Page

Masaryk University

Faculty of Arts

Art History Seminar

Eliška Kapounová

(DU-OT, Bachelor's degree program, combined study)

Graphic work of Augustin Tschinkel in context of modern design (1928 - 1940)

(bachelor thesis)

Thesis supervisor: PhDr. Alena Pomajzlova, PhD.

Prague 2009

Page

I thank Dr. Pomajzlová for leading my bachelor thesis.

I declare that I have written my Bachelor Thesis by myself and listed all used resources.

Prague, 15 April 2009 Eliška Kapounová

Page

Content

Introduction 4

1. Cologne progressive artists (Die Gruppe progressiver Künstler) 6

2. Social graphics in the work of Augustin Tschinkel 10

3. Otto Neurath and the Vienna method of image statistics 15

4. ISOTYPE 18

5. History of displaying statistical data 20

6. Graphic department of the Museum in Vienna 22

7. As a pioneer of image statistics 25

8. Little Homeland Studies (1935) 30

9. Working at the State Graphic School 32

Conclusion 41

Augustin Tschinkel - Biographical data 44

References 46

Remarks 48

Picture attachment …… .nestr.

Introduction

The aim of my bachelor thesis was a deeper study of avant - garde manifestations the work of artist Augustin Tschinkel, who served as an illustrator, painter, graphic artist, typographer. In addition to art, he devoted himself to publishing and teaching. This I chose the artist as a character that represents modern thinking interwar generation. From 1924 to 1939, Tschinkel belonged to the closest circle collaborators Ladislav Sutnar and thus became one of the founding personalities of Czech modern design. My interest in modern design led me to study his work. In addition, no deeper study has been devoted to Tschinkel's work. His work was devoted to only one critical art - historical article in Form magazine of the year 1969 [1] .

There are few available materials for the artist's life. Much of the materials are abroad. Therefore, I decided to focus the work especially on its publication and theoretical activity in the 1930s, when he mostly worked in the Czech Republic. This At the same time, the time slice is an essential period in his work from the graphic point of view design.

The first part of the work is devoted to the starting points, which proved to be crucial for Tschinkel's progressive avant-garde ideas, fully developed in the 1930s. I follow two developmentally different periods. The author's orientation proved to be essential to an artistic expression that was born in Cologne in the second half of the 1920s. Here the group of Cologne Progressive Artists (Die Gruppe progressiver Künstler). The second main stream that influenced the artist 's avant - garde work is transformation of Kolín progressive style in connection with ideological

project of the Museum of Sociology and Economics in Vienna. Museum founded Austrian sociologist and philosopher Otto Neurath. Cologne progressive language artists in the museum transformed into the language of educational graphs and pictograms, known at the time under the name "Image Statistics" or Neurath

Page

“The Vienna method”. I focus on these movements because they are being formed here ideas that will help Augustin Tschinkel 's collaboration with
Ladislav Sutnar, when together they form very significant publications such as visual education tool for the State Publishing House or the State Graphic School.

The final part of the thesis is devoted to specific works and publications activities at the State Graphic School. Here is Tschinkel's avant-garde creation manifested most. The purpose of the study in the final chapter was to evaluate Tschinkelův umělecký přínos v oblasti moderního designu.

1. Kolínští progresivní umělci (Die Gruppe progressiver Künstler)

V této první části práce se věnuji východiskům, která se ukázala jako stěžejní pro Tschinkelovy progresivní avantgardní myšlenky, které plně rozvinul v 30. letech ve své grafické práci. Zlom v Tschinkelově hledání vlastního výrazu přináší rok 1928, kdy Augustin Tschinkel cestoval na mezinárodní výstavu tisku Pressa do Kolína nad Rýnem. Od tohoto roku se Tschinkel začal orientovat na

umělecký výraz, který se v 2. polovině 20. let rodil v Kolíně nad Rýnem.

Pressa Kolín byla největší mezinárodní výstavou moderního tisku, reklamy a nakladatelské činnosti, která se konala od konce první světové války. Nejoslavovanějším projektem na výstavě byl ruský pavilon, kde El Lissitzky navrhl montáž kritizující ruský tisk.[2] Tschinkel na veletrhu spolupracoval na řešení českého pavilonu s Ladislavem Sutnarem. Při příležitosti cesty do Kolína si Tschinkel domluvil setkání s Franzem Seiwertem, vůdčí postavou skupiny Die Gruppe progressiver Künstler. Se skupinou sympatizoval jako člen trockistické skupiny i jako odběratel berlínského pacifistického časopisu Die Aktion.[3] Setkání s kolínským umělcem Franzem Seiwertem přivedlo Tschinkela k avantgardnímu hnutí Die Gruppe der Pregressiver Künstler (Kolínští progresivní umělci). Tschinkel se záhy aktivně připojil ke skupině jako volně přidružený člen pracující pro skupinu z Prahy a z Vídně. V ojedinělém avantgardním hnutí Progresivních Tschinkel našel na několik let vlastní umělecký výraz. Již v roce 1928 například Tschinkel adoptuje tzv. sociální grafiku, černobílou grafiku v konstruktivním stylu, kterou se kolínské sdružení začalo vyjadřovat k sociální nespravedlnosti.[4] Během následujících let adoptuje konstruktivní styl skupiny a tvoří sociální grafiky jako svou volnou tvorbu. V letech 1930–1933 Tschinkel dokonce teoreticky

přispívá do časopisu A biz Z.[5] Časopis A biz Z sloužil jako ideologická platforma celého hnutí.

Hlavním rysem tvorby Progresivních je experiment a hledání takových forem výrazu, které zracadlí radikální politické smýšlení celé skupiny. Charakteristické pro sdružení kolínských umělců je radikální odmítnutí sociální nespravedlnosti a levicová politická orientace. Vůdčí postava skupiny, Franz Seiwert, byl stoupencem a propagátorem myšlenek Karla Marxe. Exprimentální tendence skupina projevila už svými sympatiemi k dadaismu a expresionismu. Skupina se taktéž zabývá možnostmi média jako je tisk, který se umělcům jeví jako vhodný pro šíření informace za účelem dosažení „sociální změny". Zájem o sociální změnu u kolínských umělců vyústí až v anarchistické a aktivistické tendence. Seiwert proslul výroky, kterými kritizoval klasické malířství: „Vyhoďte falešné idoly, ve jménu přicházející proletariátní kultury!"[6] Umělci neměli daleko k akci a hledali cestu i možnosti, jak oslovovat dělníky jinak než uměním vystaveným v galerii. Při šíření grafik umělci vyhledávali čtenáře z dělnické vrstvy. Příspěvky posílali do dělnických novin, které měly předplatitele z řad proletariátu. Kromě toho skupina distribuovala letáky u vrat továren a prováděla vandalistické činy vyvěšováním plakátů na zakázaná místa. Své aktivní sociální smýšlení také projevili, když se rozhodli tisknout letáky ve prospěch organizace Internationale Arbeiter Hilfe, jež vyhlásila sbírku na pomoc obětem hladomoru v Rusku. Pro tyto účely jim vždy nejvíce vyhovovalo médium černobílého tisku jako prostředek, který je čitelný, reprodukovatelný a lehce distribuovatelný. Tisk vnímali jako silný nosič, který může nabídnout protiváhu nadužívaným moderním technikám, za které považovali fotomontáž nebo fotografii. Tento fakt náležitě vyzvedávali, když mluvili o tisku jako o „obnovení"[7] zapuzeného média.

Vývoj uměleckého stylu Kolínských progresivních Seiwert, zakladatel skupiny, výstižně popsal: „Přes expresionisticko-kubistickou uměleckou formu

Page 8

se vyvinul abstraktní konstruktivismus, který přechází do konstruktivismu figurativního.“[8] Seiwert, Hoerle a Arntz, zakladatelé sdružení, svoji uměleckou dráhu začali jako stoupenci expresionistické komunity Kalltal. Seiwertova cesta a jeho rodící se marxistické smýšlení ho však v roce 1919 dovedlo k dada skupině, kterou založili Max Ernst a Johannes Theodor Baargeld. Dadaistické sdružení Seiwert záhy opustil, aby se v roce 1919 rozhodl založit skupinu vlastní, nazvanou Stupid. Jako skupina Stupid se Seiwert, Horle a Arntz prezentovali v opozici k dadaistům, přesto byl na jejich tvorbu stále patrný vliv dadaismu. Rok 1920 také znamenal vyčerpání expresionismu, který začal být avantgardou považován za komerční, okultistický a byl definitivně prohlášen za mrtvý.[9] Seiwert na tuto změnu reagoval změnou výrazových prostředků. Zachovává zářivé barvy, jeho tvarové a kompoziční řešení však začíná být striktně geometrické. Z roku 1920 pochází Seiwertovo smělé prohlášení: „Pokusíme se být tak jednoduší a nedvojznační v rámci dané formy obrazu nebo skulptury, takovým způsobem, aby nám každý mohl rozumět. My víme, že zde není realita, která by mohla být zaměněna za realitu obrazu nebo sochy. Proto chceme, aby se realita obrazu stala tak jednoznačně reálnou, že ji nikdo jiný nebude moci zaměnit za jiný druh reality.”[10]

Věcné zobrazující prostředky si vyžádal také politický kontext. Seiwert opakovaně kladl požadavky jako čitelnost, odstranění náhodnosti za účelem

jednoznačné interpretace. K datu prohlášení tak Seiwert definoval hlavní charakter stylu celé skupiny. Umělci příznačně styl sami označovali jako věcně konstruktivní styl.[11] Svou geometrickou expresionistickou složkou mohl styl Progresivních Tschinkelovi být blízký i jako určitá varianta českého geometrického dekorativismu.

Po Seiwertově programovém prohlášení kolínská skupina dále experimentovala s možnostmi vyjádřit radikální politické smýšlení svých členů.

Page 9

Seiwert a Arntz přišli s novým termínem, když černobílé konstruktivistické tisky začali nazývat „sociální grafika“. Sociální grafika měla představovat nástroj, který transformuje umění v „politickou zbraň“[12] a který je ideální pro vizualizování nespravedlivých sociálních vztahů. Za ústřední dílo v sociální grafice umělci považovali sérii 12 dřevorytů od Gerda Arntze nazvanou Dvanáct domů naší doby (1927).

Svým členstvím ve skupině se přímým představitelem sociální grafiky stal i Augustin Tschinkel. Současně se stává propagátorem tohoto ideologického programu v českém prostředí. Nutno říci, že Augustin Tschinkel byl úzce propojen s jádrem skupiny a se zmíněnými hlavními osobnostmi se znal a udržoval s nimi korespondenci. O vzrůstajícím zájmu o toto avantgardní hnutí svědčí i výstava Kolínští progresivní, která proběhla na jaře 2008 v Kolíně nad

Rýnem.[13]

2. Sociální grafika v tvorbě Augustina Tschinkela

Etapa, kdy se Tschinkel zapojil do činnosti levicové kolínské skupiny je významná zejména z hlediska unikátní role užívání konkrétních reprezentačních znaků a ikon v obecnějších abstraktních vztazích. Styl kolínské skupiny umělců

těmito formami předznamenal možnosti komunikace prostřednictvím piktogramu. Tschinkel byl jediným umělcem, který se na tento výraz v Čechách orientoval. Současně byl sám mezi umělci, kteří šířili povědomí o tomto směru v Praze. Tschinkel aktivně sociální grafiku propagoval. V Romanci počestného klauna (1929) vytvořil ve stylu sociální grafiky ilustrace. Později spolupracoval na katalogu Soziale Grafik, publikovaném v Kladně. V roce 1935 v Praze vyšla z Tschinkelovy a Arntzovy iniciativy rozsáhlá posmrtná monografie Franze Seiwerta, nejvýznamnějšího člena jmenované kolínské skupiny. Augustin Tschinkel tak bezesporu přinesl a propagoval podstatné myšlenky radikálně orientovaného hnutí v Čechách. Jeho činnost ve skupině měla vliv na jeho hledání nových experimentálních prostředků vyjádření. Gerd Arntz a Tschinkel se i po rozpadu skupiny ve své umělecké a teoretické činnosti zabývali možností vyjádření prostřednictvím vizuálně zjednodušených znaků. V současnosti oživený zájem o činnost kolínské skupiny[14] taktéž naznačuje význam, kterým zapůsobilo radikální politické smýšlení na vývoj moderních výrazových prostředků.

Jako člen skupiny Kolínští progresivní umělci se Tschinkel věnuje v letech 1928-1933 tvorbě černobílých grafik. Přestože styl Progresivních dosáhl uniformity, pro každého z členů jsou charakteristická různá témata a individuální grafický projev. Kunshistorik Oskar Holl si u Tschinkela všímá odlišně pociťovaného prostoru: „Všechny, kteří se dívají na dřívější Tschinkelovy práce, musí napadnout, že ploše pociťovaný prostor působí ještě silněji než u druhých.“[15] Z grafik, kde vyniká čistě plošná kompozice jmenujme například grafiku Poprava z roku 1928. Postavy vojáků a truchlící ženy jsou zjednodušené symboly figur.

Charakteristické je, že prostor je členěn pouze geometricky bez zjevného perspektivního uspořádání. Ani jedna z postav nemá tvář. Kromě uniforem vojáků umělec u postav nezachytil ani detaily oblečení. Jedinými detaily jsou páska na očích popraveného, linie vlasů truchlící ženy a zbraně a uniformy. Členění prostoru je geometricky akcentované vztahem mezi černou a bílou. Už na této rané sociální grafice z roku 1928 jakoby Tschinkel aplikoval pravidla vizuálního kodexu Neurathova jazyka Isotype, který Neurath publikoval v roce 1936: „Na první pohled musí být možné rozeznat nejdůležitější charakteristické prvky, na druhý ty méně podstatné, na třetí důležité detaily a konečně na čtvrtý pohled – nic navíc; a pokud ano, pak je takový obrazový symbol špatný."[16]

Po vzoru Kolínských progresivních umělců Tschinkel reflektuje sociálně politická témata. Tschinkelovy sociální grafiky a jeho intelektuální komentáře jsou citovány v prestižních publikacích jako je Nová věcnost: „Sociálně vědomé umění je také formálně tendenční. Jen touto cestu je možné portrétovat muže jako produkt okolností. Jen touto cestou si udrží hodnotu, když obsah patří do minulosti. Obraz továrny ukazuje individuální lidi jako reálné komponenty firmy, které mohou být sečteny podnikatelem jako ostatní položky inventáře. Podstatné je ukázat tento fakt namísto vrásek a potu dělníků."[17] Cituje autor Nové věcnosti Augustina Tschinkela.

K tématu industrializace a odosobnění lidských mas se Tschinkel vyjadřoval opakovaně. Jmenujme grafiky, mezi kterými jsou Cesta do práce (1929) nebo Přítomnost a minulost (1931). Zde se tématem stává industrializace jako hrozba pro kulturní hodnoty, jak naznačuje rozpadající se antická socha v popředí továrny. Jednoznačnou interpretaci, charakteristickou pro Progresivní, nabízí i

grafika Cesta do práce (1929). Zde je továrna znázorněna jako hrozba odcizení a uniformity dělnictva, které mechanicky pochoduje do práce. Tschinkelova sociální grafika si téměř vždy uchovává elementy vizuální hravosti. To je patrné i na

ukázce grafiky Organizace závodu (1928). Zobrazení továrny a dělníků na této grafice je hravou etudou založenou na vizuální podobě hlav dělníků a kulovitých strojních součástek.

U jiných grafik je dále na první pohled zřejmá umělcova záliba pro symetrii a pro určité opakování jednotlivých prvků. Tyto prostředky podtrhávají pocity kolektivnosti a odosobnění. Jako pracovník Sociologicko-hospodářského muzea Tschinkel sdílel názor, že tato norma je nejlepší pro kolektivní otázky: „Sociologicky objektivní umění nezná soukromě subjektivního obsahu. Jeho vlastní tendencí je tudíž učiniti kolektivnost viditelnou pomocí kolektivní formy.“[18] Téma odosobnění lidských mas je tu paralelou k Neurathově vídeňské metodě. Stejně tak znázorněním se podobá technice „obrazových statistik“. Jako na statistikách vidíme u Tschinkela řady postav z nichž jedna je jako druhá. Např. Uctívání telete, Cesta do práce (1929) nebo grafika Spiritus (1930) jsou tvořeny opakováním stejné generické formy figury. Svým standartním vzhledem a způsobem řazení se však postavy jeví spíše jako roboti než jako lidé.

Tschinkelova sociální grafika je také dokonalou ukázkou přístupu, kdy Progresivní pracovali se symbolem jako s „lexikonem” obrazů reality. Grafika

Sebevražedkyně z roku 1930 představuje kombinaci dvou symbolů ve vysoce zjednodušené formě. Grafika znázorňueje ikonu figury ženy zkříženou s železničními kolejemi. Tvar kříže těla sebevražedkyně dodává grafice dramatický ráz. Při pohledu na grafiku se nabízí paralela se Seiwertovým autoportrétem Hlava z roku 1920. Obdobně jako Seiwert v grafice autor použil dvou reprezentujících znaků spojených v abstraktním vztahu. Seiwert u Hlavy využil spojení dvou znaků: hlavy a radiologického paprsku, aby znázornil, že umělec utrpěl při radiologickém ošetření poranění hlavy.

Vynikající ukázkou Tschinkelovy umělecké práce ve stylu tzv. sociální grafiky z této doby je řešení publikace Romance počestného klauna z roku 1929.

Page 13

Tschinkel zde použil konstruktivistickou grafiku, aby vytvořil ilustrace k milostné poezii. Nezávislé nakladatelství Arco zjevně umožnilo Tschinkelovi volně pojmout umělecké řešení. Ačkoli uvnitř použil sociální grafiku, řešení obálky ukazuje, že se plně orientoval na poli modernistické typografie. Obálku řešil užitím moderního fontu písma, který používal například Karel Teige na obálkách časopisu Red. I u ilustrace na obálce je patrná reminiscence ruské avantgardy. Celkové řešení představuje jednoduchou, precizní a jemnou práci v modernistickém stylu.

Tschinkel konstuktivistický figurální styl současně adoptuje i ve svých

malbách. Pro jeho malby je charakteristická elegantní geometrická kompozice a subtilní užívání barev. V případě Tschinkela mají konstruktivistické malby i jistý půvab. Mezi malířskou tvorbou Kolínských progresivních umělců vyniká citem pro barvu. Jako motiv malby jej zaujal i Libeňský plynojem (1935). Modernistické symboly – dokonalý tvar koule, kouřící komín a charakteristický funkcionalistický žebřík na střechách budov, to vše mistrně ztvárnil jako geometrický obrazec plně odrážející modernistické vnímání tématu.

V roce 1932 v kladenském nakladatelství Naše cesta vyšla, pravděpodobně z iniciativy A. Tschinkela, malá publikace nazvaná Soziale Grafik (Sociální grafika). Touto aktivitou Tschinkel propagoval dílo německé umělecké skupiny Kolínští progresivní umělci u nás. Celkem brožura prezentovala 18 černobílých konstruktivistických grafik umělců mezinárodního zastoupení. Jmenovitě jsou v publikaci zastoupeni umělci Peter Alma, Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Krinski, Franz Wilhelm Seiwert a Augustin Tschinkel. Publikace vyšla v německém jazyce v kapesním formátu A6. Celkem čítá 40 stránek, redakčně je vedená V. Pekárkem. Úvod napsal literární kritik a překladatel Břetislav Mancák, který zejména zdůrazňuje fakt, že tito umělci, autoři sociálních grafik, chtějí „nové víno“ tedy nové umění s formou, která přispěje k odhalení třídní

nerovnosti. To považoval za nezbytné. Sociální grafiku hodnotil jako možnost vštěpování sociálního cítění lidem bez rozdílu věku, za účelem vytvořit novou

tvář světa.[19]

Publikace vzniká jen rok před rozpadem celé skupiny Progresivních umělců. Přestože je poměrně malého rozsahu, lze sledovat vliv černobílé konstruktivisticky laděné grafiky na české umělce. Jaroslav Anděl píše o vlivu, který publikování „sociální grafiky“ mělo na skupinu Linii, konkrétně na umělce Josefa Bartušku a Oldřicha Nouzu. Soziale Grafik byla rozhodujícím podnětem pro transformaci uměleckého výrazu obou umělců. Vliv Kolínských na Josefa Bartušku a Oldřicha Nouzu zprostředkoval Tschinkel, který v českém prostředí propagoval použití piktogramu spojené s Neurathovou statistickou metodou.[20] Tschinkel přispěl svými pracemi do časopisu a výstavy Linie v roce 1935. Podle jeho dopisu z 5. 10. 1933, adresovaného Oldřichu Nouzovi, došlo ke kontaktu mezi oběma umělci na podzim roku 1933. Tschinkel byl však možná již před tím ve styku s Bartuškou, v jehož pozůstalosti se zachovaly publikace Kolínských progresivních umělců, například číslo časopisu A bis Z z dubna 1931 a monografie Franze Wilhelma Seiwerta. Grafická úprava německého časopisu ukazuje nápadnou podobu s úpravou Linie. Srovnání prací ukazuje zřetelný vliv německé skupiny na grafickou tvorbu českých umělců.

3. Otto Neurath a vídeňská metoda obrazové statistiky

Časově se činnost Tschinkela pro Progresivní překrývá s jeho působením v Sociologicko-ekonomickém muzeu ve Vídni. Další vývoj Tschinkelova uměleckého směřování je třeba chápat ve spojení s tímto muzeem. Jednalo se o ideologický projekt sociologa a filosofa Otto Neuratha (1882-1945).

Ten se prakticky celý život věnoval šíření vlastních myšlenek vizuální výchovy. Za tímto účelem založil tři instituce Sociologicko–ekonomické muzeum ve Vídni 1925-34 (Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum), Promotion of visul Picture Education v Hágu (1934-1940) a Isotype institut v Oxfordu (1942-1945). V daných institucích Otto Neurath sdružil pedagogy a umělce, kteří pracovali na obrazových statistikách. Neurath je vnímán jako pionýr vizualizování informace, kdy statistická data jsou zprostředkována prostřednictvím lehce interpretovatelné ikony. Nejprve Neurath metodu navrhl pro vytváření grafů, později svoje myšlenky rozšířil.

Otto Neurath se narodil 1882, studoval matematiku, historii, sociologii a ekonomii. V letech 1930-1936 byl členem vídeňského kroužku neopozitivistů, kteří se zabývali výroky a předpovědí, které následně mají vliv na změny ve společnosti. S Rudolfem Carnapem a Charlesem Morrisem participoval na vydání

pokračování vědecké části encyklopedie Diderot (Encyclopedia of Unified Science, pokračování práce neopozitivistického filosofa Augusta Comta). V publikaci Isotype z roku 1936 se Otto Neuarth hlásí mimo jiné také k odkazu Jana Amose Komenského, jako k předchůdci myšlenek obrazové statistiky.

V roce 1926 na výstavě v Düsseldorfu se Otto Neurath setkal s kolínským progresivním ilustrátorem Gerdem Arntzem. Arntzův styl byl Neurathovi natolik

Page 16

blízký, že neváhal a v roce 1929 Arntze zaměstnal jako ilustrátora pro ideologický projekt Sociologicko–ekonomického vzdělávácího muzea. Arntz se odstěhoval za tímto účelem do Vídně. Zde pracoval jako umělecký ředitel po celou dobu fungování muzea v letech 1929-34. Spolu s Arntzem do Vídně odešli i další kolínští umělci. K Arntzovi se tak na Seiwertovo doporučení připojil i Augustin Tschinkel. Z jádra skupiny přešel do Vídně i Peter Alma.

Pro své vídeňské působení se Neurath zapsal do historie vizualizování sociologických dat tzv. obrazovou statistikou. Augustin Tschinkel použil výstižný název metody, když ji nazval „obrazy množství". Tato metoda byla ve své době i díky Neurathovým propagačním činnostem považována za velmi pokrokovou. Viz. Tschinkel o obrazové statistice v Československém kreslíři: "Motoda sociologického a hospodářského muzea, která je převratem v dosavadních způsobech statistického zobrazování, spočívá na zásadě, že větší množství se nevyjadřuje většími značkami, nýbrž větším množstvím značek."[21]

Neurath se proslavil tím, že zamítl klasické grafy. Odmítl používat histogram. Obrazovou statistiku navrhl jako metodu, kdy je množství zobrazeno počtem značek v dnešním jazyce tzv. piktogramů. Jako nejznámější příklad Otto Neurath uvádí graf pro Počet sňatků v Německu v období 1911-1926. Zde použil jako hlavní prvek piktogram sňatku znázorňující muže a ženu držící se za ruku. Věřil, že se piktogram divákovi vtiskne do mysli a že navodí asociaci, že se jedná o skutečné lidi namísto abstraktního čísla. Věřil, že takto postavený výukový obraz, bude mít trvalý účinek na mysl diváka. Dále graf rozdělil do čtyř časových úseků. Každý úsek doprovází různé množství piktogramu sňatku. Jeden piktogram přitom reprezentuje 100 000 sňatků. Znázornění je navrženo tak, aby divák okamžitě zjistil, že během války dochází k snížení počtů dvojic novomanželů. Jako jednoznačná interpretace se nabízí, že sňatky jsou kvůli válce odloženy. Neurath byl přesvědčen, že tato obrazová statistika stimuluje k aktivnímu myšlení místo

Page 17

pasivního shromažďování dat. Pobízí diváka hledat ekonomické, sociologické i psychologické faktory, které vedou k daným údajům.[22]

Page 18

4. ISOTYPE

Po metodě obrazové statistiky Neurath rozvinul myšlenku mezinárodního obrazového jazyka, který by lidem umožnil komunikovat a učit se o důležitých socio-ekonomických otázkách. Pro znakovou řeč zvolil akronym Isotype ze slov International System of TYpographic Picture Education. Myšlenku mezinárodního obrazového jazyka představil v roce 1936 ve spisu International picture language (Mezinárodní obrazový jazyk). Do vize vizuální výchovy vkládal velké naděje. Věřil, že obrazový jazyk vytvoří most mezi vzdělanými a nevzdělanými, jak se O. Neurath vyjádřil v článku pro Československého kreslíře: „Obrazová pedagogika je tu mostem, který umožňuje nevzdělanému člověku pochopit mnohé, co by ze slovního líčení nepochopil.“[23] Věřil, že je to prostředek, jak vědecky ukázat: „Cestu lidstva, jeho život, strachy, naděje veliké skupiny lidí“.[24]

Jazyk Isotype prakticky obsahuje všechny metody vizualizace, které vznikly v rámci Neurathových projektů do roku 1936, včetně tzv. obrazové statistiky. Uvádí se, že jako součást Isotype je navrženo na 1140 obrazových elementů a pravidel, jak tyto elementy kombinovat. Nejznámější Neurathův příklad je kombinace symbolu továrny a symbolu boty, který příznačně značí výrobce obuvi. Neurath věřil, že jazyk bude sloužit i k znázornění složitějších vztahů. Spolu s umělci proto navrhl piktogramy a obrazy, které měly sloužit poznávání faktů z oblasti biologie, sociologie, fyziky nebo ekonomie. V roce 1942, po Neurathově emigraci do Anglie, vznikl v Anglii institut Isotype, pojmenovaný stejně jako Neurathem navržená metoda obrazového jazyka.

Page 19

Po Neurathově smrti institut Isotype vedla jeho druhá manželka Marie Neurath[25], která pod hlavičkou Isotype vydávala hlavně vzdělávací knihy pro děti. Obecně se po Neurathově smrti mluví o ústupu Neurathovy metody. Metoda nebyla navržena pro výzkum ani objevy, její vydobyté metody se staly bežnou praxí v grafice a vzdělávání, jejich nedílnou součástí.

5. Historie zobrazování statistických dat

Nezaměnitelnou podobu “obrazové statistiky” a obrazového jazyka Isotype dnes vizuálně představuje postavička ve formě symbolu v redukované standardizované lidské podobě. Za tvůrce této generické figurky je všeobecně považován Gerd Arntz. Augustin Tschinkel se k tomu vyjádřil ve Výtvarných snahách: „Věcně konstuktivní tvarový výraz značek, nápisů a tabulek je v podstatě dílem malíře Gerda Arntze a jím řízeným oddělením pro návrhy.”[26] V dílně muzea vzniklo pod vedením Arntze na stovky piktogramů a obrazových statistik, které jsou dnes zpřístupněné na internetu.

Odborníci na statistiku se domnívají, že Neuratha při výběru Gerda

Arntze jako vhodného umělce, navedla znalost historie zobrazování statistických dat. Traduje se, že když Otto Neurath v roce 1926 navštívil v Düsseldorfu Arntzovu výstavu sociálních grafik, byl záhy rozhodnut o tom, že tento umělec je ten pravý. Když Neurath založil projekt Sociálně-ekonomického muzea ve Vídni, a když hledal umělce, kteří by mu pomohli realizovat vizi „vizuální výchovy pomocí satistických a ekonomických dat", měl pravděpodobně představu o tom, jak by statistika v obrazech měla vypadat.

Jako předchůdce pro zobrazování statistických tabulek uveďme například ekonoma Williama Playaira, který vyvinul v roce 1801 metodu pro prezentaci hodnot trhu tzv. statistický breviář, publikovaný v Londýně v roce 1801. Jako další důležitá postava na poli statistické grafiky se zapsal statistik Michael George Mulhall, který v roce 1893 publikoval uznávaný Statistický lexikon, kde hodnoty zobrazoval pomocí piktogramů a procentuálních hodnot množství. Dalším známým obrazovým statistickým pramenem jsou Grafické metody pro prezentování dat od Willarda C. Brintona. Předpokládá se, že existující metody inspirovaly Neuratha, aby kvantitu znázornil znásobením piktogramu. Sériové

opakování jednoho symbolu se stalo nejcharakterističtějším prvkem vídeňské obrazové statistiky.

Charakteristické pro toto období pravděpodobně byla záliba ve statistice.

K volbě konstruktivistického figurativního stylu mohl Neuratha navést například koncept tzv. „průměrného člověka". Koncept stanovil belgický matematik Adalph Ouételet, když v polovině 19. stol. stanovil tzv. průměrného člověka jako statistický fenomén, ideál sestavený z průměrů jednotlivých znaků. Podle tzv. normální křivky průměrný člověk nemá charakter, nemá osobnost a nemá individuální rysy.

Názor, že pro znázornění společenských a hospodářských poměrů jsou nejlepší konstruktivistické značky, sdílel i Augustin Tschinkel, když pro Výtvarné snahy napsal: „Kolektivní, sériové a standardní tvary jsou nejvhodnější pro účely, které jsou právě věcí kolektivu."[27]

Neurathovo smýšlení bylo současně velmi blízko Progresivním umělcům. Stejně jako Kolínští progresivní Neurath věřil v sociální změnu. Jeho revolučním nástrojem však měla být statistika, která jako jediná může zprostředkovat nepředpojatý pohled na sociální a ekonomickou realitu.

6. Grafické oddělení muzea ve Vídni

Minimalistická didaktická estetika Sociologického hospodářského muzea ve Vídni vznikala v grafickém oddělení pod vedením Gerda Arntze (1900-1988), který byl jedním z hlavních zakladatelů skupiny Kolínští progresivní umělci. Častěji než člen skupiny je uváděn jako tvůrce piktogramů a „obrazových statistik" Sociologicko-hospodářského muzea. Na pozvání Otto Neuratha přichází Gerd Arntz v roce 1928 do Vídně. Vedle svojí volné tvorby se od té doby začal věnovat tvorbě obrazových grafů a statistik. Neurath nechal muzeum vybavit dílnou na plastické plány a modely domů a měst. K muzeu připojil archiv pro obrazovou pedagogiku - plakáty poučného obsahu, sbírku sociologické grafiky. Odhaduje se, že Gerd Arntz během života navrhl kolem 4000 rozličných piktogramů a abstraktních ilustrací pro Neurathovy vzdělávací projekty.

Práce v grafické dílně byla organizovaná na profesionální úrovni tak, aby vznikající "obrazové statistiky" reflektovaly nejnovější vědecký výzkum. V muzeu byl z toho důvodu kromě umělců zaměstnán vědec a odborník na statistiku. Mimo to Neurath prosadil pozici, kterou nazýval "transformátor". Transformátor, neboli prostředník, byl zaměstnán, aby zejdnodušoval komplikovaná data, eliminoval nadbytečné informace, které by mohly odvádět pozornost od detailů. Po "transformaci" dat teprve odborník zadával úkol grafikovi.

Jako vedoucí oddělení pro transformaci pracovala Marie Reidemeister[28],

která měla za úkol přetvářet statistické údaje do obrazových statistik a zvolit materiál, který bude mít zaručený vzdělávací efekt. Gerd Arntz potom předobraz "statistických značek" převedl do nezaměnitelné podoby a dal jim uměleckou tvář symbolu. „Nebylo jednoduché vždy přesvědčit Neuratha, aby přijal vysoce stylizované obrazové elementy,"[29] popisuje svou práci Arntz. Přesto dodává, že se

Page 23

mu zpravidla jeho práce podařila prosadit: „Přestože jsem se potýkal s pochybami ze strany Neuratha, který vždy hledal alternativy, já jsem většinou „uvnitř" už učinil rozhodnutí."[30]

O progresivním uspořádání grafického oddělení svědčí i spolupráce muzea s Bauhausem. V dílně pracovali jako asistentni studenti z Bauhausu. Asistenti vytvářeli linorytový štoček symbolu, potom se symbol tisknul na arch papíru. Z tisků byly symboly vystřihovány a lepeny na tématický panel výstavní expozice. Nástěnné obrazce a zejména mapy, jejichž nápisy a značky bylo nutné často měnit nebo přemisťovat, byly zhotoveny z kovu nebo byly vybaveny magnetem. Neurath také konzultoval vizuální styl s průkopníkem moderní typografie, Janem Tschicholdem. Ten pro projekt doporučil užívání fontu písma Futtura letter type.

Otto Neurath stanovil sbírku zásad, podle kterých se grafické oddělení řídilo. Nejznámější pravidlo, které mělo ohlas v českém prostředí, je užívání piktogramů pro znázornění množství. Neurath současně prohlašoval, že u obrazových statistik platí pravidlo „méně je více". "Vysoká stylizovanost pomáhá

divákům zapamatovat si alespoň něco."[31] To hodnotí jako lepší, než když si divák neodnese nic. Dalším pravidlem byla transformace statistických dat, kterou Neurath hodnotil jako zásadní složku práce muzea. Kromě toho zakázal užívání procentuálních histogramů a grafů s křivkami. Neurath neopoměl ani pravidla pro barevnost. Jeho hlavním požadavkem bylo, aby barva byla konzistentní s obsahem. Zároveň barva musí být řešena tak, aby vedla oko a ulehčila divákům první kontakt se statistikou a divák vědel, kde začít obraz číst. To, co je důležité, musí být zřejmé na první pohled. Druhým pohledem pak divák zjistí méně důležité informace. Třetím zjistí detaily. Na počtvrté nesmí zjistit nic navíc.

Page 24

V rámci pravidel také zazněl Neurathův postulát: „Není důležité říkat slovy, co lze říci obrazem. Opačně nejde říci obrazem, co řekneme slovy."[32] Vzdělávací pracovník musí rozhoudnout, který jazyk je lepší pro daný účel. Všechny obrazové složky statistiky dohromady tvoří jednotu, nesoutěží spolu podobně jako je tomu u reklamy.[33]

Page 25

7. Jako průkopník obrazové statistiky

V roce 1929 spolu s ostatními Progresivními umělci odešel Augustin Tschinkel do Vídně pracovat pro Neuratův ideologický projekt vzdělávacího muzea. Pracoval zde pouze jeden rok v letech 1929-1930. V grafickém oddělení zde pod vedením Gerda Arntze tvořil ze znaků a symbolů zjednodušené „obrazové statistiky". Souběžně dále pokračoval ve vytváření sociálních grafik, ale zároveň se stává i propagátorem Neurathovy vídeňské metody v českém prostředí. Záhy po nástupu do muzea, v letech 1928-1929, v časopise Výtvarné snahy publikoval 2 články o metodách Sociologického a hospodářského muzea. V článku Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni představil krátkou historii muzea. Současně pro české čtenáře definoval cíle a poslání muzea a metody, s kterými muzeum pracuje. Neurathovy metody hodnotí jako novou řeč nebo také nové písmo: „Muzeum vytvořilo novou snadno pochopitelnou obrazovou řeč nebo obrazové písmo statistiky.“[34]

Při práci v muzeu konstruktivně věcný jazyk Kolínských progresivních umělců postupně splyne s obrazovým jazykem edukativních grafů a piktogramů, známých ve své době pod termínem „obrazová statistika“ nebo Neurathova „Vídeňská metoda”. Tschinkelovo dílo spontánně odráží vývoj a posun stylu. Pro umělce, dosud pracující v sociální grafice, znamenal přesun do Vídně nové podněty. Umělci přímo začali pracovat s piktografickým jazykem a jejich pozornost se zaměřila čistě na samotný symbol a otázky vizuálního sdělení, oproštěného od radikálně politického kontextu.

Pomyslným ukončnením tohoto období je uzavření Sociologicko-ekonomického muzea, ke kterému dochází v roce 1934. Tyto principy položily základy dalšího vývoje Sutnarovy a Tschinkelovy spolupráce na poli vizuální výchovy. Vídeňské období předznamenává vizuálně velmi výrazné a podstatné

publikace jako Malá vlastivěda (1935), Zeměpisné rébusy (1936), Symbol, rébus, písmeno (1937).

Po ukončení Tschinkelovy činnosti pro Progresivní a pro Vídeňské muzeum se jeho činnost soustředí opět hlavně v Čechách, kde od roku 1931 pracoval jako grafický poradce pro vzdělávací publikace, které vydávalo Státní nakladatelství. V Čechách pokračuje v práci zejména na ilustracích, plakátech, knižních obálkách nebo se se Sutnarem podílí na typografické úpravě časopisů a knih. Z oblasti sociální grafiky a ilustrování grafů se jeho soustředění nyní více přesouvá do oblasti realizace moderně řešené vzdělávací knihy.

Tschinkel, který pracoval pro již zmíněné Státní nakladatelství, v té době evidentně při tvorbě čerpal ze svých mezinárodních zkušeností. Po vzoru „Vídeňské metody“ použil například vzdělávací grafy při řešení publikací jako Hory a lidé z roku (1936) nebo u publikace Proč jsem Čechoslovák (1938). Obě publikace mají ucelený vizuální koncept, čerpající z vysoce stylizovaného konstruktivistického jazyka, který se u Tschinkela vyvíjí díky jeho kontaktům s umělci v Kolíně nad Rýnem a ve Vídni. Při řešení obálky však reaguje vlastním způsobem na obecnější tendence avantgardy. Zejména na tendenci, kde je kladen velký důraz na knižní obálku. Obálka Hory a lidé je pojatá jako zhutněný vizuální symbol celé knihy. Je zde zkombinováno hned několik nových avantgardních prvků. Tschinkel zde užil černobílou fotomontáž traktoristy, výrazně červenou

barvu v názvu knihy a netradiční diagonální úhel. Diagonální úhel se stal oblíbeným konstruktivistickým prvkem v 30. letech zejména ve fotografii. Sutnar úhlopříčné geometrické řešení používal i při tvorbě knižních obálek nebo při vytváření loga nakladatelství Družstevní práce[35].

Tschinkel tak reflektuje nejen obrazovou statistiku, ale reaguje i na české meziválečné období, v němž byla formována nová definice knihy. Evidentní je tu návaznost na Karla Teiga a platformu Devětsilu. Teige v souvislosti s impulzy

vycházejícími z Bauhausu stanovil konstruktivistickou a poetistickou orientaci designu a začal používat médium fotografie. U vzdělávacích knih Hory a lidé z roku (1936) nebo u publikace Proč jsem Čechoslovák (1938) se dá mluvit o kreativním řešení celé knihy jako celku. Typograficky knihu řešenou jako poetickou báseň realizoval Karel Teige v legendární Nezvalově Abecedě v roce 1926.[36]

Paralelou, kde Tschinkel sahá u vizuálních řešení k silným prvkům české avantgardy je i plakát pro III. Československou olympiádu z roku 1934. Na vizuálních řešeních pro olympiádu Tschinkel spolupracoval s L. Sutnarem. Na plakátu použil odvážnou diagonální kompozici po vzoru L. Sutnara, který zpracoval obdobný plakát. Kompozice Sutnarova řešení byla při realizaci značně zmírněna. Sutnarův plakát pro dělnickou olympiádu přesto obdržel první cenu ve

veřejné soutěži a byl odměněn tisíci korunami.[37]

V roce 1935 vychází ve Státním nakladatelství učebnice Malá vlastivěda, kde se znovu propojila Sutnarova s Tschinkelova tvorba. Koncepčně se umělci striktně drželi vysoce stylizovaného konstruktivistického jazyka, který nejlépe vyhovoval záměru vizualizovat statistická a zeměpisná data po vzoru Otto Neuratha a jeho „Vídeňské metody". Umělci zde opět násobí nové přístupy k modernímu designu. Důsledně použili Neurathova pravidla jazyka Isotype a vysoké stylizace. Promyšlená typografie a estetické černočervené řešení dělá z Malé vlastivědy také důležitou knihu v oblasti moderního designu.

Tschinkelovy výrazné práce v oblasti obrazové statistiky, které vydává Státní nakladatelství, si všimnou i v Československém kreslíři. Jako průkopníka na poli obrazové statistiky Tschinkela v roce 1935 označil například Vladimír Konvička: „Z průkopníků obrazové statistiky u nás je třeba jmenovat na prvním místě návrhy Tschinkelovy. Například jeho charakteristické moderní obrazové statistiky v publikaci „Školství za ministra Dérera" a v periodickém měsíčníku

„Naše republika".[38] Zájem o Tschinkelovu práci vrostl i díky tomu, že se obrazová statistika rozšířila jako část učební látky v hodinách kreslení na českých školách. Obecně byla obrazová statistika považována za novou a progresivní metodu „nového vidění", jako nástroj, který sloužil vizualizování statistických a hospodářských dat.

Metody nového vidění byly zpravidla spojovány zejména s fotografií v kontextu ruského a německého konstruktivismu (László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Jan Tschichold). Nové vidění reprezentovalo záměr avantgardy učit veřejnost vidět svět v novém světle, ke kterému měly nejlépe sloužilt fotografie v různých perspektivních pohledech, zvětšeniny detailů, fragmentace objektu a další experimentální snímky. Nové vidění v oblasti fotografie u nás reprezentuje publikace Státní grafické školy Fotografie vidí povrch (1935).

Obdobně cílem vizuálních metod Otto Neuratha bylo vyvolat obrazem vzdělávací účinek na diváka. Avantgardní přístupy nového vidění Neurath naplňoval i svým přesvědčením o možnostech nahradit psanou řeč obrazovým jazykem. Zatímco avantgardní umělci se zaměrili na nová média a experiment. Otto Neurath mluví o své metodě jako o „renesanci hieroglyfů“. Jako dítě byl silně ovlivněn mimo jiné ilustrovanými encyklopediemi, atlasy a návštěvou muzejní expozice o Egyptologii. Svoje celoživotní úsilí vložil do snahy o „oživení“ těchto vyjímečných obrazových symbolů.

Ve třicátých letech tyto teoretické myšlenky ovlivnily zejména směřování moderního designu, kdy design začíná být stále více chápán ve smyslu vizuální komunikace. Představitelem nové orientace designu se u nás v třicátých letech záhy stává Ladislav Sutnar. Posun ve vnímání role designu odráží i Sutnarovy reformy pro celkovou prezentaci nakladatelství Družstevní práce[39], kdy v roce 1929 představil novou progresivní vizuální řeč široké veřejnosti. V roce 1928 Jan Tschichold, inspirovaný modernistickou typografií Bauhausu, vydal knihu Nová

typografie, která je považována za manifest moderní typografie. Jan Tschichold požaduje funkčnost formy, ale hlavní funkci tištěného textu spatřuje v komunikaci. „Prostřednictvím typo-fota, máme na mysli jakoukoli syntézu mezi typografií a fotografií, se dnes můžeme vyjadřovat lépe a rychleji než s pomocí těžkopádných prostředků řeči a psaní.“[40]

Následně design knihy stále více začíná být chápán jako soustava pravidel vizuální řeči, které usnadňuje cestu k porozumění obsahu divákovi. Tyto změny odráží i nově objevující se terminologie. Mluví se o zrakové výchově, fotografickém vidění nebo vizuální kultuře. V oblasti knihy ustupuje konstruktivistický program kladoucí důraz pouze na funkčnost.

8. Malá vlastivěda (1935)

V roce 1935 vznikla ve spolupráci Sutnara a Tschinkela nejvýraznější československá publikace inspirovaná Neurathovou „Vídeňskou metodou“. Malá vlastivěda po vzoru „Vídeňské metody“ prezentuje statistická zeměpisná a hospodářská data. Informace pro zpracování map a diagramů poskytl Státní statistický úřad. Učebnici schválilo pro výuku na školách Ministerstvo školství. Vznik učebnice umělecky řídil Ladislav Sutnar. Augustin Tschinkel jako ilustrátor kreslil mapy a diagramy. Text napsal a historickou část řídil Bedřich Mendl. Vedle legendární Sutnarovy fotografické publikace Fotografie vidí povrch (1935) vznikla další publikace, která si kladla za požadavek představit nové prostředky vizuální komunikace.

Učebnice je ukázkou zejména vizuálních pravidel Otty Neuratha. Celou publikaci Malé vlastivědy provází diváka Neurathova vysoce stylizovaná mužská postavička v dnešním jazyce tzv. piktogram. Věcně konstuktivní tvarový výraz figurky vychází přímo z Neurathova vizuálního kodexu. Neurath jako jednotku komunikace stanoví standardizovaný vizuální prvek, který je bez vysvětlování

srozumitelný divákovi. Postavička je v učebnici hlavním nosičem informace. I ostatní použité značky a symboly zvířat a dopravních prostředků jsou unifikované stylem, velikostí a minimalistickým grafickým řešením.

Současně Tschinkel byl srozuměn s tím, že barva v Neurathově Vídeňské metodě slouží k vyjádření daného obsahu. Tschinkel vyjádřil svůj obdiv k Neurathovu symbolickému přístupu k barvě následovně: „V symbolice barev dosáhlo vídeňské muzeum pozoruhodných výsledků.“[41] Podle vídeňského vzoru umělci pro Malou vlastivědu stanovili vlastní pravidla barevnosti. Barva tak obdobně jako Neuratova mužská figurka slouží v publikaci zejména jako informační prvek. Divák se například podle vysvětlivek dozví, co symbolizuje žlutá v určitém úseku. Žlutá může značit obchod s penězi. Jinde dle daných

pravidel informuje o příslušnosti k určité skupině atp. O symbolickém působení barev v designu uvažoval i Sutnar, když později napsal: „Barva jako vizuální stimul působí na emoce různým stupněm intenzity. Působí způsobem iritujícím, potěšujícím, depresivním nebo vzrušujícím. Ve městě červená signální světla „dead end“ doslova křičí na diváka varování. Tyto barevné podněty v běžném životě vypovídají o potenciálu barev, když jsou převedeny do designu.“[42]

Z Neurathových principů dále umělci aplikovali sdružování významů symbolů. Postava doplněná atributem představuje určité povolání. Piktogram postavičky zkombinovaný se symbolem srpu, tak reprezentuje lidi pracující

v zemědělství apod. Dále si Sutnar s Tschinkelem z obrazové statistiky vypůjčili již zmíněné nejslavnější pravidlo, kdy množství je značeno užitím příslušného počtu piktogramů. V Diagramu „Boj za svobodu“ jeden piktogram představuje 5000 legionářů. Celkový počet legionářů v Rusku je touto cestou znázorněn jako 14 značek (tj. 70 000 legionářů).

Malá vlastivěda tak reprezentuje první společný vizuální projekt Tschinkela a Sutnara, kterým knihu povyšují na nástroj obrazové komunikace. Tyto proměny charakterizuje Jan Rous: „Obrazová publikace se stala výrazem nového způsbou vnímání světa a jeho čtení, definitním přechodem na bázi vizuální komunikace.“[43] Koncepčně Malá vlastivěda představuje techniky „nového vidění“. Díky Sutnarovu barevnému řešení je i vynikající ukázkou minimalistického čistého designu třicátých let.

9. Působení na Státní grafické škole

Poslední ucelenější etapa dotýkající se v Tschinkelově díle moderního designu nastává v roce 1936. V tomto roce 1. února nastoupil jako externí učitel na Státní grafickou školu (podle výroční zprávy SGŠ 36/37). Působil zde až do roku 1941 jako učitel odborného kreslení a Německého jazyka. Současně měl funkci správce typografického inventáře. Zprávy ministerstva školství Tschinkelovy metody výuky na Státní grafické škole hodnotí jako jedny z nejprogresivnějších.[44] Škola byla od roku 1932 vedená Ladislavem Sutnarem. Ladislav Sutnar po nástupu na školu zavedl řadu reforem. Změnil strukturu předmětů, zavedl například výuku reklamní fotografie, „přivedl na školu nové pedagogy s moderním myšlením a s moderními pedagogickými metodami."[45] Působení na škole poskytlo Tschinkelovi zázemí a volnost dále rozvíjet zájem o metody tzv. "nového vidění". Pod patronátem moderně orientované školy se Tschinkel mohl bez omezování dále teoreticky zabývat ve vydávaných publikacích a rozvíjet progresivními podněty, o které měl zájem.

Pro studijní účely na Státní grafické škole redikoval čtyři brožury: Zeměpisné rebusy (1936), Gotické a renesanční filigrány (1938), Mariánské obrázky (1940), O zobrazování slunce (1940). Všechny doplnil vlastními texty, které sloužily studijním účelům školy. V těchto výukových textech se Tschinkel hlouběji zabývá výskytem a povahou rozličných symbolů a značek v historii umění. Východiska Tschinkelových myšlenek evidentně vycházejí z Neurathovy "obrazové statistiky", ale současně reflektuje i program skupiny Kolínských progresivních umělců.

Po uzavření muzea emigroval Gerd Arntz, Tschinkelův přítel, do Holandska. Tam pokračoval pro Neuratha ve vytváření piktogramů "univerzálního vizuálního jazyka", vztahujících se k politice, ekonomice, průmyslu nebo společnosti. Arntz pokračoval v práci se symbolem ve smyslu

Page 33

vytváření univerzálního obrazového jazyka, který by zprostředkoval pochopení světa. Tschinkel už v této době přemýšlel hlavně o tom, jak tyto symboly mohou působit na diváka. V publikacích pro Státní grafickou školu Tschinkel nové zobrazovací metody hodnotí vlastním způsobem a přináší nová východiska dotýkající se této tematiky. V případě zobrazovacího jazyka ho nezajímá pouze osamocený obrazový symbol jako nosič informace, který je patrný u Neuratha. Zajímá se obecněji o komunikaci obrazovým písmem a o psychologický účinek symbolu. V článcích pro Československého kreslíře z let 1938-39 například analyzuje starověké obrazové písmo včetně hieroglyfyckého písma.[46] Tschinkel se v článcích zajímá o dějiny obrazového písma a o různé principy, na kterých byla založena obrazová abeceda v různých kulturách. Svoje poznatky z historie písma použil v publikaci Zeměpisné rebusy (1936). Brožura představuje hravé vizuální rébusy pro názvy měst. Tschinkel vytvořil pro celou brožuru vlastní kód vycházející z historie písma, který je možný dešifrovat a který je nosičem sdělení názvů jednotlivých měst.

Vlastní postřehy Augustin Tschinkel přináší i tam, kde zkoumá formy lidového symbolického umění. Zde je patrné názorové propojení s Kolínskými progresivními umělci, kteří se otevřeně hlásili ke "křesťanskému a lidovému umění" jako ke svým vzorům. Křesťanské a lidové umění pro Kolínské progresivní umělce představovalo maximální čitelnost umělecké formy. V časopisu A bis Z, Kolínští progresivní publikovali lidové umění nebo jeskynní

nástěnné malby vedle článků o filmu a fotomontáži. Tschinkelův zájem o lidové a křesťanské umění se nejvíce projevil v publikacích Gotické a renesanční filigrány (1938) a Mariánské obrázky (1940).

Mezi brožurami, které Tschinkel redigoval pro Státní grafickou školu, představuje nejucelenější pojednání o symbolickém vyjadřovní brožura O zobrazování slunce (1940). Tschinkel pojednává konkrétně o povaze symbolů,

Page 34

sloužících v historii k znázorňování slunce. Všímá si možnosti symbol používat jako identifikátor předmětů: „Samozřejmě není lhostejno, na kterých předmětech jsou znaky umístěny, protože právě takové okolnosti mohou vést k závěrům o smyslu těchto znaků."[47] Tschinkel upozorňuje na to, že kombinace symbolu s jinými znaky sloužily k vyjádření mytických představ o slunci zejména k zachycení mytických představ o slunečním oběhu.

Dále upozorňuje, že symbol je znázorňovací prostředek, který zachovává v průběhu celé historie lidstva neměnnou povahu. Tschinkel k tomu dodává: „Chceme alespoň na zajímavém příkladě ukázat, jak přečkaly některé značkovité prvky prastarého původu tvrdošíjně časy, a to přes všechny změny, které se udály jak v jejich okolí, tak i v užití a obsahu."[48] Tschinkel uvádí příklad kruhu s paprsky, který se v nezměněné podobě opakuje napříč kulturami od 23. století před Kristem až dodnes. Z čistě geometrických znaků tak předkládá například symbol svastiky, který patrně náležel k jednomu ze symbolů značících sluneční

oběh. Dále si u symbolického znázorňování všímá toho, že symboly jsou přejímány různými kulturami s novým významem: „Nebylo úmyslem slunečních znaků podávat obrazy světelného pramene, nýbrž jim šlo o vyjádření mytických představ v grafických formulacích, které později byly převzaty jinými kulturami k jiným účelům."[49] Tschiknel tak odkazuje k interpretaci symbolu, která může nabízet škálu významů vztahujících se k dané kultuře a historickému kontextu.

Nejsilnějším vizuálním počinem, který vzešel z Tschinkelova a Sutnarova úsilí pochopit řeč symbolů na Státní grafické škole byla publikace Symbol, rébus, písmeno (1937). Publikace reprezentuje syntézu Tschinkelových teoretických zájmů o značky a symboly a Sutnarova modernistického cítění. Publikace předkládá divákovi zvětšené abstraktní starověké znaky obrazového písma. Divák je vystaven silnému působení archetypálních minimalistických tvarů těchto značek. Každý znak je doplněn o informaci o původním historickém

významu znaku. Obdobné symboly z publikace později Sutnar použil v USA pro reklamní kampaň firmy Vera v letech 1958-1959. I po 20 letech se abstraktní starověké symboly ukázaly jako adekvátní forma pro získání pozornosti divákova oka. Publikace je vyjimečná i tím, že definuje symbol jako nejsilnější vizuální jednotku. Ve smyslu, jak se Sutnar vyjádřil o symbolu později: „Symboly jsou nejrychlejší prostředky přenosu a percepce složitých myšlenek."[50]

Práce na Státní grafické škole představuje poslední období spolupráce mezi Sutnarem a Tschinkelem. Jejich závěrečné společné období opět poukazuje na propojení jejich tvorby a dokládá jejich společný setrvalý zájem o vizuální komunikaci. Současně svědčí o jejich potřebě poznatky sdílet a předávat studentům.

Po ukončení činnosti na Státní grafické škole Tschinkel odchází do Německa. V roce 1946 zde přechází k surrealistickému výtvarnému názoru. Dále pracoval jako typograf a ilustrátor v institutu Geo-grafik v Salzburku (1956-1961) a jako kreslič Anatomického institutu University v Kolíně nad Rýnem (1964-1970). Ve vědecké práci se zaměřil na bádání o lékaři a přírodovědci Paracelsiovi (přednášky, putovní výstava, poradce pro film). Od 70. let žil trvale v Kolíně nad Rýnem.

Zeměpisné rebusy (1936)

V roce 1936 vychází na Státní grafické škole Tschinkelova osobitá publikace Zeměpisné rebusy. Augustin Tschinkel se osvobodil od svázanosti Neurathovou metodou a vydává se na osobitou cestu vizuální dětské knihy. Tschinkel v Zeměpisných rebusech rozvinul to, čeho si všímá ve své studii pro Československého kreslíře o starověkých písmech. Zde Tschinkel upozorňuje, že „historická obrázková písma nejsou výlučně obrázkovými písmy. Například

hieroglyfy nejsou naprosto nějaké tajemné symboly, jež by bylo možné fantasticky vykládat. Hieroglyfy jsou směsice slovních, hláskových a rozeznávacích znaků." Obdobně se jeho Zeměpisné rebusy skládají z rébusových znaků, které spojením optických a fonetických prvků vyjadřují názvy českých a zahraničních měst. K hlubší studii o fungování obrazových písmen evidentně vedla Tschinkela práce v Neurathově muzeu ve Vídni. Neurath otevřeně prohlašoval, že předchůdci obrazové statistiky jsou egyptské nástěnné obrazy. „Rozhlížíme-li se po předchůdcích dnešní obrazové statistiky, nacházíme je daleko v minulosti, v egyptských nástěnných obrazech a podobných výtvorech starověkých národů."[51]

Tschinkel pro publikaci vytvořil vlastní šifru vycházející ze starověkých obrazových písem. Například jako u hieroglyfů zobrazení sloužilo k zachycení zvukové podoby slova, tak Tschinkel použil u rébusu pro město Levice obrázku levé ruky. Divák musí pokusy spojit zvukovou podobu slova s názvem města. Většina rébusů je však vyjádřena složitěji. Tschinkel spojuje několik obrazců a k zvukové podobě pak ještě divák musí přičíst instrukce pro správnou výslovnost slova, které jsou zakódovány do obrazu. U symbolů „pán, dáma" přidává Tschinkel instrukci, že výslovnost je bez čárek a bez písmena „d". Když se řídíme podle instrukcí a vyslovíme pojmenování znaků bez čárek a bez písmena „d" dostaneme výraz Panama.

Symboly v publikaci nabývají hravý podmanivý charakter, už nejsou čistě věcně geometrické, jako tomu bylo u Malé vlastivědy. V porovnání s Malou vlastivědou je i barevnost Zeměpisných rebusů pojatá velmi osobitě. Úprava je řešena střídáním oranžové a bílé celostránky. Ačkoli oranžová barva působí výrazně, celé řešení působí lehce a čistě. Knížka působí minimalisticky, ale přitom radostně, jako publikace určená výhradně pro hru.

Page 37

Symbol, rebus, písmeno (1937)

V roce 1937 vychází z hlediska moderního designu vedle fotografické publikace Fotografie vidí povrch jedna ze zásadních publikací Státní grafické školy. Publikace, která má přiléhavý název Symbol, rebus, písmeno je nejkompaktnější syntézou Tschinkelových teoretických studií a Sutnarova modernistického cítění. Publikace je postavená na vizuálním působení starověkých abstraktních písmových symbolů.

Tschinkel vybral nejrůznější obrazové tvary písemných znaků, zvětšil je a doplnil vysvětlivkami o jejich významu. Ukázky znaků řadil od magických symbolů po fonetické písmeno. Zaujala ho zejména symbolická povaha starověkých písem a kresebných obrazců: „Kresby nebyly naturalistickým popisem povrchu a tvarů. Primitivní člověk symbolizoval spíše to, co o věcech věděl a co se mu zdálo býti podstatné. Tak vzniklé kresby byly symbolické formou i obsahem."

Umělci staví geometrický symbol do centra pozornosti diváka. Znak se skrytým významem se stává dorozumívacím znakem. Symbolu tak dávají pozici geneticky vtisklé informace, užívané napříč kulturami, která působí podvědomě a

je nejsilnějším podnětem lidské percepce a dorozumívání. Starověké znaky umělci současně sloučili s výrazným miminalistický designem, ze kterého je cítit funkcionalistické cítění Bauhausu. Povedlo se jim tak převést starověké symboly do moderního srozumitelného jazyka.

Page 38

Gotické a renesanční filigrány (1938)

V roce 1938 publikovala Státní grafická škola mini brožurku Gotické a renesanční filigrány, která čítá 15 stránek. Publikaci vytiskla Státní grafická škola ve školních dílnách jako příležitostný výtisk číslo tři. Augustin Tschinkel je autorem obsahu i grafického řešení. Hlavním záměrem publikace bylo představit filigrány, nebo-li průsvitné značky, které byly používány jako značky papíren nebo obchodníků obchodujících s papírenským zbožím. Tschinkela zaujal praktický účel filigránů: „Ačkoliv byly tedy povahy symbolické, měly též význam praktický, t.j. označovaly původ zboží jako naše tovární značky a někdy jeho druh nebo jakost.“ Dále doplňuje informaci, že filigrány sloužily také k označování

formátu papíru. „Některé formáty papírů byly pojmenovány dle svých filigránových obrázků.“ Brožurka dále představuje nejstarší známý filigrán, který pochází přibližně z roku 1282. Tschinkel si všímá symbolického tvaru, kterým je u tohoto filigránu kříž. Obvyklé bylo, že většina nejstarších filigránů, měla podobu monogramu. Současně zdůrazňuje, že motivy filigránů nás provázejí celou historií, neboť je často převzali navrhovatelé erbů, středověcí umělci nebo církevní instituce. Dále pojmenovává možnost symbolu sloužit jako identifikátor v procesech poznávání. Zde jeho myšlenka koresponduje s psychologickými výzkumy, které ukazují, že nejdůležitějším rysem, o který se opírá naše poznávání nejvíce, je tvar. (Atkinsonová 1995). Z hlediska reklamní praxe to podtrhuje význam značky, loga, sloganu, firemních barev, které vytvářejí oporu pro každé další nové vnímání, napomáhají rychlému uvědomění si kontextu a správnému zařazení nového vjemu do odpovídající kategorie.[52]

Page 39

Mariánské obrázky (1940)

V roce 1940 vychází jako 5. příležitostný tisk Státní grafické školy

publikace Mariánské obrázky. Knížečkou malého formátu redigoval opět Augustin Tschinkel. Publikace přináší reprodukce 16 lidových dřevorytů z 18. a 19. století. Autor vysvětluje, že reprodukce jsou zvětšeniny dřevorytů. Samotné dřevoryty ve skutečnosti měří jen několik centimetrů. Jedná se o lidovou grafiku, která vznikala jako kopie Mariánských soch a obrazů z poutních míst. Při studii grafik Tschinkel srovnával originální uměleckou předlohu s její kopií na dřevorytu. Čtenáři pak předkládá své „poznatky". Poukazuje na to, že při reprodukci probíhá převzetí forem a námětů vyššího, oficiálního umění. Je však přesvědčen, že „náměty se v lidovém provedení oprošťují, ztrácejí příznaky historických slohů a jejich slohová určitost je u reprodukcí popřená." Všímá si toho, že větší důraz je kladen na symboly jako jsou svatozáře, koruny, žezla. Poukazuje na to, že lidová podoba přidává vlastní symboly jako například měsíc, hvězdy, kříže, věnce a jiné.

O zobrazování slunce (1940)

Tschnikel vydal studii o různých symbolech, kterými bylo v dějinách umění znázorňováno slunce. Hlouběji zkoumá roli symbolů při znázornění slunce. Zabývá se zejména otázkou, jak je možné, že některé „značkovité prvky" znázorňující slunce se v průběhu času neproměnily, ačkoli jejich užití a obsah se změnil. Jako typické symboly, které vyjadřovaly slunce uvádí například paprsek, kříž vložený do kruhu, zvířata nebo loď jako nosiči slunce. Je přesvědčen, že cesta k poznání tzv. „zákonů" vidění a zobrazování je znesnadněna mnohými zakořeněnými omyly a předsudky. Tschinkel svým zájmem o povahu komunikace

Page 40

symbolem navazuje na myšlenky vycházející z Neurathových projektů. Obrazová příloha brožury názorně dokazuje, že symbol slunce může zprostředkovat zkušenost vnímané reality prostřednictvím kombinací symbolů i prostřednictvím kontextu, ve kterém symbol slunce je přenášen. Na základě myšlenky, že vědění lze zprostředkovat prostřednictvím symbolů, Otto Neurath postavil celou svou vizi obrazové výchovy a pravidla jazyka ISOTYPE. Tschinkel na unikátním příkladu, kterým je symbol slunce, dokonale poukazuje, že komunikace prostřednictvím „Neurathova jazyka“ provází lidstvo po celou historii. Této myšlenky si byl Neurath sám vědom: „Rozhlížíme-li se po předchůdcích dnešní obrazové statistiky, nacházíme je daleko v minulosti, v egyptských nástěnných obrazech a podobných výtvorech starověkých národů.“ „Jako nejednou v dějinném vývoji, vracíme se i ve vyučování z vyššího stupně k raným počátkům: od slova k obrazu.“[53]

Závěr

Záměrem práce bylo studium materiálů relevantních k avantgardním projevům v díle Augustina Tschinkela. Účelem studia bylo zhodnotit Tschinkelovu tvorbu v návaznosti na vývoj v moderním designu v 30. letech. Od roku 1926 do roku 1939 Tschinkel působil v úzkém kruhu spolupracovníků Ladislava Sutnara a v jeho díle je evidentní provázanost s dílem Ladislava Sutnara. Současně jsou u Tschinkela patrné obecnější souvislosti s oborem vizuální komunikace. V 30. letech v publikacích na Státní grafické škole Tschinkel zkoumal zejména možnosti ikonického znázornění a možnosti kombinování abstraktních, předmětných a fonetických znaků.

Východiska těchto progresivních myšlenek spatřuji již v roce 1928, kdy Tschinkel v grafickém výrazu přijal konstruktivistickou estetiku německé levicově smýšlící skupiny Kolínští progresivní umělci. Myšlenky S. W. Seiwerta, zakladatele skupiny, zásadně ovlivnily umělecký styl, který proniknul do oblasti

vizuální komunikace. Už u Seiwerta začíná být patrný zájem o symbol jako o prostředek komunikace. To je zjevné zejména u tzv. sociální grafiky, kde umělci užívali geometricky stylizované znaky k vizualizování sociálních vztahů. Gerd Arntz a Tschinkel se stali pokračovateli této linie v umělecké i teoretické činnosti.

Chronologicky ve stejném období, kdy tvořil sociální grafiky, spolupracoval Tschinkel jako malíř v Sociologicko-ekonomickém muzeu ve Vídni s mezinárodním týmem umělců na vytváření tzv. obrazových statistik. Styl Kolínských progresivních umělců zde splynul s Neurathovými myšlenkami a stal se charakteristický pro ideu obrazového jazyka Otty Neuratha. Pravidla obrazového jazyka Isotype otevřela cestu pro komunikaci prostřednictvím stylizovaného obrazového znaku v dnešním jazyce tzv. piktogramu. Pozornost umělců se v návaznosti na Neurathovy požadavky soustředí na vytváření vlastního samostatného symbolu jako nosiče informace. Zde je patrné hlavní

východisko Tschinkelových myšlenek, pro které je charateristický „zájem o symbol jako o prostředek komunikace“.

V poslední kapitole jsem se věnovala konkrétním Tschinkelovým dílům a jeho publikačním aktivitám, které jednoznačně vycházejí z jeho předcházejících zahraničních zkušeností. Tschinkel svou tvorbou opakovaně prezentoval nové možnosti vizuálního jazyka. V Malé vlastivědě (1935) se Sutnarem použili stylizované piktogramy, taktéž grafy vycházejí z Neurathovy vídeňské metody.

Obrazové publikace Zeměpisné rebusy (1936) a Symbol, rébus, písmeno (1937), které vydal na Státní grafické škole názorně demonstrují Neurathovy myšlenky zrakové výchovy. Tyto materiály, které vznikly jako ukázky nových cest vizuální komunikace pro žáky Státní grafické školy, Tschinkel řešil velmi osobitě. V roce 1939 dále vyšly teoreticky i výtvarnou formou velmi výrazné publikace: Gotické a renesanční filigrány, Mariánské obrázky, O zobrazování slunce. Kromě výtvarné oblasti se Tschinkel prosadil na poli šíření nových myšlenek, publikoval monografii o německém umělci Franzi Seiwertovi a brožuru Soziale Grafik.

Zásadním tématem prostupujícím celou prací je spolupráce Augustina Tschinkela s Ladislavem Sutnarem. Věřím, že detailnější analýza Tschinkelova díla může nabídnout vhled na prameny Sutnarova designu vycházející od Otty Neuratha. Bylo by možné předpokládat, že prostřednictvím Tschinkela se Sutnar seznámil s obrazovou statistikou Otty Neuratha, vídeňského sociologa a neopozitivistického filozofa. Spíše se však jeví, že okouzlení obrazovým jazykem a hledání nových cest komunikace bylo obecným trendem avantgardy, který se šířil nezávisle různými zdroji. Obrazovou statistiku například běžně reflektují soudobé časopisy jako Československý kreslíř, Naše republika, Výtvarné snahy. Zdá se, že v té době tzv. oblast „nového vidění“ byla společným zájmem obou umělců. Díky Sutnarově otevřenosti a inovacím vznikly na Státní grafické škole dobré podmínky pro výzkum, bez kterých by nevznikly jedinečné jmenované publikace.

Je patrné, že Sutnar si byl vědom, závažnosti Neurathových poznatků. Oba umělci, jak Sutnar tak Tschinkel, si všímají významu symbolu jako nosiče informace. Tento symbol zpravidla oprošťují na fundamentální tvar, nechávají symbol působit svou minimalistickou formou. V této jednoduchosti má symbol nezaměnitelný psychologický účinek, může působit jako zprostředkovatel poznání, přitahuje pozornost diváka. Sutnar dále z myšlenek čerpal i po emigraci při tvorbě v Americe. K užívání univerzálních minimalistických symbolů se opakovaně vracel, jak dokazuje například zmíněná kampaň firmy Vera v letech 1958-1959[54], kde použil symboly z Tschinkelovy brožury Symbol, rebus, písmeno. Práci se symbolem Sutnar chápe jako součást širšího přístupu grafického pracovníka, impulzy vycházející od Otty Neuratha u něj splývají do podoby univerzální grafické typografie.

Ačkoli se vzájemný tvůrčí dialog obou umělců jeví jako velmi propojený, je možné si všimnout i Tschinkelova přínosu. Jako redaktor publikací na Státní grafické škole, už nebyl jen propagátorem myšlenek svých kolegů, ale sám hledal nejpůsobivější cestu obrazu k divákovi. Důkladně přemýšlel o své tvorbě, zkoumal historii písma starých národů a přinesl vlastní postřehy při práci s obrazovým písmem. U symobolů přináší vlastní prvky, které se neobjevují ani u jeho kolegů Sutnara nebo Neuratha. Je to například symbol sestavený z konkrétních prvků s abstraktními fonetickými značkami. Taktéž v publikaci Symbol, Rebus, Písmeno vynikajícím způsobem dovedl tajemství hieroglyfů působivě převést do moderní současné řeči piktogramů. Zatímco Neurath používal symbol jako přímý obraz myšleného předmětu. Tschinkel rozšířil pojetí symbolu na „rebus“ neboli hádankovitý dorozumívací znak, který předznamenal vývoj slovního znaku a abecedního písma.

Page 44

Augustin Tschinkel – Životopisná data

3. 8. 1905	Narozen v Praze
1921–1924	Studium u prof. Jaroslava Bendy na UMPRUM v Praze pol. 20. let úzce spolupracoval s Ladislavem Sutnarem (Divadlo Drak, Olympiáda). Z této doby karikatura L. Sutnara od A. Tschinkela v časopise Loutkář. Augustin Tschienkl členem pražské trockistické skupiny (Viz. Janáková, Iva. Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action. Argo, Praha 2003)
1928	Připojuje se ke skupině Progresivních (Die Gruppe progressiver Künstler) Členem skupiny byl také Gert Arntz, vedoucí grafického oddělení
1929	Neurathova Sociologického a hospodářského muzea ve Vídni.
1928	Spolupracoval s L. Sutnarem na řešení výmaleb a diagramů na výstavě Pressa v Kolíně nad Rýnem
1929–1930	Pracoval v Gesellshcafts und Wirtschaftsmuseum ve Vídni jako malíř obrazových statistik pod vedením Gerta Arntze
1930 – 1933	Přispívá do časopisu A biz Z (Tendenz und Form 1930, Slowakische Volkskunst 1931)
1932	Vydává v edici Naše cesta publikace Soziale grafik, Kladno
1934	Vydává s Gertem Arntzem monografii architekta, grafika a malíře Franze Seiwerta 1894–1933
1. 2. 1936	Nastoupil jako externí učitel Státní grafické školy (podle výroční zprávy SGŠ 36/37)
1937	Vychází publikace Státní grafické školy: Symbol, Rebus, Písmeno. Společná publikace navržená A. Tschinkelem a Ladilavem Sutnarem. Tištěno ve školních

	dílnách Státní grafické školy.
1938–1939	Typografická úprava Československého kreslíře. Publikuje vlastní články v Československém kreslíři.
1939–1940	Vycházejí publikace redigované Tschinkelem jako materiály Státní grafické školy: Gotické a renesanční filigrány, Mariánské obrázky, O zobrazování slunce
1949–1959	The Getty Research Library - 20 dopisů A. Tschinkela s Raoulem Hausmannem (R. Hausmann 1886-1971, rakouský sochař a spisovatel, zakladatel berlínského dada hnutí, v kontaktu např. s Johnem Heartfieldem, jeden z iniciátorů fotografické koláže a užívaní masově tisknutých materiálů ve fotomontáži)
1956–1961	Grafik v institutu Geo-Grafik v Salzburku

Page 45

1959–1971	The Getty Research Library - 25 dopisů A. Tschinkela s Raoulem Hausmannem
1964–1970	Kreslič Anatomického institutu University v Kolíně nad Rýnem (Publikoval články o lékaři, alchymistovi, přírodovědci Paracelsovi)
1. 5. 1983	Zemřel v Kolíně na Rýnem

45

Page 46

Použitá literatura:

Tschinkel, A. Mariánské obrázky. Státní grafická škola, Praha 1940

Tschinkel, A. O zobrazování slunce. Státní grafická škola, Praha 1940

Tschinkel, A. Zeměpisné rébusy, Praha 1936

Tschinkel, A. Gotické a renesanční filigrány. Státní grafická škola, Praha 1939

Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 78-82.

Tschinkel, A. Zobrazení množství a kolektivní tvary: k výběru ze sbírky sociologické grafiky Sociologického a hospodářského muzea ve Vídni, in. Výtvarné snahy 11, 1929, s. 136-137.

Tschinkel, A.: Hieroglyfy a písmena, Stručné dějiny písma. v. Československý kreslíř VII., Praha, Státní nakladatelství 1938-39, s. 99, 139, 159.

Tschinkel, A. Statistik und Kollektivform, in: A biz Z, 1931, s. 51

Tschinkel, A. Paracelsusbildnisse in neuer Sicht. 10/1964

Tschinkel, A. Paracelsusbildnisse in neuer Sicht, II. 11/1965

Tschinkel, A. Paracelsus bei König Ferdinand I.

Sutnar, L. Malá vlastivěda. Praha 1935

Holl, Oskar. Ordnung als Widerspruch – Über den Maler Augustin Tschinkel. v. Alte und Moderne Kunst, 14. 1969, s. 32-35.

Neurath, Otto. Obrazová statistika, v. Československý kreslíř, 1935-36 Doplnit stránku

Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1850-2007, Tik – U, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 2007

Soziale Grafik. Ein Bilderbuch mit interational Auswahl. Naše cesta 12. Kladno 1932

Paul J. Lewi, Speaking of Graphics – Neurath and The Vienna Method of Picture Statistics. 2006

Záruba, A. Isotype. Brno, MG 2002

Došek, Karel. Státní grafická škola. Praha, 1990

Frýdlová, Jana. Fotografie na grafické škole v Praze, Opava, 2007

Fassati, Tomáš. Vizuální gramotnost. v: Typografie č.3, Praha 2003, s.8 - 10.

Záruba, Alan. Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace. v: Typografie č.3, Praha 2003 s. 14 – 24.

Anděl, Jaroslav. Ladislav Sutnar: Praha - New York - Design in Action. Praha, Argo 2003

Page 47

Anděl, Jaroslav. Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie 1931-1939, Praha, Obecní dům 2004

Benda, Jaroslav. Výchova užitou grafikou. Unie Praha, 1936

Seiwert, Franz Wilhelm. v. Forum IV. No.9. 1934. s. 269.

Gert Arntz – Augustin Tschinkel: grafik. Köln, Galerie Glöckner. 1984

Jeremy, Anysley. Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period. in Design Issues, Vol. 10, No. 3 (Autumn, 1994), s. 52-76

Kees, Broos. Katalog výstavy. Haag, Het Museum 1976

Michalski, S. New objectivity: painting, graphic art and photography in Weimar Germany 1919-1933, Kolín, Taschen 1994, s. 113-118.

Rous, Jan. Český funkcionalismus 1920-1940: užitá grafika. Praha, Uměleckoprůmyslové museum 1978

Hartmann, Frank. Teh Quest for an „Inclusive Form of the Icon“ Analogue to Digital Visualisation. Symposium After Neurath. 31. 10. 2006

<http:// www.mediaenphilosophie.net/texte/neurath.html>

Page 48

Poznámky

[1] Holl, Oskar. Ordnung als Widerspruch – Über den Maler Augustin Tschinkel. v: Alte und Moderne Kunst, 14., 1969, s. 32 - 35.

[2] Willy Lotz, Pressa 1928 – Luise Straus-Ernst v časopisu Das Kunstblatt

[3] Tschinkel se svěřil, že obálku s radikální ilustrací od Kolínských progresivních umělců si v roce 1922 pověsil jako umělecký vzor do svého pokoje. Roth, Lynette. Painting as a wepon: progressive cologne 1920-1930. Muzeum Ludwig Köln. 2008. s. 135.

[4] Sdružení Kolínští progresivní umělci začalo své černobílé grafické sociálně laděné tisky označovat sociální grafika. Sociální grafika pro Kolínské umělce představovala nástroj, který transformuje umění v „politickou zbraň“, který je ideální pro vizualizování nespravedlivých sociálních vztahů. V kontextu s Kolínskými umělci je sociální grafika spojována se specifickým konstruktivně věcným uměleckým výrazem umělců sdružených kolem S. W. Seiwerta.

[5] Články, kterými Tschinkel přispěl do časopisu A biz Z, jsou: Tendenz und Form 1930, Slowakische Volkskunst 1931

[6] Roth, Lynette. Painting as a wepon: progressive cologne 1920-1930. Muzeum Ludwig Köln. 2008. s. 48.

[7] Tamtéž. s. 60.

[8] Viz. Roth, Lynette. Painting as a wepon: progressive cologne 1920-1930. Muzeum Ludwig Köln. 2008.

[9] Roth, Lynette. Painting as a wepon: progressive cologne 1920-1930. Muzeum Ludwig Köln. 2008. s. 48.

[10] Tamtéž. str. 48.

[11] Augustin Tschinkel označil výtvarný styl svého kolegy Gerda Arntze jako „ věcně konstruktivní“ například ve Výtvarných snahách v článku o Vídeňském muzeu. Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 82.

[12] Termín použil teoretik Adolf Behne ve svých kritických esejích o umění Kolínských progresivních umělců.

[13] Od 15. 3. do 13. 6. se v Kolíně nad Rýnem konala výstava nazvaná Progressive Cologne 1920-33: seiwert – hoerle – arnt. Jednalo se o první výstavu zaměřenou výhradně na činnost skupiny Kolínští progresivní umělci poprvé po třiceti letech. Katalog byl publikovaný pod názvem Painting as a weapon: progressive cologne 1920-1930. Koncepčně výstava přinesla zejména retrospektu hlavních členů - Franze Wilhelma Seiwerta, Heinricha Hoerle a Gerda Arntze. Informace o činnosti Kolínských progresivních jsem čerpala z katalogu této výstavy. Augustin Tschinkel byl úzce propojen s jádrem skupiny, s hlavními osobnostmi se znal a udržoval s nimi korespondenci. Skrz skupinu se také seznámil s Roulem Housmannem, klíčovou postavou berlínského dada, s kterým

Page 49

udržoval korepondenci. O velmi těsném vazbě Tschinkela ke skupině Kolínských progresivních vypovídá i fakt, že Tschinkel v roce 1935 vydává s Gerdem Arntzem posmrtnou monografii Franze Seiwerta nazvanou Franz Seiwert 1894–1933.

[14] Na jaře 2008 se v Kolíně nad Rýnem konala výstava Progressive Cologne 1920-33: seiwert – hoerle – arnt. Viz. poznámka č. 12.

[15] Holl, Oskar. Ordnung als Widerspruch – Über den Maler Augustin Tschinkel. v: Alte und Moderne Kunst, 14. 1969, s. 32 - 35.

[16] Záruba, Alan. Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace. v: Typografie č. 3, Praha 2003, s. 18.

[17] Michalski, Sergiusz. Neue Sachlichkeit, Köln, Taschen 1992. s. 116.

[18] Tschinkel, A. Zobrazení množství a kolektivní tvary: k výběru ze sbírky sociologické grafiky

Sociologického a hospodářského muzea ve Vídni, v: Výtvarné snahy 11, 1929, s. 137.

[19] Mancák, Břetislav. Soziale Grafik. Ein Bilderbuch mist interational Auswahl. Kladno, Naše cesta 1932.

[20] Viz. Anděl, Jaroslav. Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie 1931-1939, Praha, Obecní dům 2004.

[21] Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského musea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 79 - 80.

[22] Lewi, Paul J. Vídeňská metoda obrazové statistiky: Speaking of Graphics – Neurath and The Vienna Method of Picture Statistics. 2006, s. 3 – 5.

[23] Neurath, Otto. Obrazová statistika. v: Československý kreslíř, 1935-36, s. 211.

[24] Neurath, Otto. Modern Man in the Making. Secker and Warburg, Londýn 1929, s. 7 - 8.

[25] Marie Neurath v letech 1920-1930 pracovala v Sociologicko-ekonomickém muzeu ve Vídni, později se stala druhou Neurathovou manželkou. Po smrti Otto Neuratha pokračovala v práci pro Institut Isotype v Anglii, kde sama redigovala řadu dětských knih. Zemřela v roce 1980.

[26] Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 82.

[27] Tschinkel, A. Zobrazení množství a kolektivní tvary: k výběru ze sbírky sociologické grafiky Sociologického a hospodářského muzea ve Vídni, v. Výtvarné snahy 11, 1929, s. 136-137.

[28] Marie Reidemeister v letech 1920-1930 pracovala v Sociologicko-ekonomickém muzeu ve Vídni, později se stala druhou Neurathovou manželkou. Po smrti Otto Neuratha pokračovala v práci pro Institut Isotype v Anglii, kde sama redigovala řadu dětských knih. Zemřela v roce 1980.

[29] Lewi, Paul J. Speaking of Graphics – Neurath and The Vienna Method of Picture Statistics. 2006, s. 13.

[30] Tamtéž. s. 13.

[31] Tamtéž. s. 14.

[32] Tamtéž. s. 15.

[33] Tamtéž. s. 15.

[34] Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 80.

[35] Sutnar navrhl nové logo Družstevní práce ve tvaru konstruktivistické značky. Přetvořil loga vycházejících edicí. Pracoval s vniřní strukturou knihy. K tvorbě reklamní fotografie pro nakladatelství přizval Josefa Sudka.

[36] Rous, Jan. Český funkcionalismus 1920-1940: užitá grafika. Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha 1978, s. 16.

[37] Janáková, Iva. Práce pro lidskou osvětu: Ladislav Sutnar: Praha - New York - Design in Action. Argo, Praha 2003, s. 32.

[38] Konvička, Vladimír. Obrazová statistika v kreslení národní školy. v: Československý kreslíř, Státní nakladatelství, Praha 1934-1935. s. 29-39.

[39] Sutnar navrhl nové logo Družstevní práce ve tvaru konstruktivistické značky. Přetvořil loga vycházejících edicí. Pracoval s vniřní strukturou knihy. K tvorbě reklamní fotografie přizval Josefa Sudka.

[40] Viz. Tschichold, Jan. Nová typografie, 1928.

[41] Tschinkel, A. Práce sociologického a hospodářského muzea ve Vídni. v: Výtvarné snahy 11, 1928, s. 80.

[42] Sutnar, L. Shape, line cnd color. Praha, Fraktály Publishers 2003, nestránkováno.

[43] Rous, Jan. Žijeme! Design jako médium nového životního stylu: Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action. Argo, Praha 2003, s. 302 – 310.

[44] Janáková, Iva. Vizuální výchova a Státní grafická škola: Ladislav Sutnar: Praha - New York - Design in Action. Praha. Argo 2003, s. 146.

[45] Janáková, Iva. Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action. Praha. Argo 2003, s. 146.

[46] Tschinkel, Augustin. Hieroglyfy a písmena: stručné dějiny písma. v: Československý kreslíř VII., Praha, Státní nakladatelství 1938-39, s. 99, 139, 159.

[47] Tschinkel, A. O zobrazování slunce. Státní grafická škola, Praha 1940, s. 10.

[48] Tamtéž. s. 3.

[49] Tamtéž. s. 12.

[50] Janáková, Iva. Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action. Argo, Praha 2003, s. 228-229.

[51] Neurath, Otto. Obrazová statistika – metoda zrakové výchovy. v: Československý kreslíř III., Praha, Státní nakladatelství 1934-35, s. 210 – 214.

Page 51

[52] Vysekalová, Jitka. Psychologie reklamy, Grada, Praha 2002, s. 82.

[53] Neurath, Otto. Obrazová statistika – metoda zrakové výchovy. v. Československý kreslíř III., Praha, Státní nakladatelství 1934-35, str. 210.

[54] Janáková, Iva. Ladislav Sutnar: Praha – New York – Design in Action. Argo, Praha 2003, s. 228-229.

51