

# LIBENSKÝ & BRYCHTOVÁ

“Zachycením světla osvobodili jeho expresivní možnosti... a aplikovali je jako nově získanou modelovou charakteristiku, která dala jejich sochám nové zářivé mínění”<sup>1</sup>. **Milena Klasová**<sup>1</sup>

*Zoomorfigické kámeny*, rada barevných bloků ze skla se zapuštěnými zvířecími tvary, inspirace přehistorickou architekturou a dizajnem přinesly Libenskému a Brychtové cenu Grand Prix – co je nejvyšší akoláda za individuální příspěvek. Nasledovali větší zakázky, mezi jiným dvanáct panelů ze skla, zasazených do zdi haly Mezinárodní železniční unie – International Railway Union (IUC) v Paříži (1962) a dvě veliké okna pro Chrám svatého Víta v Praze (1966–68). Tyhle díla poukazují na zvyšující se trend směrem k abstrakci a zlomené, vícenásobní pohledy na kubismus. Architektonické i když gestikulaci malby Libenského byly jejich počátkem.

Brychtova svou práci přispěla k interpretaci přestupujících dvourozměrných tvarů jeho maleb pomocí jejího porozumění vlastností skla a jak je sklo ovlivněno světlem. V těchto pracích Libenský a Brychtova mají pod kontrolou to co vidíme a to je za pomoci jejich chytré manipulace světla přes a na reliéf. Předpojatost proti „modernímu“- nacionalizace českého skla se stává nádobou nebeského ducha, fyzická budova nebo lidské tělo a barva jsou vytvořeny pomocí odraženého a lomeného světla. Sklo se stává krunýřem nebo muslí, co jsou oba způsoby zviditelnění a definování a je pro ochranu a skryvání. V architektuře, kde normálně asociujeme sklo s viděním přes, – se sveřejněním soukromého a pozváním veřejnosti dovnitř – Libenský a Brychtova použili sklo jako vizuální bariéru.

Práce mezi architekturními zakázkami, veliké mezinárodní prezentace a „ateliérové“, sochy jsou hlavní črtou jejich práce začátkem 1980 let. Zakázky byly někdy v spolupráci s architektem jako obalení budovy *Nové podium* (1983) do skla v Praze (navrženo Karlem Pragerem, hlavní architekt komunistické éry), přístavba k trochu více dekorativnímu Národnímu divadlu z devatenáctého století. Duté, dymově barvené, formou vytvářené sklené bloky tvoří pravidelnou šestihranou strukturu kolem budovy, která je přeřiznutá diagonálními pruhy směrem k rohům velských stěn (bloky mají taky za úkol zvukové těsnit budovu). Tyhle buňky ve tvaru televizních obrazovek fungují jako bariéra a zamezují nám pohled do interiéru budovy – vidíme jenom fasádu sklených bloků, ale nevidíme přes ně. Večer, je exteriér budovy osvětlen světlem z rušných ulic kolem, protože zevnitř nemůže uniknout žádné světlo.

Image: *Open Window*, 1992. Photo: Gabriel Urbaneck

## VIDET NEVIDITELNÉ

Spolupráce mezi Stanislavem Libenským a Jaroslavou Brychtovou zabírá druhou polovinu dvacátého století, období politické a sociální změny v České republice (dříve Československo), kde žili a pracovali. I když čtyřicet let sovětského stylu plánování pod vedením komunistické strany KSČ mělo debilitační efekt na mnohé oblasti kulturního života, byla zabezpečena finanční podpora pro impresivní mezinárodní prezentaci uměleckých a dizajnerských prací a taky byli financováni komise pro architekturní a veřejné prostory.

Libenský a Brychtova využili klíma a použili dostupný zdroje na vývoj nové koncepce sochařství vnitřního prostoru nebo „negativní reliéf“, a to pomocí manipulace transparentního charakteru skla a aplikování tyhle inovace na sochy stojící volně v prostoru a architekturní instalace. Sklo se stává materiálem transformace a metamorfózy, kde vnější tvar může být v protikladu s vnitřní formou, masa monolitického skla se stává nádobou nebeského ducha, fyzická budova nebo lidské tělo a barva jsou vytvořeny pomocí odraženého a lomeného světla. Sklo se stává krunýřem nebo muslí, co jsou oba způsoby zviditelnění a definování a je pro ochranu a skryvání. V architektuře, kde normálně asociujeme sklo s viděním přes, – se sveřejněním soukromého a pozváním veřejnosti dovnitř – Libenský a Brychtova použili sklo jako vizuální bariéru.

Jejich první spolupráce nastala v roce 1954 v Železnobrodských Sklárnách v české části Československa. Libenského pozadí bylo v malování a Brychtové pozadí v sochařství. Nová metoda odlévání skla do negativního reliéfu byla umožněna díkem inovací Brychtové a její nespokojenosti s tradičními procesy. Chtěla dělat sochy, a sklo bylo dostupným médiem, sklářství bylo v její rodině. V době studií na pražské Akademii výtvarného umění v spolupráci s otcem, oba spolu experimentovali s metodami odlévání skla. Začátkem padesátých let byla natolik seběvědomá s těmito procesy, že založila Středisko tavení skla pro architekturu v sklárnách ve svém rodním městě Železný Brod. Tenhle nový typ umeleckého prostředí byl instrumentální pro dodávání materiálu na rozvoj taveného skla v Československu a umožnil umělcům pracovat s průmyslovými procesy ve velkém měřítku. Středisko bylo eventuálně zarženo za účelem produkce tří typů práce se

sklem: leptané panely, mozaika, drčené sklo zatavené do sádrcových forem. V době kdy se setkala s Libenským, Brychtová již pracovala s odlévaným sklem způsobem, který se pak později stal základem jejich práce – šlo o používání prázdného vnitřního prostoru na tvarování barvy a světla.

V roce 1954 Libenský byl jmenován ředitelem specializované sklářské školy v Železném Brodu. Až doposavad byla jeho práce v oblasti uživatelského skla, dekorace vázu a mís za používání přírodních motivů a to za pomoci smaltu a leptání. Čechy mají bohatou sklářskou tradici, ale v době nemecké okupace mezi roky 1938–45 sklářství bylo na úpadku. Po válce, skupina umělců – mezi nimi Libenský – se zaměřili na znovuvybudování průmyslu a pokračování rozvoje českého sklářství za pomoci vzdělávání. Nacionalizace českého sklářského průmyslu v roce 1948 nově vytvořenou vládou KSČ<sup>3</sup> upevnila vztah umělců a sklářského průmyslu a umožnila tak prostřednictvím států přístup k vybavení a výrobní prostředky. Předpojatost proti „modernímu“- nacionalizace českého sklářského průmyslu v roce 1948 nově vytvořenou vládou KSČ<sup>3</sup> upevnila vztah umělců a sklářského průmyslu a umožnila tak prostřednictvím států přístup k vybavení a výrobní prostředky. Předpojatost proti „modernímu“- nacionalizace českého sklářského průmyslu v roce 1948 nově vytvořenou vládou KSČ<sup>3</sup> upevnila vztah umělců a sklářského průmyslu a umožnila tak prostřednictvím států přístup k vybavení a výrobní prostředky. Předpojatost proti „modernímu“- nacionalizace českého sklářského průmyslu v roce 1948 nově vytvořenou vládou KSČ<sup>3</sup> upevnila vztah umělců a sklářského průmyslu a umožnila tak prostřednictvím států přístup k vybavení a výrobní prostředky.

Libenský a Brychtova poprvé demonstrovali jejich použití negativního reliéfu na

světovém trhu EXPO 58 World Fair v Bruseli. Český pavilón udělal velice dobrý dojem na návštěvníky a to inovací, jak v oblasti architektury tak i v oblasti dizajnu.

### POZNÁMKY

<sup>1</sup> Milena Klasová, *Libenský–Brychtova*, Praha: Galerie, 2002.

<sup>2</sup> V roce 1937 Libenský navštěvoval specializovanou sklářskou školu v Novém Boru a byl transferován do sklářské školy v Železném Brodu po okupaci Sudet nacistickým Německem v roce 1938. Od roku 1939 navštěvoval ateliér aplikované malby sklářského umění na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Po její ukončení v roce 1944 strávil rok ve vlastním ateliéru v Praze a věnoval se malování. Brychtová navštěvovala Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze v roce 1945 na katedře aplikovaného sochařství a vyrývání do kámeny a skla. V roce 1947 přešla na pražskou Akademii výtvarného umění a tam i ukončila svá studia.

<sup>3</sup> Stát kontroloval mnohé oblasti kulturního a intelektuálního života za vlády KSČ. Továrny, podniky a soukromý majetek byli zestátněni a opozice komunistické straně byla zakázána. Skupina umělců v Československu se pokousila zachránit si svojí kreativní nezávislost a jejich vlastní blahobytí a v Praze publikovali dva a dvacetí stranovou brožúrku Memorandum středního bloku vizuálních umělců v Československé republice v březnu 1947. Brožúrka obsahovala celou řadu návrhů ohledem budoucnosti umění a vizuálních umělců. To obnášelo agentúru centrálního nákupu a prodeje, co se týče distribuce děl umělců a program stanovení procenta financí na „vizuální vyzdobu“ v době ukončení jakéhokoliv nového stavebního projektu. Mnohé z těchto návrhů se pak staly státní politikou průběhem času. Ale i když Memorandum dosáhlo určitého hladiny ochrany práv českých umělců většinou nebyla garantována kreativní nezávislost.

Viz Jan Michl, *Institucionální rámec ohledem úspěšných uměleckých forem v komunistickém Československu – Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia*, *rss.archives.ceu.hu/archive/00001036/01/37.pdf*

<sup>4</sup> Více ohledem stalinistické umělecké politiky viz John Berger, *Art in Revolution\_Umění v revoluci* Penguin, 1969.

<sup>5</sup> Citováno Milena Klasová, *Libenský–Brychtova*, Praha: Galerie, 2002.

This essay was commissioned by the National Glass Centre to accompany the exhibition "What then shall we choose? Weight or Lightness?" 17 July – 12 November 2006. Curated and produced by National Glass Centre with guest Curator, Caterina Tognon. Acknowledgement, Architect Miroslav Masak.

National Glass Centre is supported by Arts Council England, City of Sunderland and University of Sunderland

Image: *Cut Pyramid*, 1997. Photo: Gabriel Urbaneck



# SEEING THE INVISIBLE

“By capturing light, they freed its expressive capabilities... and applied them as a newly acquired modelling characteristic which endowed their sculptures with new luminous meanings”. **Milena Klasova**<sup>1</sup>

The collaboration between Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová spans the second half of the twentieth century, a time of political and social change in the Czech Republic (formerly Czechoslovakia) where they lived and worked. Whilst forty years of Soviet style planning under the leadership of the Communist Party (KSC) had a debilitating effect on many areas of cultural life, it offered financial support for impressive international presentations of artists' and designers' works, and funded commissions for architecture and public spaces.

Libenský and Brychtová exploited this climate and made use of available resources to develop a new concept of sculpting inner space or 'negative relief' by manipulating the transparent nature of glass, and applied this innovation to freestanding sculptures and architectural installations. Glass becomes a material of transformation and metamorphosis where outer shape can be at odds with inner form, a lump of monolithic glass can become a container for a celestial spirit, physical building or human body, and colour is created by means of both reflected and refracted light. Glass becomes an armour or shell, both a means for making visible and defining, and for protecting and hiding. In architecture, where we normally associate glass with seeing through – with making the private public and with letting the public in – Libenský and Brychtová used glass as a visual barrier.

They made their first collaborative work in 1954 at the Zelezny Brod Glassworks located in the Bohemian region of Czechoslovakia. Libenský's background was in painting and Brychtová's in sculpture<sup>2</sup>. The new method of casting glass in negative relief was made possible through Brychtová's innovations and her discontent with traditional processes. She wanted to make sculpture, but glass was an available medium and glassmaking was in her family. Whilst studying at the Prague Academy of Fine Arts she worked alongside her father experimenting with glass casting techniques. By the early 1950s she was confident enough in these processes to set up the Centre for Melting Glass for Architecture at the glassworks in her hometown Zelezny Brod. This new kind of artistic environment was instrumental in providing the material for the development of molten glass in Czechoslovakia, enabling artists to work with industrial processes on a large scale. The Centre was eventually equipped to produce three types of glasswork: etched panels, mosaic; and crushed glass melted in to gypsum moulds. By the time she met Libenský, Brychtová was already working with cast glass in the way that would become the foundation of their practice – using hollow interior space to sculpt colour and light.

In 1954 Libenský was appointed Director of the Specialised School of Glassmaking in Zelezny Brod. Up until this time, his practice was in utility glassware, decorating vases and bowls with motifs drawn from nature using enamel and etching. Bohemia has a long tradition of glassmaking, but under German occupation, between 1938–45, glassmaking there had been in decline. After the War, a group of artists – Libenský among them – had looked to rebuild the industry and continue the development of Czech glassmaking through education. Nationalisation of the Czech glass industry in 1948 by the newly installed KSC<sup>3</sup> government, cemented the relationship between artists and the glassmaking



Photo: Gabriel Urbánek

industry allowing access through state provision to facilities and the means of production. Prejudice against 'the modern' – a fundamental feature of the Stalinist style policies<sup>4</sup> adopted by the KSC – steered many artists in Czechoslovakia to work in less controversial 'applied arts' mediums, avoiding censorship as a result of the mistaken view that glass, textiles and ceramics represented purely utilitarian modes of artistic practice, and as such were exempt from the necessity of being subjected to ideological and social controls as was the case with other art forms.

Libenský and Brychtová first demonstrated their use of negative relief at the EXPO 58 World Fair in Brussels. The Czech Pavilion impressed visitors by its innovation in both architecture and design. *Zoomorphic Stones*, a series of coloured glass blocks embedded with animal forms inspired by prehistoric cave drawings, earned Libenský and Brychtová the Grand Prix award – the highest accolade for an individual contribution. Major commissions followed, including twelve glass panels to be set into the walls of the lobby of the International Railway Union (IUC) in Paris (1962) and two large windows for St Vitas Cathedral in Prague (1966–68). These works exhibit an increasing trend towards abstraction and the fractured, multiple viewpoints of Cubism. Libenský's architectonic yet gestural paintings were their starting point.

Brychtová worked to translate the overlapping two-dimensional shapes of his paintings through her understanding of the properties of glass and how it is affected by light. In these works, Libenský and Brychtová control how we see by the clever manipulation of light through and onto the glass relief. It is as if we are in a cave and by striking a match, we are able to make out forms where light reflects back, but where there is darkness and shadow is left to our imagination. The freestanding *Blue Composition* (1964) demonstrates this synthesis of painting and cast glass. The gestural elements of Libenský's original design are evident in the painterly textures of the ultramarine glass.



Image: *Arcus II*, 1990 – 1991. Photo: Martin Polak

Working between architectural commissions, major international presentations and 'studio' sculptures was to be a feature of their practice into the 1980s. Commissions were sometimes carried out in collaboration with an architect, such as with their glass encasing of the *New Stage* building (1983) in Prague (designed by Karel Prager the leading architect of the Communist era), an extension to the somewhat more decorative nineteenth century National Theatre. Hollow mould-formed blocks of smoke-tinged glass create a regular honeycomb around the building that is cut through with diagonal striations towards the corners of the longer walls (the blocks also act to sound-proof the building). These TV screen shaped cells act as a barrier, obstructing our view into the building's interior – we see into the façade of glass blocks but not through them. At night the exterior is lit by reflected light from the busy streets that surround, as no light from the inside is able to escape.

In 1983, Brychtová left the Centre for Melting Glass for Architecture that she had founded. Libenský and Brychtová equipped their own studio with two kilns and from this date concentrated almost exclusively on producing studio sculpture for exhibition. Works from this later period, such as *Arcus II* (1990–91) and *Open Window* (1992), are monolithic geometric forms that are cut through by arrow slits or by the negative space left behind where a geometric form has been extruded. The pigmented glass becomes transparent and fragile looking towards the broken edges of the form or where it is violated and light pours through. Surfaces are marked by scars and imperfections, affirmations of their means of creation, and torn edges contrast smooth polished lines. The minimal purity of these crystal monoliths evokes an alchemy of light, transforming colours through reflection and refraction.



Image: *Grey Composition*, 1964. Photo: Martin Polak

In *Reclining* (1999–2000) and *Sunrise* (2000–01) the form has become a container, whereby the presence of both the human body and the human spirit is implied. In Libenský and Brychtová's late sculptures, made after the Velvet Revolution of 1989 had returned democratic rule to Czechoslovakia, conscious thoughts (ideas) and corporeal form are inextricably linked.

“The second half of the twentieth century brought an understanding of that which the body demarcates. This frontier between interior and exterior is the frontier of myth. Without an exterior, without the transcription and intervention that demarcate the outside of all bodies, the inside could not be bounded and placed.” Thomas Vlček<sup>5</sup>

Libenský and Brychtová's continued development of Cubist space and the language of late Modernism was made possible through their choice of glass as a medium. The concept of inner space, and by extension, inner thoughts and ideas, and the exploitation of an 'applied arts' medium, enabled them to develop their creative practice in spite of the authoritarian nature of the society in which they lived and worked for so many years. For them, the monolith became a symbol of mutualism and participation, not one of isolation and autonomy as was the case for artists in the West. The works they made together in the last decade of their career speak of the fragile nature of human existence, yet even in adversity, it is conscious thoughts and ideas that have the power to transform and transcend.

Stephen Palmer

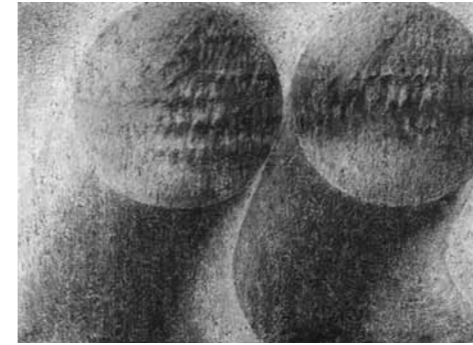


Image: *Drawing*, 1995. Photo: Gabriel Urbánek

## FOOTNOTES

<sup>1</sup> Milena Klasova, *Libenský – Brychtová*, Prague: Gallery, 2002.

<sup>2</sup> In 1937 Libenský attended the Specialised School for Glass Making in Nový Bor and transferred to the Glass Making School in Zelezny Brod after the occupation of the Sudetenland by Nazi Germany in 1938. From 1939 he attended the Studio of Applied Painting and Glass Art at The School of Applied Arts in Prague. Upon graduating in 1944, he spent a year in his own studio in Prague and devoted himself to painting. Brychtová attended The School of Applied Arts in Prague in 1945 in the Studio of Applied Sculpture and Engraving in Stone and Glass. She transferred to the Prague Academy of Fine Arts in 1947 and completed her studies there.

<sup>3</sup> Under the KSC the state took control of many areas of cultural and intellectual life. The country's factories, businesses and private property were nationalised, and opposition to the Communist Party was prohibited. A group of artists in Czechoslovakia attempted to safeguard creative independence and their own welfare by publishing a twenty-two-page brochure *The Memorandum of the Central Bloc of Visual Artists of the Czechoslovak Republic* in Prague in March 1947. It contained a series of proposals for the future of art and visual artists. These included a central purchase and sales agency for the distribution of artists' work and a scheme to set aside a percentage of funding in the completion of any new building project for its "visual decoration". Many of these proposals became state policy over the course of time but whilst *The Memorandum* achieved a certain level of welfare for Czech artists, for the most part, creative independence was not guaranteed.

See Jan Michl, *Institutional Framework Around Successful Art Forms in Communist Czechoslovakia*, [rss.archives.ceu.hu/archive/00001036/01/37.pdf](http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001036/01/37.pdf)

<sup>4</sup> For more about Stalinist arts policy see John Berger, *Art in Revolution* Penguin, 1969.

<sup>5</sup> Quoted from Milena Klasová, *Libenský – Brychtová*, Prague: Gallery, 2002.