

Milena Bartlová – Michaela Režová

Jak se studovalo
na Umprumce

Odborný scénář

Recenzoval Mgr. et Mgr. Matěj Forejt

© Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2027

Texty, koncepce © Milena Bartlová, Michaela Režová, 2027

Grafický design © Ondřej Mazanec, 2027

Odborný scénář pro druhou etapu posouzení žádosti o přidělení finančních prostředků výstupu č. 8 projektu aplikovaného výzkumu MKČR NAKI III řešeného na UMPRUM 2023–2027: *Místa tvořivosti: uměleckoprůmyslové vzdělávání konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti*, typ výstupu Aodb – audiovizuální tvorba s odborným scénářem.

ISBN 978-80-88622-54-3 (online; pdf)

UMPRUM



Publikace byla financována z prostředků Programu na podporu aplikovaného výzkumu v oblasti národní a kulturní identity (NAKI III) Ministerstva kultury ČR v rámci projektu Místa tvořivosti. Uměleckoprůmyslové vzdělávání: konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti (DH23P03OVV061).



Ministerstvo
kultury

I.	Úvod	4
II.	Zprostředkování moderních a soudobých dějin	6
III.	Animovaný dokument s interaktivními prvky jako specifické médium	11
IV.	Návaznost na výzkum projektového týmu	16
V.	Ideový koncept scénáře	24
VI.	Obsahový scénář	34
VII.	Závěr	45
	Seznam použitých zdrojů	47
	Autorky	49
	Summary	50

I. Úvod

Animovaný dokument s interaktivními prvky *Jak se studovalo na Umprumce* byl v první etapě posuzování schválen jako výstup č. 8 Aodb projektu aplikovaného výzkumu MKČR NAKI III řešeného na UMPRUM 2023–2027: *Místa tvořivosti: uměleckoprůmyslové vzdělávání konstrukce identit, záchrana minulosti a design budoucnosti* (DH23P03OVV061). Kreativním (uměleckým) způsobem za pomoci vstřícného média animovaného dokumentárního filmu zprostředkuje veřejnosti výsledky aplikovaného výzkumu uměleckoprůmyslového vzdělávání v českých zemích v období 1880–2000, a to na příkladu největší a nejvlivnější školy – Vysoké školy uměleckoprůmyslové, do roku 1946 státní Uměleckoprůmyslové školy.

Základní strukturou filmu bude prezentace jednotlivých historických etap UMPRUM zasazených do kontextu obecných českých dějin. Pro každé ze sedmi vytipovaných období je vybrána jedna osobnost studujícího, jehož životní příběh „typicky“ ztělesňuje hlavní momenty dějin školy a odráží proměny uměleckoprůmyslového vzdělávání i praxe. Jejich imaginativně dotvořené životní příběhy budou v dokumentu prezentovány tak, aby ten, kdo jej sleduje, je mohl emocionálně i racionálně vztahovat ke své vlastní životní zkušenosti.

Tento odborný scénář podrobně a s odkazy na odbornou literaturu vykládá teoretické zdroje tohoto výstupu: jaké jsou postupy při zprostředkování výsledků vědeckého poznání moderních a soudobých dějin, jaký je vztah tohoto výzkumu k paměti, co je to animovaný dokument, jak a proč se v něm používají interaktivní prvky, jaká je cílová skupina a jaké účinky lze očekávat. Dále konkretizuje, které výsledky ostatního členstva týmu budou tímto filmem zprostředkovány. Popisuje ideový koncept filmu a předkládá obsahový scénář; technický scénář a z něj plynoucí rozpočet byly zařazeny jako přílohy žádosti v druhé etapě hodnocení MKČR jako poskytovatelem grantu.

II. Zprostředkování moderních a soudobých dějin

Historiografie jako moderní vědecký obor dospívá ke specifickému vědění a k jejich odvětvím patří také odvětví dějiny vědy a dějiny institucí. V jejich rámci se v poslední době prosazuje zájem o specifickou oblast dějin vzdělávání, a to zvláštěm způsobem v oblasti umění. Historiografické vědecké výstupy Pse primárně objevují ve formě knižních monografií a specializovaných studií, často vydávaných v mezinárodních jazycích a ve finančně obtížně dostupných médiích. Tím se dosažené poznání fragmentuje, a stává se proto nezbytným tyto výsledky širšímu publiku zprostředkovat, a to způsobem, který je sice srozumitelný, ale nezkreslující, především zůstává odborně zodpovědný. Jen tak bude naplněno zásadní poslání vysokých škol a humanitních věd, jež se na nich pěstují a jejich aplikační přínos společnosti, které se nemohou uzavírat jen samy do své specializace. „Vedle vzdělávání a výzkumu má univerzita ještě tzv. třetí roli, kterou je **služba společnosti, její přímé společenské působení**. Univerzita reflektuje aktuální společenský vývoj a významně přispívá k šíření nejnovějších vědeckých poznatků a hodnot mnoha různými způsoby.“¹ Pro humanitní vědy nejde o transfer technologií nebo o přímou produkční aplikaci výsledků vědeckého poznání, ale nejvýznamnějším rozměrem třetí role je takové zprostředkování speciálních výsledků, které budou moci vstupovat do demokratické společenské debaty a působit na další společenský rozvoj.

Pro zajištění dopadu mezi kulturní veřejnost nelze informace, s nimiž přichází vědecký výzkum, prostě zjednodušit. To by vedlo k nemožnosti vysvětlit zejména nové poznání, které se nemůže opřít o dosavadní vědomostní obsahy. Je naproti tomu potřebné nalézat takový jazyk sdělení, který bude funkční pro relevantní skupiny recipientů. V případě části projektu, která vychází ze studia dějin nejdůležitější, největší a nejstarší uměleckoprůmyslové školy u nás – Vysoké školy uměleckoprůmyslové (UMPRUM), tedy výstupy č. 6, 7 a 8 projektu NAKI III „Místa tvořivosti“, **jsou cílovými skupinami:**

- minulé, dnešní a zvláště výrazně budoucí studentstvo školy
- komunita designérů a designerek (v širokém smyslu včetně uměleckého řemesla a užitého umění)
- prostředí dějin a teorie umění (v širokém smyslu včetně pedagogických pracovišť, muzejnictví a památkové péče)
- správní orgány, do jejichž kompetence vysokoškolské uměleckoprůmyslové vzdělávání spadá
- široká kulturní veřejnost

1 Univerzita Karlova, Třetí role: <https://cuni.cz/UK-10991.html>; dále viz například Arend Zomer – Paul Benneworth, *The Rise of the University's Third Mission*, in: Harry de Boer – Jürgen Henders (eds.), *Reform of Higher Education in Europe*, Twente–Enschede 2011, s. 81–101.

Jako média zprostředkování (aplikace) výsledků výzkumu v našem projektu jsme zvolili navíc k výstavám s odbornými publikacemi – kritickými katalogy a k mapě s odborným obsahem také animovaný dokumentární film s interaktivními prvky. Pokud bude schválen k realizaci, bude jednak promítán na výstavě (výstup č. 6: výstava o dějinách UMPRUM 1885–1990/2000 s odbornou publikací – kritickým katalogem), jednak bude nejméně pět let dostupný na webu projektu.² Jde o médium, které je přitažlivé díky své relativní nezvyklosti. Multimediální a interaktivní povaha jsou přitažlivé pro mladou generaci, výtvarná kvalita je přesvědčivá pro generace zkušenější (více k povaze, funkcím a specifickému významu média viz v dalších kapitolách).

Využití **multimediálních a interaktivních komunikačních technologií** k zprostředkování historického poznání je poměrně novou disciplínou. Milena Bartlová byla na počátku nultých let organizátorkou přednáškového cyklu na Pedagogické fakultě Karlovy univerzity a editorkou jedné z prvních publikací, které na to téma u nás vyšly: *Pop history*.³ Vidíme, že před tříadvaceti lety byly počítačové hry s historickou tematikou technologicky nejpokročilejší oblastí zájmu, což je dnes překonaná situace. Zájem o téma se obnovil a posílil kolem roku 2020, kdy vyšly mj. studie věnované specifikům české situace v oblasti zprostředkování z hlediska muzejnictví. To totiž disponuje výhodou v podobě reálných předmětů a didaktické zprostředkování se soustřeďuje na vhodnou a přiměřenou interakci s multimediální technologií.⁴ Z těchto příkladů je zřejmé, že je nutné udržovat technologickou přitažlivost, a tedy aktuálnost, ale zároveň důsledně dbát na to, aby médium zůstávalo médiem, tedy prostředkem či nástrojem zprostředkování, a aby nebylo upřednostněno „naprázdno“, bez konkrétního vztahu k prezentovanému materiálu a zamýšlenému sdělení.

Citovaná literatura se týká oblasti moderních a soudobých dějin, do níž spadá větší část časového rozsahu zájmu výstavy a filmu (od roku 1918). Ačkoli jsou moderní dějiny tématu studia na UMPRUM (1885–1950) odlišné od dějin soudobých (od poloviny 20. století), bylo třeba je z hlediska mediálního konceptu pojmout jednotně, a to navzdory obtížím, které to přineslo (více o nich viz v kapitole Ideový koncept scénáře). Našemu pojetí tedy dominují metody používané pro zprostředkování soudobých (nedávných) dějin po roce 1950. Specifickou charakteristikou této etapy je **prolínání tématu i metodologie s politikou historické paměti**, přinejmenším proto, že pamětnice a pamětníci

2 <https://mistatvorivosti.umprum.cz>

3 Milena Bartlová a kol., *Pop history. O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. Praha: NLN 2003.

4 Bohumil Melichar – Tereza Arndt, Jak učit o zaniklém světě socialistické diktatury. Stranická muzea jako podnět pro školní výuku, in: *Marginalia Historica: časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury X*, 2019, s. 135–161; titíž, «Komunistické haraburdí». Artefakty ze sbírek stranických muzeí v současných expozicích, in: *Dějiny a současnost XLIV*, 2021, s. 33–36.

části reprezentovaných historických období jsou naživu, což se dnes týká ročníků narozených od čtyřicátých let 20. století. Důležitým rozměrem práce na filmu je tedy řešení problémů týkajících se vztahu mezi dějinami a pamětí v českém (československém) případě, jehož specifikem je pozornost věnovaná adekvátní reprezentaci nesvobodného a nedemokratického politického režimu diktatury KSČ.⁵ Je výhodou, že obě spoluautorky se v poslední době této otázce teoreticky i prakticky intenzivně věnují.⁶ Stejně tak je prospěšné, že jedna ze spoluautorek patří k pamětnické generaci (narozena 1958), a může tedy vnášet do zpracování některých studovaných etap potřebné korektivy.

Z různých možností reprezentace poznání z oblasti moderních a soudobých dějin byla zvolena možnost **strukturování na základě biografií**. To umožňuje, aby se ti, kdo budou sledovat audiovizuální výstup, mohli imaginativně ztotožňovat s předkládaným příběhem zvláště intenzivním způsobem. Originální je náš přístup zejména v tom, že se nesoustřeďuje na významné umělce a umělkyně, kteří na škole působili v pedagogickém sboru – což byl a je obvyklý přístup k prezentaci uměleckých škol. **Naším tématem jsou naopak studující.** Tato volba má několik důvodů: Je možné využít specificky dochované prameny k dějinám školy (uložené v Archivu hl. m. Prahy), které se primárně na studentstvo orientují. Zájem o výstavu, a tedy i o film, předpokládáme nejvíce mezi bývalým studujícími školy. Jak ukázal dosavadní výzkum (cílený k výstupu č. 6 Dějiny UMPRUM), byla právě tato škola již od svých počátků jedinečná tím, že studentstvo zde mělo neobvykle aktivní úlohu při realizaci projektů státní a národní reprezentace a v době povýšení školy na vysokou také v rámci řízení školy. Výrazná byla i role studujících v letech přestavby (1985–1989) a při revolučních aktivitách po listopadu 1989; v tomto směru se lze již opřít o publikaci věnovanou analogickým okolnostem na Akademii výtvarných umění.⁷

Aktuální odborné pojetí kulturně-historické biografie prochází výraznými proměnami.⁸ V rámci dnešních historiografických metodologií se

- 5 Kamil Činátl – Jaroslav Najbert – Vojtěch Ripka, *Historická gramotnost v aplikaci HistoryLab: realistický přístup k osvojování didaktické teorie dějepisu*, in: *HOP. Historie – Otázky – Problémy XIII*, 2021, č. 2, s. 50–70; Melichar, Bohumil – Pýcha, Čeněk, *Didaktické mapování socialistické paměti*. Tamtéž, s. 36–49.
- 6 Michaela Režová, *Animované krajiny paměti. Paměť a autorský přístup v animovaném dokumentu*. Doktorská disertační práce, UMPRUM 2025; Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění II. 1970–1990*, Praha 2025, s. 9–24.
- 7 Marcel Fišer (ed.), *Diplomové práce na Akademii výtvarných umění v Praze 1969–1989, kat. výst. GAVU Cheb*, 2018; Zuzana Kříšková (ed.), *Pedagogové a posluchači. Akademie výtvarných umění v Praze 1969–1989*. Praha – Cheb 2024.
- 8 Václav Sixta, *Možnosti historické biografie. Teorie biografie a historická věda*. Praha: FF UK 2023.

biografie posunula od soustředění na psychologicky určitou, jedinečnou osobnost ke konstruktivistickému modu zpracování, kdy se jedinečnost osobnosti obohacuje o rozměry dobového dějinného kontextu. Lidé jsou prezentováni jako aktivní spolutvůrci významných dějinných momentů, i když v nich nefigurovali jako vůdci. Vybraných sedm studujících tedy reprezentuje nejen různé etapy vývoje uměleckoprůmyslového vzdělávání na tehdy jediné vysoké škole tohoto zaměření u nás, ale zároveň i významné historické momenty českých dějin.

Kreativní (umělecká) povaha animovaného dokumentárního filmu umožňuje, aby se v něm přesvědčivým způsobem prolínaly konkrétní osobní příběhy jednotlivců s obecnými charakteristikami jednotlivých období, jak jsme je poznali historickým výzkumem. Celek přitom působí na emocionální a historickou paměť, a vytváří tak působivé komunikační médium.

III. Animovaný dokument s interaktivními prvky jako specifické médium

Filmová a umělecká definice animace zní takto: je to druh umění, který využívá obrazovou sekvenci za účelem vyprávění příběhů, vyjadřování myšlenek i utváření emocionálních reakcí.⁹ Podstatné je, že **animace není žánrem**, ač je za něj často zaměňována. Právě toto vymezení je důležité i v kontextu pochopení animovaného dokumentu, kde je animace vždy formou filmu dokumentárního. Na první pohled zde máme dva zdánlivě neslučitelné protiklady, to je však způsobeno nepochopením, které vyplývá z konvence a ze zažitého, byť nepřesného vnímání. Animace evokuje komedii, zábavu pro děti a folklorní fantazie, očekáváme smyšlené světy, charaktery i humor. Dokument naopak vyvolává dojem serióznosti, rétoriky a důkazů. Obecně se předpokládá, že jde o žánr observační, faktický, pravdivý, mapující reálné události s důrazem na důkazy a dokonce se od něj očekává, že bude objektivní.¹⁰ Tyto nároky jsou však právě především zažitými představami.

V rámci „postmoderních“ posunů myšlení v sedmdesátých, osmdesátých a devadesátých letech minulého století se stalo nutností připustit, že údajná objektivita jakýchkoli reprezentací může být předmětem touhy a úsilí, zůstává ale nevyhnutelně fikcí. Ve skutečnosti je proto již delší dobu na odborné rovině zřejmé, že **dokumentární filmy nejsou v přísném smyslu dokumenty**. Pouze využívají dokumentů a tzv. faktů, které jejich výkladem vznikají, vždy je však interpretují – a to platí obecně. Již průkopník filmového dokumentu John Grierson věděl, že dokument je „tvůrčí zacházení se skutečností“.¹¹ Dokument nedokáže věrně reprezentovat to, co se stalo, ale je obrazovou a kreativní interpretací toho, co se mohlo stát.

Jak vykládá současná teoretička Annabelle Honess Roe, prolínání dokumentárního filmu s animovaným nabízí prostor pro kreativní inovace a formální i obsahové experimenty, které si mohou brát své postupy jak z animace, tak dokumentárního přístupu. Animace a dokument spolu vzájemně interagují a kombinují své tvůrčí postupy. Animace dokumentu přináší možnost posouvat hranici ukázané reality. Nabízí nové či alternativní způsoby vidění světa. Může nás přenést v čase i místě, uvést nás do mysli jiných lidí. Evokuje, reprezentuje niterné pocity, zobrazuje křehkost paměti, vzpomínání i nepřenositelnost posunutých hranic vnímání. Má ve snímku své nezastupitelné místo – pokud bychom ji odstranili, změnila by se podoba a význam filmu. Animace často pracuje s metaforou, zkratkami. Do vyprávění o realitě přidá rovinu emocí, pocitů a myšlenek. Animace je schopna umožnit univerzálnější úroveň identifikace se zobrazeným tím, že nám snadněji umožňuje představit si sebe sama ve scénáři. To je prokazatelné i v návaznosti na práci odborníka na grafické romány Scotta McClouda a jeho publikaci *Jak rozumět komiksu* (1993). McCloud v ní naznačuje, že protože komiksové postavy, a zejména jejich

9 Paul Wells, *Understanding Animation*, London, 1998, s. 11.

10 Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, Londýn, 2013, s. 1-3.

11 John Grierson, *The Documentary Producer*, *Cinema Quarterly*, 1933, s. 6.

obličej, bývají abstraktnější a symboličtější (na rozdíl od realismu ve smyslu fotografie obličej), umožňuje to většímu počtu lidí se s nimi ztotožnit. Zatímco tedy na fotografii se může „vidět“ pouze jeden člověk, v nakresleném nebo animovaném obličej se může spatřit mnohem větší počet lidí.¹²

Úkolem animovaného filmu je způsobit vnitřní pohyb – emoční, myšlenkový, spirituální. Tento pohyb v nás probouzí film za použití obrazové a zvukové složky, rytmu střihu a jeho proměn. **Animace má sugestivní schopnost podněcovat divákovu představivost. Specifikem animace je schopnost působit jako vizuální metafora pro myšlenky a jiné abstraktní pojmy.** Nespecifičnost metaforických animovaných obrazů znamená, že se dobře hodí k vyvolání empatických reakcí a identifikace u diváků, a to i v případě subjektivních, vědomých prožitků, které jsou odlišné od jejich vlastních.¹³ Vizuálně poutavá podívaná v nás aktivizuje hlubší zájem o téma a vede k chuti jej prozkoumat, poznávat blíže. Využití vizuálních metafor není v animovaných filmech ani tak rozhodnutí designové, jako spíše přímo zasahuje do divákova pochopení zobrazených informací.¹⁴

Podle Roe je animovaný dokument vymezen třemi rozměry:

- je vytvořený či natočený jako animace, tedy snímek po snímku
- zabývá se reálným světem, v němž žijeme, reprezentuje tento svět a ne svět imaginární
- je prezentován jako animovaný dokument svým autorem, producentem, je tak přijat publikem, festivaly, kritiky.¹⁵

Důležitost posledního momentu je názorně vidět na obratu, který přinesl celovečerní snímek *Valčík s Bašírem* Ariho Folmana z roku 2008. Snímek, který tematizuje válečné trauma a paměť konfliktní situace na Středním Východě, měl premiéru v hlavní soutěži Cannes a byl průlomem v akceptování animace jako seriózní formy dokumentárního vyprávění. Animovaný dokument se zformoval v protnutí, které můžeme popsat jednoduše tím, že dokumentaristé použili animační prvky a postupy k tomu, aby byli přesnější v nastínění obsahu děje a animátoři se zase náměty obrátili k realitě.¹⁶ Je to opět důkaz, že animovaný dokument nelze vyhovujícím způsobem zařadit ani pouze pod animovaný ani pouze pod dokumentární film, protože si bere postupy z obou těchto odvětví, které stejnou měrou obohacuje. Prostor pro experiment a kreativní inovace, který animovaný dokument poskytuje, i neustálý vznik nových snímků tak stále

12 Annabelle Honess Roe, *Against Animated Documentary?*, *International Journal of Film and Media Arts* I, 2016, č. 1, s. 23.

13 Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 111.

14 Samantha Moore, „Animování jedinečných stavů mozku. Animovaný dokumentární film a „psychorealismus“, *HOMO FELIX* 2013, č. 2, s. 17.

15 Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 2–4.

16 Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 12.

nabourává hranice toho, čím může žánr být a to i mimo hranice filmového plátna. V českém kontextu se animovaný dokument úspěšně prosazuje od roku 2017, přičemž jedním z prvních byl film *Štvanice* (spoluautorky tohoto scénáře a režisérky chystaného filmu Michaely Režové) o procesu s československými hokejisty v 50. letech a jejich politickém pronásledování.

Užitečné pro pochopení funkce animovaného dokumentu jsou možnosti pracovní kategorizace. První je členěna podle způsobu a struktury vyprávění:

- ilustrativní, kdy filmy vyprávějí na základě historických či osobních důkazů
- narativní, kde voiceover spojuje prvky příběhu
- zvukovou, jež je postavena autenticke zvukové stopě
- rozšířenou strukturu, tedy surrealistický, symbolický u nebo metaforický přístup.¹⁷

Druhé dělení probíhá podle vztahu tématu filmu, vizuální formy a zvuku:

- animované rozhovory, jejichž nedílnou součástí je zvuk bez těl zpovídaných. Zvuková stopa dává obrazu prostor pro odvíjení příběhu v jiných rovinách, přináší do něj hlubší význam, paralelu či ilustruje slovo od slova narátora.
- subjektivní stavy vědomí. Kategorie animovaných dokumentů skrze které se díky obrazu vcitujeme do pocitů a prožitků někoho jiného. Animace zde spíš evokuje než přesně reprezentuje dané téma.
- animované paměti a vzpomínky. Animace se zde stává nástrojem zkoumání vlastní minulosti. Animovaný dokument nám zde v přímém spojení s orální historií umožňuje obracet se k otázkám zapomínání a vzpomínání, vědomosti a nevědomosti, minulosti, autobiografie, paměti a historie. Animace nás vtahuje do širších společenských, politických a kulturních dějin.¹⁸ Často napomáhá odvyprávět příběhy běžného života na pozadí velkých dějin. Většinou sem patří vyprávění subjektivním pohledem první osoby. Právě sem řadíme i zmiňovaný celovečerní film *Valčík s Bašírem*.

Dokumentární film je typický tím, že nám skrze kameru ukazuje to, co existuje. Vypadá jako realita, které bychom mohli být svědky. U animovaného filmu tato fyzická kauzalita provázanosti s realitou zobrazovaného není. Mezi animací a realitou chybí přímá kauzální vazba a analogický vztah. Animace není důkaz ani svědek. Mezi animovaným obrazem a skutečností, kterou by mohl zobrazovat,

¹⁷ Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 20–21.

¹⁸ Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 143–146.

neexistuje fyzická kauzální vazba, takže animace nemůže být důkazem nebo svědkem věcí tak, jak bychom to mohli vidět na vlastní oči. To, co vidíme v animovaném obraze, před kamerou v této podobě nikdy neexistovalo.¹⁹

Abychom mohli obrazům přiznat status dokumentu, musí ověření, že je obraz pravý, pocházet z jiného zdroje. To může mít podobu ověření vloženého do textu prostřednictvím titulků na obrazovce nebo hlasového doprovodu. Obvykle je však zapotřebí určitá míra zpřístupnění mimotextových informací – i když o těch jsme si vědomi, že je vybral autor filmu a že ani ony nemohou být považovány za plně „objektivní svědectví“. Michaela Režová například ve své disertační práci použila originální formu multimediální výstavy *Umění pohybu: sport, kultura, politika v díle Zdeňka Němečka* s odbornou publikací.²⁰ Tuto funkci může rovněž zastávat tzv. digitální *storytelling* neboli interaktivní prvky animovaného dokumentu.

Digitální storytelling je metoda tvorby příběhu s využitím digitálních technologií, jako jsou video, zvuk, fotografie, animace, interaktivní prvky a online platformy. Je to **spojení tradičního narativu s možnostmi nových médií**. Zastřešuje tak různé postupy v přístupu k naraci a stavbě příběhu v online prostředí, kdy vystupujeme z rámce klasického lineárního filmu, videa nebo audia. Digitálním storytellingem tak může být na jedné straně i příběh, který vytvářejí uživatelé sociálních sítí (např. stories na Instagramu), ale zároveň jím může být i instalace virtuální reality, webová stránka nebo počítačová hra. Animovaný dokument tak můžeme vnímat také mimo hranice krátkého a celovečerního filmu a to ve spojitosti s online prostředím, které mu nabízí další formy distribuce a přesahy k interaktivním formám. Proto jsme zvolili tuto formu, která se zároveň velmi dobře doplňuje se způsobem, jakým bude film prezentován, tedy umístěním online. Úspěšným případem takového řešení je u nás projekt České televize *DUKLA 61*, kde kromě hraného dvoudílného filmu, vznikl i dokument a interaktivní webová stránka obsahující ilustraci i animace.²¹

19 Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*, London 2013, s. 37.

20 Michaela Režová, *Animované krajiny paměti. Paměť a autorský přístup v animovaném dokumentu*. Doktorská disertační práce, UMPRUM 2025. Kurátorkou výstavy byla Veronika Sedláčková, k výstavě více viz: <https://online.umprum.cz/zdenek-nemecek-a-umeni-pohybu/>.

21 <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11490475387-dukla-61/>

IV. Návaznost filmu na výzkum projektového týmu

Odborný scénář byl vypracováván a připraven ke schvalování v polovině časového rozvrhu, který je pro projekt jako celek určen, a to se tedy nezbytně projevuje v míře podrobnosti podkladů, jež jsou nyní dostupné. Je proto nutné počítat s jistou mírou volnosti při tvorbě scénářů všech typů, protože finální výsledky budou průběžně přibývat a budou kreativně začleňovány do tvorby filmu – tak, jak to zachycuje časový plán projektové přihlášky schválené v první etapě a jak je dále podrobněji popsáno v aktualizované podobě. Oba první výstupy – výstava ke stoletému jubileu Školy uměleckých řemesel v Brně a výstava o zahraničních studujících na VŠUP bratřech Nůñezových, obě s kritickými katalogy – jsou realizovány na podzim 2025 formou reálných výstav s kritickými katalogy v Brně a v Praze.²² Druhý z nich byl pro tvorbu scénáře významný a byl využit autorský rukopis kritického katalogu. Ostatní výstupy jsou plánovány na rok 2026 a zejména na závěrečný rok projektu 2027, bylo tedy možné vycházet jen z předběžných výsledků, jež jsme získaly formou osobních rozhovorů s badateli a badatelkami. Při nich se ukázalo, že náš projekt aplikovaného výzkumu přináší velký rozsah nového poznání, z něhož může film čerpat a zároveň ponese zodpovědnost za jeho rozšiřování mezi ještě širší okruhy publika, než dokáží samy výstavy a jejich kritické katalogy.

Dále uvádíme konkrétně, jakým způsobem čerpá scénář filmu z jednotlivých částí projektu – jinak řečeno, jak tyto součásti pomáhá zprostředkovávat veřejnosti.

Cílovou skupinu filmu tvoří tři hlavní segmenty. Jim odpovídají stanovené cíle:

- návštěvnictvo výstavy o dějinách UMPRUM (výstup č. 6), které bude moci rozšířit vjem z výstavy o emocionálně působivou složku pohybového uměleckého díla. Prezentace podpoří možnost nově vnímat nedávnou minulost „doby nesvobody“ jako prostor, v němž bylo možné i mimo otevřený odpor projevit tvůrčí rezistenci. Ukáže hlubší dějinný vhled do kreativity jako prvku národní identity.
- bývalí studující a pedagogové školy (více než tisíc osob, zpravidla veřejně či pedagogicky aktivních), kteří si ověří své vzpomínky a naopak budou moci formou veřejných debat a písemných intervencí interaktivně přispět k ověřování fakticity historické reprezentace nedávné minulosti. Film napomůže tomu, aby si z hlediska dnes aktuálních společenských hodnot upevnili svou identitu „umprumáka“ a mohli ji vnímat pozitivně.
- potenciální budoucí studující, které by škola měla přitáhnout.

22 Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Hlavou a rukama. Škola uměleckých řemesel v Brně. – By the Head and the Hands. The School of Arts and Crafts in Brno 1924–2024*. Praha: UMPRUM 2025; Jan Wollner, *Bratři Nůñezové. Studie z globálních dějin umění*. Praha: UMPRUM 2025.

1. Bratři Núñezové: studentský internacionalismus na uměleckoprůmyslových školách

(garant Jan Wollner)²³

Výstava v Galerii UM s kritickým katalogem se konala od října do prosince 2025. Film využívá tento výstup k vytvoření jednoho z biografických medailonů, který dokumentuje specifickou formu internacionalizace v době státního socialismu, jež se orientovala jednak na země sovětského bloku, jednak na tzv. rozvojové země třetího světa. Navzdory ideologické podmíněnosti měla internacionalizace vliv na domácí studující, kterým otevírala možnost seznamovat se neoficiálním způsobem a s minimalizovaným působením koloniálních stereotypů s kulturními tradicemi vzdálených částí světa. Zároveň zachycuje výtvarný výraz šedesátých let a reprezentuje grafickou tvorbu, která měla ve zmíněné době své těžiště v tzv. propagační grafice.

Bratři Núñezové pocházeli z Chile, ale internacionální struktura studentského hnutí jim umožnila dostat se do Evropy. Sergio Núñez (1931–1987) studoval na pražské UMPRUM v ateliérech keramiky Otto Eckerta a užitě malby Aloise Fišárka v letech 1957–1960, jeho bratr Guillermo Núñez (1930) u Karla Svolinského v roce 1960. Zatímco Sergio školu úspěšně absolvoval a po pedagogickém působení na Tahreer College v Iráku se rozhodl usadit v Praze, Guillermo studium na UMPRUM nedokončil. Přes západní Evropu a Severní Ameriku se vrátil do Chile, kde spolupracoval se Salvadorem Allendem. Po Allendeho smrti byl vězněn a uprchl do Evropy, kde působil v roli disidenta, a znovu se setkal se svým bratrem. V souvislosti jejich životních příběhů výstup ukazuje mezinárodní prolínání výtvarné tvorby a díky využití osobních archivů i prožitky, jež doprovázely studium na VŠUP studujících, kteří přicházeli z tzv. „exotických“ kulturních tradic a okruhů.

²³ Jan Wollner, *Bratři Núñezové. Studie z globálních dějin umění*. Praha: UMPRUM 2025.

2. Škola uměleckých řemesel v Brně (1924–2024): experimentální výukové metody, pedagogové, studenti

(garantka Lada Hubatová-Vacková)²⁴

Výstava v Domě umění města Brna s kritickým katalogem probíhá od října 2025 do ledna 2026. Ačkoli se film soustřeďuje na UMPRUM, řada informací o obecněji platných parametrech reálné podoby uměleckoprůmyslového vzdělávání v době první republiky, protektorátu i období socialistické modernity bude převzata z tohoto výstupu. Většina studujících přicházela na VŠUP ze středních výtvarných škol, jejichž špičkovým zástupcem byla právě brněnská ŠUŘ. Informace tedy nebudou ve filmu využity přímo k jednomu z medailonů, ale budou v pozadí většiny z nich.

Škola uměleckých řemesel (zkráceně ŠUŘ), která byla založena Obchodní a živnostenskou komorou v Brně v roce 1924, měla reprezentovat specifickou moderní alternativu vůči – většinou německojazyčným – školským institucím podobného typu, které byly na Moravě od konce 19. století, ale také vůči pražské UMPRUM a oborově analogickým školám v Rakousku a Německu. Pedagogický sbor, který na brněnské škole v době první republiky, ale i v protektorátních čtyřicátých letech působil, se cíleně zaměřoval na kultivaci moderní lokálně-kulturní identity a produkce, která by byla svorníkem mezi internacionální modernitou a moravskými regionálními tradicemi. Projekt prozkoumává a prezentuje nové či méně známé momenty z dějin a současnosti školy (dnes Střední škola umění a designu Brno), které vychází nejen ze studia dochovaných prací významných pedagogů a absolventů, a také z archivních fondů ŠUŘ, které mimo velké příběhy z dějin umění odkrývají i běžný vzdělávací provoz a metody výuky (učebnice, učební pomůcky, zápisy z porad). Výsledky ukazují podobu vyššího odborného uměleckoprůmyslového vzdělávání mimo pražské centrum, zároveň byly při výzkumu zjištěny dosud neznámé podrobnosti o jeho podobě na úrovni středního školství v celé zemi.

24 Lada Hubatová-Vacková (ed.), *Hlavou a rukama. Škola uměleckých řemesel v Brně. – By the Head and the Hands. The School of Arts and Crafts in Brno 1924–2024*. Praha: UMPRUM 2025.

3. Grafický design od minulosti k dnešku

(garantka Pavla Pauknerová)

Virtuální online výstava s kritickým katalogem se bude konat v roce 2026. Film bude moci využít k volné interpretaci digitalizované vizuální podklady, shromážděné v rámci přípravy a realizace výstupu, které však budou v plném rozsahu dostupné až v daném roce.

Tato část projektu prozkoumá vrstevnatou a proměnlivou oborovou praxi grafického designu a její reflexi (typografie, knižní úprava, dekorativní kreslení, reklama, aranžérství, propaganda, vizuální komunikace, digitální média aj.). Výstava zároveň poslouží jako prostředí pro prezentaci databáze písem z archivu knihtiskařské dílny UMPRUM, na jejichž digitalizaci a interpretaci pracují v rámci projektu studující ateliéru Typografie a tvorby písma.

4.–5. Uměleckoprůmyslové školy v letech 1870–1945 a 1945–1989: osobnosti, metody výuky a tvůrčí praxe

**(garantky Lada Hubatová-Vacková a Martina Pachmanová;
Johana Lomová a Veronika Hittmanová Rollová)**

Dva navzájem propojené výstupy, realizované formou dvou virtuálních online výstav s kritickými katalogy, představují hlavní jádro celého projektu aplikovaného výzkumu a budou prezentovány v závěrečném roce 2027. Přinesou zcela nové poznatky o podobách, fungování, idejích, praktikách a účincích pedagogického působení v oblasti uměleckého řemesla, užitého umění a designu v rozsáhlém období od poslední třetiny 19. století po aktuální historické proměny v letech 1990–2000. V souladu s tím se výsledky těchto dvou výstupů stanou základním materiálem pro tvorbu individuálních portrétů i pro celkové interpretační pozadí a vyznění filmu.

Vymezené období se otevírá rokem 1870, kdy byly z popudu c. k. ministerstva vyučování a kultu zakládány podle rakouského vzoru uměleckoprůmyslové školy (Kunstgewerbeschule System). Zkoumá se fungování těch nejvýznamnějších v systému dvojjazyčné české a německé společnosti v Čechách a na Moravě. Je sledována jejich transformace v Československu v době první republiky a částečně i v době válečného protektorátu do roku 1945. Pozornost bude soustředěna na vztahy mezi centry (Vídeň, Praha)

a periferiemi, na vztahy německojazyčného školství a českého školství, na genderové aspekty výtvarného vzdělávání stejně jako na imperiální požadavky rakouského uměleckého průmyslu. Projekt neopomene ani demokratizační reformní tendence prvorepublikového školství, metody výuky kreslení. Zmapuje a bude analyzovat sbírky kresebných předloh a dalších výukových manuálů. V neposlední řadě se soustředí na vzdělávací aktivity konkrétních pedagogů a pedagožek působících na vybraných učilištích spjatých se vzděláváním v umělecko-průmyslových disciplínách, na specifické vazby školství ke konkrétním regionům a jejich tradicím, na lokální průmyslovou výrobu a tzv. domácí lidový průmysl (Hausindustrie) i na tuzemské a mezinárodní školní výstavy. Projekt se dále věnuje proměnám tohoto typu vzdělávání v souvislosti se sociopolitickými a hospodářskými změnami po roce 1945 a po roce 1948, zkoumá dopady demokratizace i centralizace školství a snahy o úzké navázání odborného vzdělávání na společenskou objednávku a potřeby průmyslu. Tato část obohacuje poznání o specifickou podobu fungování uměleckého prostředí mezi spoluprací s nesvobodným politickým režimem a okrajovými možnostmi vzoru proti němu. Zároveň objasňuje zdroje kontinuity, jež aktivně působí dodnes. V tomto směru obohacuje rovněž kritické poznání současnosti, jež je pro publikum výrazně přitažlivé.

6. UMPRUM 1885–1990

(garanti Milena Bartlová a Jindřich Vybíral)

Výstava a kritický katalog se budou konat rovněž v posledním roce projektu 2027 a film by měl být promítán jako součást výstavy (poté bude dostupný na internetu společně s výše zmíněnými třemi online výstavami). Výstup představí na základě archivní dokumentace a dalších informačních zdrojů nově zpracované dějiny školy, která byla nejprve nejdůležitější umělecko-průmyslovou vyšší odbornou školou a po roce 1946 jedinou vysokou školou tohoto zaměření u nás. **Tento výstup je přímo propojen s tvorbou scénáře filmu prostřednictvím garantky Mileny Bartlové a jeho obsah bude vedle starší literatury těžit zejména z jejích dosavadních výzkumů, stejně jako z předchozích jejích publikací a ze studií na téma dějin školy od Zdeňka Kostky, Martiny Pachmanové, Pavly Pečinkové**

a spolugaranta výstupu Jindřicha Vybírala.²⁵ Pro tvorbu scénáře byla podstatná nově vytvořená interní periodizace klíčových pojmů, která je výsledkem aktuálního výzkumu:

- umělecký průmysl a umělecké řemeslo: od poloviny 19. století a založení školy 1885 do 1918
- dekorativní umění: od 1918 do proměny na vysokou školu 1946
- užité umění: období státního socialismu 1948–1989
- design: po 1990

Důležitým novým zjištěním je také jistá odlišnost nejen od univerzit, ale i od Akademie výtvarných umění, týkající se způsobu řízení školy (s malou mírou hierarchičnosti), úlohy objednávek státní reprezentace na průmyslových světových výstavách (od počátku 20. století do 1970) a s obojím souvisejícího relativně autonomního postavení studentstva v rámci školy. Další zpřesňující výsledky, které bude potřeba promítnout do scénáře a realizovaného filmu, lze ještě očekávat v průběhu roku 2026 (M. Bartlová nastoupila do projektu NAKI III teprve po ukončení svého předcházejícího grantového úkolu pro GAČR, tedy v roce 2025).

7. Interaktivní mapa Studující Uměleckoprůmyslové školy v Praze

(garanti Pavla Pauknerová a Cyril Říha)

Interaktivní mapa bude přitažlivým exponátem výstavy o dějinách UMPRUM (výstup č. 6) a poté bude dostupná spolu s filmem a online výstavami na internetu.

²⁵ Zdeněk Kostka, *Sto let práce – Uměleckoprůmyslová škola a VŠUP 1885–1985*. Praha: VŠUP 1985; Jiří Šetlík (ed.), *Uměleckoprůmyslová škola v Praze 1885–1995*. Praha: VŠUP 1995; Martina Pachmanová – Markéta Pražanová (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*. Praha: VŠUP 2005; Jindřich Vybíral, *František Schmoranz mladší. Architekt, designér a učitel*. Praha: UMPRUM 2024; Milena Bartlová, První rektor VŠUP, umělecký historik a citlivý člověk Jaromír Pečírka, in: Veronika Rollová – Cyril Říha (eds.), *Umění a evoluce. Sborník k šedesátinám Jindřicha Vybírala*, UMPRUM: Praha 2020, s. 94–101; Milena Bartlová a kolektiv, *Dějiny umění jsou uměním. Život, dílo a působení Václava Viléma Štecha*, Praha: UMPRUM 2025.

Výstup bude vizualizovat vztahy mezi centrem a regiony na poli uměleckoprůmyslového vzdělávání, které vznikaly tím, jak do Prahy ke studiu přicházeli uchazeči a následně po jeho absolutoriu nacházeli uplatnění v různých částech Čech a Moravy, Československa i celého světa. Jinak řečeno, budou sledovány trajektorie vzdělávání studujících UMPRUM v celé její historii (1885–současnost), tj. odkud (z jakých regionů a škol) přišli a kde (jako pedagogové) dále působili. Výstup bude finální v první polovině roku 2027, do té doby lze využívat jeho předběžné výsledky. Ty jsou zásadní pro scénář i realizaci filmu, protože umožňují vizualizovat síť lokalit jako jeden z podstatných rozměrů studentské zkušenosti.

V. Ideový koncept scénáře

Z dosud uvedených výkladů vyplývá **zdůvodnění, proč jsme se rozhodli zařadit mezi výstupy film, a to právě animovaný dokument s interaktivními prvky.**

Animovaný dokument je přesně tím médiem, které umožní zpracovat historickou reprezentaci odborně poznaných osobních příběhů tak, aby vznikla umělecky transformovaná forma quasi paměťových reprezentací. Jinak řečeno, bude možné efektivním postupem vytvořit osobní medailony, které budou zároveň emocionálně přesvědčivé jako „vzpomínání“, a zároveň racionálně přesvědčivé jako historická reprezentace. Tím hodláme naplnit zadání projektu NAKI III, aby filmy, které „mají značný celospolečenský dopad a mohou výrazně přispět k naplnění cílů programu“, nebyly „jen tvůrčím uměleckým výtvozem, ale musí vycházet z vědecky ověřených poznatků“.²⁶

Téhož by bylo možné dosáhnout konvenčním dokumentem ve formě hraného filmu. Volba animovaného dokumentu s interaktivními prvky měla tři důvody:

- považujeme jej za účinnější médium vzhledem k tomu, že je poměrně nezvyklý, a tedy přitahuje pozornost
- Michaela Režová osobně i celé pracoviště Ateliéru Animace a film na UMPRUM mají dobré a již oceňované zkušenosti s tímto médiem
- v poslední řadě je toto médium nesrovnatelně levnější na produkci.

Na základě informací a zkušeností shrnutých v předchozím textu je vypracován základní ideový rozvrh scénáře filmu. **Poselství, které má zprostředkovat obecenstvu**, lze formulovat takto: je jím rozmanitost životních a tvůrčích trajektorií studentů a studentek největší české vyšší/vysoké uměleckoprůmyslové školy, a zároveň to, co je spojuje – jednak začlenění do života celé společnosti, jednak hluboký životní zájem o uměleckou tvorbu v oblasti postupně nazývané umělecký průmysl a umělecké řemeslo, dekorativní umění, užité umění a design.

Bylo vybráno **sedm důležitých historických momentů**, které vycházejí jak z vnitřní historie UMPRUM, tak z její interakce v politicko-ekonomicko-kulturním dějinném rámci. Ke každému z nich jsme vyhledali **modelovou osobu studenta či studentky**, a to na základě navzájem se protínajících požadavků:

- zastoupení různých ateliérů (oborů)
- možnost ukázat další významnou uměleckou osobnost jako vedoucího ateliéru a učitele dané osoby
- genderová vyváženost (která není jen současným požadavkem, ale odráží realitu UMPRUM po dobu celé její existence)

26 Definice druhů výsledků programu NAKI III, příloha č. 9 Zadávací dokumentace, s. 18.

- obecnější téma charakteristické pro životy studujících, jež je možné rozvinout i v období následujícím po působení vybrané osoby, a to s dosahem až do současnosti
- aspoň relativní předpokládatelná známost osoby mezi kulturní veřejností díky její pozdější umělecké aktivitě („aha moment“ diváka)
- dostupnost archivní školní dokumentace
- dostupnost aspoň minimální fotodokumentace v mladém věku
- dostupnost fotodokumentace raných uměleckých děl

Vzhledem k tomu, že normální maximální délka animovaného dokumentu je přibližně 20 minut, nebylo možné přiblížit více osobností, zdaleka nikoli všechny ateliéry ani obory. Například byla ve výsledku bohužel vynechána zlínská pobočka průmyslového designu a ateliéry skla, keramiky a módní tvorby.

Závěr každé části filmu protahuje dané téma časově až do současnosti.

Soupis vybraných modelových osobností zároveň představuje osnovu filmu, složeného z více částí. U každé ze sedmi takto vybraných osobností je v následující části této kapitoly vysvětleno, která témata zjištěná dosavadním výzkumem film zpracuje a zároveň je uvedeno, s jakými údaji a doklady bude možné při tvorbě filmu a jeho interaktivní složky pracovat.

1. Otakar Mařák (1872–1939)

Zpracovaná témata:

- **první generace česko-jazyčných studujících**
- **umělecké řemeslo a obecná přípravná škola jako první stupeň výuky**
- **vztah k Akademii výtvarných umění v Praze**
- **reprezentace na Jubilejní výstavě 1891.**

Založení státní Uměleckoprůmyslové školy v roce 1885 sledovalo vzory ze zahraničí i z hlavního města monarchie. Škola byla jako všechny státní ústavy dvojjazyčná. Účastí na Jubilejní výstavě 1891 se však profilovala v rámci česko-jazyčné společnosti a jejího nejdynamičtějšího segmentu – sebevědomé podnikatelské třídy.

Otakar Mařák patřil k mladým studentům, kteří od prvních let po založení studovali na Všeobecné škole kreslení a modelování, tato část školy měla středoškolský charakter a byla zrušena 1918. Studium spočívalo v kresbě nejprve podle neživého modelu (dochovány a pro projekt fotograficky dokumentovány jsou 2D tištěné i 3D sádrové předlohy) a poté živého modelu; vždy nejprve detail a postupně celek. Samostatná kreativita v kresbě i modelaci těl, věcí i ornamentů se pěstovala až na druhém, vysokoškolském stupni. K dispozici je výpis ze studijního katalogu – seznam kurzů, které absolvoval.

Mařák studoval za vedení Emanuela K. Lišky, mezi profesory ale byly slavní umělci jako F. Ženíšek aj. V. Myslbek. Po absolutoriu 1891 Mařák pokračoval ve studiu na AVU.

Svou životní kariéru Mařák ale realizoval zcela jinde – stal se mezinárodně slavným operním pěvcem. Byl přesto zvolen proto, že obecně první generaci studujících je krajně obtížné konkrétně osobně dokumentovat. Díky jeho úspěchu, byť na jiném poli, však máme k dispozici jeho fotografii v mladých letech. V roce, kdy končil studium, se škola výrazně reprezentovala na vlastenecké Jubilejní výstavě na pražském Výstavišti, a to i několika pracemi žáků, jež jsou textově i obrazově dokumentované.

Na UPŠ se od počátku vyučovalo i tzv. volné umění a v letech 1885–1906 sdílela UPŠ budovy s AVU. Při uzavření českých vysokých škol včetně AVU v době 2. světové války a německého protektorátu sloužila UPŠ jako jediné českojazyčné umělecké učiliště. Pedagogové i studující někdy přecházeli z UPŠ/VŠUP na AVU, státní správa opakovaně navrhovala spojení obou škol a vztah obou škol byl dlouhodobě dynamický.

2. Otto Rothmayer (1882–1966), architekt a designér

Zpracovaná témata:

- **žák a spolupracovník Josipa Plečnika a Pavla Janáka**
- **studentem i profesorem na UMPRUM**
- **architektura a interiérový design**
- **politicky podmíněné vylučování v padesátých letech**
- **manželství s partnerkou, která byla rovněž absolventkou školy, působila na ŠUŘ v Brně**

Po vzniku samostatné Československé republiky se Uměleckoprůmyslová škola stala důležitým centrem budování nového hospodářského s ním nedílně spojeného kulturního rozměru státu. Zdejší architektonické školy vedli nejvýznamnější tvůrci československého kulturního sebevědomí – Pavel Janák, Jan Kotěra, Josip Plečnik.

Otto Rothmayer se vyučil truhlářem. Studovat mohl jen díky stipendiu Obchodní a živnostenské komory. Také architekti absolvovali Všeobecnou přípravnou školu kresby a modelování. V rámci architektonického studia – i pozdější praxe – se navrhují i interiéry a nábytek a lze zde tedy rozpoznat původ samostatné designérské praxe.

K dispozici je výpis ze studijního katalogu, tj. seznam kurzů, které během studia absolvoval.

Oženil se s Boženou Hornekovou, progresivní oděvní návrhářkou. Byla o sedm let mladší, takže nebyli přímo spolužáci. Partnerských dvojic bylo v oboru mnoho.

Jako architekt vedle vlastních zakázek (vlastní dům, avantgardní zahradní nábytek – doložen fotografiemi Josefa Sudka) se především podílel na rekonstrukcích Pražského hradu. Z VŠUP musel z politických důvodů odejít v roce 1951, na Pražském hradě ale mohl působit i nadále.

Pedagogů, kteří školu původně vystudovali, bylo a je velmi mnoho, zejména díky tomu, že v mnoha oborech byla UPŠ/VŠUP jediným možným místem k získání kvalifikace.

3. Marie Serbousková–Sedláčková (1895–1964), textilní designérka

Zpracovaná témata:

- **textilní umění (krajka)**
- **rozvoj národního umění po vzniku Československa**
- **žákyně Františka Kysely**
- **reprezentace na Mezinárodní výstavě uměleckého průmyslu v Paříži 1925**
- **postavení žen ve škole a v uměleckém světě**

Na Uměleckoprůmyslové škole studovaly ženy od jejího založení (na rozdíl od AVU) a po roce 1918 se začínaly prosazovat v širším spektru médií než bylo původní soustředění na textilní tvorbu. Účast pokročilých studujících na pařížské výstavě 1925, která byla první mezinárodní prezentací Československa a jeho kultury, představuje důležitý prvek tradice školy, totiž jejich téměř rovnocenné postavení v pracovních týmech s jejich učiteli.

Serbousková pocházela z prostředí krajkářské tradice na Vamberecku ve východních Čechách, kde se vyučila. Podobně jako Rothmayer představuje i Marie Serbousková studující, kteří přicházeli dobře vybaveni řemeslným základem a od školy jej nepotřebovali. Ženy studovaly na UPŠ již od jejího založení, i když měly do 1918 různá omezení ve volbě oboru. Serbousková je už představitelkou nové, energické generace, která sice vychází z „typicky ženské“ textilní práce, přináší ale vlastní originální umělecké podněty a sebevědomě se účastní mezinárodní reprezentace.

K dispozici je výpis ze studijního katalogu – seznam kurzů, které Serbousková absolvovala.

Serbousková převedla lidové řemeslo a tradiční formy do moderního uměleckého řemesla, zejména ve stylu art-deco ve dvacátých letech. Výraznou podporu měla od V. V. Štecha (pedagog UPŠ 1917–1930). S velkým úspěchem vystavovala jako právě končící studentka své práce na Mezinárodní výstavě uměleckého průmyslu v Paříži 1925 (což byla první mezinárodní reprezentace

ČSR), kde Štech zorganizoval velmi úspěšnou československou expozici a Pavel Janák expozici UPŠ – je k dispozici rozsáhlá fotodokumentace této její tvorby.

Po sňatku s významným malířem Vojtěchem Sedláčkem pokračovala v krajkářství ve východních Čechách. V polovině třicátých let ale z důvodu zhoršeného zraku, špatné hospodářské situace, která nepřála podnikání v luxusním oboru, a také zvýšených nároků péče o manželovu rodinu (ačkoli vlastní děti neměla) tvorby zanechala.

Ženy jako studentky i pedagožky školy hrály velkou úlohu v celých jejích dějinách. Uměleckoprůmyslová tvorba totiž představovala důležité místo, kde měly možnost veřejného uplatnění dříve a více nežli v jiných oborech vědy a kultury.

4. Miloslav Chlupáč (1920–2008), sochař

Zpracovaná témata:

- **žák Josefa Wagnera**
- **zvláštní funkce UMPRUM ve světě umění během protektorátu**
- **volné umění – socha**
- **povýšení na vysokou školu s aktivní podporou studentského spolku, jehož byl Chlupáč předním činitelem a jedinečná forma studentské samosprávy (1946–1950)**
- **situace marginalizovaného „neoficiálního umělce“ v letech 1970–1989**

Po uzavření českých vysokých škol po 17. listopadu 1939 mohli Češi studovat na Uměleckoprůmyslové škole, protože měla statut vyšší odborné školy (AVU zůstala vysokou školou, ale směli zde být jen němečtí studující). V letech 1939–1945 proto posílila prestiž výuky volného umění na UPŠ (absolventy z této doby byli např. Jan Kotík a Zdeněk Seydl 1941, Ota Janeček a Miroslav Troup 1942, Zdeněk Miler a Arnošt Paderlík 1943). Většina budovy UMPRUM byla zabrána okupačními úřady, škola působila v nevyhovujících prostorách v Konviktské ulici.

Chlupáč se vyučil kameníkem, když kvůli za protektorátu nemohl studovat medicínu. Rok a půl byl poté v ateliéru sochaře Karla Štipla, po válce 1945–1947 v ateliéru sochaře Josefa Wagnera.

K dispozici je výpis ze studijního katalogu – seznam kurzů, které absolvoval, a také vlastní vzpomínky, zachycené v publikovaných textech.

Vysokou školou byla UPŠ jmenována v únoru 1946, prvním rektorem byl historik umění Jaromír Pečírka. Přitom byl na jeho podnět ve statutu VŠUP zakotven v té době mimořádný rozsah práv studentské samosprávy, která se podílela na schůzích profesorského sboru, na přijímacích zkouškách a na komisích klausurních prací. Subjektem byl Spolek posluchačů, jehož výbor

ovládala KSČ, po nových volbách v prosinci 1947 byla nadvláda této strany potvrzena. V listopadu 1947 prosadil spolek vyloučení části studentů na základě semestrálních zkoušek, aby se snížil jejich příliš velký počet, který podle spolku neodpovídal požadavku na vyšší kvalitu školy, jež vyplývala z nového vysokoškolského statutu. Lidovečtí poslanci parlamentu upozorňovali, že je to „nácvič“ komunistů na vylučování politických oponentů. Mimořádnou veřejnou aktivitu studentů VŠUP potvrzuje zpráva o velké veřejné performanci s maskami a hudbou „křtu nováčků“ přímo ve Vltavě, plus průvod (asi 1949) dokumentovaný sérií dochovaných fotografií. Chlupáč, člen KSČ, byl předsedou studentské fakultní rady a tyto aktivity organizoval včetně průvodu. Kromě toho působil jako výtvarný kritik časopisu Kulturní politika, 1947 byl členem čs. delegace na zakládajícím kongresu mezinárodní organizace kritiků AICA v Paříži.

1970 byl Chlupáč z KSČ vyloučen, v sedmdesátých a osmdesátých letech směl být činný jen mimo Svaz umělců, a tedy jen minimálně vystavovat. Stal se autoritou disidentského prostředí, v osmdesátých a devadesátých letech měl silný vliv na mladou generaci sochařů. K situaci marginalizovaných umělců v letech tzv. normalizace viz také část 6 (Zorka Ságlová–Jirousová).

5. Guillermo a Sergio Núñezové (1930 a 1931–2002 a 2024), grafikové a malíři

Zpracovaná témata:

- **studenti z tzv. Třetího světa (Chile) 1957–1960**
- **G. Núñez působil v Iráku a posléze se stal významnou osobností umění v Chile**
- **S. Núñez se oženil s absolventkou VŠUP a usadil se v Praze**
- **spojení se světem ve formě „socialistického internacionalismu“**

Od 1961 přibýlo zahraničních studujících v Praze po otevření Univerzity 17. listopadu, ale Sergio Núñez byl jedním z prvních. V situaci záměrného uzavření oproti tzv. Západu se československá kultura a umění orientovaly na kontakty se zeměmi sovětského bloku, ve školství především s tzv. třetím nebo rozvojovým světem. Pro tamní studující představovaly díky státní podpoře dostupnou možnost studia.

V umění jde o zajímavé případy integrace různých kulturních světů, které mohly být i problémové, například G. Núñez stejně jako student VŠUP Kubánec Tonio Évora měli koncepční konflikty s Karlem Svobinským.

V sedmdesátých a osmdesátých letech působili na VŠUP zahraniční studenti a aspiranti z Vietnamu a Mongolska. Tehdejší československá kultura byla zapojena do mezinárodní výměny, ale odlišným způsobem, než bychom dnes očekávali a než si tehdy většina jejich představitelů přála.

Sergio Núñez přijel na IV. světový kongres studentstva 1956 v Praze, seznámil se se studentkou VŠUP Helenou Wahnerovou z ateliéru módy Hedviky Vlkové, s níž se po absolutoriu oženil. Od 1957 získal stipendium čs. ministerstva kultury ke studiu na VŠUP, 1959–1960 zde byl aspirantem (analogie dnešního doktorského studia). Preferoval abstraktní tvorbu, která v ČSR dosud nebyla možná. Po studiu odešel do Iráku a pak se vrátil do ČSSR, avšak svými mezinárodními zkušenostmi se ale vymykal národním konceptům dějin umění.

Guillermo Núñez do Prahy přijel již s manželkou a dětmi. Studoval v ateliéru Karla Svolinského, pro neshody s ním přešel do ateliéru Františka Muziky. Byl především úspěšným tvůrcem plakátů. Po studiu odešel do New Yorku, kde se začlenil do dynamiky místní umělecké scény. Odtud se vrátil do Chile, aby se v pozici ředitele Muzea současného umění podílel na kulturní politice Salvadora Allendeho. Po jeho smrti byl vězněn, musel uprchnout do Evropy a v její západní i východní části jako disident svojí tvorbou svědčil o zločinech Pinochetova vojenského režimu. Po jeho pádu se mohl v roce 1989 vrátit do Chile.

K dispozici je protokol obhajoby závěrečné práce Guillermo Núneze a kopie obou diplomů.

Studujících ze zahraničí – specificky z tzv. socialistických a rozvojových zemí v letech 1950–1990 bylo ve škole v průběhu let více. Ačkoli šlo o důležitý globalizační prvek, jen několik z nich lze konkrétně dokumentovat.

6. Zorka Ságlová-Jirousová (1942–2013), textilní výtvarnice a performerka.

Zpracovaná témata:

- **žákyně Antonína Kybala**
- **silné postavení textilního umění v druhé polovině 20. století**
- **reprezentace na Expo 58 v Bruselu a 67 v Montrealu**
- **špičkově originální umělecká tvorba hned po studiu, ale ve volném umění**
- **návrat k vystudovanému oboru a možnost „napůl oficiální“ tvorby v době normalizace 1970–1990**

Textilní obory měly díky možnostem spolupráce s průmyslem od počátku padesátých let nejsilnější pozici a jsou dobře dokumentované (sbírka materiálů v knihovně; dokončovaná doktorská disertace Markéty Vinglerové). Kvalita výuky umožňovala úspěšným absolventům a absolventkám, aby se výrazně uplatnili i v jiném oboru, než který přímo absolvovali.

Spolu s dalšími ateliéry (zejména sklo) měla VŠUP velký podíl na vybavení čs. pavilonu na světové výstavě Expo 58 v Bruselu. Československo bylo hlavním reprezentantem zemí sovětského bloku a představovalo pokročilou

modernistickou kulturu. Proto se zařizování (a také obtížně organizované návštěvy) expozice staly silným impulsem pro prosazování „socialistické modernity“ jako specifického stylu navenek, zatímco dovnitř napomohly potlačit estetiku „sorely“ stalinských padesátých let: tzv. „bruselský styl“ byl typický pro nový modernistický design. Významná pro pohyblivý obraz byla Laterna magika.

Zorka Jirousová nastoupila ke studiu v roce 1961, kdy úspěch Expo 58 silně rezonoval a populární bylo médium tapiserie. Kybal připravoval společně se studujícími rozměrné tapiserie určené pro mezinárodní reprezentaci, což je dokumentováno dochovanými fotografiemi.

Provdala se za fotografa Jana Ságla, studujícího Filmovou fakultu Akademie výtvarných umění. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se podílel se na „neoficiálním“ umění (performance v okruhu Plastic People). Protože byla sestrou Ivana M. Jirouse, měla politicky ztíženou možnost uplatnění, na aktivitě undergroundu se ale nepodílela. V letech 1970–1989 se proto navrátila k „dekorativní tvorbě“ (tapiserie), soukromě ale realizovala i konceptuální malby.

K dispozici je protokol obhajoby závěrečné práce, kartotéční lístek a kopie diplomu.

7. Michaela Pavlátová (nar. 1961), animátorka

Zpracovaná témata:

- **absolventka Miloslava Jágra**
- **inovativní umělecké formy užití grafiky – animovaného filmu, který má na UMPRUM tradici založenou Adolfem Hoffmeisterem a Jiřím Trnkou**
- **studium za normalizace**
- **přechod do demokratického režimu**

V době „normalizace“ v letech 1970–1989 si studující na UMPRUM uchovávali schopnost distance od požadavků autoritářského režimu, částečně navzdory svým s vyučujícím, částečně naopak s jejich podporou. Podíleli se na aktivitách tolerované avšak marginalizované (tzv. neoficiální) umělecké scény. Atmosféra v letech „přestavby“ po roce 1985 umožnila výrazný podíl studujících VŠUP na listopadové revoluci 1989, jež ztělesňuje autorství loga OF. Kvalita výuky umožnila rychlý přechod do svobodných devadesátých let.

Pavlátová v Praze vystudovala Střední odbornou výtvarnou školu. Od roku 1982 vystupovala v Baletní jednotce *Křeč*. Ateliér animace absolvovala v roce 1987 filmem *Etuda z alba*. Již od studií se věnovala autorské tvorbě krátkých animovaných filmů, které byly a jsou úspěšné jak na tuzemských, tak zahraničních filmových festivalech. Představuje příklad nových možností aktivit

studujících a jejich podílu na polo-oficiální umělecké scéně během období přestavby v poslední třetině osmdesátých let.

V letech 1993–1998 byla asistentkou Jiřího Barty v ateliéru animace na UMPRUM. Pedagogicky působila také v zahraničí. Od roku 2015 vede na FAMU Katedru animované tvorby a aktuálně připravuje svůj další celovečerní film *Noční tramvaj*. Jejím manželem je Vratislav Hlavatý (absolvent UMPRUM).

K dispozici je protokol obhajoby závěrečné práce a kopie diplomu. Dále kresby, grafiky, skici, ilustrace, absolventský film a vstupy do školního časopisu ŠUM.

VI. Obsahový scénář

Film sestává ze sedmi částí, které jsou komponovány stejným způsobem, počítá se zhruba stejnou stopáží všech částí a ty záměrně mají takový charakter, aby obecnostu umožňovaly pochopit vztah mezi kontinuitou a diskontinuitou historického příběhu školy. Jednotlivé části zde nazýváme „filmy“ s pořadovým číslem, jedná se ale o strukturní části celku. Filmy zpřítomňují především to, co se dělo během studií. Všimají si ale také dalších životních příběhů těchto „typických“ umělců a umělkyní. Závěrečný obraz v každé z částí textově a obrazově připomíná další známé umělce a umělkyně, jichž se dané téma také týkalo.

Film může být promítán jako celek. Při internetové prezentaci budou jednotlivé použité archivní dokumenty a fotografie uplatněny v paralelní linii (viz výše *digitální storytelling*) a opatřeny informačními paratexty, aby mohly sloužit k hlubšímu studiu.

Následující obsahový scénář je autorským uchopením jednotlivých výzkumných témat, jak byla představena v předchozí kapitole. Formuluje myšlenkové východisko a odborné zázemí, jež realizační tým při vlastním natáčení kreativním způsobem promění ve vlastní audiovizuální dílo. Obsahový scénář představuje autorský vklad režisérky a je dále specifikován technickým scénářem (který není součástí této publikace).

1. Otakar Mařák (1872–1939)

Film se skrze příběh Otakara Mařáka zaměřuje na úplný počátek vzniku Uměleckoprůmyslové školy v Praze. Ukazuje tehdejší způsob postupné výuky, a tak ukazuje, jak byli tehdejší studenti a budoucí umělci ve svých raných letech formováni. Tématem je také první Jubilejní výstava v Praze roku 1891, kde se škola reprezentovala a přihlásila se tak k česko-jazyčnému vlastenectví. Dalším tématem je citlivý vztah mezi Uměleckoprůmyslovou školou a Akademií výtvarných umění, jejich prostorové oddělení a dynamiku spolupráce a konkurence.

Formálně film pracuje především s archivními fotografiemi a dokumenty, včetně celé řady dochovaných předloh k výuce a fotografií z Jubilejní výstavy. Právě jejich dochované množství a pestrost vybízí k audiovizuální kompozici. Co se týká samotné osobnosti studenta, je snímek výtvarně zasazen spíše obecně, jelikož Mařák se vydal jinou kariérní cestou a stal se operním pěvcem.

Pod oficiálním česko-německým názvem je založena v říjnu 1885 císařsko-královská Uměleckoprůmyslová škola v Praze/ Kaiserlich-königliche Kunstgewerbeschule in Prag. V kontextu habsburské monarchie se ve škole vyučuje česky i německy. Uměleckoprůmyslové vzdělávání má zatím blíže průmyslu než umění – prokazuje vysokou kulturní vyspělost česko-jazyčného národa. Definice školy je „umělecké vzdělání pro činnost dekorativní

a průmyslovou“. Studium je dvoustupňové. První stupeň představuje Všeobecná škola, kam se mohou hlásit uchazeči od 14 let a studium trvá tři až pět let. Je na úrovni dnešních středních škol a v provozu je jen do roku 1918. Studium spočívá v kresbě nejprve podle předloh a poté živého modelu; vždy od detailu postupně až k celku. Ve třetím roce se studující věnují ornamentální kresbě a modelaci. Smyslem této výuky je přivést žáka k pochopení formy, její stylizace a způsobu technického zpracování. Poté následuje vyšší stupeň – Odborné a speciální školy, které se blíží koncepci současné ateliérové výuky. Zde se pěstuje samostatná kreativita. Vedle umělců škola připravuje učitele a učitelky kreslení. Pět let po založení eviduje škola 26 pedagogů, 251 žáků a žákyň, z toho 118 ve večerních kurzech pro vyučené a pracující.

Otakar Mařák patří k mladým studentům, kteří po založení školy studují na Všeobecné škole kreslení a modelování. Je posluchačem Emanuela K. Lišky, vedoucího všeobecné školy. V roce 1891, kdy Mařák končí studium, se UMPRUM výrazně reprezentuje na vlastenecké Jubilejní výstavě na pražském Výstavišti, a to i několika pracemi žáků. Čeština ve škole zcela jasně převažuje, a to jak dominantně českým složením pedagogického sboru, tak národně-kulturní orientací. Právě na Jubilejní výstavě se nejen UMPRUM hlásí k česko-jazyčnému vlastenectví. Za účasti více jak dva a půl milionů návštěvníků výstava výrazným způsobem posílila sebevědomí českého národa.

Mařák ale zakončuje svá studia na Akademii výtvarných umění. Do roku 1906 sdílely obě školy společný komplex budov na nábřeží Starého města a to vedlo ke spolupráci až prolínání některých ateliérů. V roce 1896 bylo postavení AVU posíleno jejím zestátněním, UPŠ tehdy opustila část pedagogického sboru a škola se začala orientovat především na užité obory. a Vztah k AVU je zejména v oblasti volného umění dlouhodobě dynamický.

Mařák svou životní kariéru ale nakonec realizuje zcela mimo spojení s jednou či druhou školou. Stává se mezinárodně slavným tenorem – operním pěvcem. Vynikal zejména v rolích smetanovských i v tradičním světovém repertoáru a vystupoval v Brně a Národním divadle v Praze, Paříži, Londýně, Berlíně i USA.

Závěrečný obraz připomíná další významné umělecké osobnosti, jež absolvovaly Uměleckoprůmyslovou školu a staly se zakladateli moderního českého umění: sochaři Stanislav Sucharda, Josef Mařatka, Bohumil Kafka, Otakar Švec, Otto Gutfreund, malíři Jan Preisler, Jakub Obrovský, Bohumil Kubišta, Josef Čapek, Josef Šíma, architekti Josef Gočár a Jan Zázvorka, designéři František Kysela, Jaroslav Horejc a Zdenka Burghauserová.

2. Otto Rothmayer (1892–1966)

Film se skrže příběh absolventa a pedagoga Otto Rothmayera zaměřuje na význam školy architektury, která byla již od založení školy považována za její zcela základní součást. Tématem filmu je také cesta studujícího k pozici pedagoga, kterou film ukazuje i na dalších příkladech v průběhu 20. století až do současnosti.

Formálně film zachází především s archivními fotografiemi a dokumenty, které jsou doplněné o drobnou kreslenou animaci. Směrem k autorovi je snímek výtvarně zasazen skrze práci s fotografiemi dokumentujícími jeho práci a vlastní pozůstalostí.

UMPRUM je v době Rothmayerova studia mladou institucí, která se těší velkému zájmu, především díky osobnostem učitelů, kteří patřili k nejvýznamnějším umělců a historiků té doby a jsou dobře známi i dnes, například František Ženíšek, Josef Václav Myslbek, Jan Kotěra a Josip Plečnik. Všichni žáci se věnují nejprve kresbě a modelování než si volí svou specializaci. Otto Rothmayer přichází na UMPRUM v roce 1912 jako vyučený truhlář, má řemeslnou praxi, znalosti se zpracováním dřeva a veliký talent projevuje i při rozkreslování technických plánů. Možnost studia mu zjednodušuje stipendium Obchodní a živnostenské komory. Od roku 1914 se stává žákem slovinského architekta Josipa Plečnika. Mají hodně společného – talent, preciznost, píli. Rothmayer během studia rozkresluje nábytek i interiéry a to i na zakázku. Studium je zasaženo válkou, musí na frontu a do školy se vrací až po válce. Navazuje spolupráci s Gočárem i Janákem. Jako dílovedoucí pracuje na výstavbě československého pavilonu na výstavě v Lyonu v roce 1921. UMPRUM úspěšně absolvuje a s koncem studií se nabízí hned několik pracovních příležitostí. Bez váhání přijímá nabídku svého učitele Plečnika a v roce 1921 se stává jeho zástupcem ve Stavební správě Pražského hradu a dohlíží tak na realizaci Plečnikových návrhů. Postupně dostává příležitost pracovat zcela samostatně a pokračuje v architektonických úpravách vnějších i vnitřních prostor Pražského hradu, hradních zahrad a Lán. Následně spolupracuje i s novým hradním architektem Pavlem Janákem. Ve 30. letech se oženil s Boženou Hornekovou, absolventkou UMPRUM, pedagožkou na Škole uměleckých řemesel v Brně, progresivní oděvní návrhářkou a feministkou. Božena má blízko k Alici Masarykové. V době První republiky s ní úzce spolupracovala na dámské konfekci. Návrhy se vyznačovaly především častým progresivním užitím kalhot. Zakázky obou manželů pro Masarykovy výrazně zvedly jejich profesní prestiž. V únoru 1947 je Rothmayer pověřen vedením speciální školy užitě architektury na Uměleckoprůmyslové škole, která roku 1946 získala statut školy vysoké. Přichází ale převrat a vedení školy těžce nese Rothmayerův individualismus a neochotu podřídit se požadavkům socialistického realismu. Roku 1951 tak na škole navzdory stížnostem studujících končí. Práce na Hradě chvíli pokračují, ale zůstaly nedokončeny, dokonce byl svědkem jejich devastace.

Po odchodu z Hradu v roce 1956 se začal intenzivně věnovat navrhování muzejních a galerijních expozic, výstav a nábytku. Byl architektem vlastního domu, včetně interiérů i zahrady, jejího oplocení i avantgardního zahradního nábytku. Jeho Kouzlo je navždy otisknuto do fotografií Josefa Sudka.

Rottmayer byl jako studující veden k individuálnímu hledání své cesty a vyjádření, v čemž pokračoval i jako pedagog. Byl jedním z těch, kteří se na UMPRUM po studiu vrátili učit a předávat tak své cenné řemeslné i umělecké zkušenosti.

Závěrečný obraz připomíná další významné absolventky a absolventy, kteří se na UMPRUM vrátili jako vyučující: z velkého počtu například sochař Stanislav Sucharda, keramička Helena Johnová, textilní výtvarník Antonín Kybal, malíř Jan Bauch, módní návrhářka Hedvika Vlková, sklář Stanislav Libenský, scénograf Josef Svoboda, typograf Rostislav Vaněk, ilustrátor Jiří Šalamoun, grafický designér Petr Babák, typograf Otakar Karlas, designér Maxim Velčovský.

3. Marie Serbousková–Sedláčková (1895–1964)

Film se skrze příběh absolventky Marie Serbouskové–Sedláčkové zaměřuje na možnosti studia žen na UMPRUM a tím na postavení ženy v uměleckém světě. Přes prvotní zřízení výhradně dámského oddělení a první speciální školu se dostáváme až do roku 1919, kdy se výuka pro chlapce a dívky slučuje a otevírá se také keramický ateliér vedený ženou. Serbousková představuje autorku nové, energické generace. Na UMPRUM přichází již řemeslně vybavená a samotné lidové řemeslo a tradiční formy zásadním způsobem převádí na moderní umělecké řemeslo. Její působení na UMPRUM je korunováno úspěchem na Mezinárodní výstavě uměleckého průmyslu v Paříži v roce 1925.

Formálně film zachází s archivními fotografiemi a dokumenty a směrem k autorce je výtvarně zasazen skrze práci s materiálem typickým pro krajkou, paličkování a vyšívku. Využívá nití, krajek a animací materiálu pod kamerou. Dále v odkazu na počátky studií žen na UMPRUM využívá film například i květinových vzorů.

Snímek nás vtahuje do svého děje vývojem možností studia pro ženy na tehdy ještě ne-vysoké škole – UPŠ. Zvláštní dámské oddělení pro kresbu a malbu a umělé vyšívání, speciální škola malby květin. Ženy v té době učily výhradně ženy. Změna nastává v roce 1919, kdy se výuka spojuje a ateliér keramiky dokonce žena vede. Ke studiu nastupuje i Marie Serbousková a to k Jaroslavu Bendovi a poté Františku Kyselovi. Pochází z podhůří Orlických hor, blízko města krajek – Vamberka, s živou krajkářskou tradicí starou přes tři staletí. Za války pomáhá s hospodářstvím, stará se o těžce nemocnou sestru, ale

svých výtvarných snah se nevzdává a výtvarné nadání chce prohloubit studiem v Praze. Po válce je jí to umožněno. Naplno se začíná věnovat navrhování paličkovaných krajek. Rozvoj národního umění po vzniku Československa je všudypřítomný. V roce 1925 se koná Mezinárodní výstava uměleckého průmyslu v Paříži. Jedná se o první mezinárodní úspěch československého státu v tehdy oblíbeném žánru mezinárodních průmyslových výstav. Pavilon navrhl Gočár, hlavními organizátory byl pedagog UPŠ Štech, rektor Janák. Studující s výstavou pomáhají. Kromě mnoha dalších úspěchů získala UPŠ cenu za svou expozici v Grand Palais.

Pro Marii Serbouskovou je bilancí práce ze studijních let soubor krajek, který na výstavě prezentovala. Získala čestný diplom a zlatou medaili. Svou tvorbou převedla lidové řemeslo a tradiční formy do moderního uměleckého řemesla, zejména ve stylu art-deco. Překvapuje výtvarnou i technologickou originalitou. V roce 1925 také končí studia a vdává se za malíře Vojtěch Sedláčka. Společně se vrací do jejího rodného kraje. Ve své práci pokračuje. Vytváří krajky a účastní se výstav až do poloviny 30. let. Svě dílo pravidelně vystavuje na všech domácích i zahraničních výstavách Svazu čs. díla, v Evropě, ale i v New Yorku a Chicagu. Realizace návrhů jsou ale nákladné a odbyt výrobků spočívá na umělkyni. Horší se jí ale zrak, hospodářská situace je špatná a také musí pečovat o manželovu rodinu. Tvorby tak v roce 1936 trvale zanechala. Stala se uznávanou odbornicí a krajkářskou výtvarnicí. Film končí obloukem do přítomnosti, kdy poukazuje na to, že právě řada žen – absolventek UMPRUM posunula hranice svých oborů.

Ve vedoucích pozicích UMPRUM byla žena poprvé ale až v roce 1997. Rektorky – ženy se UMPRUM zatím nedočkala vůbec.

Závěrečný obraz připomíná ženy, které absolvovaly UMPRUM – první z nich byla Anna Boudová-Suchardová již v roce 1893 – a uvádí nejvýznamnější z nich: textilní umělkyně Marie Teinitzerová, Emilie Paličková, Eva Brodská, sochařky Marie Durasová, Karla Vobišová, Maria Bartuszová, malířky Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Adriena Šimotová, sestry Válovy, sklářka Ludvika Smrčková, keramička Julie Horová-Kováčiková, grafická designérka Clara Istlerová, módní návrhářka Blanka Matragi.

4. Miloslav Chlupáč (1920–2008)

Film se skrze příběh absolventa Miloslava Chlupáče zaměřuje na generaci studujících, které se dotklo uzavření vysokých škol v roce 1939 a ovlivnilo to jejich další životní cesty, stejně jako později rok 1968. Chlupáč patřil ke studujícím, kteří se podíleli na reformě školy a zasadili se i o její vysokoškolský statut, včetně jmenování některých umělců profesory. Téma aktivního studentstva je v tomto filmu značné, stejně tak, jako se objevuje ve filmu č. 7 (rok 1989). Na pozadí Chlupáčova rebelujícího života a jeho tvorby sledujeme

uměleckou svobodu střídající se s represemi a omezeními. Chlupáč byl vůdčí osobností, silným autorem i mentorem a člověkem vyhledávajícím pospolitost, ať už ve studentských spolcích nebo v sochařských sympoziích.

Formálně film zachází s archivními fotografiemi a dokumenty a směrem k autorovi je výtvarně zasazen skrze práci s materiálem typickým pro práci sochaře. Využívá kámen a jeho pevnost a nezdolnost i jeho schopnost se drolit a rozbit na jednotlivá zrnka písku. Symbolicky tak mohou být ilustrovány třeba vypjaté okamžiky politických změn. Materiál bude využit v animaci pod kamerou. Formálně budou využity i detailně nafocené povrchy soch. Temná období Chlupáčova života by snímek rád odvyprávěl i za užití uhlové kresby a samotného uhlí, odkazujícího na nucenou práci topiče v období 70. let.

Film začíná ve chvíli, kdy se v roce 1939 uzavírají vysoké školy. Chlupáč musí opustit studium medicíny a pracuje v kamenosochařské dílně. Utváří se tak jeho celoživotní pouto s kamenem. Tato práce ho přivádí na Státní uměleckoprůmyslovou školu ke Karlu Štíplovi a Josefu Wagnerovi. Totálnímu nasazení ale neunikne. UMPRUM, ač tehdy ještě neměla statut vysoké školy a funguje za omezených podmínek, je v době protektorátu prestižním místem pro studium volného umění včetně právě sochy. Její prestiž roste a s koncem války je nasnadě reforma ve vysokou uměleckou školu. Chlupáč je politicky aktivní a skrze studentské hnutí je do této reformy úzce zapojen. Angažuje se i ve jmenování profesorů a nebojí se vyvinout nátlak na samotné ministerstvo. V roce 1946 se tak UMPRUM stává vysokou školou. Aktivita studujících UMPRUM nepolevuje.

Již za studií je Chlupáč i aktivním kritikem činným v časopise Kulturní politika. Ve svých textech je nekompromisní, což mu přináší problémy. Na celé jeho životní a tvůrčí cestě se střídají období temna se světlými etapami. 60. léta jsou šťastná, má řadu realizací soch pro veřejný prostor, cestuje, vystavuje, účastní se prestižních sympozií. Sám jedno na Slovensku organizuje. Je členem umělecké skupiny Máj, předsedou revolučního Bloku tvůrčích skupin, která je opozičním uskupením vůči SČVÚ. V roce 1968 realizuje sochu na olympijských hrách v Mexiku jako součást Cesty přátelství. S nástupem normalizace přichází temno. Po roce 1968 byl Chlupáč jedním z nejpostiženějších výtvarných umělců. Pro svou „politickou nespolehlivost“ je většina prací přerušena či zastavena. 70. léta znamenají vyloučení ze svazu, zákaz činnosti a nakonec práci topiče. Na jejich konci může pracovat alespoň jako restaurátor. Nedostával povolení k vycestování na mezinárodní sochařská sympozia. Změna opět přichází až v 80. letech. Naplno rozvinul tvůrčí i výstavní aktivitu po roce 1989. Opět začal jezdit na kamenosochařská sympozia po celém světě a až do vysokého věku sám nezdolně tesal své sochy do kamene.

Závěrečný obraz připomíná první absolventky a absolventy UMPRUM poválečné generace a ty nejvýznamnější z nich: slovenský grafik Vincent Hložník, sochařka Věra Janoušková, skláři Pavel Hlava a Stanislav Libenský, malíř Čestmír Kafka, keramik Pravoslav Rada, historik umění a kritik Miroslav Lamač.

5. Guillermo a Sergio Núñezové (1930 a 1931–2002 a 2024)

Film se skrže příběh bratrů Guillerma a Sergia Núñezových zaměřuje na zahraniční studující jako nedílnou součást UMPRUM již od 50. let 20. století. Ukazuje jejich cestu do Prahy a následně sleduje jejich odlišné životní dráhy a kariéry. Snímek pracuje s děleným obrazem a srovnáváním. Jeho snahou je ukázat kariéry a životy bratrů Núñezových, které se odehrávaly jinde, byly dramatické, ale opět se protnuly. Poukazuje také na jejich hledání angažované podoby volného i užitého umění. Oblouk filmu je od „socialistického internacionalismu“ k Erasmu a trvajícím mezinárodním výměnám. Klíčové je také téma integrace různých kulturních světů.

Formálně film pracuje s archivními fotografiemi i dokumenty a směrem k autorům je výtvarně zasazen skrze práci s koláží, která dominuje, výraznou typografií, textilem, akvarelem i malbou. Snímek je hravý a zachází rovněž s lehkostí, nadsázkou a humorem.

Film začíná ve chvíli, kdy se dva bratři dostávají pod heslem „socialistického internacionalismu“ do Československa skrze mezinárodní festivaly mládeže. Nastavuje se výtvarný styl filmu za pomoci koláže, pomocí které jsou utvořena pozadí i charaktery. Snímek nás seznamuje se situací, kdy se československá kultura a umění orientovaly na kontakty se zeměmi sovětského bloku, ve školství především s tzv. Třetím nebo rozvojovým světem. Možnost studia v Československu je pro mnohé zajímavá a dostupná. Bratři se z Chile do Evropy dostali díky mezinárodním festivalům mládeže 1952 (Budapešť) a 1955 (Varšava). Díky stipendiu nastupují na UMPRUM. Sergio nastupuje do ateliérů keramiky Otto Eckerta a užité malby Aloise Fišárka. Preferoval abstraktní tvorbu, která v ČSR dosud nebyla možná. Guillermo studoval u Karla Svolinského, poté přešel do ateliéru Františka Muziky. Už tehdy dochází k integraci různých kulturních světů. A také střetům. Guillermo Núñez vs Karel Svolinský. Rozehrávají se dohromady dva příběhy, obraz se začíná dělit a výtvarně odlišovat podle výtvarného projevu každého z bratrů. Sergio školu úspěšně absolvoval, oženil se s Helenou Wahnerovou z ateliéru módy Hedviky Vlkové, a po pedagogickém působení v Iráku se rozhodl usadit v Praze, tvoří plakáty pro Mezinárodní svaz studentstva. Guillermo studium na UMPRUM nedokončil. Opouští Evropu, v New Yorku se začleňuje do dynamiky místní umělecké scény a následně se vrací do Chile, kde se v pozici ředitele Muzea současného umění podílí na kulturní politice Salvadora Allendeho. Po jeho smrti je během pinochetovské diktatury zatčen, mučen a následně vyhoštěn do Evropy, kde žil v exilu. Bratři se znovu setkávají a jejich příběhy se opět protínají. Guillermo se do Chile vrací až v roce 1987. Sergio i Guillermo hledali angažované podoby volného i užitého umění. Zatímco Guillermo Núñez platí za klíčovou postavu poválečného chilského umění, Sergio Núñez je zapomenutý. Zemřel v roce 2002 v České republice, aniž by se dožil vlastní samostatné výstavy v rodné zemi. Tuto poctu mu dodatečně

připravil jeho bratr Guillermo, když zorganizoval výstavu jeho plakátů v Chile. Film uzavírá obloukem návrat k obecné kulturní výměně skrze zahraniční studující. Po revoluci přichází Erasmus, magisterský program v angličtině, cizinci přijíždějí a UMPRUM studující vyjíždějí. Vzájemné kulturní obohacení neustává.

Závěrečný obraz připomíná další absolventky a absolventy UMPRUM ze zemí sovětského bloku nebo tehdejších tzv. rozvojových zemí jako byla Chile, Kuba nebo Vietnam (vraceli se po studiích zpravidla domů a jejich konkrétní jména nejsou v našem prostředí známá, proto je zde neuvádíme).

6. Zorka Ságlová-Jirousová (1942–2013)

Film se skrze příběh absolventky Zorky Ságlové soustředí na silné postavení textilního umění v druhé polovině 20. století, což dokládá i úspěchem UMPRUM, která se podílela na vybavení československého pavilonu na výstavě Expo 58, a také individuální i kolektivní prací v ateliéru Antonína Kybala. Mimo ateliér a práci v něm, poukazuje snímek především na tvorbu Zorky Ságlové, kterou představuje nejen jako textilní výtvarnici, ale i jako průkopnici land-artu a akčního umění v Československu. Film se mimo její dílo dotýká také zákazu tvorby po roce 1968, kdy jí, stejně jako mnoha dalším byla značně ztížena možnost uplatnění. S tvorbou ale i přes zákazy Ságlová nikdy nepřestala a o to intenzivněji začala vystavovat po roce 1989.

Formálně film pracuje s archivními fotografiemi a dokumenty a směrem k autorce je výtvarně zasazen skrze práci s materiálem typickým jak pro její realizace spojené s akčním uměním (sláma, barevné míče, textilní pleny, nafouklé kondomy), tak i tapiserii, malbu i kresbu. Snímek neopomíjí ani pro její tvorbu typického a opakující se ho užití motivu králíka.

Film otevírá koláž, která poskytuje představu atmosféry období úspěchu spojeného s reprezentací na Expo 58 v Bruselu, na kterém má podíl i UMPRUM. Dále se film přesouvá k textilu a uvozuje tak silné postavení textilního umění v druhé polovině 20. století. Úspěch Bruselu rezonuje, populární je tapiserie, které se věnují i studující ateliéru textilu na UMPRUM a to ve spolupráci s jeho vedoucím Antonínem Kybalem, což dokládá řada archivních fotografií. Je rok 1961 a ke studiu na UMPRUM nastupuje Zorka Jirousová. Věnuje se tapiserii, malbě a abstrakci. Zajímá ji konstruktivní geometrická malba, inspiruje se strukturami z drobných geometrických elementů a strukturálním principem atlasové vazby. Mimo archivy, pracuje animace právě s textilem, animovaným pod kamerou. V roce 1964 se Jirousová provdala za fotografa Jana Ságla, který později dokumentuje i její performance a land-art výstupy. UMPRUM absolvuje v roce 1966 a začíná se věnovat akčnímu umění. Rok 1968, 1969. Ve Špálově galerii se odehraje výstava *Seno-sláma*. Ságlová vystavuje práci jako umění. Výstava je odsouzena pro svou „zvrhlost“ médií i většinou výtvarné obce. Pro tuto akci a pro uměleckou aktivitu bratra Martina Jirouse nesměla Ságlová po dlouhá

léta vystavovat. Kousky slámy a vojtěšky se tak z nahodilých struktur za pomoci stop-motion animace formují v jasné tvary, symbolizující přerušení, stopku, konec. Tvorba ale neustává. Komentář zmiňuje další výstupy, performance a land-art, které doplňují abstraktní animované odkazy na daná díla, doplněná o archivní materiály. Ságlová nadále také maluje, vrací se ke kreslení textilní matrice, dekoru, vytváří tapiserie a její tvůrčí energie neustává. Její umění se otiskuje do zvoleného animačního přístupu. Objevuje se symbol králíka a jeho variace. V animaci je ale symbolicky ohraničený, omezený, nesvobodný, nemůže se plně rozběhnout. Rok 1989. Klec mizí a králík se rozuteče po ploše filmového formátu, vyplňuje celé filmové plátno. Ságlová a mnozí jiní jsou konečně svobodní. Snímek končí divokou koláží obrazů králíka zachyceného v současném světě – symbolická parafráze Zorky, kterou můžeme dnes vidět všude kolem nás jako upomínku vytrvalé tvůrčí energie a svobody.

Závěrečný obraz připomíná absolventky a absolventy UMPRUM, kteří před rokem 1990 nesměli veřejně působit a byla jim ztížena možnost uplatnění, jako byli sochaři Miloslav Chlupáč a Věra Janoušková, malíři Čestmír Kafka a Adriena Šimotová, grafička Alena Kučerová.

7. Michaela Pavlátová (*1961)

Film se skrze příběh absolventky Michaely Pavlátové soustředí nejen na dobu jejích studií před rokem 1989, ale také na 90. léta, kdy se Pavlátová po absolutoriu vrací do ateliéru filmové a televizní grafiky v pedagogické roli asistentky. Snímek si všímá nejen převratu politického ale i technologické revoluce, ke které dochází s nástupem výpočetní techniky i na UMPRUM. Režisérka zosobňuje silnou ženskou autorku, která se plně uplatnila na poli audiovize a je rovněž významnou profesorkou ve svém oboru. Ač je zařazení filmového ateliéru na uměleckoprůmyslové škole dodnes specifické, jedná se o ateliér, který vychoval řadu významných osobností, které hranice audiovize často překračují. Snímek reflektuje také přelomový rok 1985, kdy UMPRUM slavila sté výročí od svého založení. Formálně film zachází s archivními fotografiemi, dokumenty i videi a směrem k autorce je výtvarně zasazen skrze nespoutanou kreslenou charakterovou animaci, která vychází z jejího rukopisu. Nabízí se možnost v audiostopě citovat i přímo autorku, což bude ověřeno ve výrobě.

Film diváka vtahuje skrze kolážovou animaci fotografií z historie ateliéru animace. Vidíme především skupinové fotografie studujících s pedagogy (Hoffmeister, Ferklová, Hofman, Jágr), které nás provedou od 50. do 80. let, kdy do ateliéru nastupuje Michaela Pavlátová. Kreslená charakterová animace, která odkazuje k výtvarnému stylu Pavlátové nás přivádí k jejímu filmovému alteregu. Hlavní postava chce studovat a kreslit, jednodušší cesta na UMPRUM vede do ateliéru animace, který je ve své době i více svobodomyslný a to díky

vedení Miloslava Jágra, který není v komunistické straně. Autorka sršící energií intenzivně kreslí, hledá svůj rukopis a uhýbá stínu vedení Jágra, se kterým ale nakonec nachází smíření. Výtvarná odbočka jde směrem k působení Pavlátové v Baletní jednotce Křeč, jakožto součásti Pražské 5 (abstrahovanější citace části filmu Pražská 5). Pavlátová se dostává ke své první kameře. UMPRUM slaví v roce 1985 100 let a v ateliéru animace vzniká krátký film, který to oslavuje: *Umprum věčně mladá a milující*. Film využívá i dochované fragmenty i v obraze a bude použit do obrazové skladby. Energie a samostatnost tehdejšího studentstva se odráží i ve školním časopise *ŠUM*, do kterého přispívá i Pavlátová. V roce 1985 se dokonce účastní volby Miss VŠUP. Vyhrává její spolužačka Tereza Kučerová. Vracíme se k charakterové animaci. Pavlátová se zaměřuje na mezilidské vztahy a komunikaci a vytváří svůj diplomový film *Etuda z alba*, který humorně zachycuje cestu k porozumění mezi mužem a ženou. Školu s ním úspěšně absoluuje. Komunikace muže a ženy, která je jádrem filmu, se mění v komunikaci studentstva v roce 1989. Vidíme fotky, archivy dokumentů, kreslených hesel. Přichází svoboda, studující kladou podmínky k dalšímu fungování UMPRUM, Jágr je jmenován docentem i profesorem, Hoffmeister rehabilitován jako mnozí další. Pavlátová je nominována na Oscara a jako úspěšná režisérka se vrací na UMPRUM. Vidíme koláž archivních fotek, ateliér se proměňuje, staví stále na tradici, ale obrací se k větší filmovosti a to i díky nástupu počítačů a digitálních snímacích zařízení, což nám pohledově umocňují fotografie i ukázky filmů z archivu ateliéru.

Snímek končí citací Michaely Pavlátové – jde o jedinou dosud žijící osobnost z našeho výběru.

VII. Závěr

Odborný scénář na předchozích stránkách předkládá a dokládá, jak jsme uvažovali při přenášení výsledků uměleckohistorického výzkumu do aplikační platformy – audiovizuálního média. Odborné důvody pro potřebnost takového přenášení a zároveň i pro známé možnosti tzv. „popularizačních“ metod výkladu objasňuje úvodní kapitola.

Primární byla volba média, totiž animovaného dokumentu s interaktivními prvky. Zvolili jsme jej jednak proto, že máme na UMPRUM zkušenou a přitom mladistvě inovativní režisérku Michaelu Režovou – spoluautorku tohoto odborného scénáře. Ta zde vede ateliérové pracoviště, které poskytne přípravě i realizaci audiovizuálního výstupu spolehlivé zázemí a v neposlední řadě bude moci škola spolufinancovat provozní náklady vytváření a výroby filmu. Vedle tohoto praktického ohledu jsme však také vycházeli z mediálního specifika animovaného dokumentu s interaktivními prvky, jež je rovněž důkladně vyloženo v této publikaci. Jde o takové audiovizuální médium, které umožňuje kreativně pracovat s dostupnými vizuálními podklady a kreativně je doplňovat tam, kde se ukáží být nedostupné. Přitom výsledek díky umělecké formě nikdy nezanechává v divákovi pocit neúplnosti. Naopak, právě kreslená animovaná složka je mimořádně účinným médiem ke zprostředkování emocionálního potenciálu filmu.

Nejpodstatnější složkou publikace je podrobný výklad postupů transformace vědeckých poznatků oborů dějiny umění a historie institucí do aplikované formy audiovizuálního média. Ačkoli není v případě takového média možné předem úplně určit výslednou podobu, na níž se určitou měrou podílí sám materiální proces realizace a výroby, zaručuje předložený postup, že pevným základem a východiskem filmu budou právě původní výzkumné výsledky celého projektového týmu.

Seznam použitých zdrojů

- BARTLOVÁ Milena a kolektiv, *Pop history. O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*, Praha: NLN 2003.
- BARTLOVÁ Milena, První rektor VŠUP, umělecký historik a citlivý člověk Jaromír Pečírka, in: ROLLOVÁ Veronika – ŘÍHA Cyril (eds.), *Umění a evoluce. Sborník k šedesátinám Jindřicha Vybírala*, Praha: UMPRUM 2020, s. 94–101.
- BARTLOVÁ Milena, *Dějiny českých dějin umění 1970–1990*, Praha: UMPRUM 2025, s. 9–24.
- BARTLOVÁ Milena a kolektiv, *Dějiny umění jsou uměním. Život, dílo a působení Václava Viléma Štecha*, Praha: UMPRUM 2025.
- ČINÁTL Kamil – NAJBERT Jaroslav – RIPKA Vojtěch, Historická gramotnost v aplikaci HistoryLab: realistický přístup k osvojování didaktické teorie dějepisu, in: *HOP. Historie – Otázky – Problémy XIII*, 2021, č. 2, s. 50–70.
- FIŠER Marcel (ed.), *Diplomové práce na Akademii výtvarných umění v Praze 1969–1989*, kat. výst. GAVU Cheb, 2018.
- GRIERSON John, The Documentary Producer, in: *Cinema Quarterly*, 1933, s. 5–15.
- HONESS ROE Annabelle, Against Animated Documentary?, in: *International Journal of Film and Media Arts I*, 2016, č. 1, s. 10–28.
- HONESS ROE Annabelle, *Animated Documentary*, London 2013.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada (ed.), *Hlavou a rukama. Škola uměleckých řemesel v Brně. – By the Head and the Hands. The School of Arts and Crafts in Brno 1924–2024*. Praha: UMPRUM 2025.
- KOSTKA Zdeněk, *Sto let práce – Uměleckoprůmyslová škola a VŠUP 1885–1985*. Praha: VŠUP 1985.
- KRIŠKOVÁ Zuzana (ed.), *Pedagogové a posluchači. Akademie výtvarných umění v Praze 1969–1989*. Praha – Cheb: AVU a GVU Cheb 2024.
- MELICHAR Bohumil – ARNDT Tereza, Jak učit o zaniklém světě socialistické diktatury. Stranická muzea jako podnět pro školní výuku, in: *Marginalia Historica: časopis pro dějiny vzdělanosti a kultury X*, 2019, s. 135–161.
- MELICHAR Bohumil – ARNDT Tereza, „Komunistické haraburdí“. Artefakty ze sbírek stranických muzeí v současných expozicích, in: *Dějiny a současnost XLIV*, 2021, s. 33–36.
- MELICHAR Bohumil – PÝCHA Čeněk, Didaktické mapování socialistické paměti, in: *HOP. Historie – Otázky – Problémy XIII*, 2021, č. 2, s. 36–49.
- MOORE Samantha, Animování jedinečných stavů mozku. Animovaný dokumentární film a „psychorealismus“, in: *HOMO FELIX* 2013, č. 2.
- PACHMANOVÁ Martina – PRAŽANOVÁ Markéta (eds.), *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 1885–2005*. Praha: VŠUP 2005.

- REŽOVÁ Michaela, *Animované krajiny paměti. Paměť a autorský přístup v animovaném dokumentu*. Doktorská disertační práce, UMPRUM 2025.
- SIXTA Václav, *Možnosti historické biografie. Teorie biografie a historická věda*. Praha: FF UK 2023.
- ŠETLÍK Jiří (ed.), *Uměleckoprůmyslová škola v Praze 1885–1995*. Praha: VŠUP 1995;
- VYBÍRAL Jindřich, *František Schmoranz mladší. Architekt, designér a učitel*, Praha: UMPRUM 2024.
- WELLS Paul, *Understanding Animation*, London 1998.
- WOLLNER Jan, *Bratři Nůñezové. Studie z globálních dějin umění*. Praha: UMPRUM 2025.
- ZOMER Arend – BENNEWORTH Paul, The Rise of the University's Third Mission, in: DE BOER Harry – HENDERS Jürgen (eds.), *Reform of Higher Education in Europe*, Twente–Enschede 2011, s. 81–101.

Internetové zdroje:

- <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11490475387-dukla-61/>
- <https://cuni.cz/UK-10991.html>
- <https://mistatvorivosti.umpum.cz>
- <https://online.umpum.cz/zdenek-nemecek-a-umeni-pohybu/>

Autorky

Prof. PhDr Milena Bartlová, CSc (*1958) byla profesorkou dějin umění na Katedře teorie a dějin umění UMPRUM (2011–2025). Vystudovala dějiny umění na Filozofické fakultě Karlovy univerzity (PhDr 1983) a působila jako historička umění středověku v Národní galerii v Praze. Po 1990 přešla do Ústavu dějin umění AVČR, kde 1995 obhájila titul PhD. 1996–1997 pracovala opět v Národní galerii, od té doby přednáší na vysokých školách – na Katedře dějin a didaktiky dějepisu Pedagogické fakulty Karlovy univerzity v Praze a v Seminári dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Tam se stala 2001 docentkou a 2005 profesorkou. Po stipendijním pobytu ve Wissenschaftskolleg Berlin (2008) a působení hostující profesorky na Institut für Bild-und Kunstgeschichte Humboldt Universität Berlin (2009–2010) se vrátila do Prahy a začala pracovat na uměleckých vysokých školách. Tématy jejího výzkumu se vedle teorie umění stala národní a státní identita ve vizuální kultuře, muzeologie a v posledním desetiletí historiografie dějin umění. Byla nositelkou 8 grantových projektů. Více než 700 publikovaných titulů, z toho řada v zahraničí, zahrnuje také publicistiku a popularizaci, především však 10 autorských monografií a 10 editovaných kolektivních monografií či katalogů. V roce 2002 obdržela cenu rektora Masarykovy univerzity, 2012 získala Cenu F. X. Šaldy, 2021 Grand Prix Skutek, 2022 Cenu Věry Jirousové, 2024 byla oceněna Medailí Josefa Hlávky.

MgA Michaela Režová, PhD (*1992) je filmařka a režisérka. Ve své práci se zaměřuje na žánr animovaného dokumentu a jeho formy. Absolvovala animaci pod vedením Jiřího Barty na Západočeské univerzitě v Plzni a animaci na UMPRUM. V roce 2013 byla na stáži na prestižní francouzské škole La Poudrière. V roce 2025 obhájila na UMPRUM doktorskou disertační práci *Animované krajiny paměti. Paměť a autorský přístup v animovaném dokumentu* (pod vedením Jakuba Zicha a Mileny Bartlové). Její diplomový film *Štvanice* (2017) se zabývá kauzou s československými hokejisty Modrý a spol., vyhrál hlavní cenu na Marienbad film festivalu, byl zařazen do výběru Best Czech Shorts 2018 a promítán na řadě festivalů. V posledních letech působila jako creative director na projektech 360° filmová projekce pro expozici Dějiny 20. století v Národním muzeu nebo filmech pro výstavu *Design a transformace: Příběhy českého designu 1900–2020* (Nejlepší české animované zakázkové dílo – Anifilm 2023). Pro Český rozhlas realizovala animovaný dokument *Gambler*. Stojí za výzkumem a přípravou výstavy a publikace k 70. výročí založení ateliéru animace na UMPRUM. V roce 2024 realizovala multimediální dokumentární výstavu *Umění pohybu: sport – politika – kultura v díle Zdeňka Němečka* v Galerii UM v Praze s rozsáhlým doprovodným programem. Je zakladatelkou platformy f-a-t.cz, která pod heslem „From animators to animators“ přináší obsah ze světa animovaného filmu. Na UMPRUM v současné chvíli dokončuje umělecký výzkum v rámci doktorského studia a to na téma animovaného dokumentu ve spojení s pamětí a orální historií. Od roku 2024 na UMPRUM spoluvede ateliér Animace a film a přednáší teorii a dějiny animace.

Summary

The Students of Umprumka. Professional script for an animated documentary with interactive elements

Until the early 1990s, the Academy of Arts, Architecture and Design (UMPRUM) founded in 1885 was the only higher education institution for arts and crafts, applied arts, and design in the Czech lands, and the research project “Places of Creativity: Art and Design Education between 1850 and 2000” is currently being carried out at UMPRUM. One of its outputs will be an exhibition with a critical catalog entitled “History of the Academy of Arts, Architecture and Design in Prague 1885–1990.” As part of the exhibition, an animated documentary film entitled “The Students of UMPRUM” will be screened as an audiovisual output; afterwards, the film will be accessible online. Using the specific means of expression of animated documentary, the film will present the results of the art-historical study of the entire team.

The first chapter introduces the specific features of the topic, which lies at the intersection of historiographical research and memory (of students, teachers, and the cultural public). It shows proven methods for dealing with the difficulties of historical representation that are specific to the four decades of totalitarian and authoritarian rule under the dictatorship of the Communist Party (1948–1969). The second chapter provides a detailed overview of the media specifics of animated documentary films with interactive elements. The most important moment is to accept the fact that it is precisely the technique of animation that highlights the issue of documentary authenticity and the credibility of documentary films in general.

The biographical method was chosen as a particularly effective form of accessibility and emotional identification with the topic. Chapters 4 and 5 show in detail the steps involved in transferring the scientific results of art-historical studies into the final form of the film script. First, the specific results of the individual parts of the project that will be used for the script are presented. The most extensive is the 6th chapter that forms the core of the publication: the content script which uses seven selected “typical” students, both male and female, to address individual key events and issues in the history of the school, as well as their general historical context. Each of the individual chapters concludes with an overview of other important figure, graduates of the school whose lives were related to the highlighted topic.

Milena Bartlová a Michaela Režová
Jak se studovalo na Umprumce

Text a koncepce: Milena Bartlová, Michaela Režová

Odborná recenze: Matěj Forejt

Grafický design a sazba: Ondřej Mazanec

Písmo: Suisse Int'l, Suisse Works

Produkce: Sylva Macková

Vydala Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze v roce 2027.

Vydání první.

www.umprum.cz

www.mistatvorivosti.umprum.cz

UMPRUM