

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

Katolická teologická fakulta  
Ústav dějin křesťanského umění  
Dějiny křesťanského umění

Markéta Skopalová

**ARTĚL**

**Myšlenka, aktivity a hlavní osobnosti sdružení**

bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Marie Rakušanová, Ph.D.

2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

# Obsah

Obsah .....	3
Úvod .....	4
Přehled literatury .....	6
Anglie .....	7
Arts & Crafts .....	7
Německo .....	10
Drážďany .....	11
Werkbund .....	11
Rakousko-Uhersko .....	15
Wiener Werkstätte .....	15
České země .....	18
Situace .....	18
Vznik a vývoj Artěle .....	19
Východiska tvorby .....	25
Představitelé a jejich dílo .....	27
Závěr .....	35
Obrazová příloha .....	37
Seznam vyobrazení .....	44
Seznam použitých pramenů a literatury .....	46

# Úvod

Evropa první poloviny 18. století procházela významnými změnami, které podnítila kulminace průmyslového rozvoje. Proměňovaly se možnosti všech druhů výroby a mnoho lidí se pokusilo nové příležitosti využít ke zlepšení vlastní finanční situace. Obnovená vrstva průmyslníků často upínala svoji pozornost jen na výši zisku a příliš se nezabývala dopadem svého konání. Na takové jednání doplácela především řada dělníků, ale jednostranná orientace na výnosy se podepsala i na úrovni kvality výrobků. Vznikalo velké množství nedokonale zpracovaných předmětů, které měly uspokojit zvyšující se poptávku spotřebitelů, jež se s vidinou snadného zisku masově stěhovali do měst. Začarovaný kruh vynucené velkovýroby, která nekladla dostatečný důraz na úroveň zpracování tak způsobil všeobecný úpadek kvality spotřebního zboží.

Zákazníkům však postupně přestal stačit pouhý dostatek, nechtěli se spokojit s podprůměrnou úrovní předmětů denní potřeby a jejich nevole dala vzniknout novým spolkům, které se tuto situaci pokoušely změnit. První z nich se objevovaly v Anglii, kolébce průmyslové revoluce, ale myšlenka obrody řemesel se rychle šířila i do zbytku Evropy. Tyto společnosti se různily nejen místem svého působení, ale jednotné nebyly ani v přístupech, kterými se chtěly dobrat vytyčeného cíle. Protipóly v tomto snažení tvořila ruční práce, odvolávající se ke středověkým dílnám a propracovaná masová výroba, která by však splňovala nové nároky. Nicméně účelem bylo vždy pozvednout úroveň materiálu i jeho zpracování, a zvýšit tak kvalitu výsledného výrobku.

Na naší umělecko-řemeslné scéně se jako první snažili vyhovět novým očekáváním právě umělci sdružení ve spolku nazvaném Artěl. Největší předností tohoto atelieru bylo nadšení a osobní nasazení výtvarníků, kteří mu pomohli dopracovat se na výsadní místo v pražském kulturním životě. Artěl sice téměř vždy trpěla nedostatečnými prostředky, ale i přesto dokázali její spolupracovníci široce ovlivnit řemeslnou výrobu, vkus velké řady zákazníků a dokonce i vznikající umělecké školství.

Výtvarníci Artěle vykonali mnoho práce v celé řadě uměleckých odvětví a zanechali nerasmazatelnou stopu v dějinách českého užitého umění nejen vlastní tvorbou, ale také jako vzor pro další podobná sdružení. Přes všechny zásluhy, díky kterým je v literatuře zmiňována jako mezník ve svém oboru, nebyla Artěli zatím věnována žádná publikovaná monografie. Práce by to byla jistě velmi nesnadná, neboť spolkový život Artěle nebyl ničím důsledně organizovaným a z pohledu dnešní doby se jedná o téma v detailech velice nepřehledné. Zvláště otázka členství, či formy spolupráce se sdružením je u mnoha výtvarníků, zmíněných v dobových člancích jen okrajově, nejasná a nedovoluje s přesností definovat Artěl jako skupinu přesně určených osob v daném

období. Nicméně tím nejdůležitějším zůstává poslání spolku a práce vykonaná všemi umělci, kteří se k jeho počínání hlásili. Navíc přední tvůrčí osobnosti Artěle byly tak výraznými postavami, že není složité postihnout hlavní proud jejich myšlenek a tvůrčích počinů.

Právě zásadní význam tohoto spolku, rozmanitost jeho působení a malá zpracovanost jako tématu mě přivedla k pokusu o syntetický přehled příčin jeho vzniku i dalšího počínání. Ve své práci nejprve nastíním, jak myšlenka obnovy uměleckých řemesel ovlivnila dění v západní a střední Evropě a v jaké formě tyto snahy dorazily na pražskou scénu. Pokusím se popsat vznik a postupný vývoj Artěle jako umělecké skupiny, způsob jakým fungovala a cíle, kterých se její spolupracovníci snažili dosáhnout. Podobný text by nemohl být kompletní, aniž by nepředstavil samotnou tvorbu spolku a také jeho přední členy, kteří vynikali nejen v rámci atelieru Artěl, ale i jako důležití aktéři českého uměleckého života vůbec.

## Přehled literatury

K první části práce, která se zabývá zahraničními spolky navazujícími na snahy hnutí Arts & Crafts, je publikováno dostatek literatury v několika jazycích. Jedná se o obsáhlé monografie zpracované specializovanými kunsthistoriky, jakou je například Waltraud Neuwirthová, podrobně se zabývající Vídeňskými dílnami.

Naopak písemné zdroje vážící se k samotné Artěli jsou poměrně sporé. Nejednalo se o tak rozvinutý podnik jakým byl například Werkbund či Wiener Werkstätte a zatím k tomuto atelieru nebyla vydána publikace, která by se jím zabývala monograficky. Jedinou rozsáhlejší prací s tímto tématem je nepublikovaná diplomová práce Jarmily Brožové, kterou autorka obhájila na Karlově univerzitě v roce 1961.<sup>1</sup> Z dobové literatury jsou dostupné pouze články, uveřejněné v časopisech Tvar, Umění a řemeslo, Umění, Výtvarná práce, či Drobné umění. Autory těchto příspěvků jsou samotní členové Artěle, kteří vzpomínají na její počátky – k těmto pracím patří články Pavla Janáka, V. V. Štecha, Aloise Dyka a pozdější, zato obsáhlejší příspěvky Slávky Vondráčkové a Jarmily Brožové. Starší texty jsou psány jako osobní vzpomínka autorů na počátky atelieru, ale obsahují důležité poznámky o chodu Artěle a zmiňují i drobné příběhy, které se ke spolku váží. Mladší texty uvedených autorek se naopak téma snaží zpracovat přehledněji. Chronologicky líčí vývoj sdružení a zmiňují jeho členy, spolupracovníky i díla, která z ateliérové práce vzešla. Zmínky o založení Artěle obsahuje i vzpomínková kniha redigovaná Adolfem Hoffmeisterem, Kavárna Union.

Souhrnné texty o spolku lze pak nalézt v řadě publikací. Podrobněji se jím zabývá Alena Adlerová v knize České užité umění: 1918-1938, zmiňuje ho i v katalogu Uměleckoprůmyslového muzea ke stému výročí jeho založení. Další texty zabývající se Artěli z různých pohledů můžeme nalézt v publikacích: Český kubismus, kde se nachází i kapitola o vzájemných vztazích pražského atelieru a rakouského Uměleckoprůmyslového muzea a příspěvek o firmě Rydl a Thon, která pro Artěl prováděla zakázky z keramiky. Dále v knihách Vídeňská secese a moderna: 1900-1925 Český kubistický interiér, ve čtvrtém díle Dějin českého nábytkového umění a v několika dalších. Monotematické články z nedávných dob vyšly v časopisech Art and Antiques a Keramika a sklo.

K jednotlivým členům Artěle se nachází řada článků ve zmíněných specializovaných periodikách a většinou z nich byla také věnována monografie, často katalog k výstavě prezentující celoživotní dílo dotyčného.

---

<sup>1</sup> Jarmila BROŽOVÁ: Artěl: příspěvek k dějinám československého novodobého uměleckého průmyslu 1900 – 1935 (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze), Praha 1961.

# Anglie

## Arts & Crafts

Jedním z prvních hnutí, jehož náplní byla intenzivní snaha o nápravu popsané situace, bylo právě anglické Arts and Crafts,<sup>2</sup> spočívající především na práci trojice významných osobností, ke které patřili Thomas Carlyle, John Ruskin a William Morris. První jmenovaný se zabýval především formulací etických zásad platných pro soudobou velkovýrobu a nutností její úplné proměny. Stěžejním pro něho byl význam práce sama o sobě – práce jako činnosti naplňující velkou část lidského života, které by proto měl být věnován patřičný zájem. Carlyle se ostře stavěl proti soudobým podmínkám všeobecně panujícím na poli masové výroby, které byly velice vyčerpávající, nezdravé a často se týkaly i pěti- šestiletých dětí.<sup>3</sup> Snažil se prosadit jejich výrazné zlepšení, aby dělník svoji profesi nepovažoval za úmornou práci, ale spíše za opravdové povolání vytvářet něco nového a potřebného. Výrazné sociální naladění se stalo pro hnutí Arts and Crafts příznačným, ale T. Carlyleovi se nepodařilo ho významněji rozšířit do všeobecného povědomí.

Tento nedostatek svými vynikajícími řečnickými a organizátorskými vlastnostmi vyrovnal John Ruskin,<sup>4</sup> který se s uvedenými názory plně ztotožnil. Jako významný sociální politik na tyto myšlenky navázal přesvědčením, že jedním z nejdůležitějších úkolů umění je snaha pozvednout mravní úroveň jednoho každého člověka a přispět tak k úspěšnému rozvoji celé kultury.<sup>5</sup> V Ruskinových úvahách se také silně promítalo jeho nadšení pro přírodu, která se mu stala nevyčerpatelným zdrojem inspirace a energie nejen pro uměleckou tvorbu, ale i pro život vůbec a pomáhala mu bojovat „proti ničícím účinkům svůdné industrializace a zvrhlého vkusu“.<sup>6</sup> Důležitým bodem jeho teoretizování bylo úplné odmítnutí strojové práce, která podle něho jen tupě a bez nápadu nahrazovala práci ruční. Tento vyhraněný názor se však již jeho současníkům zdál v době tak pokročilé industrializace výroby právem jako dlouhodobě neudržitelný, což ovšem nemohlo podkopat stabilitu jeho myšlenkového základu spočívajícího na důrazu kvalitní práce odvedené zajištěným dělníkem–řemeslníkem, který byl schopen využít plodů své práce.

Ruskinovy úvahy byly dále rozpracovány řadou jeho následovníků, z nichž k nejvýznamnějším můžeme počítat třetí zmíněnou, a to Williama Morrise. Ten svoji tvůrčí dráhu započal nejprve jako spisovatel prózy a později poezie, ale nakonec se úplně přiklonil k uměním

---

<sup>2</sup> Toto pojmenování poprvé použil T. J. Cobden-Sanderson roku 1887. Arts and Crafts Movement, in: The Grove Encyclopedia of Decorative Arts I, New York 2006, 48.

<sup>3</sup> Nikolaus PEVSNER: Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius, London 1991, 45-46.

<sup>4</sup> Leopold WEIGNER: Umění a řemeslo. Vývoj a podmínky hnutí umělecko-průmyslového, Praha 1914, 17.

<sup>5</sup> Ibidem 18-20.

<sup>6</sup> Ibidem 17.

výtvarným, z nichž ho zaujala především právě řemeslná tvorba a její historická i soudobá situace. Cele se shlédl v tvorbě středověku – za vlastní přijal nejen formální stránku tehdejší uměleckořemeslné výroby, ale zaujala ho také organizace práce v široce zaměřených dílnách. Ty považoval za ideální tvůrčí uskupení, které propojovalo dovednosti několika autorů v jeden propracovaný celek, společný výrobek dílny. Intenzivně studoval stará, někdy i z velké části zapomenutá řemesla a obdivoval se poctivosti zpracování předmětů, která se podle něho nemohla rovnat soudobé masové produkci jak funkční, tak ani uměleckou hodnotou. Vyslovil také univerzální myšlenku, že „dobrá uměleckooprůmyslová práce jest organickou harmonií mezi látkou a formou“, <sup>7</sup> kterou se snažil převést do všech odvětví umělecké tvorby.

Zmíněná snaha o napodobení středověké dílny vedla W. Morrisa v roce 1861 k založení společnosti Morris, Marshall, Faulkner & Co. (později přejmenované na pouhé Morris & Co.), jejíž náplní byla původní řemeslná výroba prováděná od návrhu až po konečné zpracování detailů. Díky tomu, že její vůdčí osobnosti sdíleli Ruskinův odpor k moderním strojům, vznikaly předměty čistě ruční výrobou, což zvyšovalo jejich estetickou úroveň. Zároveň to však přinutilo Morrisa slevit ze sociálních nároků, které na řemeslnou tvorbu původně kladl, když se snažil naplnit myšlenku umění vytvářeného obyčejnými lidmi pro stejné, obyčejné lidi. <sup>8</sup> Firma se soustředila na návrhy a produkci veškerého interiérového zařízení od nábytku přes textilie až k drobným bytovým doplňkům. Původním záměrem nebylo zahrnovat spotřebitele luxusním zbožím, ale dostat představě vhodně vybavené domácnosti, což představovalo sice úsporné, ale ve svém pojetí i krásné zařízení. Morris sám se zabýval navrhováním nábytku a především dvojrozměrných vzorů, které se uplatnily na tapetách, závěsech i kobercích, a také například na výzdobě skleněných výrobků. <sup>9</sup>

První velkou společnou realizací pozdějších členů Morris & Co. byl Morrisův vlastní dům v Bexley Heath, který pro něho navrhl architekt Philip Webb. Na jeho interiéru se podílela i řada dalších umělců, kteří z této stavby učinili „symbolický počátek hnutí“ Arts & Crafts. <sup>10</sup> Webb byl ve své (nejen architektonické, ale i nábytkové) tvorbě ještě silně inspirován historismy, ale vlastní mu byla potřeba jednoduchosti, účelnosti a poctivosti umělecké práce, čímž se jasně řadí ke snaze o obrodu řemesel.

Iniciativa Arts & Crafts tedy směřovala ke zlepšení „neutěšeného stavu průmyslové výroby návratem k individuální řemeslné tvorbě, jak existovala ve středověku a odmítáním hromadné strojové výroby“, <sup>11</sup> která podle jejích odpůrců vedla k úpadku všeobecného vkusu a tím i kultury

---

<sup>7</sup> WEIGNER (pozn. 4) 32.

<sup>8</sup> PEVSNER (pozn. 3) 24, pozn. 16.

<sup>9</sup> Morris, William, in: The Grove Encyclopedia of Decorative Arts I, New York, 2006, 122.

<sup>10</sup> Amy DEMPSEY: Umělecké styly, školy a hnutí, Praha: 2002, 19.

<sup>11</sup> Daniela KARASOVÁ: Dějiny nábytkového umění IV, Praha 2001, 36–37.



společnosti. Spojujícím prvkem tvorby představitelů tohoto hnutí nebyl, jak patrně, jednotný umělecký styl, ale hluboký respekt ke starým řemeslným technikám a použitým materiálům, které měly sloužit účelu vznikajícího výrobku.

## Německo

Situace v uměleckořemeslné tvorbě, která byla připisována stálému kopírování starších stylů a nedostatečnému vztahu mezi vzhledem a účelem výrobků,<sup>12</sup> se neomezila jen na území Anglie, ale byla rozšířena téměř po celém evropském kontinentu. Naléhavá nutnost pokusit se tento stav změnit a obrodit výrobní koncepce uměleckého průmyslu se tak objevovala na více místech a často odkazovala na dílo a teoretickou práci Arts & Crafts jako první výraznější iniciativy tohoto druhu.

Jednou z nejvýznamnějších osobností, která se postarala o šíření Morrisových a Ruskinových myšlenek na kontinent byl Hermann Muthesius, německý atašé přidělený na léta 1896 až 1903 na britské vyslanectví.<sup>13</sup> Vzhledem k tehdejšímu rychlému hospodářskému rozvoji Německa byl vládou pověřen, „aby shromáždil informace o vynikajících britských výsledcích v oblasti architektury a designu“.<sup>14</sup> Svá pozorování shrnul ve studii *Das Englische Haus*.<sup>15</sup> Velice se obdivuje účelnosti a skromnému vzhledu anglických měšťanských domů, které se nesnaží napodobit aristokratická sídla vyšších společenských vrstev ani splnit požadavky nějakého závazného estetického kánonu: „Anglické domy, jak je vidět, jsou moudře redukovány na nezbytně nutnou míru a přizpůsobeny daným okolnostem; to, čemu bychom se od nich tedy měli naučit, je důraz, který kladou na čistě objektivní potřeby“.<sup>16</sup> Princip takové tvorby vidí Muthesius v takzvané rozumné věcnosti,<sup>17</sup> která vychází především z účelu dané stavby, ale i menších realizací od nábytku až po nejdrobnější předměty všední potřeby. Své nadšení pro věcnou krásu soudobé britské tvorby šířil ve vlasti četnými přednáškami, a ač se jednalo o myšlenky německé veřejnosti zatím dosti cizí, přesvědčil mnoho výtvarníků i lidí bez tvůrčích ambicí o nutnosti přehodnotit dosavadní přístup k řemeslné práci podle anglického vzoru. Oproti původním zásadám hlavních představitelů hnutí Arts & Crafts však upustil od rázného odmítnutí strojní výroby, kterou považoval v době průmyslového pokroku za nezbytnou pomocnou sílu, navíc odpovídající zvyšujícímu se nároku na větší a rychlejší produkci.

---

<sup>12</sup> Henry van de VELDE: *Newness and Novelty*, in: *The Magazine of Art*, 1948, 12, 297-300, 297.

<sup>13</sup> PEVSNER (pozn. 3) 32.

<sup>14</sup> Steven ADAMS: *Hnutí uměleckých řemesel*, Praha 1997, 115.

<sup>15</sup> Hermann MUTHESIUS: *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Berlin 1908–1911.

<sup>16</sup> ADAMS (pozn. 14) 118.

<sup>17</sup> PEVSNER (pozn. 3) 32.

## Drážďany

K založení dílen na základě propagovaných zásad inspiroval například drážďanského truhláře Karla Schmidta. Tento podnikavý řemeslník sám navštívil Anglii a seznámil se tu s myšlenkami a prací Arts & Crafts, které doplnil o Muthesiovy poznatky a v roce 1898 založil menší podnik, Werkstätten für Handwerkskunst.<sup>18</sup> Od počátku se snažil oslovit přední architekty a umělce doby, aby pro něho vytvářeli návrhy bytového zařízení. Ty pak ve svých dílnách vyráběl s velkou pečlivostí a důrazem i na nejmenší konstrukční či umělecký detail. Brzy se začal soustředit na předměty finančně dostupné pro široké spektrum zákazníků, což ho pochopitelně dovedlo ke strojní výrobě. Urychlení produkce mu umožnilo na různých průmyslových výstavách představit celé nábytkové sestavy lákavé jak nižší cenou, tak i vzhledem odpovídajícím moderním dobovým nárokům. V prvním desetiletí nového století se začal věnovat i typizaci nábytkových prvků, které umožnily variabilitu jeho skládání a vznikalo tak zařízení domácností, které bychom dnes nazvali sektorovým nábytkem.

## Werkbund

Muthesiův vliv se neomezil jen na samotné řemeslníky a umělce, ale našel podporu i u mnoha teoretiků, ale také politiků a široké kulturní veřejnosti. Nadšený zápal přivedl tohoto diplomata až na berlínskou odbornou školu, na jejíž katedře užitého umění byl v roce 1907 jmenován profesorem. Brzy po nástupu do této funkce přednesl kontroverzní řeč, ve které „odsoudil zpátečnické přístupy některých současných německých návrhářů“,<sup>19</sup> a rozdělil tak zainteresované posluchače do dvou částí. Jedna se snažila o Muthesiovo odvolání a druhá naopak podporovala jeho snahy, ztotožňovala se s pokrokovými názory a nakonec se stala iniciátorem vzniku významného uměleckého společenství, Deutscher Werkbundu, který svou činnost zahájil ještě téhož roku.

Werkbund volně slučoval řadu již existujících společností, jako například Schmidtovy drážďanské Werkstätten, které patřily v této organizaci k nejlivnějším,<sup>20</sup> tak i jednotlivce působící v rozmanitých oborech. Různorodost je patrná z širšího názvu, který Werkbund charakterizuje jako společenství řemeslníků, umělců a průmyslníků. Ani tím výčet řady profesí se zájmem o umělecký průmysl nekončí a na členských seznamech bychom našli i množství učitelů, spisovatelů či podnikatelů v různých oborech. Nejednalo se tedy ani zdaleka o stejnorodou skupinu, což se stalo významným charakteristickým rysem Werkbundu po celou dobu jeho trvání a neustálé diskuze

---

<sup>18</sup> PEVSNER (pozn. 3) 34.

<sup>19</sup> ADAMS (pozn. 14) 118.

<sup>20</sup> Ibidem 119.

mezi členy a příznivci této společnosti byly často poznamenány přímo opačným přesvědčením jednotlivců. Zdálo by se, že tato rozrůzněnost zájmů mohla brzdit tak velké společenství v rozvoji, ale menší specializace naopak zaručila Werkbundu dlouhé trvání a nikdy nekončící dohady rychle posouvaly názory a členové se vždy mohli pohotově vyjádřit k aktuálním problémům.

Formulovat jednotný program pro takto širokou skupinu by bylo takřka nemožné, a tak se spojovacím článkem jednotlivců i skupin sdružených v Deutscher Werkbundu stalo spíše obecnější přesvědčení odmítající většinovou tvorbu druhé poloviny 19. století. V tomto ohledu se stala stěžejním požadavkem kvalita ve všech odvětvích výtvarného umění. Ta se jevila, tak jako už předešlým podobným spolkům, nebezpečně ohrožená soudobou masovou produkcí zaměřenou především na kvantitu a líbivost bez snahy podtrhnout účel či důkladné zpracování jednotlivých výrobků. Přestože v tomto ohledu bylo Werkbundu velkým vzorem anglické hnutí Arts & Crafts,<sup>21</sup> nezvolil spolek stejnou cestu, tedy návrat k ruční řemeslné tvorbě, ale byl (ve většině) přesvědčen, že pro rychle se rozvíjející společnost jsou adekvátním výrobním prostředkem stroje. Ruční práce se jeho členům zdála příliš zdlouhavá, a proto nepostačující uspokojit stále se zvyšující nároky na produktivitu, kterou chtěl Werkbund pokrýt industrializací výrobního procesu založenou na typizaci produktů i jejich dílů. Tento postup však měl být samozřejmě bedlivě sledován, aby konečný vzhled výrobku nebyl podroben možnostem strojů, ale aby se naopak mechanizace podrobila nárokům zadavatele. Tento záměr výstižně formuloval architekt Theodor Fischer na první výroční schůzce spolku, když stroje přirovnal k běžnému náradí a popřel možnost, že by jejich vinou upadala kvalita zboží, neboť je pouze na člověku, jak si je přizpůsobí a jak s nimi dovede zacházet.<sup>22</sup> Tento přístup zajistil Werkbundu na jedné straně významnou podporu rozvíjejících se průmyslových společností, například AEG či Deutsche Linoleumwerk i státních orgánů jako bylo Pruské ministerstvo průmyslu, ale na druhé straně vyvolalo prosazování mechanizované práce nevoli u drobných řemeslníků a obchodníků, kteří se báli, že by jejich podnikání mohlo být zcela nahrazeno prací velkých koncernů a oni by tak ztratili zdroj své obživy<sup>23</sup>.

Dalším výrazným rysem Werkbundu byla silná orientace na prosazování pracovních úspěchů německého národa. Jeho členové byli přesvědčeni, že vynikající výrobky vysoké kvality pomohou zvýšit „nezaměnitelnou identitu německého průmyslového designu a zlepší jeho postavení mezi zahraniční konkurencí“.<sup>24</sup> Vzorem těchto snah byla Británie se svou silnou ekonomikou, Werkbundem připisovanou „spoluprací umělecké a průmyslové inteligence“, která

---

<sup>21</sup> Lucius BURCKHARDT (ed.): The Werkbund. Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907–1933, London 1980, 8.

<sup>22</sup> PEVSNER (pozn. 3) 35-36.

<sup>23</sup> BURCKHARDT (pozn. 21) 90.

<sup>24</sup> ADAMS (pozn. 14) 120.

měla i v Německu vést ke zvýšení exportu a tím k převaze na mezinárodním trhu. Nedílnou součástí cesty za tímto cílem měl být vznik charakteristického německého národního stylu, který byl v zahraničním obchodě snadno rozpoznatelný a ihned by odkazoval na původ každého výrobku.<sup>25</sup> Národní ambice měly být tedy naplněny pomocí perfektní spolupráce všech výrobních odvětví a hospodářský úspěch měl být následován také převahou ekonomickou, kulturní i politickou.<sup>26</sup>

Postupující snaha o zušlechtění průmyslové výroby byla po celou dobu působení Werkbundu narušována ne bezvýznamnou frakcí, která opakovaně obnovovala otázku významu ruční výroby. Tento spor, který dal vlastně společenství vzniknout, nikdy neuhasl a naopak nabýval na intenzitě a vyvrcholil v období těsně před 1. světovou válkou na výstavě v Kolíně nad Rýnem.

Zastáncem individuální tvorby, a tedy hlavním Muthesiovým oponentem byl Henry van de Velde, neméně významný umělec belgického původu. Zasadil se především o překlenutí mezery, která často vznikala mezi navrhovatelem a samotným výrobcem jednotlivých předmětů. Pro van de Veldeho byla neopomenutelná úzká spolupráce obou (či více) těchto osob, aby konečný produkt splňoval všechny vysoce položené nároky na účelové i estetické kvality. Svoji pozornost neomezoval pouze na pracovníky zainteresované na návrhu a výrobě, ale i samotné prodejce, kteří měli na úspěchu předchozích také nemalý podíl. Práci každého bylo potřeba ocenit zvlášť, podle vlastních měřítek, která by odpovídala specifickým nárokům.

Základní rozpor mezi přesvědčením Van de Veldeho a Muthesia tkvěl v „míře autonomie, jaká má být architektovi nebo designérovi poskytnuta“.<sup>27</sup> Zatímco Muthesius se zaměřil především na standardizaci výrobku, která by umožnila jeho sériovou výrobu, van de Velde viděl hlavní přednost kvalitní práce naopak v co největší individualitě a tvůrčí autonomii autora.<sup>28</sup> Důležitým argumentem v tomto sporu se záhy ukázala porážka Německa, v důsledku které získali převahu sympatizanti názorů van de Veldových. Průmysl byl totiž poválečnou společností chápán jako významný zdroj udržující intenzitu bojů, neboť se samozřejmě nemalou měrou podílel na výrobě zbraní a mnoha dalšího válečného materiálu. Někdo válku dokonce vnímal jako přímé vyústění rychlého průmyslového rozvoje.<sup>29</sup>

V pozdější době byly hrůzy války odsunuty z předního místa v debatách o cestě rozvoje uměleckého průmyslu, a tak se Werkbund opět přiklonil k masové produkci typizovaných výrobků. Tyto rozpory nikdy neohrozily význam společenství takového rozsahu a působnosti. Naopak živé diskuze ho udržovaly v centru výtvarného i průmyslového dění a stal se významnou autoritou na

---

<sup>25</sup> BURCKHARDT (pozn. 21) 10.

<sup>26</sup> Ibidem 85.

<sup>27</sup> ADAMS (pozn. 14) 120.

<sup>28</sup> Ibidem 121.

<sup>29</sup> BURCKHARDT (pozn. 21) 11.

poli všech uměleckých oborů od architektury až po drobnou řemeslnou práci, kterou, tak jako například hnutí Arts & Crafts, pevně začlenil do všeobecně pojímaného termínu umění.

# Rakousko-Uhersko

## Wiener Werkstätte

Poslední léta činnosti Werkbundu jsou však již mnohem pozdější a je třeba se ještě vrátit zpět na počátek století, abychom neopomenuli jednu z nejdůležitějších soudobých uměleckých skupin, která významně ovlivnila i dění na našem území. Jedná se o Vídeňské dílny (Produktiv-Gemeinschaft von Kunsthandwerken in Wien), které byly v této umělecké metropoli důležitým představitelem a především propagátorem secese.<sup>30</sup> Významným rysem tohoto hnutí bylo usilování o takzvaný Gesamtkunstwerk zahrnující i drobná řemeslná umění, která byla postavena na roveň umění „vysokému“ a i zde se tak projevila snaha o obrodu uměleckého průmyslu, který se potýkal se stejným úpadkem jako na okolním území.

Wiener Werkstätte vznikly především proto, aby se postaraly o zvýšení úrovně drobné umělecké produkce a také aby, po vzoru Morrisových myšlenek, pozvedly pracovní podmínky řemeslníků a naplnily je hrdostí a spokojeností se svým povoláním. V neposlední řadě měla organizace umělcům umožnit lepší komunikaci s veřejností a tím i potencionálním zákazníkem. V této době totiž docházelo k úpadku tradičního modelu patronace aristokratických vrstev a ke slovu přicházela nově etablovaná bohatá vrstva, kterou bylo nutno seznámit se všemi možnostmi investic to soudobé umělecké scény.<sup>31</sup>

Zakládajícími členy dílen byly významné postavy vídeňského dění podílející se na činnosti skupiny Secese a působící i na Kunstgewerbeschule. Jako umělecký ředitel a hlavní duch celé organizace stanul v čele Wiener Werkstätte Josef Hoffmann a druhým důležitým účastníkem tohoto podniku byl Koloman Moser. Tyto umělecké duše však nutně potřebovaly i hmotné tělo, které by umožnilo praktický život jejich snažení, a tím se stal průmyslník Fritz Wärndorfer, dědic sítě prosperujících textilních továren. Vídeňských dílnám poskytl počáteční kapitál a i nadále byl jedním z nejdůležitějších podporovatelů tohoto podniku. Wärendorfer se do spolupráce s Hoffmannem a Moserem samozřejmě nepustil z bezdůvodné touhy investovat, ale velkou roli hrálo jeho nadšení pro umělecký průmysl a jeho obnovu, se kterou se v podobě práce hnutí Arts & Crafts seznámil při své cestě po Anglii.<sup>32</sup> Seznámil se také s Charlesem Rennie Mackintoshem, s nímž konzultoval i své záměry podpořit vznikající Wiener Werkstätte.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> KARASOVÁ (pozn. 11) 81; K tématu vyšel také souborný katalog: Peter NOEVER (ed.): Der Preis der Schönheit - 100 Jahre Wiener Werkstätte, Wien 2004.

<sup>31</sup> Jane KALLIR: Viennese Design and the Wiener Werkstätte, New York 1986, 33.

<sup>32</sup> Judit ACSAY: It Began in a Coffee-house, in: Interpress Graphic, 1986, 2, 33-37, 33.

<sup>33</sup> KALLIR (pozn. 31) 28.

Dílny byly založeny v roce 1903 a vzorem jim nebylo jen již zmíněné Arts & Crafts, ale také další britské uměleckořemeslné spolky a obdobné organizace německé – mezi jinými samozřejmě i Schmidtovy drážďanské dílny.<sup>34</sup> Hoffmann usiloval především o změnu pracovních podmínek svých dělníků. Snažil se jim poskytnout uměleckou svobodu, podporoval je ve vlastní tvorbě a s tím se pojila také jeho snaha prohloubit a nově uspořádat vztahy mezi designérem, řemeslníkem a také veřejností.<sup>35</sup> Takovéto propojení podporovalo vzájemnou komunikaci a porozumění v umělecké tvorbě a umožňovalo každé skupině alespoň částečně se podílet na utváření soudobého vkusu. Zmíněný důraz na ruční práci řemeslníka byl podpořen také averzí vůči strojní výrobě. Hoffmann si byl sice vědom, že postupující industrializace není nepřitelem novodobého uměleckého řemesla, ale naopak by se měla stát jeho podporovatelem, přesto však vždy převahu a výsadní postavení v jeho dílnách měla ruční tvorba zkušených dělníků.

Z těchto ideálů je patrné, že zboží vznikající ve Wiener Werkstätte bylo sice na vysoké umělecké úrovni, ale ruku v ruce s tím se zvedala i jeho cena a status luxusního produktu, čímž se snižovala dostupnost těchto výrobků širšímu spektru zákazníků. Tento ideál Arts & Crafts tedy ve svém podnikání Vídeňské dílny nemohly naplnit, ale nakonec to ani nebylo jejich cílem – Hoffmann se sám zmínil, že „nemohou ale ani nechtějí soutěžit s nejnižšími cenami“,<sup>36</sup> protože jejich přední zásadou bylo použití prvotřídních materiálů. Podmínkou byl také důraz na účel vznikajícího výrobku, kterému byla podřízena i dekorace, a to tak, aby nemohla ohrozit funkci předmětu a nestala se samoučelným výtvarným projevem.<sup>37</sup>

Pod značkou WW tedy vznikaly velice kvalitní předměty pro náročné zákazníky, jejichž poptávku mohly dílny uspokojit širokou nabídkou – po svém založení se Werkstätte zabývaly sice omezenou výrobou, ale v době největšího rozkvětu se podílely na výrobě předmětů z drahých i obyčejných kovů, kůže či keramiky. Měly také dílny knihvazačské a papírenské a asi největší oblibě se těšily výrobky textilního oddělení, které navrhovalo jak metrové zboží, tak i oděvy a různé módní doplňky.<sup>38</sup> Dílny Wiener Werkstätte byly přímým obrazem jejich ideálů. Místnosti byly světlé, vybavené nejmodernějšími pomůckami a snad přímo prostoupené tvůrčím duchem. Navíc každé oddělení mělo svou poznávací barvu, která například usnadňovala odlišení účetních knih a dalších záznamů.<sup>39</sup>

Kromě vlastního dílenského provozu vytvářely Werkstätte své výrobky i různými formami spolupráce s dalšími podniky či jednotlivci. Pracovaly s předpřipravenými „polotovary“, nebo

---

<sup>34</sup> KALLIR (pozn. 31) 28.

<sup>35</sup> A. S. LEVETUS: The „Wiener Werkstätte“, Vienna, in: *The Studio*, 1911, 187-196, 187.

<sup>36</sup> KALLIR (pozn. 31) 37.

<sup>37</sup> LEVETUS (pozn. 35) 187.

<sup>38</sup> KALLIR (pozn. 31) 29.

<sup>39</sup> LEVETUS (pozn. 35) 192.



naopak nechávaly své produkty dokončovat v jiné firmě, zadávaly drobnější práci jednotlivým řemeslníkům domů, případně odebíraly hotové výrobky do komisního prodeje. Některé návrhy nechávaly provádět celé mimo vlastní prostory a úzce spolupracovaly také s Uměleckoprůmyslovou školou a jejími studenty.<sup>40</sup>

Významným počinem byl vznik takzvaných Uměleckých dílen, které Josef Hoffmann založil v roce 1913, aby umělcům poskytovaly možnost volné tvorby, aniž by se museli ohlížet na nezbytné finanční náklady. Jednalo se o experimentální dílny, kde byl každému umělci poskytnut vyžádaný materiál nejvyšší kvality a on s ním mohl naložit podle vlastních tvůrčích představ. Za svou práci byl však odměněn pouze v případě, že bylo možné jeho výrobek použít pro početnější produkci, která by se vyplatila jako zdroj příjmů pro celé Vídeňské dílny. Provoz byl samozřejmě zcela financován z pokladny WW a jak patrně, jednalo se opravdu spíše o volnost umělecké kreativity, než o výnosný zdroj peněz.<sup>41</sup>

Na provozu Uměleckých dílen je dobře patrný jeden z negativních vlivů brzdících rozvoj Wiener Werkstätte a to naprostá neúspěšnost jejich provozu – plýtvání materiálem i finančními zdroji bylo pro ně zcela charakteristické. Dalším nepříznivým faktorem způsobujícím neustálé finanční potíže, které dílny doprovázely po celou dobu jejich fungování, byly dluhy paradoxně vzniklé vstřícným a přátelským přístupem. Mnoho provedených zakázek nebylo včas zapláceno a peníze se využívaly k jiným účelům, než byly původně určeny, což jen postupně prohlubovalo finanční krizi. Navíc neschopnost Wiener Werkstätte oslovit svými výrobky širší veřejnost, z velké části způsobná nevolí k plně industrializovanému provozu, je činila závislými na úzkém okruhu zapálených patronů, kteří často pocházeli z vlastního okruhu umělců spolupracujících s dílnami, a jedna osoba tak mohla být zároveň věřitelem i dlužníkem.<sup>42</sup> Ani několikero reorganizací celého podniku nepomohlo k jeho finančnímu oživení, protože už z vytyčených záměrů bylo od počátku existence patrné, že Wiener Werkstätte nebudou nikdy úplně hospodářsky soběstačné, pokud jejich představitelé nebudou ochotni slevit ze svých uměleckých ideálů.

Přístup Wiener Werkstätte k podnikání je nakonec přivedl k bankrotu, ale neústupnost na poli odborném dala vzniknout mnoha vynikajícím dílům, která inspirovala další umělce všech odvětví.

---

<sup>40</sup> Waltraud NEUWIRTH: Wiener Werkstätte. Avangarde, Art déco, Industrial Design, Wien 1984, 13.

<sup>41</sup> KALLIR (pozn. 31) 31.

<sup>42</sup> Ibidem 34.

# České země

## Situace

Nespokojenost se situací na soudobé umělecké scéně se projevila ve druhé polovině 19. století i u nás. Hlavním terčem kritiky se stala celá koncepce tvorby dnes označovaná pojmem historismus, které byla vyčítána nepůvodnost a eklektické míšení dřívějších stylových prvků. Na umění byly často kladeny nároky zúžené na požadavek sebe prezentace objednavatele, který nedbal na osobitý projev, ale žádal si umělecké předměty jako produkt nezbytně doplňující svou životní úroveň. Vývoj v 19. století také způsobil výrazné zvýšení poptávky po zboží všeho druhu, umělecké předměty nevyjímaje, a tak se řemeslná tvorba postupně proměnila v umělecký průmysl poznamenaný nutností masové výroby. Určujícími prvky se místo pečlivého zpracování a umělecké úrovně stala snaha uspokojit co největší počet zákazníků a tím navýšit ekonomickou prosperitu výrobce.

Středem uměleckého dění na našem území, kam se soustředily i snahy o pozvednutí úrovně tvorby, byla Praha „s intenzivní stavební činností po velkých asanacích, se svými školami, sdružujícími umělce a teoretiky, a s nově zakládanými muzei“.<sup>43</sup> Mezi jinými je nutné zmínit především vznik muzea Uměleckoprůmyslového, o jehož ustanovení se postarala instituce Obchodní a živnostenské komory v roce 1885. Zpočátku nemělo muzeum velké možnosti působení, ale postupně se významně podílelo na podpoře užitého umění dočasnými výstavami, přednáškami i publikační činností. Později přímo podporovalo kvalitní tvorbu vypisováním soutěží na práce z různých oborů uměleckého řemesla a pro nadané výtvarníky zavedla i možnost čerpání dotací. Obdobnou funkci, ovšem na poli výuky, naplňovala Vysoká škola uměleckoprůmyslová, která byla založena ve stejném roce.<sup>44</sup>

Kulturní dění se samozřejmě neomezilo na instituce tohoto rozsahu, ale snaha mladé generace vyburcovat společnost ke změnám přála spolkovému životu, který poskytoval dostatečný prostor pro navazování a upevňování kontaktů nezbytných pro další diskuzi. Hlavním komunikačním médiem pak byly především specializované časopisy nabízející prostor pro veřejné představení nových myšlenek a názorů. Tímto způsobem byl například na stránkách *Rozhledů* v roce 1895 publikován Manifest české moderny požadující především „svobodu kritiky, rozvoj tvůrčí individuality a vnitřní pravdu“ všech umění.<sup>45</sup> Významným periodikem byl také časopis aktivního spolku Mánes, *Volné směry*, kam přispívali soudobí umělci i teoretikové – Miloš Jiránek,

<sup>43</sup> KARASOVÁ (pozn. 11) 88.

<sup>44</sup> České užité umění 1885–1985 ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (kat. výst.), Praha 1987, 7–8.

<sup>45</sup> KARASOVÁ (pozn. 11) 88.

Karel Boromejský Mádl, či František Xaver Šalda. Poslední zmíněný na jejich stránkách publikoval v roce 1903 stať *Etika dnešní obrody aplikovaného umění*, ve které se zabývá dobově velice aktuálním problémem, a to jednotou mezi volným a užitým uměním a jasně vyjadřuje nutnost nové, praktické koncepce jejího provedení: „Od odvozených, fantazií nebo konvencí nakupených tvarů vracíme se k tvarům *základním, prostým a účelným*, od klamů a lsti k poctivosti a jadrnosti, od falešných ozdob ke struktuře a kostře, od podružného k hlavnímu a prvotnému“.<sup>46</sup> Nároky na nutnost obrody uměleckého řemesla přetvořeného v umělecký průmysl tedy přetrvávaly od konce předchozího století a naléhavost na jejich praktické provádění se stále zvyšovala. Tyto snahy hladce zapadaly do koncepce secesního umění, které určovalo aktuální umělecký vývoj a požadavkem na vznik jednotného stylu realizujícího se v takzvaném Gesamtkunstwerku jednoznačně dokládalo svůj zájem o kvalitní řemeslné výrobky chápané jako neoddelitelnou součást celku umělecké tvorby. Pro secesi a soudobé kulturní dění vůbec byl významnou a výraznou postavou architekt Jan Kotěra, mimo jiné napomáhající myšlenkovému sblížení vídeňské a české scény, která se do té doby orientovala spíše na Francii. Návaznost pražských snah o obrodu uměleckého řemesla na působení Wiener Werkstätte je pak už jen malým a logickým krokem.

## Vznik a vývoj Artěle

Nastíněnou situaci výstižně charakterizuje Pavel Janák jako dobu, kdy „převládalo zboží, na němž se pouze vydělávalo, ale kterému plně scházelo to, co od něho požadujeme dnes: tvůrčí hodnota, kulturní smysl“.<sup>47</sup> Mnoho umělců i jinak zainteresovaných lidí ji toužilo změnit, ale k realizaci této myšlenky nevedla jednoduchá cesta, a tak vznik konkrétního hnutí za obrodu uměleckého řemesla předcházela dlouhá doba dohadů i snění.

Zlomovým okamžikem se stal prosinec roku 1907, kdy se v kavárně Arco sešel kritik Václav Vilém Štech a Alois Dyk, později bankovní rada. Řeč se točila kolem užitého umění a nad reprodukcemi prací Wiener Werkstätte si Dyk posteskl, že podobný podnik nepůsobí i u nás. Znal takové výroby z vlastních zkušeností, když jako dospívající procestoval Německo a navštívil i Vídeň.<sup>48</sup> Štech ho upozornil na nepříznivou finanční situaci, ale Dyk namítl, že „peníze by byly, jenom lidí“ a tímto výrokem se upsal podpoře budoucího spolku,<sup>49</sup> neboť V. V. Štech ho ihned odvedl za Vratislavem H. Brunnerem.<sup>50</sup> Tento student Akademie s nebývalou láskou k řemeslu a

<sup>46</sup> Petr WITTLICH: *Česká secese*, Praha 1982, 11.

<sup>47</sup> Pavel JANÁK: *Z počátků naší umělecké výroby. Vzpomínka na první léta Artělu*, in: *Tvar*, 1948, 4, 87-94, 88.

<sup>48</sup> Alois DYK: *Artěl*, in: *Výtvarné snahy, 1928-1929*, 10, 98-102, 98.

<sup>49</sup> V[áclav] V[ilém] ŠTECH: *Ze začátků Artěle*, in: *Výtvarné snahy, 1928-1929*, 10, 95-97, 95.

<sup>50</sup> Písmeno „H“ bývá chybně vykládáno jako křestní jméno Hugo, ale jde jen o samostatné písmeno připojené do podpisu samotným Vratislavem Brunnerem. Tuto připomínku zmiňuje Blanka Brunnerová ve svém dopise z 19. srpna

lidovému umění a s výraznou osobností se jevil jako nejvhodnější vedoucí síla obdobného podniku. Brunnera sice dvojice nezastihla, ale Dyk se mohl alespoň seznámit s několika jeho pracemi, které mu učarovaly svojí svěžestí a přesvědčily ho o povolání této osoby pro jejich záměry. V. V. Štech zavedl Aloise Dyka vzápětí ještě za Janem Konůpkem, studentem architektury, a později se sešli také s architektky Pavlem Janákem a Otokarem Vondráčkem, který působil v Klubu za Starou Prahu a mohl vznikajícímu podniku poskytnout i praktické administrativní zkušenosti. K této skupince se připojili ještě Jaroslav Benda a přítelkyně Marie Teinitzerová s Helenou Johnovou, které nezávisle na iniciativě V. V. Štecha a A. Dyka pomýšlely na založení společnosti s podobným zaměřením.<sup>51</sup> První schůzky společnosti probíhaly většinou v bytě V. H. Brunnera a zúčastnění se snažili domluvit se na oficiálním založení nějaké formy podniku a jeho působení. Všichni by se rádi, po vzoru Wiener Werkstätte, pojmenovali Pražské dílny, ale takové jméno jim nedovolily úřady, protože nikdo ze zainteresovaných žádné výrobní provozy nevedl. Jedinou přijatelnou právní formou, kterou si mohli zvolit byl nakonec obchod se „zbožím smíšeným a bazarovým“ zapsaný na jméno Jana Konůpka.<sup>52</sup> Problém, jak skupinu pojmenovat, však stále trval a trápil ji po několik schůzek. Nakonec A. Dyk navrhl jméno Artěl, zmiňované v románu L. N. Tolstoj Anna Karenina a vysvětlené v poznámkách jako „společnost osob společně pracujících a vespolek za sebe ručících a dostávajících stejný podíl z výdělku“.<sup>53</sup> Název se všem zalíbil, byl jednohlasně přijat a Artěl si v krátké době pronajala místnost v Kaprově ulici a představila se provoláním jasně vymezujícím snahu o obnovu řemeslné práce a vzkříšení „vkusu v denním životě“.<sup>54</sup> [1] Na zařízení společné prostory dlouho chyběly peníze, pracovalo se na starém stole a nakonec bylo nutné vložit do družstva nějaký podíl – každý se tak upsal minimem dvaceti korun, které však byly často spláceny vlastní prací.

První realizace se musely omezit na drobné, vlastnoručně vyrobené zboží, protože v počátcích nebylo možno oslovovat již zavedené výrobce, jak si to mohly dovolit například Wiener Werkstätte. Vůdčím duchem se stal V. H. Brunner a prvními výrobky, kterými se Artěl představila na veřejnosti, byly jeho oblíbené malované perníky prodávané na únorovém plese na Žofíně. Nejdříve je pekla Brunnerova sestra a záhy se podařilo ke spolupráci přesvědčit perníkáře Pulcherta

---

roku 1990 redakci novin Haló. Výstřižek se nachází v archivu Národní galerie na Zbraslavi ve složce značené 140 AA 3823.

<sup>51</sup> ŠTECH: (pozn. 49) 96.

<sup>52</sup> Slávka VONDRÁČKOVÁ: Artěl, in: Tvar, 1968-1969, 3, 65–88, 66.

<sup>53</sup> Jarmila BROŽOVÁ: Artěl. Mezník ve vývoji českého užitého umění, in: Umění a řemesla, 1967, 6, 202–208, 203; VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 66; Původně se jednalo o slovo ženského rodu, které se skloňovalo Artěl, Artěle, Artěli atd. (DYK (pozn. 48) 94; BROŽOVÁ (pozn. 53) 203.) Přestože toto skloňování komolí již některé dobové texty, v nejnovější literatuře je opět dodržováno a i ve své práci respektuji tuto původní verzi.

<sup>54</sup> BROŽOVÁ (pozn. 53) 202; JANÁK (pozn. 47) 88; VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 65. Autorství tohoto textu je však sporné – Jarmila Brožová jej připisuje Jaroslavu Bendovi (BROŽOVÁ (pozn. 53) 202), ale Slávka Vondráčková zmiňuje jako autora Zdeňka Wirtha (VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 66).

v Holešovicích, ale již v tomto prvním počínu narazili výtvarníci Artěle na potíže se sériovou výrobou. Mnoho jejich návrhů se ukázalo jako neproveditelné a ty, které se realizovaly, byly značně zjednodušené a autorům způsobily ze začátku spíše zklamání nad nutným kompromisem.<sup>55</sup> Navíc mezi návštěvníky plesu neslavily významnější úspěch. Počáteční nadšení ale nebylo tímto nezdarem ohroženo a vznikalo mnoho dalších drobnějších výrobků – Marie Teinitzerová s Helenou Johnovou batikovaly textilní zboží jako šály či vázanky, a také navlékaly skleněné korále, které se těšily oblibě. A. Dyk i Slávka Vondráčková vzpomínají na jejich „snivá“ jména: Růžová zahrada, Benátská noc, Labské proudy a mnoho jiných.<sup>56</sup> Dalším artiklem se staly dužinové a soustružené dřevěné krabice, které pomalovávali V. H. Brunner, J. Konůpek, Václav Špála a Zdenka Braunerová. Prodejní cena se však pohybovala tak nízko, že se stěží pokryly náklady na materiál, natož aby se zaplatila práce. Toto se projevovalo zpočátku u všech výrobků – také hračky, které se začaly brzy vyrábět podle návrhů Brunnera a Bendy, se ukázaly jako v podstatě nevýdělečné. Zdálo se skoro nemožné najít výrobce v Praze. Mimo ni se nakonec nechávaly zhotovovat jednotlivé části, které však musely být značně zjednodušeny a členové Artěle si je pak museli navíc sami sestavovat a omalovávat, aby byl příjem z nich alespoň malou měrou výnosný. V této době se k Artěli přidal jako první placený pomocník Slavoboj Tusar a pracoval zpočátku především právě na skládání a barvení hraček.<sup>57</sup> Jaroslav Benda navrhoval také knižní předsádky a celé vazby knih, které byly celkem úspěšné a staly se tak prvními přímo objednanými zakázkami Artěle.

Poprvé se Artěl výrazněji představila veřejnosti na výstavě pořádané Obchodní a živnostenskou komorou v roce 1908, kde společnosti na dluh postavil dřevěný stánek architekt František Kavalír a P. Janák ho vybavil vitrínami, ve kterých bylo vystaveno všechno výše zmíněné zboží. **[2]** U výstavy vlál žlutý prapor s nápisem Artěl a vyšitým obrázkem jelena, podle Brunnerovy dřevěné hračky „sestavené ze starých cívek a prkének“,<sup>58</sup> která učarovala A. Dykovi už při jeho první návštěvě Brunnerova pokoje. Tento jelen se objevil i na první obchodní značce Artělu navržené pravděpodobně P. Janákem.<sup>59</sup> **[3]** Vystavené zboží se prodávalo stejně tak málo jako dříve perníky na Slovanském ostrově, ale úsilí Artěle bylo teprve v počátcích, a tak tomuto neúspěchu nechtěl nikdo věnovat pozornost a raději se soustředili na další práci.<sup>60</sup>

Prostory pronajaté v Kaprově ulici záhy přestaly vyhovovat a členové Artěle se snažili nalézt nové místo, kde by se mohli rychleji rozvíjet a úspěšněji nabízet svoje práce. Tak došlo

---

<sup>55</sup> JANÁK (pozn. 47) 91; ŠTECH (pozn. 49) 96; BROŽOVÁ (pozn. 53) 204-205; VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 66; Václav Vilém ŠTECH: V zamlženém zrcadle, Praha 1967, 197-198.

<sup>56</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 66; DYK (pozn. 48) 98.

<sup>57</sup> ŠTECH (pozn. 49) 97.

<sup>58</sup> Ibidem 95.

<sup>59</sup> Ibidem 96.

<sup>60</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 69.

v roce 1910 k prvnímu stěhování obchodu a to na Masarykovo nábřeží a záhy do nedalekého domu Bellevue, jehož úpravu navrhl Josef Gočár a interiér zařídil P. Janák. Artěl se pokoušela získat povolení i na menší kiosky, kde by se prodávaly drobnější výrobky a upomínkové předměty pro turisty, ale jeho zřízení bylo zamítnuto.<sup>61</sup> Nové místnosti však byly vyhovující a našlo se tam místo i pro podnájem redakční rady Uměleckého měsíčníku a administrativních prostor Skupiny výtvarných umělců, se kterou Artěl úzce spolupracovala od jejího vzniku. Nejdříve dokonce odštěpenci ze spolku Mánes chtěli založit skupinu výtvarníků s názvem Artěl a vydávat stejnojmenný časopis, ale protože trvali na své úplné samostatnosti, jméno Artěl zůstalo jen původnímu uměleckému družstvu.<sup>62</sup> Nicméně SVU společně s Artělí vystavovali v prodejně i v nově zřízené vitríně umístěné na Lažanském paláci.

V této době zažívá Artěl asi největší rozkvět – dobrá poloha a dostatek prostoru jí umožnil rozšířit výrobu, své návrhy nechávala provádět u specializovaných firem a také poskytovala místo ke komisnímu prodeji výrobků mnoha dalším umělcům a řemeslníkům. Tehdy se začalo s výrobou keramiky, při níž se mohl konečně v plné šíři uplatnit i Pavel Janák, který se do té doby podílel převážně na organizační stránce podniku. On a Helena Johnová záhy dodali řadu návrhů provedených firmou Rydl a Thon a keramické výrobky se nadlouho stali nejoblíbenějším prodejním artiklem.<sup>63</sup> Nebyly to ovšem jediné novinky – se zvětšujícím se počtem spolupracovníků rostla i nabídka a výklady obchodu se rozšířily například o práce ve skle Josefa Rosipala a Z. Braunerové, které prováděla sklárna Pryl v Růženině, dále nové Brunnerovy, Bendovy i Špálovy hračky, dopisní papíry a jiné drobné grafické výtvary prováděné i na zakázku, a také o práce Jaroslava Horejce, jehož specializací byl především šperk.<sup>64</sup> Právě jeho tvorba byla důkazem, že umělci Artěle nebyli úplně uzavřeni do sebe, tedy že inspiraci nehledali jen v českém umění, když se v jeho pracích brzy po svém „objevení“ odrazil vliv primitivního afrického umění.<sup>65</sup> Výraznější formu na sebe však brala zmíněná Janákova keramika, která představovala díla především kubistická, což se ne vždy setkávalo s pochopením široké veřejnosti. Ta nespokojeně odsuzovala výrobky vystavené na Lažanském paláci jako „vymyšlené, nepravdivé, vyspekulované, kubistické“ a nešetřili ani personál vlastního obchodu,<sup>66</sup> který, pokud se tam například objevil kubistický obraz některého ze členů Skupiny, někdy úplně bojkotovali.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> ŠTECH (pozn. 49) 101-102.

<sup>62</sup> ŠTECH (pozn. 49) 99; BROŽOVÁ (pozn. 53) 203-204.

<sup>63</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 69; Český kubismus 1909–1925. Malířství. Sochařství. Architektura. Design (kat. výst.), s. I. 2006, 298; Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Užití umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003, 103.

<sup>64</sup> Vera BEHAL: Artěl – das Atelier für Kunstgewerbe in Prag, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1987, 116-130, 121.

<sup>65</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 70.

<sup>66</sup> Ibidem 69.

<sup>67</sup> DYK (pozn. 48) 99-100.

Kolem roku 1911 se přistoupilo i k realizacím větším, a to k výrobě nábytku, ve které vynikli především architekt Janák. Do tohoto odvětví se pustil tak důkladně, až mu možnosti široce zaměřené Artěle nepostačovaly a společně s Josefem Gočárem založili v roce 1912 Pražské umělecké dílny. Ty i nadále udržovaly živý kontakt s výtvarníky Artěle – architekti například často k čalounění svých nábytkových kusů používali potahové látky navržené Františkem Kyselou nebo Marií Teinitzerovou.

Artěl už má však v této době dostatek spolupracovníků, aby ji tento odchod neohrozil v dalším navrhování a výrobě. Nadšení pro věc sice neopadá, ale finanční situace byla v podniku vždy rozkolísaná a ani stálejší úspěch nezaručil bezstarostnou budoucnost na dlouho. Umělci dostatečně nevládli ekonomickými znalostmi nebo zkušenostmi, ale už si mohli dovolit pokusit se žádat o pomoc známější podniky, jako byly zpočátku obdivované Wiener Werkstätte či Vídeňské uměleckoprůmyslové muzeum, se kterými navázali čilý písemný kontakt a podíleli se také na jejich výstavních aktivitách. Mezi lety 1909-1914 Artěl pravidelně obesílala Výstavu rakouských uměleckých řemesel. V prosinci posledního roku nabídla Uměleckoprůmyslovému muzeu mnoho svých prací k odkoupení s poukazem na nepříznivou finanční situaci a blížící se likvidaci, kterou se však nakonec podařilo odvrátit. Muzeum do svých sbírek zakoupilo řadu výrobků pocházejících z produkce Artěle, která tak rozšířila své vídeňské působení, neboť v centru monarchie své práce již nabízela (prokazatelně od roku 1912) skrze komisionární prodej Wiener Werkstätte.<sup>68</sup>

Svá díla prezentovala Artěl nejen ve spolupráci s rakouskými podniky a institucemi, ale roku 1914 se zúčastnila také mezinárodní výstavy pořádané Werkbundem v Kolíně nad Rýnem.<sup>69</sup> Českou expozici měla pro tuto příležitost na starost nově vzniklá organizace – Svaz českého díla, v němž se uplatnilo také několik členů Artěle (například Pavel Janák se stal jeho předsedou) a který se zabýval především podporou a propagací českého uměleckého průmyslu. Na kolínské výstavě zaznamenaly práce Artěle úspěch, kterému však nebylo dopřáno dlouhého trvání – válečný stav expozici předčasně ukončil a samotnou budovu Němci přeměnili v kasárna. Své nejlepší zboží, které Artěl pro tuto příležitost poskytl, dostali výtvarníci zpět až v dalším roce a to většinou úplně zničené.<sup>70</sup>

Válečná doba zabrzдила veškerou výrobu a několik členů Artěle také narukovalo na frontu, a tak aktivita družstva celkově velmi upadla. Kvůli nedostatečnému odbytu bylo nutno opustit nákladné prostory na nábřeží a obchod byl přestěhován do malého krámků v pasáži Martinské ulice. Narůstaly dluhy za provedené zboží, které se neprodávalo, ale i tak se členové Artěle zmožili na

<sup>68</sup> Český kubismus 1909–1925 (pozn. 63) 307.

<sup>69</sup> BROŽOVÁ (pozn. 53) 206–207; DYK (pozn. 48) 100; VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 71.

<sup>70</sup> DYK (pozn. 48) 100.

novou aktivitu a v prosinci roku 1916 založili Bytovou poradnu. Tu vedli Ladislav Machoň a Rudolf Stockar, za jehož pozdějšího vedení podniku se začalo s výrobou šablon pro výmalbu pokojů, které měly neočekávaný úspěch a mezi zákazníky se staly přímo hitem.<sup>71</sup>

Nepolevující úsilí výtvarníků Artěle významně podpořil konec a výsledek I. světové války, po které družstvo opět zaznamenalo větší zájem veřejnosti, zvýšily se tržby a tím i možnosti dalšího rozvoje podnikání. Všeobecný nedostatek zboží a odmítavý postoj většinové společnosti k rakouské monarchii dopřál Artěli nový vzestup. Bylo nutno nechat mnoho výrobků znovu objednat, doplnit sklady a situace přála i provádění nových návrhů umělců, kteří pracovali podpoření elánem a náladou doby. Družstvo znovu přestěhovalo své zázemí, tentokrát na dnešní Národní třídu, kde bylo zákazníkům snadno dostupné. Navíc Artěl své výrobky vystavovala také v bývalé hospodářské budově voršilského kláštera, kterou pro tento účel upravila a později tento prostor umožnila využívat i jiným uměleckým skupinám a podnikům.<sup>72</sup>

V roce 1918 se konala výstava k příležitosti desetiletého působení Artěle a v listopadu vyšel manifest Vlastislava Hofmana, ve kterém je znovu zdůrazněna snaha o pozvednutí úrovně řemeslné výroby: „Chceme překonat vliv továrního zboží, jež ztrácí veškerou osobitost a lidovým uměním také není. ... Naše radost byla při vynalézání *jednoduchých* tvarů, jež by se provedly buď ručně neb nezvyklou praxí výrobní, aby se tak zapomnělo na ozdobnický pseudohistorism, plný detailů, špatně napodobený a dnes, nedivme se, špatně chápaný. ...šli jsme i do minulosti, neztrácejíce vkus moderní.“<sup>73</sup>

Moderní sloh se na většině předmětů projevil ve formě národního dekorativismu a dřívější ostré kubistické tvary ustoupily obloučkovému slohu a častému užití kombinace modré a červené barvy. Práce Artěle byla uznána i oficiálními vládními kruhy a společnost získala několik stáních zakázek – vybavila hotel Hviezdoslav na Štrbském plese a stala se „zástupcem Státního ústavu školského pro domácí průmysl, který dodává tzv. "diplomatické dary", hlavně šité krajky, krajkové vějíře, jemné kapesníky, běhouny a stolní soupravy.“<sup>74</sup> Několik umělců stojících u založení Artěle bylo kolem roku 1920 jmenováno profesory na Vysoké škole uměleckoprůmyslové, ale k práci svého podniku se samozřejmě hlásili i nadále.

Do vedení podniku se v této době postavil Rudolf Stockar, organizačně velice schopný, a dotáhl do úspěšného konce přetvoření družstva v akciovou společnost s upsaným kapitálem jednoho

---

<sup>71</sup> DYK (pozn. 48) 101.

<sup>72</sup> Ibidem 100.

<sup>73</sup> Vlastislav HOFMAN: Kam směřuje Artěl?, in: Jubilejní výstava umělecko-průmyslových prací Artěle (kat. výst.), Praha 1918, nepag.

<sup>74</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 77.



milionu korun.<sup>75</sup> Konjunktura však netrvala příliš dlouho a finanční bilance vycházely pro Artěl opět nepříznivě. Vinu nenesla jen organizace objednávek vedená často více nadšením než uvážlivostí, ale také posilující československá měna, kvůli níž klesla poptávka po pracích Artěle v zahraničí. Další finanční ranou byla nová nutnost stěhování, protože místnosti Artěle na Národní třídě měly být ubourány a proměněny v podloubí. Společnost se tedy stěhuje Na Příkopy a úprava obchodu byla provedena na dluh, který rozšířil už tak značný seznam nesplacených účtů. Tato situace navíc nedovolovala novou výrobu, a tak se Artěl snažila prodávat co nejvíce staršího zboží, které bylo ještě schopné oslovit zákazníky, a také nalézt mladé umělce, kterým nabídla komisioní prodej jejich prací, aby se alespoň zčásti obnovila šíře původního sortimentu.

Jeden z posledních větších úspěchů slavila Artěl se svými díly na výstavě v italské Monze v roce 1923 a především na Mezinárodní výstavě dekorativních umění pořádané roku 1925 v Paříži.<sup>76</sup> Česká inteligence se ale už začala odklánět od národních barev a bohatého ornamentu a zhlédla se v nových myšlenkách konstruktivismu, který propagoval spolek Devětsil.

O obnovu se ještě pokusilo několik mladších výtvarníků, kteří v této době začali s Artělí spolupracovat – mezi jinými například textilní výtvarnice Slávka Vondráčková, Ludvika Smrčková navrhující skleněné výrobky, Julie Horová zpracovávající keramiku a architektka Hana Záveská-Kučerová, která vytvářela drobné dřevěné doplňky. K prodeji byly dovezeny i práce zahraničních dílen z Německa, Itálie, Švédska či Švýcarska a obnovila se i snaha o vývoz a Artěl navázala spolupráci dokonce s Japonskem a Austrálií.<sup>77</sup> Tyto úspěchy však byly již z posledních a Artěl se musela naposledy stěhovat do menšího obchodu v Jungmannově ulici, kde se pokusila ještě tržbami z výprodeje splatit alespoň část dluhů. V roce 1935 však přišla společnost do konkursu a i tato prodejna byla nakonec zrušena.<sup>78</sup>

## Východiska tvorby

Artěl se svojí prací vstupovala na půdu, kterou měla v úmyslu připravit na obrozující úrodu nového umění. Dosavadní tvorba nevyhovovala svojí nepůvodností, odvozeností z minulých slohů. Jejich platnost již vypršela, byly proto špatně chápány a staly se nástrojem k vyjádření společenského postavení a jeho reprezentace. Na předmětech běžné potřeby jeden materiál napodoboval jiný a pozornost se upínala více k jejich formálnímu provedení, než k prvkům nezbytným pro správnou funkčnost. Tuto situaci se výtvarníci Artěle snažili zlepšit obnovenou

<sup>75</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 74; DYK (pozn. 48) 101.

<sup>76</sup> Miroslav ZÍKA: Artěl. Řemeslo. Design. Umění, in: Art & Antiques, 2003, 11, 33-39, 38.

<sup>77</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 80.

<sup>78</sup> Ibidem 87.

snahou o přesnou a poctivě provedenou řemeslnou práci, která by vytvářela předměty stejně tak krásné, jako bez problémů použitelné.

Základem těchto obrodných snah, „prvního to pokusu o novodobou organizaci umělecké výroby u nás“,<sup>79</sup> byl důraz na funkci vznikající věci, který pomáhal určovat její vzhled a vhodný materiál. Předními požadavky na nové dekorativní pojetí tedy byla účelnost a vzhled, který by lépe vystihl dobu, korespondoval se soudobým uměním a překonal by vliv továrního zboží ztrácejícího veškerou osobitost.<sup>80</sup>

Tato kritéria se nijak nesnažila naznačit sloh, jakého by se měli tvůrci při své práci držet, a tak výrobky vzešlé z Artěle nikdy netvořily ucelenou stylovou skupinu. Tato různorodost byla zapříčiněna také množstvím umělců, kteří s podnikem spolupracovali – kromě nejvýznamnějších osobností, které podobu Artěle utvářely nejvýrazněji, to byla i řada dalších umělců i řemeslníků. Ti přispívali k chodu a rozvoji družstva sice menší měrou, ale i jejich práce pomáhaly utvářet jeho celkový obraz. Nálada doby a vliv jiných, úspěchem oplývajících společností s podobným zaměřením, však přeci jen nabízely několik silných inspiračních zdrojů a Artěl se nebránila je využít a přetvořit podle svého.

Důležitou roli v pracích spolku hrálo lidové umění. Po celou dobu působení družstva na něho umělci nezanevřeli a vnášeli jeho principy do své moderní tvorby. Nesnažili se však kopírovat starší slovanské tvary a vytvořit tak jakousi „národopisnou“ kolekci, ale lidovou tvorbu považovali za své přirozené východisko dávající popud ke vzniku nového, srozumitelného umění.<sup>81</sup> Tomuto přesvědčení plně odpovídají nejstarší práce Artěle – drobné, ručně vyráběné i zdobené předměty vycházející z tradičních vzorů i barevnosti.

Dobře patrný je také vliv Vídeňských dílen, které spolek inspirovaly nejen svým zaměřením, ale i vlastní tvorbou. Jako vzorný příklad této návaznosti může sloužit obchodní značka Artěle navržená Vratislavem H. Brunnerem roku 1908 užívající obdobné typografie jako Wiener Werkstätte – písmo je uzavřeno do geometrického rámce, který zcela vyplňuje. [4] Dalším spojení je možné vidět například na jednobarevné dekorativní lince užívané Pavlem Janákem.

Postupným vývojem, který samozřejmě reagoval na uměleckou scénu jako celek, začala tvorba Artěle projevovat náklonnost k prosazujícímu se kubismu. Tento styl ovládl především práce v keramice, a přestože nějaký čas trvalo, než si k ní zákazníci z řad veřejnosti našli cestu, nakonec patřily keramické výrobky k nejžádanějším a staly se vizitkou celé společnosti.

---

<sup>79</sup> JANÁK (pozn. 47) 87.

<sup>80</sup> BROŽOVÁ (pozn. 53) 204.

<sup>81</sup> HOFMAN (pozn. 73) nepag.

V době po I. světové válce proniklo i do umělecké tvorby všudypřítomné nadšení ze vzniku vlastního státu a výtvarníci všech odvětví se pro inspiraci ještě častěji obraceli k lidové tvorbě – jejímu ornamentu a také barevnosti. Kubistické tvary byly zjednodušeny tak, aby odpovídaly čisté radosti národa žádajícího si vyjádření svébytnosti i na poli umění. Sloh, později označovaný jako národní dekorativismus, pronikl do všech tvůrčích odvětví a jeho manifestací a vyvrcholením byla československá účast na pařížské Mezinárodní výstavě dekorativních umění v roce 1925. Vedoucí postavení si však brzy na umělecké scéně získali konstruktivismus a funkcionalismus, ke kterému se přiklonila i tvorba Artěle. Pro toto sdružení to již byla poslední etapa jeho existence, vedená novou generací výtvarníků, kteří svou práci nejvýrazněji prezentovali na Výstavě soudobé kultury v Brně roku 1928. [5]

Během let působení Artěle vznikala další sdružení s podobným zaměřením a s novou energií byla úspěšnější, lépe vyhovovala nárokům trhu, a Artěl se tak odsunovala do pozadí, až úplně zanikla. Široce na naší umělecké scéně působil především Svaz československého díla založený již roku 1914. Jeho činnost sice zpočátku ochromila I. světová válka, ale po ní byl obnoven a na jeho chodu se podílelo i několik členů Artěle. Svaz byl významně podporován různými státními institucemi a dbal především o reprezentaci české práce na místních i mezinárodních výstavách. O třináct let později byla založena také Krásná jizba Družstevní práce, jejíž program byl zaměřen více na samotný prodej uměleckého řemesla. I tato společnost se stala novým působištěm pro některé ze členů Artěle – především pro mladší generaci působící již v duchu funkcionalismu.

## **Představitelé a jejich dílo**

Nadšení, které dalo vzniknout spolku Artěl, se po jeho ustavení projevilo usilovnou prací všech zúčastněných – sršeli nápady a množil se objem všelijakých návrhů. V úplném tvůrčím uplatnění bránily výtvarníkům výrobní podmínky, které byly zpočátku velmi ztížené. Nebylo jednoduché najít firmy respektující nároky Artěle, které byly navíc často přehnané, protože členové Artěle neměli mnoho zkušeností s vlastní výrobou, jejich návrhy jí často nevyhovovaly a bylo nutné je přizpůsobit. Umělci se učili, jak zmenšit prostředky nutné k provedení jejich nápadů, aniž by při tom museli snížit i úroveň vznikajícího předmětu. Nebylo také výjimkou, když hotové výrobky kvůli nepřesnému technickému provedení nesplňovaly některé funkční nároky. Stávalo se tak, že například keramické nádoby prosakovaly dnem, koberce byly cítit neúplně zpracovanou ovčí vlnou či barvy na textiliích bledly při prvním vyprání. Výtvarníci Artěle samozřejmě usilovali o provedení

bezvadné, ale takováto selhání brali jako poučení vedoucí v budoucnu ke zlepšení a pozvednutí další výroby.<sup>82</sup>

Počáteční finanční situace nedovolující zříditi všemi vytoužené dílny, nutila spolek začínat postupně od provádění malých realizací, kterými by se postupně prosadil na trhu a úspěch by mu dovolil složitější a nákladnější výrobu. Založení Artěle tedy následovala řada návrhů na drobné dekorativní předměty, které mohly být prováděny svépomocí v pronajaté místnosti v Kaprově ulici. Již zmíněné první představení spolku na veřejnosti proběhlo díky prodeji perníků, které navrhoval Vratislav H. Brunner, a jež ze začátku pekla a zdobila jeho sestra. [6] Brunner zvolil perníky nejen díky nenáročné výrobě, ale především ze své lásky k lidovému umění. Byl znám nemalou sbírkou různorodých předmětů, které vyráběli malí řemeslníci a které sháněl po poutích a shromažďoval pro své potěšení. Kromě perníků si oblíbil také keramiku, drobné řezbářské práce a především hračky, jejichž navrhováním i výrobou se také sám velice rád zabýval. Často byly jeho výtvořiny obdivovány pro jednoduchost zpracování, které ale přidávalo výrazu stylizované postavičky. Brunner vynikl i v dalších oborech umělecké tvorby.

Široké zájmy, jejich výtvarné uplatnění a neutuchající Brunnerova pracovitost učinily z tohoto muže vedoucího ducha vznikajícího spolku Artěl, kterému věnoval velkou část svého tvůrčího života. Výrazem oficiálního uznání Brunnerova přínosu českému umění byla, jako i u dalších členů Artěle, profesura na Uměleckoprůmyslové škole, kde mezi lety 1919-1928 působil jako vedoucí školy dekorativního a ornamentálního kreslení.<sup>83</sup>

Tak jako on se i řada dalších umělců současně věnovala několika oborům – kromě výtvarné činnosti také vymýšleli návrhy pro různá odvětví uměleckého průmyslu.

K dalším výrobkům z prvních měsíců působení Artěle patřily dřevěné dužinové krabice objednávané z Orlických hor. Pestře je pomalovával nejen V. H. Brunner, ale také Jan Konůpek, Václav Špála i Zdenka Braunerová. Ornamentika byla silně ovlivněna českou lidovou tvorbou: „Všechno bylo ve znamení poesie srdce, jelena, bělouše, zasněného mládence.“<sup>84</sup> [7] Na těchto krabicích se však ukázala nezkušenost Artěle v podnikání, protože náklady na materiál a práci výrazně převyšovaly prodejní cenu, a tak se v tomto i jiných případech z počátku působení spolku jednalo spíše o vybití neutuchajícího uměleckého nutkání, než o seriózní obchodní záměr.

S podobným problémem se členové Artěle setkali také při snaze vyrábět sériově některé hračky – nechali si sice vysoustruhovat vzorky několika kusů, které si sami barvili, ale pro větší

<sup>82</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 71.

<sup>83</sup> Jarmil KREJCAR: Pan V. H. B. Umělec a kamarád, Praha 1928; Dvojčíslo (3-4) časopisu Panorama z roku 1928 bylo celé věnováno V. H. Brunnerovi; Posmrtná výstava V. H. Brunnera (kat. výst.), SVUM, 1928; V. H. Brunner 1886-1928, Posmrtný vzpomínkový sorník, Praha 1929; K[arel] HERAIN: V. H. Brunner, in: Umění, 1929, 45-46; J[aromír] PEČÍRKA: Posmrtná výstava V. H. Brunnera, in: Umění, 1929, 195-196; V. H. Brunner, výstava Pošovy galerie, 1943.

<sup>84</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 66; JANÁK (pozn. 47) 92; BROŽOVÁ (pozn. 53) 206; DYK (pozn. 48) 99.

zakázku bylo nutné je velmi zjednodušit. Situaci ve svém textu přesně charakterizoval V. V. Štech: „Po kouskách dozvídali jsme se o systému zimní domácí práce u hraček lidových, o významu každého přečnivajícího profilu, o tom, jak zdražuje věc každá složitější a fantastičtější forma, jak je omezen počet barev, ba že i nástroje spolupůsobí při určování vysazovaných plastických údů a zastrkávání nosů, uší a jiných důležitých podrobností návrhů.“<sup>85</sup> Aby mohli v co největší míře uplatnit své myšlenky, museli se výtvarníci znovu vypořádat s těmito praktickými problémy a nakonec si nechávali vyrábět pouze jednotlivé části hraček, které pak v dílně v Kaprově ulici sestavoval a barvil Slavoboj Tusar, první placený pomocník spolku.<sup>86</sup>

Na návrzích hraček se podílel samozřejmě Vratislav H. Brunner, ale také Jaroslav Benda, který za ně již roku 1905 dokonce získal cenu Uměleckoprůmyslového muzea.<sup>87</sup> [8]

V tomto oboru vynikla také Minka (Vilemína) Podhajská, pro níž bylo navrhování hraček těžištěm zájmu po více než třicet let. Narodila se a studovala ve Vídni a brzy po přelomu století se začala věnovat tvorbě hraček, které vyráběly Wiener Werkstätte. Jak bylo v té době obvyklé, jednalo se převážně o dřevěné soustružené a pomalované kusy. Dekor byl také určován zaměřením Vídeňských dílen – hračky byly zdobené bohatým ornamentem i širokou škálou barev, která drobnost určenou dětem měnila spíše ve věc vhodnou k vystavení a obdivu. Do tohoto návrhářského odvětví však zasáhly také dílny drážďanské, které se více soustředily na didaktickou vhodnost hračky, která měla být spíše střídavým nástrojem probuzení fantazie, než aby dětem předkládala jednoznačný objekt bez větší možnosti dalšího „rozvoje“. Hračky navrhované s tímto záměrem lépe splňovaly svůj prvotní účel a byly méně ovlivněny aktuální módou. Minka Podhajská také začala tyto nároky ve své tvorbě po roce 1906 více respektovat a nebránila se ani vlivům českého kulturního prostředí, se kterým udržovala úzký kontakt. Zнала se s keramičkou Helenou Johnovou, zakládající členkou Artěle, která u ní při svém vídeňském pobytu mezi lety 1909-1911 bydlela a Podhajskou seznámila se záměry vznikajícího uměleckého sdružení.

Po skončení I. světové války se M. Podhajská usadila v Praze a od roku 1920 realizovala své návrhy prostřednictvím Artěle. I nadále se zabývala drobným dřevěným tvarem charakteristické, někdy až karikaturní stylizace, k jehož zdobení často užívala žluté, modré a hlavně růžové barvy. Nově se začala více věnovat navrhování textilních hraček, které byly po válce upřednostňovány pro svou menší hygienickou závadnost. V obou případech se Podhajská nejčastěji inspirovala přírodou. Nejčtenější skupinu jejích hraček tvoří různá zvířata – od souborů domácích hospodářských druhů až po exotické kusy, k jakým můžeme počítat například papoušky či lelky. [9] Svým nadšením se

---

<sup>85</sup> ŠTECH (pozn. 49) 96-97.

<sup>86</sup> Ibidem 97; JANÁK (pozn. 47) 92.

<sup>87</sup> JANÁK (pozn. 47) 93; ŠTECH (pozn. 49) 97.

M. Podhajska dopracovala ke značné odbornosti a mezi lety 1922-1939 působila jako profesorka Státního školského ústavu pro domácí průmysl. Zde se plně specializovala na hračku, nově většinou ručně vyřezávanou, a další dětské didaktické pomůcky, jako například dřevěné a keramické stavebnice (druhá varianta neměla pro svou křehkost velký úspěch), či různé vystřihovánky a skládky. Kromě tvorby hraček se okrajově věnovala také návrhům krajky, keramiky i dalších bytových doplňků, avšak i zde si podržela své charakteristické výrazové prostředky – stylizaci soustružených dřevěných částí s typickou barevností, což je velice dobře patrné například na jejích dózách zdobených drobnými ptáčky.<sup>88</sup>

Ihned po založení Artěle se její členky pustily také do textilní tvorby, která se vzápětí těšila široké oblibě pražských dam. Začínalo se jednoduchými zdobnými technikami – především batikou a ručním tiskem a zdobily se různé hotové výrobky od kravat a drobných doplňků až po halenky. Zájem se však nesoustředil pouze na oděvní textil, ale velké pozornosti a tvořivosti bylo věnováno i textilu bytovému, ze kterého se zhotovovaly záclony, potahy na nábytek i méně rozměrné realizace, jako například polštáře či prostírání. V tomto odvětví vynikala Božena Pošepná, která svůj talent dokázala vložit i do realizací v jiných materiálech a můžeme se setkat s jejími návrhy na výrobky ze dřeva, kůže či skla.

Přední postavení v oboru textilní tvorby Artěle zaujímala Marie Teinitzerová, rodačka z Jižních Čech, kde si osobně i řemeslně osvojila různé tkalcovské metody. Prostředí, ve kterém se v mládí pohybovala ji přivedlo k textilnímu výtvarnictví jako náplni celého pozdějšího života, a také ji poskytlo prostor utvořit si hluboký vztah k tradiční ruční výrobě. Jako svědomitá a zvědavá osobnost se nespokojila se studií ve Vídni ani na pražské Uměleckoprůmyslové škole, která byla v té době pro její obor nedostatečně vybavena a vycestovala z Čech na stipendijní pobyt do Berlína. Navštívila také skandinávské země, kde se seznámila s lidovými tkalcovskými technikami a prací s přírodními barvivy, poté se vydala do Anglie a také do Francie, kde navštívila pařížské gobelínové dílny a hedvábnické závody v Lyonu. Studijní cesty podnikla i později, aby si doplnila vědomosti a především osobní zkušenosti z různých oborů textilní tvorby. Své široké znalosti uplatnila především v technice tapiserie.

M. Teinitzerová se podílela na několika významných, často státních zakázkách – dílna, kterou založila, a v níž si sama vyškolila tkadleny, realizovala například státní znak pro senát v roce 1920 a v následujících třech letech tapiserie pro nově upravené interiéry zámku v Novém Městě nad Metují. Nejvýznamnějším počinem bylo vytvoření cyklu osmi tapiserií s námětem řemesel pro výstavu dekorativních umění v Paříži v roce 1925. [10] Pro jmenované práce připravoval kartóny

---

<sup>88</sup> J. PATOČKA: Hračky Minky Podhajske, extrakt UPM, sig. XVD3643; Jarmila BROŽOVÁ: Minka Podhajska, in: Umění a řemesla, 1981, 3, 5-6; Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918-1938, Praha 1983, 95-96, 231.

František Kysela a za poslední uvedenou získali oba zlatou medaili a „uznávané místo mezi zakladatelskými díly moderní světové tapiserie“.<sup>89</sup> Hodnocena byla především inovativní technika Marie Teinitzerové přizpůsobující se praktickým i výtvarným požadavkům díla a také autorčin přístup k předloze, kterou se nesnažila pouze převést do textilní podoby, ale pro své účely ji i tvořivě upravila a podílela se už na její přípravě konzultacemi s F. Kyselou.

Přestože je Marie Teinitzerová uznávána především pro své monumentální realizace, velkou část její tvorby představují i návrhy a provedení textilu pro běžné užívání. Díky tvůrčímu nutkání a také nutnosti tak vznikala například metráž na šaty či záclonovina, která byla vyhledávána pro svou lehkost oproti dosavadním materiálům napodobujícím honosné vybavení šlechtických interiérů. K drobnějším pracím patřily také Teinitzerové tkané koberce a předložky, které kombinovaly různé techniky a často byly, jako i například povlaky na polštáře či prostírání, zdobeny různobarevnými pruhy.<sup>90</sup> [11]

Spolupráce s Marií Teinitzerovou na předlohách pro tapiserie byla jen jedním z mnoha druhů výtvarné činnosti, kterými se zabýval František Kysela. Je vyzdvihován jako univerzální umělec českého dekorativismu, ve kterém se plně umělecky i osobně realizoval. Byl především mistrem plošného dekorativního ornamentu, který lehce převáděl do mnoha různých výtvarných oborů a zanechal tak svou tvůrčí stopu nejen v realizacích textilních, ale vytvářel také návrhy na mnohé práce na papíře zahrnující celkové zpracování knihy, dekor tapet, vzor různých tiskopisů a také například poštovní známky či ex libris. [12] Pro Artěl mimo jiné kolem roku 1920 navrhl kolekci šperků, která je charakteristická užitím polodrahokamů a českého granátu a jistou robustností připomínající ještě vzdáleně kubistické tvary a zároveň prvky lidového umění, které mu bylo velkou inspirací. [13]

Protože byl František Kysela výtvarníkem, jehož založení a dílo téměř modelově odpovídalo ideám českého dekorativismu, s kulminací tohoto stylu kolem roku 1925 vrcholila i jeho role na české umělecké scéně a postupné uplatňování funkcionalistických principů bralo jeho práci živnou půdu.<sup>91</sup> Nestáhl se však do ústraní, ale naopak se snažil i v této době využít svých dlouholetých zkušeností. Uplatnil je především ve svém pedagogickém úsilí jako profesor pražské uměleckoprůmyslové školy, kde od roku 1921 vedl nově zřízenou speciálku užití grafiky.<sup>92</sup>

---

<sup>89</sup> ADLEROVÁ (pozn. 88) 53.

<sup>90</sup> Antonín KYBAL: K 75. narozeninám Marie Teinitzerové, in: Výtvarné umění, 1954, 5, 216-219; Jiřina VYDRALOVÁ / Milena ZEMINOVÁ: Dílo Marie Teinitzerové 1871-1960, Praha 1961; Dagmar TUČNÁ: Marie Teinitzerová, in: Umění a řemesla, 1979, 4, 13-18.

<sup>91</sup> ADLEROVÁ (pozn. 88) 35.

<sup>92</sup> P[avel] JANÁK: Nové plakáty F. Kysely, in: Výtvarná práce, 1923, 2, 41-48; Jaromír PEČÍRKA: František Kysela, in: Tvar, 1955, 6, 170-181; Alena ADLEROVÁ: František Kysela a český dekorativismus, Umění a řemesla, 1981, 3, 3-4; Josef JAVŮREK: František Kysela, in: Typografie, 1999, 2, 22-23; Josef JAVŮREK: Knižní tvorba Františka Kysely po roce 1918, in: Čtenář, 2000, 4, 106-108

Práce v keramice patřily v prodejně Artěle dlouhodobě k nejvyhledávanějšímu zboží a často bylo nutno poptávat po výrobcí doplnění zásob podle oblíbených vzorů. Navrhovaly se především vázy, nápojové soupravy a různé dózy, ale i drobnější plastiky a interiérové doplňky, jako například popelníky. V tomto oboru vynikala svými pracemi především dvojice Pavel Janák a Vlastislav Hofman, jejichž kubistické návrhy keramických předmětů proslavily jak jejich jména, tak samotnou Artěl. Kubistická etapa těchto výrobků před I. světovou válkou se dá považovat za první větší úspěch ateliéru, který se pak opakoval až v letech 20. s nástupem silně zastoupeného dekorativního stylu. Tomuto ocenění však předcházelo nepochopení veřejnosti pro nový tvar, který se dostával z malířských pláten i do architektury a užitého umění, ale postupem času si k němu našla cestu řada zákazníků Artěle. Výrazný tvar nádob byl většinou i vlastním zdobným prvkem, případně doplněným či zdůrazněným jednobarevnou linkou, nebo glazurou. [14]

Neopomenutelná je také nábytková tvorba obou zmíněných, nesoucí se ve shodném stylovém provedení. Ostré hrany interiérového vybavení se v Janákových i Hofmanových pracích postupně zaoblily a doplnily tak ostatní tvorbu nově se přiklánějící k rondokubismu. Pavel Janák už ale v té době pracoval společně s Josefem Gočárem ve vlastním podniku, Pražských uměleckých dílnách. Pro Artěl stihl navrhnout vybavení prodejny zahrnující komplet vitrín a polic provedený v bíle lakovaném dřevě. [15]

Navrhováním a výrobou keramických předmětů se zabývala také Helena Johnová, pro kterou se tento materiál stal, oproti Janákovi či Hofmanovi, jedinou možnou tvůrčí volbou. Keramice zasvětila celý svůj život – nejprve studiem na Uměleckoprůmyslové škole v Praze a po kratší praxi v keramických závodech i ve Vídni, kde si vydobyla jméno v ateliéru Michaela Powolného. Pro Artěl navrhovala vázy, mísy a drobné plastiky zdobené pro ni charakteristickou výraznou barevností. Syté lesklé glazury, které nejčastěji užívala, prozrazují její silný příklon k lidovému umění jako inspiračnímu zdroji. Čerpala z něho nejen barevnost, ale také náměty pro své svícny a květinové kompozice. [16] Protože v počátcích svého působení nemohla Artěl nabídnout svým členům finanční zázemí pro realizování všech návrhů, začínala v družstvu i Johnová méně nákladnými pracemi a společně s Marií Teinitzerovou se zabývala a batikováním textilu.

Navlékaly také šňůry z korálků, které si jezdily osobně vybírat k severočeským sklářům. Tyto první šperky vzniklé v ateliéru Artěl měly mezi pražskými slečnami úspěch a staly se ve své



době velkou módou.<sup>93</sup> [17] Johnová s Teinitzerovou tak položily základ k další šperkařské výrobě v Artěli, kterou se zabývali například Jaroslav Horejc či Rudolf Stockar.

Oba svým tvůrčím záběrem patří k dalším osobnostem Artěle s takřka univerzálním výtvarným talentem. Tak J. Horejc kromě návrhů šperků a keramických či skleněných drobností a hraček byl především sochařem a nejvlastnějším výrazem mu byla stylizovaná lidská i zvířecí figura. Tento charakteristický námět uplatnil na stříbrných a především pakfongových brožích, které v subtilním rámu nesou dekorativně stylizované postavy, a na řadě dalších prací, jakými byly například návrhy kovových mříží.<sup>94</sup> [18]

Rudolf Stockar byl ve své šperkařské tvorbě bližší pojetí F. Kysely – také užíval český granát a barevné polodrahokamy a většina známých prací převádí do zdobnosti kubistické tvary. Jeho díla jsou však jemnější a užívají střídmejší kombinace kamenů než ta Kyselova. [19] Kromě tohoto vyhledávaného artiklu se, stejně jako Jaroslav Horejc, zabýval i návrhy k mnoha dalším druhům předmětů od skla a keramiky, až po nábytek a další interiérové doplňky (svítidla, stolní soupravy).<sup>95</sup> [20]

Na předním místě tvorby Artěle stála také užitá grafika. Atelier na zakázku navrhoval například vizitky či oznámení, ale největším přínosem jsou knižní úpravy již zmíněného Františka Kysely a především Vratislava H. Brunnera a Jaroslava Benda. Oba vynikali kreslířským talentem a svoji uměleckou dráhu započali v secesní ornamentice. Ne jejich práci se později projevil i vliv kubismu a ve 20. letech příklon k lidovému umění. V roce 1920 byli již oba jmenováni profesory Uměleckoprůmyslové školy a vzrostl jim tak počet zakázek – především státních. Z jejich rukou pocházejí například nové poštovní známky či bankovky.

Pro Artěl navrhovali z oboru grafiky různé papírové krabičky, vzory nástěnných maleb či předsádkové papíry, se kterými uspěl především J. Benda. Dekorativní ornament obou se uplatnil také na bytovém textilu nebo malovaném skle.

V. H. Brunner vynikal v kreslení především svou jednoduchou, ale výstižnou linkou a pohotovostí, kterou uplatnil zejména při tvorbě karikatur. Některé publikoval v dobových satirických časopisech jako byl například Rarach, ale většina zůstala uchována jen v originálech,

---

<sup>93</sup> VONDRÁČKOVÁ (pozn. 52) 69; Antonín NOVOTNÝ: Helena Johnová, Praha 1940; Josef VYDRA: Helena Johnová, in: Tvar, 1954, 6, 110-121; Helena Johnová. Keramika (kat. výst.), Praha 1987; Milan HLAVEŠ: Keramika Heleny Johnové, in: Keramik, 2000, 3, 6-7.

<sup>94</sup> Karel HERAIN: Ozdobné sklo. Poznámky k činnosti ve skle sochaře Jaroslava Horejce, in: Umění, 1929, 381-406; Karel HERAIN: Sochař Jaroslav Horejc, in: Umění, 1946, 217-218; Jana HOFMEISTEROVÁ: Jaroslav Horejc, in: Výtvarné umění, 1961, 8, 337-346; Jana HORNEKOVÁ (ed.): Jaroslav Horejc. Výběr z díla k 85. narozeninám (kat. výst.), Praha 1971; Jaromíra MARŠÍKOVÁ: Sculptor Jaroslav Horejc Reminiscences, in: Glass Review, 1971, 9, 289-291; Jana HORNEKOVÁ: In memoriam Jaroslav Horejc, in: Umění a řemeslo, 1983, 2, 1-2; Milan KREJČÍ: Veliký tvůrce Jaroslav Horejc, in: Výtvarná kultura, 1983, 3, 31-33; Oliva PECHOVÁ: Jaroslav Horejc, in: Výtvarná kultura, 1986, 3, 33-36; Milan HLAVEŠ: Jaroslav Horejc a užitě umění, in: Keramik, 2000, 4, 4-5.

<sup>95</sup> Věra VOKÁČOVÁ: Šperky Rudolfa Stockara, in: Starožitnosti a užitě umění, 1995, 1, 10-11.

kteří vznikaly při nejrůznějších příležitostech a často i v krátké chvíli, aby vyjádřily autorův náhlý nápad a pobavily okolní společnost.<sup>96</sup> [21]

Kromě všech zmíněných odvětví se výtvarníci Artěle zabývali i řadou dalších výrobních oborů a jejich návrhy dávaly vzniknout drobným i rozměrnějším předmětům z kůže, papíru i kovu. Často například řešili ztvárnění stolních souprav, dětských vystřihovánek, ale například i pohřebních uren.<sup>97</sup> [22]

Na chodu a rozvoji spolku se postupně podílelo nespočet umělců a řemeslníků, kteří nabyté zkušenosti naopak uplatňovali na pracích prováděných mimo působnost Artěle. Zkušenosti i nápady řady tvůrčích osobností se tak prolínaly celou českou (především však pražskou) uměleckou scénou a pomáhaly ji nově kultivovat.

Přestože byla Artěl postupně nahrazena novými společnostmi a sdruženími, její první místo mezi českými spolky usilujícími počátkem 20. století o obrodu uměleckoprůmyslové tvorby je jistě nezpochybnitelné. Díky osobnostem, které se podílely na jejím chodu, ovlivnila i cestu českého uměleckého školství a rozvoj dalších oborových institucí.

---

<sup>96</sup> Vilém DVOŘÁK: Karikatury V. H. Brunnera, Praha 1926; Božena POLÍVKOVÁ: Výtvarná práce V. H. Brunnera pro českou knihu, Praha 1929; Václav RYTÍŘ: V. H. Brunner. Ex libris a supralibros, Praha 1929; Jarmil KREJCAR: V. H. Brunner. Vlastní život v karikatuře, Kladno 1930; Božena POLÍVKOVÁ / Ludmila KYBALOVÁ: Tvůrce české knihy V. H. Brunner, Praha 1962; Josef JAVŮREK: Typografické citění Vlastislava H. Brunnera, in: Typografia, 1999, 5, 22-23; Josef JAVŮREK: Knižní tvorba V. H. Brunnera po roce 1918, in: Čtenář, 2002, 7-8, 231-233; Josef JAVŮREK: Typografické úsilí Jaroslava Bendy, in: Typografia, 2000, 2, 16-17.

<sup>97</sup> Emil EDGAR: Kolumbaria a popelníkové háje, Praha 1923.

## Závěr

Průmyslová revoluce a její následky daly vzniknout hnutí obrody uměleckých řemesel v Evropě, které se postupně šířilo ze své kolébky v Anglii. V několika různých podobách se myšlenky obnovy průmyslové výroby projevíly v zemích, ve kterých panovala obdobná situace jako na britských ostrovech. Umělci se jí vždy chopili s vlastní invencí a snažili se ji prosadit vlastními způsoby. Vznikala tak sdružení s podobnými záměry, ale odlišnou náplní, či organizací práce, která se shodně snažila pozvednout nároky spotřebitelů i úroveň nabízeného zboží.

Artěl byla prvním spolkem u nás, který reagoval na tuto vlnu obrody, a ač s problémy, přežila několik desetiletí, která vyplnila intenzivní prací. Ve své době napomáhala kultivovat vkus široké veřejnosti, podporovala originální českou tvorbu a snažila se pozvednout celkovou úroveň uměleckořemeslné tvorby. Ne vždy bylo toto snažení přijímáno kladně, ale Artěl si ve svém oboru přesto vydobyla pevnou pozici.

Členové a spolupracovníci Artěle dali vzniknout dlouhé řadě předmětů a děl větší i menší kvality a svým působením významně napomohli rozvoji českého uměleckého průmyslu první třetiny minulého století. Ač jim Artěl sloužila jako zastřešující organizace, nešlo o hnutí názorově ani umělecky homogenní. Na jedné straně ke spolku patřily výrazné osobnosti, které jeho profil z větší části utvářely, ale na straně druhé by sdružení nemohlo fungovat jen s touto silnou základnou, a tak vyvstává nepostradatelnost všech méně aktivních členů a podporovatelů. Ani tvorba pod značkou Artěle nemohla vznikat z jednotného uměleckého přesvědčení a její druhová i stylová šíře pokryla několik významných uměleckých slohů, tvůrčích oborů i generací.

Úspěšná realizace každého záměru nebyla bohužel samozřejmostí a některé výrobky nakonec nesplňovaly nároky původního návrhu, ale vznikala i díla pro náš umělecký průmysl přelomová, která jsou dodnes ikonami českého designu. Nejvíce pozornosti je jistě věnováno kubistické keramice, ale velkým přínosem jsou i práce zvelebující knižní kulturu a pozvedávající úroveň dětských hraček.

Jen stěží by bylo možné tvrdit, že by pražská Artěl výrazněji ovlivnila dění mimo české území, ale její práce byla jistě známa i ceněna minimálně ve Vídni a na našem území se stala významným vzorem pro zakládání podobných spolků.

Předkládaná práce se snaží Artěl představit v hlavních rysech, které utvářely její charakter. Ukázat návaznost pražského atelieru na soudobé evropské dění, jeho tvůrčí východiska a představit nejvýznamnější členy a jejich tvorbu. Z roztříštěné literatury vážící se k tématu jsem se pokusila vytvořit srozumitelnou syntézu, která by zdůraznila významné body nutné pro pochopení fungování

i práce Artěle jako spolku, který se na počátku 20. století úspěšně pokusil kultivovat naši uměleckořemeslnou tvorbu.

## Obrazová příloha

**ARTĚL** atelier pro výtvarnou práci, Praha, Kaprová 32

Proti tovární šabloně a surrogátu vzniklo naše sdružení, chceme vzkřísiti smysl pro výtvarnou práci a vkus v denním životě. Každý užitečný předmět nám dosti cenným, abychom se snažili nalézt mu v dobrém materialu účelný tvar a krásný. Začali jsme věcmi drobnými, dřevěnými hračkami, šňůrami skleněných korálků, grafickými pracemi, malovanými krabicemi, látkami a keramikou, a jdeme k úkolem složitým: nábytek, výzdoba a vazba knihy, úprava šafu, šperky a konečně celá zařízení domů abyli vzniknou společnou prací naší dílny. Artěl získá si důvěru opravdovostí svých prací a poctivou prací, rád bude důvěrníkem všude, kde bude vyhledáván, a společným úsilím s těmi, kdož porozumějí, pomůže snad umění v řemeslech, aby se vzneslo z dnešního stavu. V Praze, roku 1908

Jaroslav Benda, Václav H. Brunner, Jaroslav Dyk, Pavel Janák, Helena Johnová, Jan Konůpek, Marie Teinitzerová, Otakar Vondráček.

1. Program spolku Artěl



2. Stánek Artěle na výstavě Obchodní a živnostenské komory v roce 1908



3. První značka Artěle



4. Značka Artěle navržená V. H. Brunnerem



5. Expozice Artěle na Výstavě soudobé kultury v Brně roku 1928



6. Ukázka perníků



7. Krabice z loubků malovaná J. Konůpkem





8. Rytíř navržený V. H. Brunnerem



9. Zebra a jezdec na mule M. Podhajské



10 - Hrnčířství. Tapiserie pro pařížskou výstavu navržená F. Kyselou a provedená pod vedením M. Teinizerové



**11. Modrá záclona batikovaná voskem**



**12. Koberec F. Kysely**



**13. Zlatá brož s českými polodrahokamy navržená F. Kyselou**





14. Keramická umývací souprava P. Janáka



15. Vitríny navržené pro Artěl P. Janákem



16. Keramická žardaniera H. Johnové



**17. Korálové náhrdelníky H. Johnové z roku 1908**



**18. Tanečnice. Pakfongová tepaná brož navržená J. Horejcem**



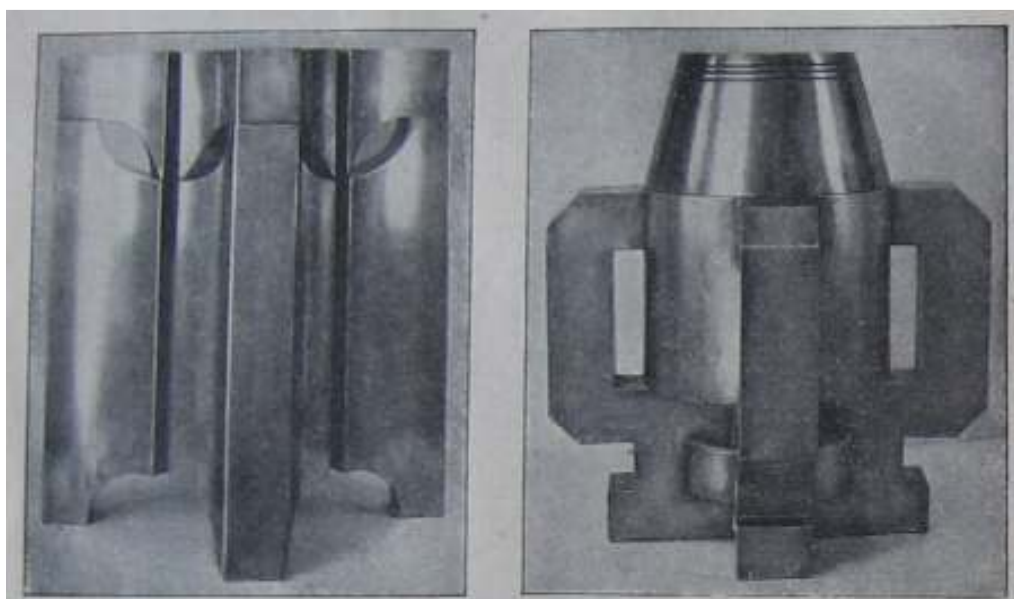
**19. Stockarovy stříbrné náušnice s karneolem**



20. Skleněný broušený podnos



21. Brunnerova vlastní karikatura



22. Urny tepané z mědi navržené R. Stockarem a J. Krejcarem

## Seznam vyobrazení

1. Program sdružení Artěl. Reprodukce: Slávka VONDRÁČKOVÁ: Artěl, in: Tvar, 1968-1969, 3, 65.
2. Stánek Artěle na výstavě Obchodní a živnostenské komory v roce 1908. Dobová fotografie. Reprodukce: Český kubismus 1909–1925. Malířství. Sochařství. Architektura. Design (kat. výst.), s. I. 2006, 284.
3. První značka Artěle. Reprodukce: V[áclav] V[ilém] ŠTECH: Ze začátků Artěle, in: Výtvarné snahy, 1928-1929, 10, 95.
4. Značka Artěle navržená V. H. Brunnerem. Reprodukce: Jarmila BROŽOVÁ: Artěl. Mezník ve vývoji českého užitého umění, in: Umění a řemesla, 1967, 6, 208.
5. Expozice Artěle na Výstavě soudobé kultury v Brně roku 1928. Úpravu navrhl Karel Honzík. Nábytek navrhli Vlastislav Hofman a Karel Honzík. Dobová fotografie. Reprodukce: Soubor čtrnácti fotografií uložený v knihovně UPM, sign. C8399.
6. Ukázka perníků pečených roku 1908 pro ples na Žofině. Reprodukce: Jarmila BROŽOVÁ: Artěl. Mezník ve vývoji českého užitého umění, in: Umění a řemesla, 1967, 6, 206.
7. Krabice z loubků malovaná J. Konůpkem. Kolem roku 1908. Reprodukce: Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Užité umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003, 292.
8. Rytíř navržený V. H. Brunnrem. Roku 1910 vyrobený pro Artěl Hořickým hračkařským družstvem. Reprodukce: Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Užité umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003, 286.
9. Zebra a jezdec na mule M. Podhajské. Kolem roku 1920. Reprodukce: Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Užité umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003, 290.
10. Hrnčířství. Tapiserie pro pařížskou výstavu navržená F. Kyselou a provedená pod vedením M. Teinitzerové. Reprodukce: Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918-1938, Praha 1983, 34.
11. Záclona navržená M. Teinitzerovou. Vosková batika na modrém plátně. Kolem roku 1915. Reprodukce: Slávka VONDRÁČKOVÁ: Artěl, in: Tvar, 1968-1969, 3, 78.
12. Koberec F. Kysely. Buklé, vlna a juta. Kolem roku 1922. Reprodukce: Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918-1938, Praha 1983, 37.

13. Zlatá brož s českými polodrahokamy navržená F. Kyselou. Kolem roku 1915. Reprodukce: Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918-1938, Praha 1983, 35.
14. Keramická umývací souprava P. Janáka. Bíle glazovaná keramika z doby mezi lety 1911-1912. Dobová fotografie. Reprodukce: Český kubismus 1909–1925. Malířství. Sochařství. Architektura. Design (kat. výst.), s. l. 2006, 290.
15. Vitríny navržené pro Artěl P. Janákem. Dobová fotografie z roku 1908. Reprodukce: Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Užité umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003, 280.
16. Keramická žardaniera H. Johnové. Reprodukce: Antonín NOVOTNÝ: Helena Johnová, Praha 1940.
17. Korálové náhrdelníky H. Johnové z roku 1908. Reprodukce: Pavel JANÁK: Z počátků naší umělecké výroby. Vzpomínka na první léta Artělu, in: Tvar, 1948, 4, 89.
18. Tanečnice. Pakfongová tepaná brož navržená J. Horejcem. Kolem roku 1924. Reprodukce: Alena ADLEROVÁ: České užité umění 1918-1938, Praha 1983, 64.
19. Stockarovy stříbrné náušnice s karneolem. Z doby kolem roku 1920. Reprodukce: Věra VOKÁČOVÁ: Šperky Rudolfa Stockara, in: Starožitnosti a užité umění, 1995, 1, 11.
20. Skleněný broušený podnos navržený R. Stockarem. Kolem roku 1915. Reprodukce: Český kubismus 1909–1925. Malířství. Sochařství. Architektura. Design (kat. výst.), s. l. 2006, 301.
21. Brunnerova vlastní karikatura. Reprodukce: Vilém DVOŘÁK: Karikatury V. H. Brunnera, Praha 1926, 11.
22. Urny tepané z mědi navržené R. Stockarem a J. Krejcarem. Reprodukce: Emil EDGAR: Kolumbária a popelníkové háje, Praha 1926, 18.

## Seznam použitých pramenů a literatury

- ACSAY Judit: It Began in a Coffee-house, in: Interpress Graphic, 1986, 2, 33-37
- ADAMS Steven: Hnutí uměleckých řemesel, Praha 1997
- ADLEROVÁ Alena: František Kysela a český dekorativismus, Umění a řemesla, 1981, 3, 3-4
- ADLEROVÁ Alena: České užité umění 1918-1938, Praha 1983
- BEHAL Vera: Artěl – das Atelier für Kunstgewerbe in Prag, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1987, 116-130
- BEHAL Vera: Czech cubism in arts and crafts. "Artěl-studio for the plastic arts in Prague" and the "Prague art workshop", in: Journal of Czech and Central European Studies, 1988, 1-2, 156-173
- BROŽOVÁ Jarmila: Artěl: příspěvek k dějinám československého novodobého uměleckého průmyslu 1900 – 1935 (diplomová práce na Filosofické fakultě Karlovy univerzity v Praze), Praha 1961
- BROŽOVÁ Jarmila: Artěl. Mezník ve vývoji českého užitého umění, in: Umění a řemesla, 1967, 6, 202–208
- BROŽOVÁ Jarmila: Minka Podhajská, in: Umění a řemesla, 1981, 3, 5-6
- BURCKHARDT Lucius (ed.): The Werkbund. Studies in History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933, London 1980
- České užité umění 1885–1985 ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (kat. výst.), Praha 1987
- Český kubismus 1909–1925. Malířství. Sochařství. Architektura. Design (kat. výst.), s. 1. 2006
- DEMPSEY Amy: Umělecké styly, školy a hnutí, Praha 2002
- DVOŘÁK Vilém: Karikatury V. H. Brunnera, Praha 1926
- DYK Alois: Artěl, in: Výtvarné snahy, 1928-1929, 10, 98-102
- EDGAR Emil: Kolumbaria a popelnicové háje, Praha 1923
- Helena Johnová. Keramika (kat. výst.), Praha 1987
- HERAIN Karel: Ozdobné sklo. Poznámky k činnosti ve skle sochaře Jaroslava Horejce, in: Umění, 1929, 381-406
- HERAIN K[arel]: V. H. Brunner, in: Umění, 1929, 45-46

- HERAIN Karel: Sochař Jaroslav Horejc, in: Umění, 1946, 217-218
- HLAVEŠ Milan: Jaroslav Horejc a užité umění, in: Keramik, 2000, 4, 4-5
- HLAVEŠ Milan: Keramika Heleny Johnové, in: Keramik, 2000, 3, 6-7
- HOFMAN Vlastislav: Kam směřuje Artěl?, in: Jubilejní výstava umělecko-průmyslových prací Artěle (kat. výst.), Praha 1918, nepag.
- HOFMEISTEROVÁ Jana: Jaroslav Horejc, in: Výtvarné umění, 1961, 8, 337-346
- HORNEKOVÁ Jana (ed.): Jaroslav Horejc. Výběr z díla k 85. narozeninám (kat. výst.), Praha 1971
- HORNEKOVÁ Jana: In memoriam Jaroslav Horejc, in: Umění a řemeslo, 1983, 2, 1-2
- JANÁK P[avel]: Nové plakáty F. Kysely, in: Výtvarná práce, 1923, 2, 41-48
- JANÁK Pavel: Z počátků naší umělecké výroby. Vzpomínka na první léta Artělu, in: Tvar, 1948, 4, 87-94
- JAVŮREK Josef: František Kysela, in: Typografia, 1999, 2, 22-23
- JAVŮREK Josef: Typografické cítění Vlastislava H. Brunnera, in: Typografia, 1999, 5, 22-23
- JAVŮREK Josef: Knižní tvorba Františka Kysely po roce 1918, in: Čtenář, 2000, 4, 106-108
- JAVŮREK Josef: Typografické úsilí Jaroslava Bendy, in: Typografia, 2000, 2, 16-17
- JAVŮREK Josef: Knižní tvorba V. H. Brunnera po roce 1918, in: Čtenář, 2002, 7-8, 231-233
- KALLIR Jane: Viennese Design and the Wiener Werkstätte, New York 1986
- KARASOVÁ Daniela: Dějiny nábytkového umění IV, Praha 2001
- KREJCAR Jarmil: Pan V. H. B. Umělec a kamarád, Praha 1928
- KREJCAR Jarmil: V. H. Brunner. Vlastní život v karikatuře, Kladno 1930
- KREJČÍ Milan: Veliký tvůrce Jaroslav Horejc, in: Výtvarná kultura, 1983, 3, 31-33
- KYBAL Antonín: K 75. narozeninám Marie Teinitzerové, in: Výtvarné umění, 1954, 5, 216-219
- LEVETUS A. S.: The "Wiener Werkstätte", Vienna, in: The Studio, 1911, 187-196
- MARŠÍKOVÁ Jaromíra: Sculptor Jaroslav Horejc Reminisces, in: Glass Review, 1971, 9, 289-291
- MUTHEIUS Hermann: Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum, Berlin 1908-1911

- NEUWIRTH Waltraud: Wiener Werkstätte. Avantgarde, Art Déco, Industrial Design, Wien 1984
- NOEVER Peter (ed.): Der Preis der Schönheit - 100 Jahre Wiener Werkstätte, Wien 2004
- NOVOTNÝ Antonín: Helena Johnová, Praha 1940
- Panorama, 1928, 3-4 (dvojčíslo věnované V. H. Brunnerovi)
- PATOČKA J.: Hračky Minky Podhajské, extrakt UPM, sig. XVD3643
- PEČÍRKA J[aromír]: Posmrtná výstava V. H. Brunnera, in: Umění, 1929, 195-196
- PEČÍRKA Jaromír: František Kysela, in: Tvar, 1955, 6, 170-181
- PECHOVÁ Oliva: Jaroslav Horejc, in: Výtvarná kultura, 1986, 3, 33-36
- PEVNER Nikolaus: Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius, London 1991
- POLÍVKOVÁ Božena: Výtvarná práce V. H. Brunnera pro českou knihu, Praha 1929
- POLÍVKOVÁ Božena / KYBALOVÁ Ludmila: Tvůrce české knihy V. H. Brunner, Praha 1962
- Posmrtná výstava V. H. Brunnera (kat. výst.), SVUM, 1928
- RYTÍŘ Václav: V. H. Brunner. Ex libris a supralibros, Praha 1929
- ŠTECH Václav Vilém: V zamlženém zrcadle, Praha 1967
- ŠTECH V[áclav] V[ilém]: Ze začátků Artěle, in: Výtvarné snahy, 1928-1929, 10, 95-97
- The Grove Encyclopedia of Decorative Arts 1, New York 2006
- TUČNÁ Dagmar: Marie Teinitzerová, in: Umění a řemesla, 1979, 4, 13-18
- V. H. Brunner 1886-1928, Posmrtný vzpomínkový sborník, Praha 1929
- V. H. Brunner, výstava Pošovy galerie, 1943
- VELDE Henry van de: Newness and Novelty, in: The Magazine of Art, 1948, 297-300
- Vídeňská secese a moderna 1900-1925. Užití umění a fotografie v českých zemích (kat. výst.), Brno 2003
- VOKÁČOVÁ Věra: Šperky Rudolfa Stockara, in: Starožitnosti a užití umění, 1995, 1, 10-11
- VONDRÁČKOVÁ Slávka: Artěl, in: Tvar, 1968-1969, 3, 65-88
- VYDRA Josef: Helena Johnová, in: Tvar, 1954, 6, 110-121
- VYDRALOVÁ Jiřina / ZEMINOVÁ Milena: Dílo Marie Teinitzerové 1871-1960, Praha 1961
- WEIGNER Leopold: Umění a řemeslo. Vývoj a podmínky hnutí umělecko-průmyslového, Praha 1914



- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- ZÍKA Miroslav: Artěl. Řemeslo. Design. Umění, in: Art & Antiques, 2003, 11, 33-39