

Kultura umění

Design

JAROSLAV SEDLÁR

Anglické slovo design (kresba nebo náčrt) je odvozeno z latinského slovesa designare a znamená, že podle kresby nebo náčrtu může být něco vyrobeno, zároveň však tímto slovem můžeme označit obecný plán uspořádání i určení budovy, knihy, nábytku, stroje atd., vzor nebo záměr. Design zahrnuje design průmyslových výrobků, předmětů běžné spotřeby, strojů a jejich příslušenství, grafický design, písmo, plakáty, reklamu, typografii, design modulové a standardizované architektury včetně interiérů, výzdobu pracovních a veřejných prostorů, design obalové techniky (packing), design životního prostředí, úpravu krajiny a urbanismus. V češtině jsou adekvátními výrazy průmyslový návrh nebo průmyslová vyváženosť oborů technických a výtvarných. Slovem design se tedy chápe návrh, navrhování, tvarování či utváření, proces, jehož cílem je

vytvoření esteticky přitažlivého produktu, nebo samotný výsledek takového procesu, spojovací článek mezi uměním a technikou. Úkolem designérů je najít v součinnosti s výrobcem takové řešení, aby výrobek byl esteticky přitažlivý, účelný a výrobně technicky promyšlený. Designérská činnost v sobě tedy spojuje představivost jak výtvarnou, tak technickou. Jako návrhář a tvůrce nových forem si designér nesmí počínat s volností řemeslníka; je třeba, aby na všech úrovních spolupracoval s výrobu. Neřeší otázky fungování předmětu, to je záležitostí technika. Designér není ani konstruktérem, ani umělcem, musí však ve své osobnosti spojit racionalismus s fantazií, ale i s intuicí. U nejlepších designérů se často projevuje jakási univerzalita, v níž bývá technické nadání spojeno s tvůrčím myšlením, schopným překračovat bariéry dané konvencemi, ať už v technologickém, výtvarném nebo funkčním smyslu. Rozdíl mezi designem a uměleckým řemeslem je podobný jako rozdíl mezi formami čistého umění a řemeslem. Design nepotřebuje ruční úpravu, to znamená, že nový vzhled je určen až před vlastní výrobou (prototyp a forma). Základ průmyslové výroby tvoří sériovost, nutnost vyrobit dostatečný počet exemplářů, aby je bylo možno prodat za konkurenceschopné ceny. Tyto exempláře by měly být identické (na rozdíl od uměleckého řemesla) a je u nich vyloučen ruční zásah. Vznikají série – tzv. malá série vychází vstříc nadindividuální spotřebě (jedná se například o letadla, ponorky, parníky, autobusy), zatímco střední a velké série vycházejí vstříc individuální spotřebě, jsou závislé na požadavcích trhu.

Počátek průmyslového designu můžeme situovat do doby, kdy se objevují prostředky mechanické reprodukce. Výchozími body designu byla tedy průmyslová revoluce na konci 18. století, v 19. století výstavba prvních inženýrských staveb z oceli, jakými byly Crystal Palace v Londýně, 1851 a Eiffelova věž v Paříži, 1889. Velmi důležité bylo ovšem i anglické Arts and Crafts Movement, reformní hnutí umění a řemesel, iniciované britskými umělci Johnem Ruskinem, Williamem Morrisem a Walterem Cranem. Ti usilovali o obrodu tvorby umělec-



Ludwig Mies van der Rohe,
židle Brno, 1929-30

kého průmyslu, nábytku, nádobí, skla, knihy, kovů, bytových dekorací návratem k ručičné řemeslné práci po vzoru cechovních organizací, o obrodu integrity umění a řemesel. Jejich úsilí vyústilo v založení Art Workers Guild (spolku uměleckých řemeslníků) v roce 1884 a Arts and Crafts Exhibition Society (výstavní společnosti umění a řemesel) roku 1888, která se zaměřila na organizování výstav uměleckého řemesla a užitého umění, a tím na propagaci jejich výrobků. Důležitá byla také rezignace na ornamentální výzdobu, i když průmyslové předměty byly zpočátku ještě zdobené. Prvními umělci, kteří navrhovali kromě struktury stavby i její vnitřní výzdobu, například nábytek, byli Antonio Gaudí, Adolf Loos a Louis Perret. Vedle anglického hnutí Arts and Crafts se o rozšíření nové umělecké orientace zasloužil o něco později také spolek Der deutsche Werkbund (Německý svaz díla). Vznikl v roce 1907 a byl založen za účelem zvýšení umělecké a technické úrovně průmyslové výroby. U jeho zrodu stálo dvanáct umělců a výtvarníků, mezi nimi například Peter Behrens, Josef Hoffmann, Bruno Paul a Richard Riemerschmid, spolu s dvanácti podniky. Domnívali se, že výroba lepších a krásnějších výrobků by dala práci v továrnách jiný smysl. Nemohli samozřejmě vyřešit problémy nezaměstnanosti a také nemohli vytvořit novou kulturu tvaru. Tato organizace se však stala významným východiskem pro získávání a usměrňování výtvarných umělců, popřípadě výtvarně nadaných kreslířů pro průmysl. První období průmyslového výtvarnictví v moderním slova smyslu představuje Peter Behrens, který v Berlíně roku 1907 navrhl mj. osvětlovací armatury a kovové nádoby na elektrický ohřev v jednoduchém a konstruktivním stylu bez jakéhokoliv zatížení historizujícími slohy. V Behrensově konstrukční kanceláři navíc pracovaly v letech 1910-1911 tři rozhodující osobnosti nadcházejícího vývoje designu: Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe a Le Corbusier. První výstava spolku Der deutsche Werkbund se konala roku 1914 v Kolíně nad Rýnem.

Druhým významným obdobím v rozvoji designu byla činnost Bauhausu. V období



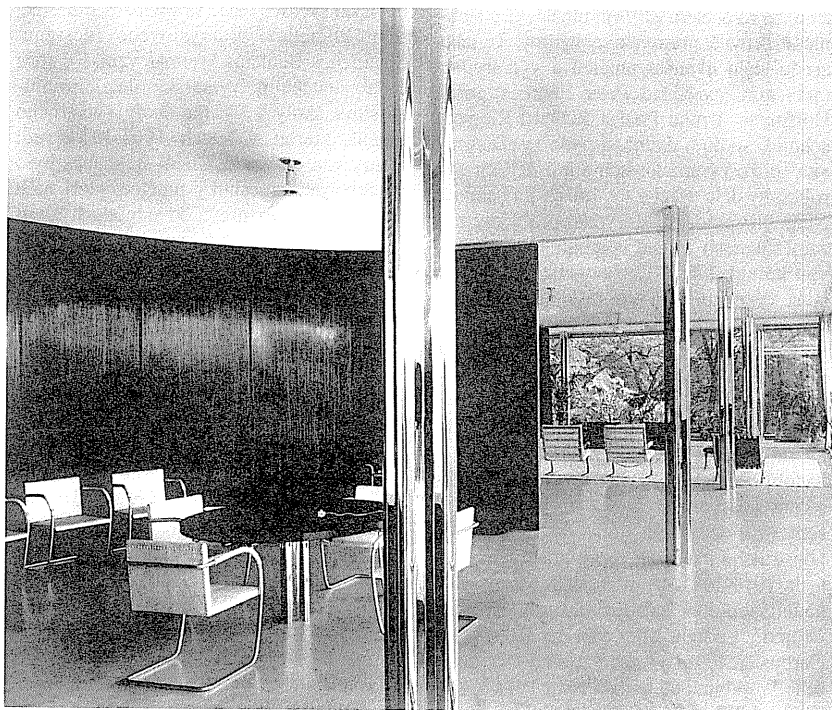
Fabricius a Kastholm,
Easy chair (pohodlná židle),
50. léta

po první světové válce se Bauhaus stal centrem klíčícího průmyslového designu. Staatliches Bauhaus Weimar vznikl v roce 1919 sloučením Výmarské uměleckoprůmyslové školy a Vysoké školy výtvarného umění, kterou v letech 1901-1914 vedl Henry van de Velde. Cílem Bauhausu bylo vychovávat řemeslníky umělce, kteří měli utvářet lidské prostředí, od jednoduchých užitých předmětů až po architekturu. Ředitelem školy se stal Walter Gropius, který se při výběru učitelů obracel na avantgardní umělce, u nichž se dalo předpokládat, že mají plné pochopení pro nový styl tvůrčí práce a že jsou schopni vytvářet podmínky jak pro přežití řemesla, tak pro nové kontakty s průmyslem. Podle Gropia měla škola znovu oživit myšlenku fundamentální jednoty, která je základem všech typů tvorby, a položit základy k typovým formám, jež měly odpovídat technickým, estetickým a komerčním potřebám. Umělec a architekt měli zaujmout ve výrobě zboží každodenní spotřeby místo vedle obchodníka a technika, měli ze svého úsilí vyloučit veškerou uměleckost; nový dobový sloh měl být založen na zásadách moderní průmyslové výroby. Bauhaus se odvolával na Adolfa Loose a na jeho požadavek morální čistoty, opíral se ovšem i o teozoficky inspirované snahy

holandské skupiny De Stijl, o její ideje překonání přírody a samozřejmě také o její praktické výsledky, k nimž patří například židle Gerrita Rietvelde. Bauhaus jako avantgardní instituce pěstoval přirozeně také kontakty s ruskými konstruktivisty, kteří vystavovali v roce 1923 v Berlíně a v roce 1925 v Paříži. V dílnách Bauhausu se ve výmarské době řemeslnicky vyráběla řada předmětů určených pro průmyslovou sériovou výrobu, avšak v tomto období se sotva něco z toho realizovalo. Například roku 1924 zhotovil Wilhelm Wagenfeld jako zák kovodílny lampu ze skla a kovu. Její tvar a celkový vzhled se zdály být vhodné pro tovární výrobu. Protože však vznikla jako solitér, představovala ve skutečnosti stále ještě drahý řemeslný výrobek. Bauhaus a jeho dílny navázaly kontakt s průmyslem teprve po přestěhování školy do Desavy v roce 1925, kde k tomu byly daleko přízni-

vější podmínky. Přesto se předměty navržené v dílnách Bauhausu sériově vyráběly jen ve zcela zanedbatelném rozsahu. Byla to však právě ideologie dobrého zboží, tzv. zbožová výroba, vytvořená v Bauhausu a programově jednoduchý výtvarný projev přizpůsobený nové technice, které se staly základem veškeré moderní výroby, jež spolu s funkcionalismem ovládly ve třicátých letech Evropu a Spojené státy americké. První výstava Bauhausu proběhla roku 1923 ve Výmaru, ale do mezinárodního povědomí škola pronikla teprve na výstavě Die Wohnung, am Weissehofsiedlung (Obydlí, na sídlišti Weissenhof), kterou ve Stuttgartu v roce 1927 uspořádal Der deutsche Werkbund (Německý svaz díla).

Bauhaus, v jehož čele stál ve výmarském období v letech 1919-1925 a v Desavě od roku 1925 do roku 1927 Walter Gropius, v letech 1925-1930 Hannes Meyer a od ro-



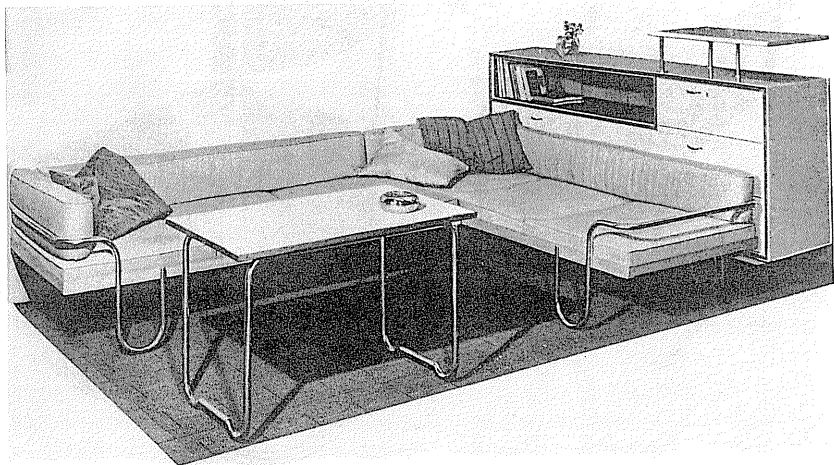
Ludwig Mies van der Rohe, vila Tugendhat, 1929-30

ku 1930 až do uzavření školy v roce 1933 Ludwig Mies van der Rohe, rozvíjel především podněty raného racionalismu (Peter Behrens, Walter Gropius) a podněty neoklasicismu holandské skupiny De Stijl. Po nějakou dobu si zde díla čistého i industrializovaného umění zachovávala společný rys, jímž byla funkčnost. Věřilo se, že vizuální umění a design tvoří jeden celek. O tom byli přesvědčeni Constantin Brancusi, Hans Arp, Henri Laurens i László Moholy-Nagy, jejichž díla se zdála být navzájem úzce spřízněna se současnou designéřskou tvorbou, jak dokládá nábytek Ludwiga Miese van der Rohe a Le Corbusiera či praktické kovové trubkové židle Marcela Breuera a Marta Stama z dvacátých a třicátých let. Ukázalo se však, že analogie jsou jen zdánlivé, protože funkce byly odlišné.

Meziválečný funkcionalismus, který měl rozměry mezinárodního slohu, zasáhl celou Evropu. Nešlo jen o novou estetiku vycházející ze základního geometrického schématu, ale i o nový hodnotový systém a o politicky pokrokový postoj, který nastoloval etiku uspokojování základních životních potřeb pro co nejširší vrstvy. Funkcionalismus vyžadoval výrobní i spotřební ekonomiku a poprvé v historii řešil otázku

spotřeby v přímé závislosti na průmyslovém designu. Estetiku ekonomické úspornosti shrnuje například český časopis Stavba v roce 1925. Za hlavní prvky považuje hygienu, využití nosnosti materiálu, nízkou cenu, účelnost a lehkost. Funkcionalismus nastolil v architektuře zásadní změny v pojetí interiéru, do něhož důsledně promítal funkční hlediska. Za dominantu prohlásil uvolněný prostor a byty zařizoval běžnými továrními výrobky.

Ve 20. století a zejména po druhé světové válce zaujal průmyslový design daleko závažnější místo ve společnosti než dříve, zatímco malířství a sochařství bylo nazíráno jako něco téměř archaického. Už ve třicátých letech se Spojené státy americké vypracovaly do pozice vysoce industrializované země, a když se představitelé Bauhausu, Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Ludwig Mies van der Rohe a Marcel Breuer vystěhovali do USA, dali podnět k tomu, že se otázky designu začaly řešit na moderní úrovni i zde. Americký design proslavily nábytek, lokomotivy, telefony Bell Company, parník Independence a designéři Henry Dreyfuss, Walter Dorwring Teague a Raymond Loewy, v designu architektury George Nelson Eer Saarinen. Ideje architekto-



Ladislav Žák, stavebnicový nábytek pro malý byt, 1931

nického designu ovšem domyslel v Evropě Jean Prouvé. Vytvořil tzv. přemístitelnou bytovou jednotku a propracoval vývojový urbanismus, který dodnes propaguje a obhájí Groupe international d'architecture prospective (Mezinárodní skupina pro architekturu budoucnosti), která ji zapojuje do designu životního prostředí s ideou jednotné úpravy dopravní a signalizační soustavy v komplexech, jakými jsou obchodní střediska, letiště a dálnice.

V USA byl po druhé světové válce důrazně rozvíjen druh designu, který se všeobecně označuje termínem styling. Je to design, který se omezuje na obměňování nebo na vnější pojednání tvaru určitého předmětu, aniž se berou v úvahu ostatní základní požadavky spjaté s funkcí návrhu, jako je bezpečnost, účelnost nebo kvalita výrobku. Příkladem může být aerodynamický tvar dětského kočárku. Takový design dá předmětu nový tvar, i když v jeho

mechanismu nedošlo k žádným významným změnám. Styling se dovořoval reklamy a podle jejího pojetí usiloval o tzv. krásné věci, třeba i blízké kýči, jen když byly prodejné. A právě v USA ho pěstovali například i takoví designéři, jakými byli Walter Dorwing Teague, Raymond Loewy nebo Henry Dreyfuss. Stylingem podřídili design módě, pod jejímž tlakem periodicky měnili vzhled předmětu, kladli důraz na jeho povrchovou úpravu a tím vyzývali k jeho spotřebě. Proto došlo po druhé světové válce, zejména kolem roku 1955, ve skandinávských zemích k tzv. stylistickému kontrastu k americkému designu, a to zejména v designu švédského a dánského nábytku, ale i finské keramiky a skla a předmětů z kovu, jak to vyplývalo z tradiční úcty k řemeslné práci, zejména v oblasti nábytku a z úsilí o eleganci, i ze snahy po kvalitním materiálu. Rovněž v německém Ulmu vznikla Hochschule für Gestaltung,



Mücke-Melder, Fryštát (Karviná), židle niklovaná trubková, 1928-30

kteřá navázala na dědictví Bauhausu, ale jako vůbec nejodvážnější, nejnápaditější a rychle reagující na nové formy a moderní materiály se projevil design italský.

Skandinávský design nábytku reprezentují Dán Arne Jacobsen otáčecím křeslem z plastické hmoty nazývaným vajíčko, Fin Eero Aarno křeslem z pěnové hmoty, dvojice Švédů Fabricius a Kastholm svými trubkovými židlemi s koženým potahem, které lze zasouvat do sebe (poněkud složitější židle vytvořil i Američan Charles Eames) a které jsou běžné dnes i u nás, a dvěma lehkými, z nichž Easy chair (pohodlná židle), potažená kůží je pohodlná a působí přirozeně. Finové Alvar Aalto a Eero Saarinen pracovali se dřevem a umělou hmotou, v protikladu k Bauhausu upřednostňovali oblé tvary, pohodlnost a přirozenost, inspirovali se i lidovým uměním. Ve Skandinávii vynikla svou tvarovou čistotou a barevným stylizovaným dekorem i keramika, moderní design dostalo stříbrnictví a osvětlovací tělesa, sklo i pfbory.

Italové využívají ušlechtilých materiálů, jakými jsou mramor, keramická hlína, ocel a vzácné kůže, ale i pryskyřice, aglomerované a plastické hmoty.

Z velkého množství tvarových inovací vzpomeňme průmyslové návrhy Ettorea Sottsassse, např. jeho design Elektroemma 23 (sčítací stroj firmy Olivetti) nebo Gae Aulentiho stůl a židle z trubek z chromované oceli a pohodlné křeslo s pohovkou složenou z ocelových trubek, mezi kterými je nataženo plátno přizpůsobující se tvaru těla, což ještě radikálněji vyřešil Gatti Teodoro Paolini křeslem neurčitého tvaru zvaným pytel, které se zcela přizpůsobí lidské postavě. Naopak sedací nábytek Joe Colomba z plastických hmot, židle stoličky, křesla a jiné předměty z plastů od Giotta Stoppiny nebo Giorgia da Ferrariori doplňují pestrou paletu italského designu, jemuž vévodí milánský architekt, zakladatel revue Domus Gia Ponti. Francouz Roger Tallon a Němec Fritz Eichler přesahují svými průmyslovými návrhy karosérií automobilů na elektrický pohon již přítomnost a vymezení funkce svou obrazovností.

Pokud jde o český design, lze říci, že se rozvíjel rovněž od počátků 20. století.

Například architekt Jan Kotěra navrhl už v roce 1899 salonní vůz pro elektrické dráhy hlavního města Prahy, ale také stolní sklo, Josef Gočár projektoval benzinovou stanici na Klárově, Pavel Janák navrhoval nábytek, svítidla, tapety i telefonní přístroj. Koncem dvacátých let převzal Thonet, který vyráběl již od poloviny 19. století proslulé bukové ohýbané židle, do svého programu výrobu nábytku z ohýbaných ocelových trubek podle slavných návrhů mistra Bauhausu Marcela Breuera. Vyráběl je především v továrně Mücke-Melder ve Fryštátě-Karvině a obohacoval i o výrobky, které zde navrhoval Ernst Beck. Tehdy už navrhovali trubkový nábytek také designéři Ladislav Žák, Jindřich Halabala a Hana Kučerová-Záveská a jiní. K další etapě designu přispěl ve Zlínské škole umění v letech 1939-1943 sochař Vincenc Makovský, který spolupracoval s konstrukčním oddělením zlínského podniku na modelu revolverového soustruhu RS 50 a ještě v letech 1941-1943 na konstrukci první domácí radiální vrtačky VR 8, kde zcela nově vymodeloval především samonosné litinové rameno. Při modelování obou strojů vyšel nepochybně ze svých soch Hlava vejce, Hlava pílba a Hlava zahradní lampa z konce dvacátých a z počátku třicátých let. Soustruh byl vystaven roku 1940 na pátém zlínském salonu výtvarného umění, kde vzbudil velkou pozornost a ta vynesla Vincence Makovského po druhé světové válce na místo prvořadé osobnosti designu u nás. Jeho žák Zdeněk Kovář, který se vyučil strojním a ručním ševcem a frézářem, studoval 1939-1943 u Vincence Makovského sochařství. Stal se pak výtvarníkem všech konstrukcí Zlínských strojírén (1944). Od roku 1947 vyučoval ve Zlíně na Škole umění, od roku 1961 pak na Střední uměleckoprůmyslové škole, na katedře tvarování strojů a nástrojů, která byla detašovaným pracovištěm Vysoké uměleckoprůmyslové školy v Praze. V padesátých letech se Kovářova spontánní konstrukční expresivita projevila na revolverových soustruzích, avšak vrcholnou ukázkou jeho designérského tvůrčího procesu je návrh osobního vozu Tatra 603 z roku 1954, který vyšel ze slavných modelů Tatry 77 a Tatry 78, které navrhl tým konstruktéra kopřivnické Tatro

Hanse Ledwinky v roce 1933/34. Model Tatry 603 Kovář vypracoval spolu s Vladimírem Popelářem, Juliem Mackerlem, Františkem Kardausem a kopřivnickým karosářem Miroslavem Uhlíkem.

Poválečný vývoj designu v Československu určoval především znárodněný průmysl, v jehož rámci vznikly instituce Textilní tvorba (1949), z ní pak Ústav bytové a oděvní kultury (1959) a Institut průmyslového designu (1972). I přes reorganizaci průmyslu, kdy nebyla pocitována potřeba inovací, pokračoval design v duchu funkcionalismu, jak to vyhovovalo tzv. společenským školám, hromadnému stravování, dvoulétkovým bytům a podobně. Příkladem navázání na meziválečné funkcionalistické tradice jsou keramické soubory nebo výroba sektorového nábytku. O stylově jednotném období československého designu lze

hovořit zejména v letech 1957 a 1960, v době příprav na XI. a XII. trienále v Miláně a na Světovou výstavu v Bruselu, 1958, i na Mezinárodní výstavu keramiky v Praze, 1961. Tehdy do užitého umění pronikly nové materiály, nohy nábytku se ztenčily a zesíkměly, lamináty umožnily zavádět oválné a zvlněné tvary, na stolních deskách se objevil tzv. ledvinový tvar, stolní nádoby a užitkové sklo dostaly asymetrické, někdy až nestabilní tvary. Lamináty vedly k dynamizaci tvarů také v nábytkové tvorbě. Jiří Šusta, Jan Petřivý nebo Magda Sěpová tehdy navrhli sedací nábytek čalouněný výrazně barevnými textiliemi – fialovými, žlutými, okrovými a šedočernými, objevilo se charakteristické lisované sklo Františka Pečeného a ve foukaném nápojovém skle vznikly dnes už klasické soubory Věry Liškové, Marie Stáhlíkové a Stanislava Liben-



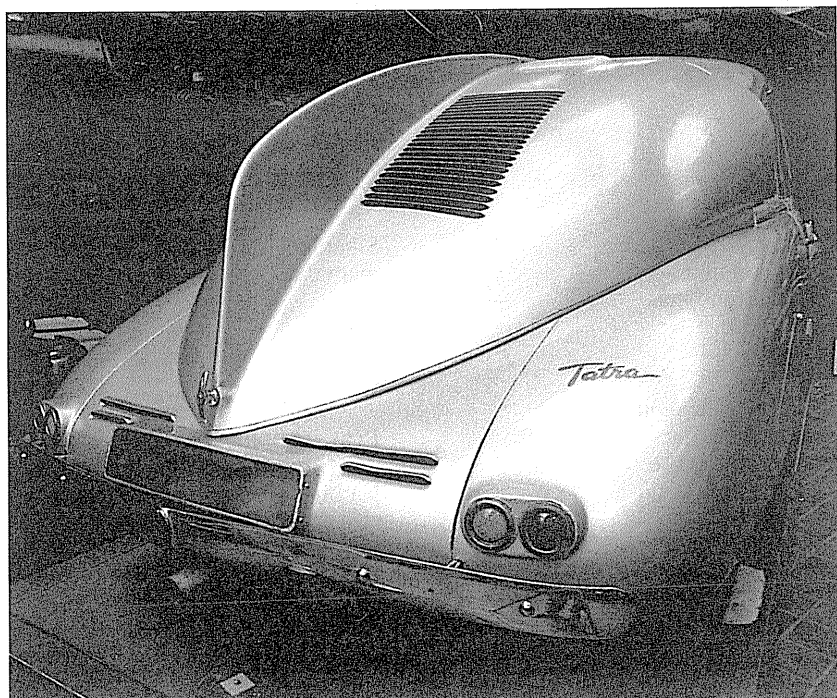
Ladislav Žák, křeslo (niklovaná ocelová trubka, vlněná tkanina), 1931

ského. Design byl postupně akceptován a v šedesátých letech i obecně uznáván jako kulturní a sociálně-ekonomický fenomén. V roce 1957 byla dokonce ustavena International Council of Societies of Industrial Design (ICSID, Mezinárodní rada společností pro průmyslový design) a nově byla zakládána střediska designu, která propagovala funkční a výtvarně kvalitní výrobky. Z výtvarného hlediska můžeme mluvit o nové věcnosti a o neofunkcionalismu s charakteristickými geometrizovanými tvary, jak se to projevilo v tzv. experimentálním bydlení na Invalidovně v Praze, které navrhli architekti z Ústavu bytové a oděvní kultury. Skupina Edis se inspirovala skandinávským funkcionalismem a zajímala se především o přírodní materiál a o dokonale zpracovaný detail.

Jedním z úspěchů československého designu byla zlatá medaile udělená roku 1968

na XIX. milánském trienále designu za soubor chirurgických nástrojů, které vytvořili Boris Duda, Libuše Korandová, Miloslav Hejný, Ivan Moucha, Miloš Hájek a Jan Tatoušek a které vyrobil podnik Kovona v Karviné.

V devadesátých letech 20. století bylo příznačné to, že hned po revoluci v roce 1990 vzniklo v Brně Design centrum, které koncentrovalo na sebe projekční práci, ale i propagaci a dokumentaci dosavadních výsledků designérské činnosti. Český design opět navázal na evropský design a nastoupil cestu modernizace, která však již není možná bez mezinárodní spolupráce a bez vlivů silných designérských center a osobností. Jedině to mu ovšem může zajistit místo v čele rychlého rozvoje průmyslového návrhu, jak konečně dokládají návrhy a realizace nejzřetelnější – karosérie a interiéry osobních automobilů.



H. Ledwinka, automobil Tatra 77, 1933-34 (návrh)