/4, s. 122–127
- KYBALOVÁ 1962 — Jana KYBALOVÁ: K Mezinárodní výstavě současné keramiky a jejím satelitním akcím (rec.). In: Tvar XIII, 1962/7–8, s. 194–256
- KYBALOVÁ 1969a — Jana KYBALOVÁ: Pravoslav Rada, Jindřiška Radová (rec.). In: Tvar XX, 1969/2, s. 33–45

- KYBALOVÁ 1969b — Jana KYBALOVÁ: Hladíková – Mírová – Rychlíková (rec.). In: Tvar XX, 1969/2, s. 46–61
- KYBALOVÁ 1969c — Jana KYBALOVÁ: Bechyňské intersymposium keramiků 1968. In: Umění a řemesla XIV, 1969/1, s. 45
- LAMAROVÁ 1961 — Milena LAMAROVÁ: Porcelánové zamyšlení bez dekoru – O smyslu porcelánové plastiky. In: Výtvarná práce, 1961/19, s. ?
- LAMAROVÁ 1965 — Milena LAMAROVÁ: Menschen und Dinge. Praha 1965
- LAMAROVÁ 1967 — Milena LAMAROVÁ: Jak se dělá skupina. In: Výtvarná práce, 1967/21, s. 8
- LAMAROVÁ 1968 — Milena LAMAROVÁ: Dagmar Hendrychová (rec.). In: Výtvarná práce, 1968/6, s. 4
- LAMAROVÁ 1970 — Milena LAMAROVÁ: Cesty keramiky (rec.). In: Výtvarná práce, 1970/3, s. 8
- LAMAROVÁ 1988 — Milena LAMAROVÁ: 50. léta. Užité umění a design (kat. výst.). Praha 1988
- LAMAROVÁ/PÝCHA 1968 — Milena LAMAROVÁ / Jaroslav PÝCHA: Neobyčejně složitá procházka zahradou keramiky s Jaroslavem Pýchou (rec.). In: Výtvarná práce, 1968/18, s. 6
- LAMAROVÁ/TUČNÁ 1971 — Milena LAMAROVÁ / Dagmar TUČNÁ: Intersymposium keramiky 1971 (kat. výst.). Praha 1971
- LANGER 1960 — Karel LANGER: Otázky organizace a zajištění výtvarného vývoje ve výrobě. In: Tvar XI, 1960/3, s. 97–99
- LEACH 1941 — Bernard LEACH: The Potter's Book. London 1941 (2011 edition)
- L.H. 1960 — L.H.: Zahradní keramika (rec.). In: Výtvarná práce, 1960/11, s. 6
- LINHART 1968 — E. LINHART: Bohemian China on The British Market. In: Czech Glass Review, 1968/3, s. 109–111
- LIVINGSTONE/PETRIE 2017 — Andrew LIVINGSTONE / Kevin PETRIE (eds.): The Ceramics Reader. London 2017
- MACEY 2000 — David MACEY: Dictionary of Critical Theory. London 2000
- MARIËN–DUGARDIN 1962 — Anne-Marie MARIËN–DUGARDIN: Současné tendence v keramice. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 196
- MARKOVÁ 1956 — Ema MARKOVÁ: Úlohy Ústredia ľudovej umeleckej výroby. In: Umění a řemesla I, 1956/1, s. 4–12
- MARŠÍKOVÁ 1964 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Zahradní keramika (rec.). In: Umění a řemesla IX, 1964/5, s. 185–192
- MARŠÍKOVÁ 1968a — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Bechyně for the second time (rec.). In: Czech Glass Review, 1968/1, s. 10–15
- MARŠÍKOVÁ 1968b — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Dagmar Hendrychová's show (rec.). In: Czech Glass Review, 1968/9, s. 287–289

- MARŠÍKOVÁ 1968c — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Impressions from the Radas' exhibition (rec.). In: Czech Glass Review, 1968/10, s. 342–346
- MARŠÍKOVÁ 1969a — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Third international symposium on ceramics at Bechyně (rec.). In: Czech Glass Review, 1969/1, s. 11–16
- MARŠÍKOVÁ 1969b — Jaromíra Maršíková: Fired clay is no ceramics yet. In: Czech Glass Review, 1969/1, s. 40–43
- MARŠÍKOVÁ 1971 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: The ceramic summer (rec.). In: Czech Glass Review, 1971/1, s. 15–25
- MARŠÍKOVÁ 1972 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Chinaware from the ceramics intersymposium '71 (rec.). In: Czech Glass Review, 1972/1, s. 6–13
- MARŠÍKOVÁ 1973 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Summer Ceramic Bechyně (rec.); Ceramics in Architecture; New Additions to the Collections of Ceramic Works at Bechyně. In: Czech Glass Review, 1973/6, s. 13–21
- MARŠÍKOVÁ 1975 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: A gold medal for Lubomír Šilar at Faenza in 1974. In: Czech Glass Review, 1975/1, s. 19–22
- MARŠÍKOVÁ 1977 — Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Individual designs for architecture. In: Czech Glass Review, 1977/1, s. 16–20
- MATUŠÍK 1964 — Radislav MATUŠÍK: Theodor Lugs. In: Tvar XV, 1964/6, s. 184–190
- MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ 1960 — Naděžda MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ: Keramika Jana Hausnera a Lubora Těhníka. In: Tvar XI, 1960/1, s. 14–19
- MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ 1973 — Naděžda MELNIKOVÁ PAPOUŠKOVÁ: Lubomír Šilar: Keramika (kat. výst.). Praha 1973
- MÍKOVÁ 1962 — Marie MÍKOVÁ: Hlína věčně živá (rec.). In: Domov, 1962/5, s. 22–28
- MLADIČOVÁ 2011 — Iva MLADIČOVÁ: Jan Kotík. Praha 2011
- MOJŽIŠ 1962 — Juraj MOJŽIŠ: Textil Eleny Holéczyovej a keramika Dagmar Rosůlkovej (rec.). In: Tvar XIII, 1962/3, s. 65–69
- MRAZEK 1962 — Wilhelm MRAZEK: Současná keramika – projev národa. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 191
- MŽYKOVÁ 1984 — Marie MŽYKOVÁ: Dagmar Hendrychová (1930–1981). In: Umění a řemesla XXIX, 1984/1, s. 22–25
- Na závěr výstavy keramiky 1962 — Na závěr mezinárodní výstavy keramiky '62. In: Výtvarná práce, 1962/15, s. 1
- NOVOTNÁ 1987 — Jarmila NOVOTNÁ: Alena Kroupová: Keramika (kat. výst.). Brno 1987
- Nový úspěch čs. keramiků 1968 — Nový úspěch čs. keramiků. In: Tvar XIX, 1968/2, s. 37–39
- OHNSORG 1966 — Kurt OHNSORG: Keramické sympozium. In: Výtvarná práce, 1966/18–19, s. 7

- O.CH. 1958 — O.CH.: Keramika Jindřišky a Pravoslava Radových (rec.). In: Umění a řemesla II, 1958/4, s. 195–197
- ORNA 1962 — Bernard ORNA: Keramická tvorba – víc než řemeslo! In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 188
- PACHMANOVÁ 2005 — Martina PACHMANOVÁ (ed.): Design: Aktualita nebo věčnost? Antologie textů k teorii a dějinným designu. Praha 2005
- PACHMANOVÁ/PRAŽANOVÁ 2005 — Martina PACHMANOVÁ / Markéta PRAŽANOVÁ (eds.): Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005. Praha 2005
- PASEKOVÁ 1958 — Dana PASEKOVÁ: Naše umělecká řemesla v Bruselu. In: Umění a řemesla III, 1958/1, s. 11–18
- PEČÍRKA 1959 — Jaromír PEČÍRKA: Pravoslav a Jindřiška Radovi. Praha 1959
- PÉČOVÁ 2019 — Kristýna PÉČOVÁ: Vypálit a omalovat. Keramický hlína v sochařství meziválečného Československa (dipl. p.). UMPRUM 2019
- PELÍŠEK 1962 — Václav PELÍŠEK: K Mezinárodní výstavě současné keramiky v Praze 1962. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 165–170
- PETROVÁ 2017 — Gabriela PETROVÁ: Časopis Tvar jako nástroj boje za kvalitnější výrobek (1948–1971) (dipl. práce). UMPRUM 2017
- PETROVÁ 2005 — Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1948–1958. In: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění V. (1939–1958). Praha 2005, 459–463
- PETROVÁ 2007a — Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1958–1970. In: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI. (1958–2000), 1. díl. Praha 2007, 329–337
- PETROVÁ 2007b — Sylva PETROVÁ: Sklo a keramika 1970–1989. In: Helena LORENZOVÁ / Taťána PETRASOVÁ / Rostislav ŠVÁCHA (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI. (1958–2000), 2. díl. Praha 2007, 841–851
- PLICKOVÁ 1962 — Ester PLICKOVÁ: Tradícia a súčasnosť. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 198
- POCHE 1966 — Emanuel POCHE: Proč umění užité a umění volné. In: Tvar XVII, 1966/6, s. 198–203
- PODZEMNÝ 1962 — Richard PODZEMNÝ: Keramika v architektuře. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 192–194
- POSPISZYL 2005 — Tomáš POSPISZYL: Srovnávací studie. Praha 2005
- Poučení z Bruselu 1958 — Poučení z Bruselu. In: Umění a řemeslo III, 1958/3, s. 122–127
- PRIMUS 2003 — Zdeněk PRIMUS: Umění je abstrakce. Česká vizuální kultura 60. let. Praha 2003
- P.S. 1956 — P.S.: Akumulace aneb hrůzy v porcelánu. In: Výtvarná práce, 1956/10, s. 6

- PÝCHA 1953 — Jaroslav PÝCHA: Naše keramika a Vysoká škola uměleckoprůmyslová. In: Tvar V, 1953/7–8, s. 237–241
- PÝCHA 1962 — Jaroslav PÝCHA: Význam ovládnutí techniky v keramické tvorbě. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 186–187
- R. 1968 — R.: Kurt Ohnsorg. In: Tvar XIX, 1968/9, s. 286–288
- RABAN 1956 — Josef RABAN: Proč dvě samostatné složky ÚLUV. In: Umění a řemesla I, 1956/1, s. 13–16
- RABAN 1957a — Josef RABAN: Keramika dnešní doby (rec.). In: Tvar IX, 1957/7, s. 197–216
- RABAN 1957b — Josef RABAN: Keramik Zdeněk Sigmund (rec.). In: Tvar IX, 1957/8, s. 231–239
- RABAN 1958a — Josef RABAN: K teorii a kritice průmyslového a užitého umění. In: Výtvarná práce, 1958/19, s. 3
- RABAN 1958b — Josef RABAN: Bilance 1958 (rec.). In: Výtvarná práce, 1958/22, s. 12
- RABAN 1960a — Josef RABAN: Průmyslové a užité umění na IV. přehlídce (rec.). In: Výtvarná práce, 1960/1, s. 1–3
- RABAN 1960b — Josef RABAN: IV. přehlídka – užité umění a průmyslové výtvarnictví (rec.). In: Výtvarné umění X, 1960/3, s. 111–117
- RABAN 1960c — Josef RABAN: Viděli jsme Triennale v Praze (rec.). In: Domov, 1960/4, s. 17–21
- RABAN 1960d — Josef RABAN: Sjezd SČSVU a užité umění. In: Tvar XI, 1960/8, s. 229–230
- RABAN 1960e — Josef RABAN: Ze skicáře skupiny Umění a řemesla. In: Umění a řemesla V, 1960/4, s. 139–143
- RABAN 1961a — Josef RABAN: Pět aspirantů umprum. In: Domov, 1961/3, s. 21
- RABAN 1961b — Josef RABAN: Zdeněk Sigmund a zásadní problémy. In: Tvar XII, 1961/9, s. 280–283
- RABAN 1962 — Josef RABAN: Pravoslav a Jindřiška Radovi (kat. výst.). Praha 1962
- RABAN 1963a — Josef RABAN: Jindřiška a Pravoslav Radovi (kat. výst.). Praha 1963
- RABAN 1963b — Josef RABAN: Výstava tvůrčí skupiny Q (rec.). In: Tvar XIV, 1963/4, s. 106–113
- RABAN 1964 — Josef RABAN: Tvůrčí skupina Q (kat. výst.). Praha 1964
- RABAN 1966 — Josef RABAN: Umění a vědomí. In: Tvar XVII, 1966/6, s. 193–194
- RABAN 1968 — Josef RABAN: Úsilí o rovnováhu. In: Tvar XIX, 1968/7, s. 198–225
- RABAN 1969a — Josef RABAN: VI. celostátní výstava užitého umění a průmyslového výtvarnictví (rec.). In: Tvar XX, 1969/3–4, s. 65–80
- RABAN 1969b — Josef RABAN: Čeho je zapotřebí? In: Tvar XX, 1969/5, s. 129–134
- RABAN 1971 — Josef RABAN: Czechoslovak Form. Praha 1971.
- RADA 1955 — Pravoslav RADA: Kamenina Saxbo. In: Tvar VII, 1955/4, s. 124–125
- RADA 1959 — Pravoslav RADA: Unikátní keramika a její nové uplatnění. In: Umění a řemesla IV, 1959/3, s. 114–121

- RADA 1963a — Pravoslav RADA: Lubor Těhník (kat. výst.). Praha 1963
- RADA 1963b — Pravoslav RADA: Jak se dělá keramika. Praha 1963
- RADA 1965a — Pravoslav RADA: Studio Gustavsberg. In: Tvar XVI, 1965/7, s. 206–217
- RADA 1965b — Pravoslav RADA: Email v současné keramice (rec.). In: Umění a řemesla X, 1965/5, s. 178–183
- RADA 1967 — Pravoslav RADA: Studio Rosenthal. In: Tvar XVIII, 1967/7, s. 216–
- RADA/SOUKUP 1959 — Pravoslav RADA / Josef SOUKUP: O průmyslovém výtvarnictví a také o novém životním stylu. In: Výtvarná práce, 1959/23–24, s. 3–4
- ROLLOVÁ 2019 — Veronika ROLOVÁ (ed.): Kontakt. Mezinárodní sympozium keramiky Bechyně 1966–2018. Liberec 2019
- ROSE 1955 — Muriel ROSE: Artist Potters in England. London 1955
- Rozhovor o keramice 1965 — Rozhovor o keramice. Václav Dolejš, Karel Hetteš, Alena Kroupová, Pravoslav Rada, Lubor Těhník. In: Výtvarná práce, 1965/1, s. 3, 5
- RŮŽIČKA 1979 — Milouš RŮŽIČKA / Tomáš VLČEK: Současná keramika. Praha 1979
- ŘEPA 2005 — Miroslav ŘEPA (ed.): Světové výstavy EXPO. Československo a Česká republika na světových výstavách po roce 1945. Pardubice 2005
- SANTAR 1961 — Jindřich SANTAR: EXPO 58. Světová výstava v Bruselu. Praha 1961
- SANTAR 1962 — Jindřich SANTAR: Výstava keramiky v Praze. In: Tvar XIII, 1962/7–8, s. 193
- SČVU uděluje 1967 — Svaz čs. výtvarných umělců [uděluje] Cenu užitého umění a průmyslového výtvarnictví. In: Tvar XVIII, 1967/8–9, s. 289–296
- SEKAL 1966 — Zbyněk SEKAL: Služba řemeslu. Profil Kurta Ohnsorga. In: Domov, 1966/1, s. 16–17
- SEVEROVÁ 1970 — Jitka SEVEROVÁ: Interview with Pravoslav Rada after a year in America. In: Czech Glass Review, 1970/1, s. 38–39
- SCHEUFFLER 1960 — Vladimír SCHEUFFLER: Lidová keramika a dnešek. In: Umění a řemesla V, 1960/3, s. 92–97
- SCHEUFFLER 1962 — Vladimír SCHEUFFLER: Keramika a civilizace. In: Umění a řemesla VII, 1962/5, s. 163–164
- Skupina Umění a řemeslo 1960 — Skupina Umění a řemeslo (rec.). In: Výtvarná práce, 1960/13, s. 7
- Sjezd 1964 — Sjezd Svazu československých výtvarných umělců. In: Výtvarná práce, 1964/23, s. 1–5
- SPIELMANN 1979 — Hans SPIELMANN (ed.): Europäische Keramik seit 1950. Sammlung Dr. Hans Thiemann. Hamburg 1979
- STANOVSKÝ 1962 — Vladislav STANOVSKÝ: Keramika z celého světa. Rozhovor s Jindřichem Santarem a Františkem Cubrem. In: Kultura, 1962/19, s. 1–2

- ŠETLÍK 1960 — Jiří ŠETLÍK: O architektuře, užitém umění a výstavnictví. Na okraj IV. přehlídky čs. výtvarného umění (rec.). In: *Architektura ČSR*, 1960/4, s. 227–235
- ŠETLÍK 2012 — Jiří ŠETLÍK: *Cesty po ateliérech*. Praha 2012
- ŠINDELÁŘ 1959 — Dušan ŠINDELÁŘ: *Keramika Pravoslava Rady*. In: *Výtvarné umění IX*, 1959/5, s. 216–219
- ŠINDELÁŘ 1962a — Dušan ŠINDELÁŘ: O užitém umění komplexně. In: *Výtvarná práce*, 1962/3, s. 1, 6–7
- ŠINDELÁŘ 1962B — Dušan ŠINDELÁŘ: K problémům současné keramiky. In: *Umění a řemesla VII*, 1962/5, s. 179–181
- ŠINDELÁŘ 1968 — Dušan ŠINDELÁŘ: Poznámky k metodice výuky v ateliéru prof. Eckerta. In: *Tvar XIX*, 1967/7, s. 183–197
- ŠINDELÁŘ 1969 — Dušan ŠINDELÁŘ: Tvar jako kategorie estetická. In: *Výtvarná práce*, 1969/1–2, s. 9
- ŠINDELÁŘ 1971 — Dušan ŠINDELÁŘ: *Filosofie užité tvorby*. Praha 1971
- ŠINDELÁŘ 1988 — Dušan ŠINDELÁŘ: *Umění ve vědomí společnosti*. Praha 1988
- ŠOTOLA 1970 — Vratislav ŠOTOLA: Gualdo Tadino a Faenza. In: *Tvar XXI*, 1970/5, s. 144–153
- ŠTECH 1962 — Václav Vilém ŠTECH: Lidé a věci. In: *Umění a řemesla VII*, 1962/2, nepag.
- TĚHNÍK 1962 — Lubor TĚHNÍK: Význam experimentu v keramice. In: *Umění a řemesla VII*, 1962/5, s. 183
- TĚHNÍK 1967 — Lubor TĚHNÍK: Bechyně 1966 – mezinárodní symposion keramiky. In: *Umění a řemesla XII*, 1967/3, s. 96–103
- TEICHMANOVÁ 1963 — Adéla TEICHMANOVÁ: Moderní keramika (rec.). In: *Domov*, 1963/5, s. 32–35
- TIKAL 1956 — Václav TIKAL: Nové tvary dekorativních předmětů. In: *Sklář a keramik VI*, 1956/?, s. 199
- TIKAL 1960 — Václav TIKAL: Nová kolekce porcelánu a keramiky na XII. triennale Milano 1960. In: *Sklář a keramik X*, 1960/9, s. 254–255
- TILKOVSKÝ 1960 — Vojtěch TILKOVSKÝ: Naše užité umenie na celoštátnej prehliadke výtvarného umenia (rec.). In: *Umění a řemesla V*, 1960/2, s. 51–55
- TOBOLKOVÁ 1949 — Zuzana TOBOLKOVÁ: Julie Horová. In: *Tvar*, 1949/3, s. 86–96
- TROJAN 1959 — Raoul TROJAN: Mezinárodní veletrh řemesel v Mnichově 1959 (rec.). In: *Umění a řemesla IV*, 1959/5, s. 185–192
- TROJAN 1961 — Raoul TROJAN: XII. milánské Triennale (rec.). In: *Umění a řemesla VI*, 1961/1, s. 5–8
- TRUBÁČEK 1962 — Stanislav TRUBÁČEK: Mezinárodní výstava současné keramiky (rec.). In: *Architektura ČSR*, 1962/9, s. 563–570

- TUČNÁ 1967a — Dagmar TUČNÁ: Intersymposium keramiky (kat. výst.). Praha 1967
- TUČNÁ 1967b — Dagmar TUČNÁ: Kurt Ohnsorg, Lubor Těhník: Keramici (kat. výst.). Praha 1967
- TUČNÁ 1967c — Dagmar TUČNÁ: Keramika Kurta Ohnsorga a Lubora Těhníka (rec.). In: Umění a řemesla XII, 1967/5, s. VIII
- TUČNÁ 1968a — Dagmar TUČNÁ: Mezinárodní keramická symposia v Gmundenu a Bechyni 1967. In: Umění a řemesla XIII, 1968/1, s. XI–XII
- TUČNÁ 1968b — Dagmar TUČNÁ: Intersymposium ČSSR – keramika Bechyně 1968 (kat. výst.). Praha 1968
- TUČNÁ 1969 — Dagmar TUČNÁ: Faenza a Carlo Zauli. In: Umění a řemesla XIV, 1969/5, s. 217–222
- TUČNÁ 1971 — Dagmar TUČNÁ: Keramika 1970. In: Umění a řemesla XVI, 1971/1, s. 6–11
- TUČNÁ 1972 — Dagmar TUČNÁ: 6. mezinárodní keramické symposium (rec.). In: Umění a řemesla XVII, 1972/1, s. 18–24
- TUČNÁ 1973a — Dagmar TUČNÁ: Tchecoslováquia (kat. výst.). São Paulo 1973
- TUČNÁ 1973b — Dagmar TUČNÁ: Keramika a textil (kat. výst.). Praha 1973
- TUČNÁ 1974 — Dagmar TUČNÁ: Keramické intersymposium (rec.). In: Umění a řemesla XIX, 1974/1, s. 13–20
- TUČNÁ 1980a — Dagmar TUČNÁ: 25 ceramistes txecs (kat. výst.). Barcelona 1980
- TUČNÁ 1980b — Dagmar TUČNÁ: Otto Eckert: Keramické dílo (kat. výst.). Praha 1980
- TUČNÁ 1982 — Dagmar TUČNÁ: Keramik. Lichtenstein 1982
- TUČNÁ 1983 — Dagmar TUČNÁ: Dagmar Hendrychová. Keramické dílo 1930–1981 (kat. výst.). Praha 1983
- Ustavení Rady uměleckého řemesla 1969 — Ustavení české Rady uměleckého řemesla a lidové umělecké výroby. In: Umění a řemesla XIV, 1969/1, nepag.
- Ustavující konference 1956 — Ustavující konference Svazu čs. výtvarných umělců. In: Výtvarná práce, 1956/18–19, s. 2
- VACHTOVÁ 1967 — Ludmila VACHTOVÁ: Sochy věcí (rec.). In: Výtvarné umění XVII, 1967/10, s. 469–473
- VČELÁK 1962 — Jiří VČELÁK: Mezinárodní výstava současné keramiky Praha (rec.). In: Sklář a keramik XII, 1962/4, s. 93–94
- Ver. 1967 — Ver.: Seminář keramiků v Bechyni. In: Domov, 1967/1, s. 42–46
- VESELÝ 1962 — Ludvík VESELÝ: Uprostřed keramické výstavy (rec.). In: Domov, 1962/3, s. 15–21
- VOKÁČOVÁ 1965 — Věra VOKÁČOVÁ: K výstavě zahradní keramiky v Botanické zahradě (rec.). In: Tvar XVI, 1965/10, s. 311–318

VOKÁČOVÁ 1967 — Věra VOKÁČOVÁ: Intersymposium ČSSR keramika Bechyně '66 (rec.). In: Tvar XVIII, 1967/6, s. 174–185

VOKÁČOVÁ 1968 — Věra VOKÁČOVÁ: II. intersymposium keramiky v Bechyni (rec.). In: Tvar XIX, 1968/1, s. 19–33

VOKÁČOVÁ 1970 — Věra VOKÁČOVÁ: Přehlídka současné české keramiky (rec.). In: Tvar XXI, 1970/8, s. 225–256

VOŘÍŠKOVÁ 1955 — Jiřina VOŘÍŠKOVÁ: Keramická práce Václava Markupa. In: Výtvarná práce, 1955/10, s. 8

VOTRUBA 1959 — Bedřich VOTRUBA: Nový obor výtvarného umění. In: Výtvarné umění IX, 1959/9, s. 414–419

WEISSBERGER 1967 — Karol WEISSBERGER: Květina a keramika. In: Umění a řemesla XII, 1967/5, nepag.

Z ateliéru 1960 — Z ateliéru Dagmar Hendrychové. In: Výtvarné umění XII, 1962/3, s. 127–129

Textová příloha

Rozhovor o keramice 1965 - Rozhovor o keramice. Václav Dolejš, Karel Hetteš, Alena Kroupová, Pravoslav Rada, Lubor Těhník. In: Výtvarná práce, 1965/1, s. 3, 5

Rozhovor o keramice

Od počátku příštího roku bude v našem hospodářství uskutečněna řada závažných a dalekosáhlých změn v otázkách organizace a řízení. O těchto chystaných změnách probíhá již delší dobu obsáhlá diskuse v celém československém tisku. Ani Výtvarná práce nechce tu zůstat stranou a považuje za svou povinnost upozornit alespoň na ty nejpačivější problémy týkající se spolupráce výtvarníka s výrobou. To bylo smyslem naší již uveřejněné rozpravy o skle, a to je i smyslem dnešní rozpravy o keramice.

Besedy se zúčastnili: Václav Dolejš, Karel Hetteš, Alena Kroupová, Pravoslav Rada a Lubor Těhník.

(Ilustrace prezentují návrhy porcelánových souborů Pravoslava Rady, Marie Rychlíkové a Václava Dolejše ze soutěže Ministerstva spotřebního průmyslu a SČSVU.)

Hetteš: Žijeme v situaci opravdu paradoxní. Zatímco představitelé naší průmyslové výroby i obchodu se spotřebním zbožím navenek hlásají nezbytnost soustavného zvyšování výtvarné úrovně svých výrobků, přímo ve výrobě tento vývoj utlumují. Už jsme si skorem zvykli jako na pravidelný zjev, že to, co se výtvarníkům zvlášť povede, a dokonce si získá zvláštní uznání ať už na zahraničních výstavách, nebo v domácích soutěžích, má obvykle nejmenší naději na realizaci v běžné výrobě. Jistě vinu na tom má dosavadní nešťastný a opravdu již nevyhovující systém našeho plánování. Ale kromě toho je to i v lidech. Stále ještě mnoho techniků a ekonomů nechápe, že výtvarná hodnota je neoddělitelnou součástí kvality. A protože až příliš často jim chybí ta nejzákladnější kritéria pro možnost posouzení, co je výtvarně dobré a co nikoliv, a pro pochopení, v čem je podstata vývoje, mají z každé nové myšlenky hrůzu jako čert z kříže. Nevěříce sami sobě, nevěří pak ani nápadům výtvarníků a drží se jen toho, co už jinde uspělo a mělo čas se osvědčit. Nejnověji jsem slyšel, že výroba váhá zařadit do výroby tři stolní porcelánové soupravy, které byly oceněny v soutěži vypsané loni ministerstvem průmyslu a SČSVU.

Rada: Je to skutečně tak. Moji soupravu odmítají proto, že je založena na válcovitých tvarech, které prý podle zpráv zahraničních odběratelů už vycházejí z módy. Rychlíkové vytýkají zase, že ve své dnešní soupravě navazuje na zkušenosti, které získala, když pracovala v roce 1957 na své soupravě známé pod jménem „Praha“, kterou tenkrát dělala pro Brusel.

Dolejš: Zajímavé přitom ovšem je, že právě v současné době na zahraničních trzích má úspěch jedna z cizích souprav, tzv. Berlin, o níž se můžeme vším právem domnívat, že byla inspirována příkladem Rychlíkové. A neméně poučná je i historka soupravy Tikalovy. Jeho návrhy odpočívaly sedm let v šupletí – dokonce za ně dostal teprve letos zapláceno – a najednou dnes jsou tím, co výroba potřebuje,

a titíž lidé, kteří až dosud otáleli s jejich realizací, je dnes prohlašují za vzor, a tak se tato souprava snad již opravdu začne napřesrok vyrábět. Jinak soupravy Rychlíkové a Šeráka, které měly úspěch v Bruselu a na XII. trienále, se vyřadily z výroby. Protože Rosenthal dal mezi mnoha jinými a vysloveně avantgardními soupravami na trh jednu barokizující a nutno říci, výtečně provedenou, zdá se našim rozhodujícím činitelům, že barokní tvary jsou jediné správné a že jediné ony mohou mít komerční úspěch.

Hetteš: To je ta nemohoucnost pochopit, že požadavky trhů jsou velmi rozmanité a že Rosenthal, který spolupracuje s Wirkkalou, Lindbergem a řadou dalších vysloveně modeních výtvarníků, kteří mu dopomohli k prestiži jednoho z nejpokrokovějších producentů, je si vědom i hodnot tradice, i toho, že existují také lidé s konzervativnějším vkusem, ale přitom vkusem opravdovým. U Rosenthala ovšem vědí, že kulturní snažení neznamená obnovovat staré – to dokonce nechce ani nikdo z těch, kteří si více cení dřívějších dob než dneška – a že chceme-li zachovat kulturu, nesmíme ji přestat tvořit. U nás, ačkoliv jsou tu nejlepší předpoklady pokračovat v tradici tou nejpokrokovější orientací výroby, si toto zřejmě neuvědomujeme. Naše vývozní podniky ve svých propagačních materiálech nepřestávají zdůrazňovat, co všechno se u nás v minulosti dělalo, dovolávají se přitom příkladů z muzejních sbírek, poukazují i na to, že na zabezpečení výtvarného vývoje výroby existují u nás dokonce i zákonná opatření, ale přitom vyvážejí často věci velmi pochybné. Samozřejmě při té velké závislosti naší výroby v keramice nebo ve skle na cizích trzích, které odebírají od nás o hodně víc než tři čtvrtiny veškeré naší produkce, není snadné vypořádat se rázem se všemi hříchy minulosti. Je však možný postupný vývoj k lepšímu, soukromému úsilí o získání nových, náročnějších trhů a opravdová snaha o postupnou přeměnu na výrobu ve všech směrech kvalitní.

Dolejš: S tím vývojem je to spíš horší než lepší. Dříve, ještě před výtvarnými radami, projednávala posudková komise výtvarného střediska pro keramiku až 80 návrhů vypracovaných asi 40–45 externími výtvarníky. Vytvořením výtvarných rad mělo být dosaženo nejtěsnější spolupráce výtvarníků s výrobou. Místo toho spolupráce externích výtvarníků s výrobou takřka ustala, a ti, co jsou ve výrobě zaměstnáni, nemohou pochopitelně stačit nejenom na všechno, co by výroba nebo náš trh potřebovaly, ale ani na to, co se jim přímo ukládá. Příčin této změny je hodně. Už to, že dnes nestačí, aby výtvarník přinesl do komise pro první posouzení čerstvý hliněný model, nýbrž musí dodat dokonalý model sádrový, který je třeba poslat ven, mimo Prahu, což znamená práci navíc, a finanční výlohy, o nichž se nikdy neví, budou-li uhrazeny, to samo o sobě znamená velký handicap. Další výlohy pak znamenají – byl-li návrh přijat – vzorování. Výtvarník musí zajet třeba až do Znojma, bydlet tam v hotelu, stravovat se a pak čekat bůhví jak dlouho na honorář, na který má nárok vlastně teprve, když výroba získá od obchodu objednávky alespoň na 500 kusů nového výrobku. Čili výtvarník nese při této spolupráci maximum rizika, a výroba má z ní všechny výhody. Není tedy divu, že např. vloni s výrobou v našem oboru spolupracovalo sotva 5 externích výtvarníků. Přitom pochopitelně zůstávají nesplněny často požadavky

jak vnitřního, tak i zahraničního obchodu. Tak např. Jen vnitřní trh nárokuje asi 100 nových modelů figur a asi 60 nových tvarů mis a váz a výroba se s tím nedovede vypořádat, protože má ve svých rozpočtech pamatováno jen na technický vývoj, ale nikoliv už na výtvarný vývoj v pravém slova smyslu, a s tím spojenou potřebnou experimentaci, ačkoliv vlastní podstatou keramické výroby je hromadná reprodukce výtvarných návrhů.

Rada: Bída je v tom, že tato možnost třeba v porcelánu a některých dalších materiálech chybí i výtvarníkovi. Dnes už vůbec není možné, aby si výtvarník mohl na vlastní riziko vyzkoušet třeba něco v porcelánu. Všude je plán tak napěchován, že to nikdo nikomu nedovolí, ani když za to chce zaplatit. Pro technický vývoj jsou k dispozici, a správně, často i milionové částky a na výtvarný vývoj se nedostává ani pár stokorun. A pak se domnívám, že to, co nám nejvíc chybí, to je něco podobného, jako jsem viděl třeba ve Švédsku v Gustafsbergu, kde vyrábí nejen porcelán a kameninu, ale i smaltované kovové zboží. Tam potom může architekt klidně navrhnout třeba celé vybavení koupelny v pastelové zelené barvě a ví, že kachlíky i vanu dostane provedeny opravdu ve stejném tónu. U nás něco podobného není vůbec možné. Proto také ztroskotaly všechny naše pokusy o stolní nádoby z kombinovaného materiálu: z porcelánu, kameniny, skla a smaltovaného kovu. Vertikální členění našeho průmyslu nedovoluje, aby existoval podnik, který by to všechno mohl provést. A kooperace různých podniků, o níž se tolik mluví, to je jenom iluze. Tam zase zásady tzv. „Nadnormativních zásob“ jsou největší překážkou podobných realizací. Gustafsběrská továrna má však ještě něco, co jí můžeme právem závidět. Je tam totiž 8 ateliérů vedených výtvarníky a každý z nich disponuje úplným dílenským zařízením i potřebným technickým personálem. Továrna přitom prodává s velkým úspěchem všechny individuální práce, které tu vzniknou z výtvarnické experimentace. A zároveň to, co se tu dělá pro velkou výrobu, se tu může nejprve po všech stránkách dokonale vyzkoušet, a to ještě před tím, než to převezme sériová produkce. Proto jsou u nás možné takové věci, že třeba moje kombinovaná souprava nalezla příznivý ohlas u kritiky, byl o ni zájem ve veřejnosti, obchod ji chtěl, ale vyrábět se stejně nemůže.

Kroupová: Vlastně je to vůbec zázrak, co se za této situace u nás dokázalo přes všechny tyto potíže v keramice udělat.

Rada: To určitě. Vzpomínám si třeba jen na to, že např. Angličtí keramici dostanou koupit, nač si vzpomenou – od hlíny přes glazury a barvítka všechno až po výrobní zařízení. A to ještě s podrobnou a do puntíku správnou technickou dokumentací, takže si tam nikdo nemusí lámat hlavu, jak má co pálit. A pokud jde o plyn nebo elektřinu, tu mu tamní plynárny nebo elektrárny nainstalují zdarma, protože si tím zajišťují odběr energie, kterou vyrábějí. Chápu, že je u nás situace v lecčems poněkud jiná, že máme své různé těžkosti, ale přece jen výtvarník není tak zbytečný, aby se s ním a hlavně s jeho tvůrčí potenci zacházelo tak macešsky.

Kroupová: To je pak příčina i leckterých nezdarů některých keramiků. Protože všechny možnosti, které se mu občas naskytou, jsou tak vzácné a vlastně jen z milosti, že se dáva často strhnout k tomu, aby co nejvíce překvapil nějakým nápadem, aby ukázal, co všechno si dovede vymyslet, a seriózní práce tím hrozně trpí. A nejhorší je, že ani v Uměleckých řemeslech to není pro výtvarníka o nic lepší než v průmyslové výrobě a bohužel i Fond zklamal naše očekávání.

Rada: V Ústředí uměleckých řemesel je nejhorší nejenom to, že tam je všechno podstatně dražší než ve výrobě, že s tím dělají ještě větší milosti, ale – a to je už úplný nesmysl – že když tam výtvarník chce něco vyzkoušet za své peníze a na vlastní riziko, stejně musí své návrhy předložit komisi, která teprve rozhoduje, zda se to může, nebo nemůže dělat, a to i z hlediska výtvarného. To je něco, co nedovedu pochopit. Když si chci něco vyexperimentovat a musím za to zaplatit, proč se mám s někým dohadovat, mám-li výtvarně pravdu či ne, když to třeba zpočátku ani sám nevím.

Těhník: Je pravda, že právě v tom umožnění experimentace výtvarníkům zůstal hodně dlužen i Fond. Od počátku 50. let se u nás mluví o výtvarnické manufaktuře, ale opravdu jenom mluví. Jedinou možností je zatím dílna na Maninách, která dokáže ročně vyreprodukovat v dvoustovkových sériích 140 až 150 modelů vytvořených asi 40 výtvarníky. Té ovšem hrozí dnes zbourání, protože bude musit ustoupit projektovanému stadiónu. Nyní se objevila možnost převzít objekt bývalé cihelny v Ďáblicích, kde je dostatek prostoru, pětatřicetimetrový komín, výtečný terén a vůbec spousta jedinečných možností. Navíc je to dosažitelné městskou dopravou. Mohla by tu být nejen keramická manufaktura v pravém slova smyslu, ale bylo by tu místo i pro další dílny z jiných oborů, i ta sklárna, po níž volají sklářští výtvarníci, by tu mohla být. A časem by tu mohlo vzniknout vlastně takové mezinárodní středisko keramické práce a výtvarně keramických studií, i se sbírkou nejsoučasnější světové keramiky, něco podobného jako mají třeba Rakušané pro sochaře.

Rada: To by bylo výtečné a dnes jsme už tak daleko, že by se opravdu s takovou mezinárodní spoluprací v keramice u nás dalo krásně začít. Mluvil jsem ve Švédsku s Nemesem, malířem, který pochází od nás z Československa, a ten mi vyprávěl, že švédští výtvarníci, kteří nemají možnost pracovat v Gustafsbergu, jezdí provádět své věci do holandského Delftu. A podobně tomu je i v řadě ostatních zemí, kde sice výtvarníci mají výtečné možnosti v průmyslu, ale ti, co jsou mimo, často s velkými nesnázemi hledají, co by kde udělali. Ovšem tam to není věc špatné organizace, ale spíš výtečně organizované konkurence. To, co má Těhník na mysli, je něco, oč by všude ve světě byl velký zájem. Dokonce je to takové, že se něco podobného od nás, vzhledem k naší zdejší kulturní politické situaci, přímo očekává. Ostatně, každý si snad dovede spočítat, co by pro nás morálně znamenalo, kdybychom tu mohli každoročně soustředit k vážné keramické práci dvě až tři desítky známých keramiků z ostatního světa. Samozřejmě by to chtělo přifarovat sem i svářečskou dílnu, pak dílnu, kde by se mohly dělat smalty, a snad i tu sklářskou huť, jak o tom mluvil Těhník. Dnes totiž vzrůstá potřeba různých kombinovaných

realizací pro architektury a vlastně není kde to dělat. To, co by se dalo vybudovat v Ďáblicích, by sloužilo nejenom nám a naší architektuře, ale mohlo by se stát i zdrojem deviz za vývoz realizací, které by se tu mohly provádět i pro jiné země.

Kroupová: To by konečně dovolilo, aby absolventi z pražské umprumky se mohli dál výtvarně vyvíjet. Pro ně totiž ukončením studií končí jakákoliv možnost experimentace. Absolventská stipendia tu sice hodně pomáhají, ale to je opravdu jen pro ty první kroky do života, a pak už to je hrozně těžké.

Hetteš: A tak myslím, že bychom mohli končit tím, že doufáme, že příští rok, který má znamenat obrodu našeho hospodářství, přinese, doufejme, zároveň konečně i rozřešení dosud nerozřešených problémů vztahů výtvarníka ve výrobě.

Seznam vyobrazení

- 1) Pohled do expozice porcelánu a keramiky čs. pavilonu. Ve vitrínách zleva do prava servis Kleopatra Jaroslava Ježka, 1956, Karlovarský porcelán, n.p., závod Dalovice, souprava pro banketní prostírání bruselské restaurace Děvany Mírové, 1958, Bohemia, n.p., závod Chodov, a soubor na černou kávu Vladimíra Tichého, 1958, Duchcovský porcelán, n.p., závod Dubí. Vpravo keramický reliéf Jana Simoty. Foto: Bruselský sen 2008, s. 134–135
- 2) Část čs. expozice na XI. Mezinárodním veletrhu řemesel v Mnichově. Projektoval Zdeněk Rossmann. V popředí keramické vázy Aleny Kroupové a Václava Šeráka, vázičky Jiřího Nekvasila. Foto: TROJAN 1959. Tvar 1960/2, s. 57
- 3) a 4) Pohledy do interiéru výstavy IV. přehlídky čs. výtvarného umění. Foto: ŠETLÍK 1960. Architektura ČSR 1960/4, s. 227, 229
- 5) Lubor Těhník, Mříž, 1960, majolika, 200x190cm. Foto: CHALOUPKA 1960. Umění a řemesla 1960/4, s. 157, 158
- 6) Lubor Těhník, Torzo, 1960, solená kamenina, 170cm. Foto: CHALOUPKA 1960. Umění a řemesla 1960/4, s. 157, 158
- 7) Pohled na výstavu Aleny Kroupové v zahradě UPM. Foto: HETTEŠ 1961. Tvar 1961/8, s. 245
- 8) Z Výstavy Aleny Kroupové v zahradě UPM. Zahradní skládané plastiky ze souboru pro mateřskou školu, 1961. Foto: KROUPOVÁ 1987, s. 7
- 9) Z Výstavy Aleny Kroupové v zahradě UPM. Foto: JAVŮRKOVÁ 1961. Umění a řemesla 1961/5, s. 192
- 10) Zdeněk Sigmund, Profil, 1960, rohový kachel rozbouraných kamen, pigment, 20cm. Foto: RABAN 1961. Tvar 1961/9, s. 280
- 11) Zdeněk Sigmund, Hlava Morany, 1960, nalezené střepy, škvára, email, 20cm. Foto RABAN 1961. Tvar 1961/9, s. 283
- 12) Pravoslav Rada, Technické kresby pro výrobu varné keramiky. Soubor navržený v rámci aspirantury na VŠUP vyrábělo pro ÚLUV družstvo HLUBNA, do r. 1960. Foto: CHALOUPKA 1961. Umění a řemesla VI, 1961/1, s. 31
- 13) Pravoslav Rada, Příklad barevné kombinace souboru varné keramiky. Soubor navržený v rámci aspirantury na VŠUP vyrábělo pro ÚLUV družstvo HLUBNA, do r. 1960. Foto: CHALOUPKA 1961. Umění a řemesla VI, 1961/1, s. 33
- 14) Předpolí bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Eva Kmentová a Olbram Zoubek, Hold keramice, 1962, beton, keramická mozaika, 400cm. Foto: V. Hoštová, TRUBÁČEK 1962. Architektura ČSR 1962/9, s. 570
- 15) Předpolí bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Alena Kroupová, Užitek keramického výrobku, 1962, konstrukce pálený šamot s mozaikou, artefakty keramika různé, cca 250cm. Foto: PELÍŠEK 1962. Umění a řemesla 1962/5, s. 169

- 16) Předpolí bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Jan Kutálek, Sluneční hodiny, 1961–1962, glazovaná keramika, 270cm. Foto: HOFMEISTROVÁ 1962. Výtvarné umění XII, 1962/9, s. 396
- 17) Předpolí bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Jindřich Wielgus a Josef Istler, Manuální zručnost pracujících v keramickém průmyslu, 1962, beton, glazovaná kamenina z Poštorné, 240x500cm. Foto: HOFMEISTROVÁ 1962. Výtvarné umění XII, 1962/9, s. 397
- 18) Foyer bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Uprostřed Vladimír Janoušek, alegorické figurální sousoší, 1962, svařované železo, v. ? cm; vpravo Jan Kotík, dekorativní paneau, 1962, železná konstrukce, drenážní trubky, drobné keramické artefakty, diapozitivy. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962. Architektura ČSR 1962/9, s. 570
- 19) Vstupní prostor bruselského pavilonu, Mezinárodní výstava keramiky. Na banneru Pavel Kohout, Verše o váze, 1962; ve vitríně zleva František David, váza, 1962, keramika; zásobnice obilí z naleziště Mikulčice, kolem 1100 př. Kr., hmčina. Foto: V. Hořtová, in TRUBÁČEK 1962. Architektura ČSR 1962/9, s. 563
- 20) Mezinárodní výstava keramiky, expozice SSSR. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962, Architektura ČSR 1962/9, s. 567
- 21) Mezinárodní výstava keramiky, mezinárodní část, v popředí expozice USA. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962, Architektura ČSR 1962/9, s. 565
- 22) Mezinárodní výstava keramiky. V popředí expozice Itálie, v pozadí zleva Polska, Kanady, USA. Foto: KYBALOVÁ 1962, Tvar 1962/7–8, s. 196
- 23) Mezinárodní výstava keramiky. Pohled na expozici Argentiny. Foto: V. Hořtová, Mezinárodní výstava současné keramiky 1962, Architektura ČSR 1962/9, s. 565
- 24) Mezinárodní výstava keramiky. Detail z expozice Japonska, vpravo Kazuo Yagi, objekt – nádoba. Foto: V. Hořtová, TRUBÁČEK 1962, Architektura ČSR 1962/9, s. 564
- 25) Mezinárodní výstava keramiky. Detail z expozice Velké Británie. Zleva Dan Arbeid, váza, do r. 1962, šedá kamenina, manganová engoba, v. 55 cm; Paul Brown, dekorativní váza, do r. 1962, červená kamenina, v. 31 cm. Foto: V. Hořtová, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 566
- 26) Mezinárodní výstava keramiky. Vlevo expozice Madagaskaru, Švédska a Ghany, vpravo Turecka. Foto: KYBALOVÁ 1962, Tvar 1962/7–8, s. 197
- 27) Mezinárodní výstava keramiky. Průhled expozicí Francie. Foto: V. Hořtová, TRUBÁČEK 1962, Architektura ČSR 1962/9, s. 564
- 28) Mezinárodní výstava keramiky, pohled expozicí Rakouska k sekci ČSR. V pozadí Maria Bilian, Africké motivy (sloup), Peter Weihs, Keramická mříž. Foto: KYBALOVÁ 1962, Tvar 1962/7–8, s. 245
- 29) Mezinárodní výstava keramiky. Expozice ČSR. V pozadí Antonín Kybal, textilní intarzie, 1962, arachné, v. ? cm. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 569

- 30) Mezinárodní výstava keramiky, expozice ČSR. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 568
- 31) Mezinárodní výstava keramiky, detail expozice ČSR. Foto: V. Hoštová, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 570
- 32) Mezinárodní výstava keramiky, expozice ČSR. Foto: František Illek, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 568
- 33) Mezinárodní výstava keramiky, detail čs. expozice. Foto: PELÍŠEK 1962, Umění a řemesla 1962/5, s. 166
- 34) Mezinárodní výstava keramiky, expozice ČSR. Zleva Václav Tikal, reliéf, 1962, solená kamenina, 230x180 cm; na kraji stolu Karel Nepraš, Pes, do r. 1962, keramika, v. 20 cm; Pravoslav a Jindřiška Radovi, Keramická mříž, 1962, železo, majolika, v. 300 cm; na stěně Děvana Mírová a Marie Rychlíková, Žena s kočkami (reliéf), 1962, glazovaná keramika, 82x250 cm. Foto: HOFMEISTROVÁ 1962, Výtvarné umění 1962/9, s. 395
- 35) Kazuo Yagi, keramický objekt, do r. 1962, keramika, engoby. Foto: KYBALOVÁ 1962, Tvar XIII, 1962/7–8, s. 213
- 36) Julie Horová Kováčiková, Lama, do r. 1962, pórovina, engoba, v. 200 cm. Foto: SELEZŇOV 1962, Umění a řemesla 1962/5, s. 181
- 37) Carmen Dionyse, Zbyteční strážci, do r. 1962, neglazovaná, ve střepu barvená keramika, v. 71 cm, z belgické expozice na Mezinárodní výstavě keramiky. Foto: V. Hoštová, TRUBÁČEK 1962, Architektura 1962/9, s. 566
- 38) Lubor Těhník, výstava v galerii Čs. spisovatele, 1963, instalace Bohuslav Rychlink. Foto: V. Hoštová, HEJSLAR 1963, Architektura 1963/5, s. 530
- 39) Lubor Těhník, výstava v galerii Čs. spisovatele, 1963, instalace Bohuslav Rychlink. Foto: V. Hoštová, HEJSLAR 1963, Architektura 1963/5, s. 531
- 40) Výstava Zahradní keramika, 1965, instalace drobných objektů ve skleníku Botanické zahrady v Praze. Foto: VOKÁČOVÁ 1965, Tvar XVI, 1965/10, s. 311
- 41) Z Výstavy Zahradní keramika v Botanické zahradě v Praze. Lubor Těhník, Torzo, 1965, šamot, glazury bílá, modrá, červená, v. 120 cm. Foto: VOKÁČOVÁ 1965, Tvar XVI, 1965/10, s. 312
- 42) Bohuslav Rychlink, instalace výstavy Kurta Ohnsorga a Lubora Těhníka v Domě kazatelů, 1966. Foto: František Illek, Tvar XVIII, 1967/10, s. 294
- 43) Dagmar Hendrychová, Deformace, 1966, surový technický porcelán, sádra, v. 12 cm. Foto: HENDRYCHOVÁ 1967, s. 3
- 44) Dagmar Hendrychová, Váza s pazourkem, 1966, technický porcelán, pazourek, v. 50 cm. Foto: HENDRYCHOVÁ 1967, s. 4
- 45) Dagmar Hendrychová, Točený sloup, 1966, technický porcelán, v. 63,5 cm. Foto: VACHTOVÁ 1967, Výtvarné umění 1967/17, s. 470

- 46) Dagmar Hendrychová, Torzo, 1966, technický porcelán, v. 27 cm. Foto: VACHTOVÁ 1967, Výtvarné umění 1967/17, s. 470
- 47) Alena Šrámková, instalace výstavy Lydie Hladíkové, Marie Rychlíkové a Děvany Mírové v Domě kazatelů v Praze, 1968. Foto: KYBALOVÁ 1969 b, Tvar XX, 1969–1970/2, s. 46
- 48) a 49) Bohuslav Rychlík, instalace výstavy Pravoslava a Jindřišky Radových v Domě kazatelů, 1968. Pravoslav Rada, Sv. Jiří, do r. 1968, rezná kamenina, glazované přílepy, v. 170 cm, pohled na plastiku v prostoru, Foto: KYBALOVÁ 1969 a, Tvar XX, 1969–1970/2, s. 36
- 50) Pravoslav Rada, Talířník, 1970, kovová konstrukce, majolika, v. ?cm, čs. pavilon na EXPO 1970 v Ósace. Foto: MARŠÍKOVÁ 1978, Czech Glass Review 1978/11, s. 23
- 51) a 52) Vlastimil Květnský, Člověk a stroj ve věku techniky, 1967, glazovaný šamot, porcelán, engoby, v. 260 cm, oceněno 1. cenu v soutěži Gualdo Tadino. Foto: Nový úspěch čs. keramiků 1968, Tvar XIX, 1968/2, s. 38
- 53) Vlastimil Květnský, Ten, který přichází, 1969, glazovaný šamot, porcelán, engoby, v. 130 cm, oceněno 1. cenu města Faenzy v rámci Premio Faenza 1969. Foto: ŠOTOLA 1969, Tvar XXV, 1970/5, s. 149
- 54) Alena Kroupová, Keramická stěna, 1970, porcelán, interiér Kniha, n.p., Vodičkova, Praha, architektonický návrh J. Kollinger. Foto: KROUPOVÁ 1987, s. 25
- 55) Helena Samohelová, obklad restaurace, OD Kotva, 1974, kamenina, Keramické závody Brásky. Architektura Věra a Vladimír Machoninovi. Foto: VOJTA 1977, Czech Glass Review 1977/11, s. 27
- 56) Lydie Hladíková, Marie Rychlíková, Děvany Mírová, Dům módy Don, Hradec Králové, obklad fasády, 1974, glazovaná kamenina, architekt Jan Doležal. Foto: MARŠÍKOVÁ 1977, Czech Glass Review, 1977/1, s. 20
- 57) Jan Kotík, obálka časopisu Tvar VI, 1954/1. Foto: archiv autora
- 58) Jan Kotík, obálka časopisu Tvar VII, 1955/1. Foto: archiv autora
- 59) Jan Kotík, obálka časopisu Tvar VIII, 1956/5. Foto: archiv autora
- 60) Josef Flejšar, katalog Céramique Internationale Praha 62, 1962, v Praze vydalo Výstavnictví, n.p. Foto: archiv autora
- 61) Milan Hegar, návrh tématické obálky časopisu Umění a řemesla, 1962, číslo 5, v Praze vydalo Ústředí lidové umělecké výroby. Foto: archiv autora
- 62) Mirek Juna, tématická obálka časopisu Domov, 1962, číslo 3, v Praze vydalo SNTL. Silueta odvozená z čajové konvice Marie Rychlíkové, moka servis pro bruselskou restauraci, 1958, porcelán, v. 22,5 cm, Karlovarský porcelán, n.p., závod Nová Role. Foto: archiv autora
- 63) Václav Šerák, vázy pro Royal Dux, řada Atelier, 1969–1972, reprodukce na obálce časopisu Czech Glass Review, 1976, číslo 3. Foto: archiv autora
- 64) Václav Boštík, obálka časopisu Tvar XIV, 1963, číslo 8. Reprodukce na zadní straně Lubor Těhnik, Dekorativní keramická mříž, 1962, barvená červenice. Foto: archiv autora