

designum¹2008

časopis o dizajne design magazine ročník volume XIV cena price 65 Sk / Kč / 5 €



spektrum

- 02 profil
František Burian:
Je ťažké nieť riziko
samostatnosti
Silvia Lutherová
- 10 reakcia
Toto nemá byť
nostalgická spomienka
Adriana Pekárová
Katarína Hubová
- 12 udalosť
Desiate narodeniny
Školy dizajnu
Lucia Gavulová v rozhovore
s Daliborom Bačom
- 18 mladý talent
Zuzana Šebeková:
Im Gehen – Idúc
spracovanie Silvia Lutherová
- 22 projekt
Eastmodern
Lucia Gavulová
- 30 prieskum
VŠVU Bratislava
Silvia Lutherová
- 32 in memoriam
Ettore Sottsass
Naďa Kančevová
- 36 zostra
Navrhni (zlé) logo
dopravného podniku!
Juraj Blaško

- 38 projekt.sk
Port Nr. 21
red.
- 39 knižnica: recenzia
Umění po roce 1900
Lucia Gavulová
- 40 súťaž: ce.za.ar
Vrátil sa lesk
do Centrál pasáže?
Andrej Jaroš

história

- 44 štúdia
Obradné siene
Zborov pre občianske
záležitosti
Sabína Jankovičová
- 50 recenzia
Kytky v popelnici
Johanna Pauly

záver farby

- 54 konferencia
Kupé3
Branislav Matis
a Marcel Benčík
- 58 kupé3: prednáška
Potrebuju
stredoeurópske
spoločnosti
sociálny dizajn?
Tomek Bierkowski
- 62 štúdia
Piktogram revival
(poznámky k isotypu)
Kateřina Nováčeková

monochróm

- 67 teória
Tvorba konceptov áut
v malých a veľkých
organizáciách
Per Gyllenspetz
preklad Lucia Žitňanská
- 70 IS Dizajn: infobanka
Medziknižničná
výpožičná služba
Martin Longa
- 72 právnio
Dizajn a jeho
autorskoprávna ochrana
Jana Vozárová, LITA
- 74 infobox
výstavy, veľtrhy, súťaže
Silvia Lutherová
- 78 english
summary
preklad Matej Gyárfáš

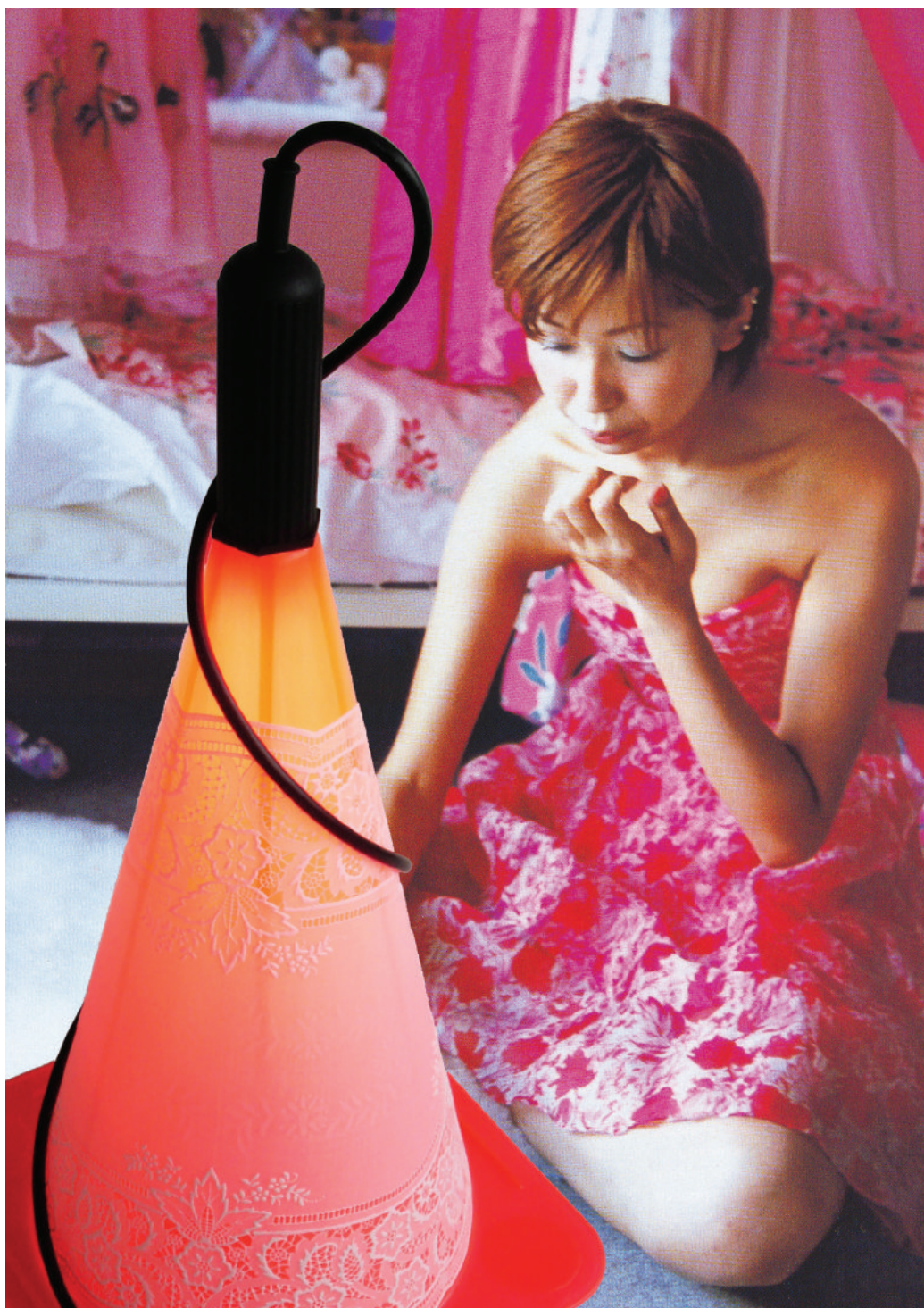
František Burian: Je ťažké niešť riziko samostatnosti

text *Silvia Lutherová* foto *Archív Františka Buriana*

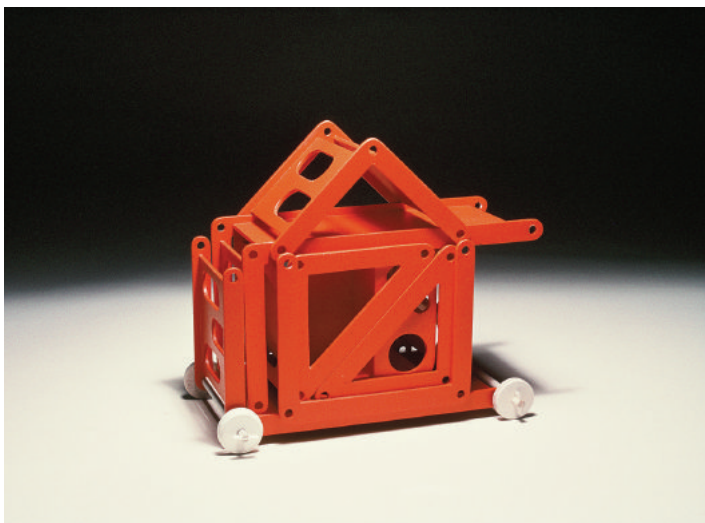
Profesionálne dizajnérske prostredie na Slovensku vníma Františka Buriana (1948) v mnohých ohľadoch ako skúseného praktika, rozhladeného odborníka a nekompromisného kritika. František Burian pôsobí na dvoch vysokých školách na pozícii vedúceho ateliéru dizajnu a v roku 1999 získal titul profesora. Má rôznorodé a dlhodobé skúsenosti s praxou dizajnéra v zložitých hospodárskych a kultúrno-spoločenských podmienkach dvoch politických režimov. Vo svojej novšej dizajnérskej tvorbe reaguje na meniace sa dobové okolnosti, ako aj všeobecné spoločenské postoje a hodnoty. Svoje názory otvorene prezentuje aj v diskusiách a často nešetrí kritikou. V rozhovore pre Designum komentuje rôzne etapy svojho pracovného i myšlienkového vývoja.



Patrite medzi absolventov ateliéru tvarovania strojov a nástrojov v Zlíne, ktorý v 60. – 80. rokoch 20. storočia viedol profesor Zdeněk Kovář, významná osobnosť priemyselného dizajnu v Československu. Ako štúdium v jeho ateliéri ovplyvnilo váš vlastný profesionálny vývoj? » Do zlínskeho ateliéru som prišiel po strednej umeleckej škole v Brne v silnom období 60. rokov. V Brne sa vtedy dizajn na strednej škole nevyučoval, dokonca i samotné slovo dizajn bolo pre mňa exotické, ale cítil som, že je to zaujímavá oblasť, prostredníctvom ktorej sa dá komunikovať a mnohé ovplyvňovať. » Najskôr som nastúpil na VŠUP do Prahy, kde bola prípravka. Ako pedagógovia tam pôsobili osobnosti tzv. socialistického realizmu a už vtedy som mal drobné konflikty, ktoré čosi predznamenávali.



koláž, 2004 – 2005



Komunikácia medzi študentmi bola pre mňa omnoho dôležitejšia než napríklad to, čo povie profesor. Premietlo sa to aj do môjho ďalšieho štúdia v Zlíne. Profesor Kovář nebol pre mňa autoritou, ktorú by som obdivoval. Najpodstatnejšie pre mňa bolo prostredie školy a možnosť robiť dizajn. V tom čase som vnímal iné osobnosti. Inklinoval som k voľnému umeniu, pop-artu a novému realizmu, konkrétne k Royovi Lichtensteinovi a Warholovi, ale ovplyvnil ma aj film. Pokiaľ ide o ovplyvnenie dizajnérskymi osobnosťami, už vtedy som prostredníctvom časopisu Domus vnímal Ettoreho Sottsassu, Mendiniho, Castiglioneho a z nemeckých dizajnérov Saperu a Eslingera. Informácie som hľadal v Moravskej galérii v Brne, pretože v tom čase škola v Zlíne nemala k dispozícii zahraničné časopisy. » **Z. Kovář sa profiloval ako technik a dizajnér strojov a nástrojov, no pri pohľade na ich estetiku jednoznačne vystupuje do popredia výtvarný prístup a určitá snaha o humanizáciu či vizuálnu príťažlivosť týchto predovšetkým účelných produktov. Špecifickou tvarovou štylizáciou a mäkkou modeláciou foriem sa prikláňal k štýlu tzv. „organického dizajnu“. Ako by ste charakterizovali svoju tvorbu z tohto obdobia? Oslovil tento prístup aj vás?** » My študenti sme Kovářa vnímali ako súčasť doby, ktorá pomaly končila. Mäkké tvary, sochárska nadväznosť na Makovského, veľké sadrové modely, to bola pre nás minulosť. Navyše, Kovář mal za sebou aj umeleckú činnosť – realistické sochy, ktoré boli z našej strany predmetom kritiky. Samozrejme, netýkalo sa to všetkých študentov. Tí, ktorí vyšli z iného typu školy ako ja, napríklad z gymnázia, to vnímali inak a ich vzťah ku Kovářovi bol iný. » V priemyselnej výrobe sa začali presadzovať iné technológie. Už to neboli ťažké odliatky, preferovali sa ľahké konštrukcie a formy boli skôr geometrické.

Používala sa iná technológia stavby modelov, nie sadrovanie a odlievanie, ale skôr ploché materiály. V tom sa odrážali technológie, ktoré si žiadal priemysel. Ergonomické kritériá však pretrvávali stále. Týmto štýlom bol ovplyvnený celý prúd. » **Sprostredkovával vám Kovář kontakt s výrobcami, keďže sám sa aktívne pohyboval v tomto prostredí?** » Už podľa názvu ateliéru bolo jasné, že sa bude zaoberať predovšetkým strojárskym dizajnom. Objavovali sa témy, ktoré vznikali z konkrétnych podnetov. Slúžili ako východiskový rámec. Dominovali témy zo strojárského priemyslu, ale objavovali sa aj iné

– z produktového dizajnu. » **Vy ste sa od polovice 70. rokov venovali navrhovaniu niekoľkých dopravných mechanizmov (remorkér, loď, bager). S akými problémami ste sa museli v tom období ako dizajnér konfrontovať? Aké kritériá dominovali pri tvorbe týchto produktov?** » Najviac ponúk bolo práve z oblasti, ktorú spomínate. Mal som možnosť zamestnať sa, alebo mať externú formu spolupráce. Zamestnaný som bol iba niekoľkokrát, ale konkrétne spolupráce na lodi a bagri vznikli externou formou v autorskom duu s Igorom Didovom. Bolo to zvláštne obdobie. Zaujímavé je, že vtedy práca bola. Priemysel mal o dizajn záujem a povedal by som, že v európskom kontexte bol svojou úrovňou porovnateľný. Ani pokiaľ ide o technológie to nebolo veľmi odlišné od západného strojárského priemyslu. Vznikalo veľa dobrých vecí. » Dominovali štandardné, všeobecne platné kritériá, ergonómia, technologickosť... Prebiehali konzultácie s konštruktérmi, proces sa spresňoval. Samozrejme, určité obmedzenia boli a budú vždy, a nie všetko sa podarilo tak, ako si človek predstavoval. » **Mali ste možnosť vycestovať na zahraničné veľtrhy?** » Ja osobne som nebol na žiadnom veľtrhu. Ale niektorí

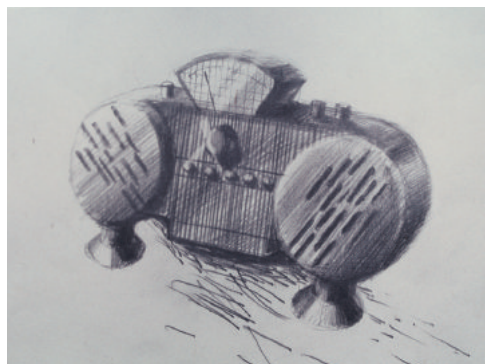




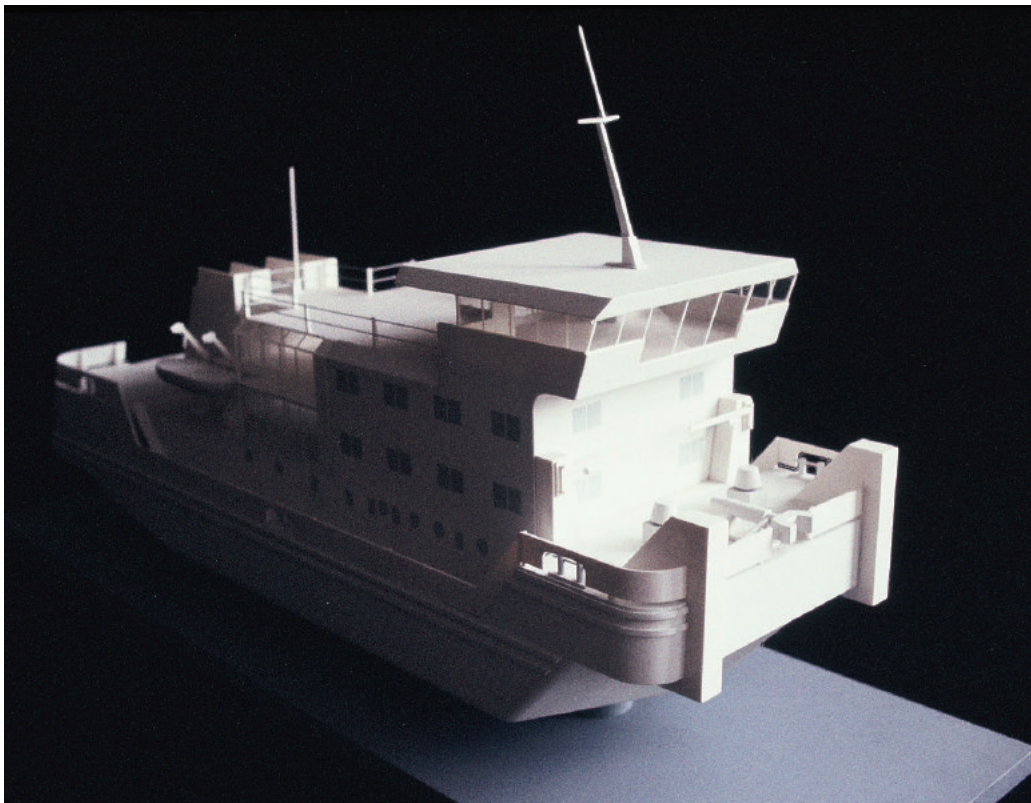
sledovali trendy v katalógoch, takže ani nebol dôvod, aby vznikali experimenty. Išlo o dosiahnutie úrovne západnej produkcie. » **V 80. rokoch ste pôsobili v Inštitúte priemyselného dizajnu. Aké výskumné a realizačné úlohy ste riešili? Ako sa vyvíjal váš postoj k funkciám dizajnu?** » Na jednej strane boli inštitúcie, na druhej dizajnéri na voľnej nohe. Inštitút priemyselného dizajnu v Bratislave riešil témy, ktoré mali byť súčasťou výskumu, napríklad hracie prvky pre jasle, na ktorých participovali dizajnéri, ergonóm, psychológ. Na týchto úlohách bol zaujímavý

dizajnéri, ktorí boli internými zamestnancami väčších podnikov, mali možnosť navštíviť zahraničné veľtrhy. Tieto cesty väčšinou absolvovali zástupcovia vedenia podnikov a nie odborníci, ktorí mohli sprostredkovať odborné informácie. » **Považujete späťne obdobie socializmu v Československu za nepriaznivé pre profesiu dizajnéra (z hľadiska postavenia dizajnéra vo vzťahu k výrobcovi, obmedzených možností cestovania, dostupnosti nových technológií a pod.)? Hoci sa už v súčasnosti venujete inej polohe dizajnu, myslíte si, že pozícia priemyselného dizajnéra voči výrobcovi sa odvtedy zmenila?** » Bolo to obdobie centralizovaného riadenia a štát mal zabezpečovanie dizajnu legislatívne podchytené – podľa opatrení ministra musel byť dizajn zabezpečený. Podniky mali svojich interných dizajnérov, okrem toho pracovali aj s externými, jednotlivé fázy mali svoje hodnotiace komisie, ktoré vyjadrovali odborný názor na dizajn. Myslím si, že toto obdobie bolo pre dizajnérov plodné, aj keď predovšetkým vo sfére strojárskoho dizajnu. Z ideologického hľadiska nebol dizajn ovplyvňovaný, išlo o to ukázať, že socializmus dokáže vyprodukovať dobré výrobky. Dizajnéri mali zelenú. Napríklad traktory, obrábacie stroje, textilné stroje atď., ktoré sa robili v Československu, mali z dizajnerskeho hľadiska dobrú úroveň. Dokonca si myslím, že vtedy sa na dizajn kladol väčší dôraz ako v súčasnosti. Odvtedy sa rozpadla štruktúra veľkých firiem, zmenili sa trhy. Dnes je menej firiem, ktoré využívajú potenciál dizajnu, aj keď dizajnérov je omnoho viac a často nemôžu nájsť prácu. » **Dostali sa však do výroby aj nekonvenčnejšie návrhy?** » Otázkou je, či vôbec boli v tej dobe tendencie robiť aj experimenty. Pokiaľ išlo o bežné spotrebné predmety, tak sa

práve ten výskumný, kolektívny a interdisciplinárny prístup, samotné uvedenie do života – realizácia už bola problematickejšia. Robili sme aj sanitárne vybavenie, stanovište operátorov pre Jaslovské Bohunice, zastávky mestskej hromadnej dopravy. Ďalšou činnosťou, ktorú inštitút zabezpečoval, bolo hodnotenie – konzultácie. To znamená, že zabezpečoval povinné hodnotenie pre štátne skúšobne, čo bolo veľmi dôležité. Inštitút zorganizoval komisiu, tá vycestovala do skúšobne a hodnotila dizajn rôznych

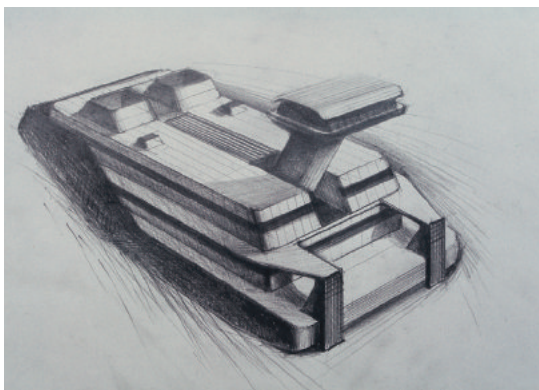


produktov. Rola komisára – poradcu bola skutočne zaujímavá, pretože v kruhu dizajnérov som si vypočul rôzne názory, chodil som do výroby, sledoval prax. Možno to bolo zaujímavejšie než dizajnerská činnosť v rámci inštitútu. » **Mali ste aj kompetenciu zastaviť výrobu produktu?** » Úplne zastaviť nie, ale systém bol natoľko prepracovaný, že keď sme napríklad udelili stupeň jeden – čiže z dizajnerskeho hľadiska „vynikajúce“ –, firma si mohla uplatniť tzv. cenové zvýhodnenie. Pre výrobcov to malo veľký význam. Pri posudzovaní sme jednali priamo s námestníkmi alebo šéfmi. Keď bol dizajn hodnotený



negatívne, samotná firma mala záujem, aby sa to zmenilo. Aj napriek tomu mnohé projekty firemných úloh skončili v „šufliku“. **vKedy a za akých okolností vo vás dozrelo rozhodnutie zanechať túto sféru a venovať sa viac umeleckej polohe dizajnu?** vObdobie spolupráce s priemyslom bolo logickým vyústením potreby mať stálejšiu prácu, zákazky, ktoré z iných zdrojov vlastne ani neprichádzali. Paralelne s tým som sa venoval aj svojim voľným veciam, kresbe a maľbe, ale to nebol dizajn. Výraznejší návrat nastal po revolúcii, keď sa spojilo niekoľko rôznych podnikov. » V prvom rade som prišiel na VŠVU, čo bolo pre mňa veľmi dôležité. V istom zmysle to bolo vysnívané zamestnanie, kde sa riešia experimenty a človek takmer nie je obmedzený. Okrem toho sa začalo cestovať, hlavne do Francúzska a Holandska. Nastali, samozrejme, aj zmeny celospoločenské. Zanikli kontakty s priemyslom, ktorý sa zrútil a zmenil. A vo mne sa presadilo to, k čomu som mal vždy vzťah – čiže k umeleckým disciplinám. Už ma neuspokojovali témy z oblasti strojárkeho priemyslu. Chýbalo mi autorstvo, chcel som robiť tak, ako som sám cítil. Jedinou možnosťou bolo osamostatniť sa. Ale išlo v podstate o všeobecnú tendenciu. Niektorých dizajnérov už neuspokojovala vtedajšia komerčná ponuka

a rozhodli sa začať vytvárať autorské objekty vo vlastnej réžii. » **Len pred pár týždňami zomrel jeden z najvýraznejších predstaviteľov postmoderného dizajnu – Ettore Sottsass. Aj vy ste sa vo svojej tvorbe priklonili k ideám postmoderny. Akým spôsobom ovplyvnila vás ako dizajnéra priemyselných produktov?** » Sottsass vstupoval do dizajnu s novým obsahom a sociálnokritickým postojom. Dal mu odlišnú formu, preto silne rezonoval a bol veľmi odlišný. Moji kolegovia poväčšine nereflektovali nástup postmoderny v dizajne. Ale ja som cítil, že takýto dizajn má istú výpoveď a presahuje bežnú, štandardnú produkciu. Aj keď, samozrejme, teoretické texty som nečítal, vnímal som to skôr intuitívne. » V tomto období som prechádzal k voľnejšej tvorbe, venoval som sa viac autorským veciam. Objavovali sa reakcie, že to predsa nie je dizajn, lebo sa neprodukuje. Vymykal sa štandardným kritériám. Ale to bol experiment, a keď iniciatíva neprichádzala od výrobcu, tak si ju človek musel nahradiť sám, ako vedel. Najskôr šlo len o štúdie, napríklad extravagantných topánok, nábytku, väčšinou to boli veci každodennej potreby. **Bolo možné užiť sa takouto tvorbou?** » Tieto veci nevznikali na zákazku, takže s tým bolo spojené riziko, čo s tým spravím. Musel by som



ich produkovať aj vo finálnom materiáli a nájsť predajcu. Taká rozvinutá scéna, resp. trh, ešte nebola, a ani doteraz nie je. Je veľmi náročné niesť riziko samostatnosti. » **Pre mnohé postmoderné dizajnérske diela je podstatný koncept, kontext alebo skrytá súvislosť, ktorou oslovuje užívateľa. Váš dizajn z 80. a 90. rokov sa takisto vyznačuje zdôraznením komunikačnej funkcie – na jednej strane pracujete s explicitnými narážkami na trendovosť a krátku životnosť dizajnérskej produkcie v konzumnej spoločnosti, na druhej strane skutočný zmysel predmetu skrývate v ironickej hre absurdných materiálových kombinácií a dizajnérskeho asambláží. Akú pozíciu má v prípade takéhoto predmetu jeden z kľúčových faktorov dizajnu – úžitkovosť?** » Podobá sa to tvorbe voľného umelca, ktorý veci nevytvára v prvom rade na to, aby ich predával, ale z vnútornej potreby. Aj ja som vnímal dizajn nielen ako službu, ale aj ako nástroj vyjadrenia, ktorým som reflektoval spoločnosť bez nutnosti rešpektovať funkčné hľadisko. Čiže bola to skôr konceptuálna alebo antidizajnérska tvorba. Ani v súčasnosti u nás nie je veľa dizajnérov, ktorí by sa venovali umeleckej polohe dizajnu. Dominujú skôr tzv. pragmatici. Rešpektujem to, nech fungujú, ale takýchto vecí je toľko, že mám často pocit, akoby sa už len kĺzali po povrchu. Navyše nepatrím k zástancom technologického optimizmu. » Niektoré moje návrhy balansujú na hrane s umením, ale nevstupujú do voľnej tvorby naplno. Barličku funkcie si stále ponechávajú, nejaký účel zvyčajne majú, a tým sú pre bežného človeka komunikatívnejšie. Okrem toho nesú aj skryté významy, provokácie. Sú vyrobiteľné, a ak by o ne mal niekto záujem, viem si predstaviť ich výrobu v malej sérii z finálneho materiálu. Ale ja sám to nemôžem zabezpečiť vzhľadom na vysokú cenu materiálov a výrobných technológií. » **Niektoré z vašich návrhov dokonca vznikajú len na určitý moment a potom zanikajú...** » Áno, sú postavené ako kulis. Premýšľal som aj nad čisto virtuálnymi, odmaterializovanými kusmi,

keďže často je najdôležitejší práve prvotný vizuálny zážitok. Poznáme to z reklamy – sme ňou fascinovaní a niekedy nás samotný produkt ani nezaujíma, stačí nám iba pominuteľný efekt ilúzie. Keď potom produkt z reklamy vidíme naživo, odrazu je banálny, je jedným z mnohých. To bol jeden z momentov, kvôli ktorému som veci odmaterializovával a vytváral z nich len obraz. » Ide o vytvorenie zážitku – emócie. Mohlo by to byť dokonca tak, že človek by si kúpil predmet, na ktorom by bolo napísané, že o týždeň zmizne, rozplynie sa. Ako keď si kúpite kvet, ktorý o pár dní zvädne. » **Aj vaša súčasná dizajnérska tvorba pokračuje v osobnej reflexii konzumnej spoločnosti, využívajúc často i prostriedky tzv. voľného umenia. Keďže sa tejto polohe tvorby venujete už dlhšie obdobie, je možné vnímať to tak, že sa tento prístup stal vašim programom?** » Dá sa povedať, že áno. Aj keď si viem predstaviť, že výsledkom mojej práce by bol hotový produkt, možno unikát, ale nemám ambície hľadať výrobcov, presadzovať sa na trhu. Možno to ja sám ani neviem, nemám na to psychickú výbavu. Baví ma tvorba, ale nie som podnikateľ. Viem si predstaviť, že by som len vymýšľal a mal by som tím, ktorý by to realizoval. Veď napokon aj Sottsass mal okolo seba ľudí... » **Myslíte si, že súčasná spoločnosť inklinuje k dizajnu s viditeľným subjektívnym či dokonca intímny obsahovým vkladom samotného autora?** Táto tendencia je, pretože spoločnosť sa týmto smerom vyvíja. Je hedonizovaná, psychologizovaná. Stotožňujem sa s názorom sociológa Gillesa Lipovetskeho: postmoderná spoločnosť siaha po osobnom zážitku, niečom autorskom, vyhľadáva kuriozity... Ale táto provokatívnosť už stráca svoju silu, vyvolá len úsmev. Všetko je banalizované. Na jednej strane je silný individualizmus, všetko je dovolené, ale s rizikom, že sa to rýchlo rozptýli a zabudne. Žijeme v čase zvláštnych efektov, zvädzania a pominuteľnosti. Porovnajte si to s tým, čo dokázal Sottsass, aký on bol pionier vo svojej



dobe! A pozrite sa na tých dnešných plagiátorov, ktorí robia kuriozity pre kuriozity, vyprázdnené, a hrajú sa na voľnú tvorbu! Chýba im apel, angažovanosť, ktorú naopak Sottsass integroval do dizajnu ako kritický postoj voči nadprodukcii nových a novších produktov. Ale zúfať sa nad tým nedá, tak to jednoducho je. Preto sa mi úvahy o dosiahnutí dlhšej životnosti predmetov zdajú niekedy neriešiteľné. Možno sa týmto názorom akoby vzdávam svojej profesie. Na jednej strane vyrábame, konzumujeme, vyhadzujeme, pri obrovskej strate energie a materiálu, a pritom ostávame na povrchu. » Paradoxom je, že dnes je možné a dostupné všetko, ale na Slovensku i tak nie je prebytok dizajnu a vecí s ním spojených (galérií, obchodov). Potenciál sa ešte naplno neprejavil tak ako v zahraničí. » **Venujete sa aj pedagogickej činnosti, vediete dva ateliéry produktového dizajnu – na VŠVU v Bratislave a na Katedre dizajnu v Zlíne (súčasť VŠUP). Aký je váš program zamerania ateliérov a čo je podľa vás najdôležitejším momentom/kritériom pri vedení študentov dizajnu?** » Keď sme s kolegami rozdeľovali dizajnérske ateliéry na VŠVU, inšpirovali sme sa štruktúrou Akadémie dizajnu v Eindhovene, ktorá mala oddelenia s názvami: „človek a práca“, „človek a identita“ atď. Povedali sme si, že ak máme mať tri ateliéry, tak

nech sú odlišné vo svojom obsahu. Vyprofilovali sme ich na dopravu, priemyselný dizajn a tretí ateliér, ktorý vediem, sa zaoberá voľným časom, bývaním, solitérnym dizajnom alebo voľným objektom. Podľa mňa to bolo dobré rozhodnutie, lebo študenti majú možnosť vybrať si podľa vlastného intuitívneho cítenia. » Vo všeobecnosti o oboch mojich ateliéroch platí, že študenti si majú overiť teoretické i praktické schopnosti a kreatívne postupy. Majú mať aj praktické základy, pretože nie všetci budú voľní umelci. Usilujeme sa, aby študenti vnímali dizajn kriticky a v širších súvislostiach. Pretože vieme, čo je dizajn a ako sa vyrába, ale otázka znie – prečo? Prečo má prísť dizajn na trh, čo má vyvolať, akú má mať spätnú väzbu? Zaoberáme sa aj témou konzumu, ekológie, ale takisto sa usilujeme o autorskú výpoveď. Dôležitá je senzibilita, sémantika, schopnosť vyjadriť obsah. Často zadávame abstraktné témy a chceme, aby sa študenti naučili vyjadrovať. Pretože tlmočiť prostredníctvom utilitárneho predmetu určitú ideu či vzťah nie je jednoduché. » **Má podľa vás umelecká škola študentom simulovať prostredie praxe so všetkými jeho úskaliami, alebo ponechať priestor na neobmedzenú tvorbu a experiment?** » Myslím si, že počas štúdiá by mali študenti okúsiť oboje. Ak by to bolo len experimentálne ateliérové prostredie,

mohlo by sa stať, že sa im neskôr vymkne z rúk spolupráca s priemyslom. Ale kde inde môžu mladí nasať slobodu tvorby a mať priestor na diskusiu? Dostať tému, mať kolektív, ktorý sa k tomu vyjadruje, a potom prezentovať výsledok na prieskume, kde ho vidí množstvo ľudí? Študenti to berú ako samozrejmosť, ale v reálnom živote budú osamotení, nebudú si vedieť sami zadať úlohu, alebo budú mať problém prácu vôbec zohnať, prípadne budú otrávení, aká je nudná... » V podstate sa prikláňam k modelu: priestor na slobodné myslenie, experiment a autorskú tvorbu kombinovaný so spoluprácou s priemyslom a riešením konkrétnych problémov. » **To priamo vedie k otázke prístupu pedagóga k študentom. Do akej miery si môže pedagóg, ktorý je sám aktívnym umelcom – dizajnérom, zachovať objektívny prístup?** » Úplná objektivita sa asi nedá zachovať. Keď konzultujem študentom práce, vyjadrujem svoj názor. Študenti ho môžu prijať, ale mám radšej diskusiu, kde sa objaví viac názorov. » **Ako vnímate zrušenie českého Design centra Ministerstvom priemyslu a obchodu ČR? Aké bude mať podľa vás táto udalosť následky pre dizajnérsku obec v Českej republike?** » Bol som vyzvaný k reakcii na túto udalosť riaditeľom Design centra, tak som sa vyjadril v zmysle, že by sa nemalo rušiť, pretože má istú tradíciu a takisto nadväzuje na tradíciu európskych dizajncentier. Bolo to unáhlené rozhodnutie, ale na druhej strane



objekt, 2007

to chcelo reštrukturalizáciu a diskusiu o tom, čo je to podpora dizajnu. Tá, žiaľ, nenastala, lebo ministerstvo zrušenie urýchlilo. Veci sa mohli veľmi zmeniť, nemusela sa hneď rušiť inštitúcia. » Ale či to uškodí českému dizajnu... Myslím si, že nie. Nič sa nestane, dizajn pôjde ďalej a bude mať výsledky. Dnešný podnikateľ veľmi dobre vie, čo je dizajn a že keď ho nebude mať, môže na trhu stroskotať. To je jeho riziko. Aké zvyšovanie konkurencieschopnosti? Podnikateľ vie, čo je konkurencia, a má na ňu nástroje. Ale takisto vie, čo je reklama, a je ochotný dať na ňu peniaze. Preto sa mi zdá trochu nezmyselné stále robiť osvetu dizajnu – dizajnu pre podniky. Inštitúcie by mohli prísť so zaujímavejšími iniciatívami. Príkladom môže byť akcia Designblok v Prahe, aj keď tú organizuje súkromná agentúra. Svojím rozsahom a záujmom, ktorý vzbudzuje, potvrdzuje, že veci sa dajú robiť sviežim spôsobom. » **V tomto roku oslávite okrúhle výročie. Ktoré obdobie vášho profesionálneho pôsobenia považujete za „najšťastnejšie“?** » Bolo to asi obdobie, keď som prišiel ako pedagóg na VŠVU. Vtedy vlastne padla záťaž režimu a zároveň som vstúpil do etapy, keď som sa začal vyjadrovať sám. Isteže, aj navrhovanie bagrov malo pre mňa význam, ale nemôžem povedať, že by mi to bolo zvlášť blízke. » Čiže pre mňa to bolo obdobie voľnej, autorskej tvorivosti, keď bol môj profesionálny rámec experimentálny, a okrem toho som sa venoval študentom. Ja som vlastne stále v nejakej téme. Prostredie diskusie, poradenstva, kreativity vnímam veľmi pozitívne. Je príjemné pracovať s talentovanými a kreatívnymi študentmi, stávajú sa mi partnermi a ich dobré nápady môžu byť pre mňa tiež inšpirujúce. Aj keď, predsa len som už skeptik, veľa som toho videl a už ma len tak neprekvapia... » **Aké profesionálne ciele máte momentálne pred sebou?** » Nikdy som veci neplánoval, pokiaľ nešlo o konkrétnu akciu. Tok autorskej tvorby nemá dopredu stanovený cieľ, jednoducho je v pohybe. Reflektujem veci, skicujem, problém je potom, čo s tým? Má to cenu materializovať? Pre koho a prečo? Na jednej strane je potreba tvorby, ale ambície na serióznu realizáciu v zásade nie sú. Bolo by príjemné, keby sa človek mohol venovať tvorbe a niekto by tie veci doťahoval. To by som si vedel predstaviť. Ale to je práve tá kategória sna. #

Toto nemá byť nostalgická spomienka Reakcia ad hoc na zrušenie Design centra Českej republiky

text Katarína Hubová, Adriana Pekárová

V roku 2005 si Design centrum Českej republiky pripomenulo pätnáste výročie svojho vzniku vydaním vyše 100-stranovej knihy, v ktorej sumarizovalo svoju bohatú činnosť spojenú so stovkami výstav doma i v zahraničí, súťaží, seminárov, publikácií a katalógov... Osobitne treba vyzdvihnúť vynikajúci kredit českého dizajnu v zahraničí, čo je výsledok kontinuálnej dlhoročnej práce pracovníkov centra v zahraničných štruktúrach. O dva roky neskôr bola inštitúcia so sídlom v Brne zrušená rozhodnutím ministra priemyslu a obchodu ČR podobným spôsobom, akým sa istí pracovníci nášho ministerstva na prelome rokov 2005 a 2006 pokúšali postupovať voči SCD, navyše s takmer identickým zdôvodňovaním. Celá záležitosť prebehla v Prahe veľmi rýchlym spôsobom, kde nebol priestor pre odbornú argumentáciu či diskusiu. Našu domácu dizajnérsku verejnosť táto udalosť mimoriadne zaujala – a to z mnohých dôvodov.

Mnohých prekvapilo, že rozhodnutiu štátneho úradníka podľahla väčšia a silnejšia inštitúcia než je Slovenské centrum dizajnu, s bohatou a štruktúrovanou činnosťou, navyše blízky partner. Spájajú nás spoločné začiatky – rovnaký dátum vzniku (január 1991) a dva roky spoločne vydávaného česko-slovenského časopisu Design trend (1992 – 1993). K tomu treba pripočítať množstvo spoločných stretnutí, debát a pracovných i osobných kontaktov či vzájomného podnecovania, nielen pracovníkov oboch dizajn centier, ale predovšetkým dizajnérov a študentov, pedagógov, podnikateľov...

Cieľom však nie je nostalgická spomienka. V tejto „hre“ ide o viac. Ľahkosť politických rozhodnutí, ktoré uprednostňujú rýchle riešenia s papierovo jasnou logikou, nedáva šancu skutočnej odbornej diskusii, ktorú si veľmi priali pracovníci českého dizajnu centra. Naozaj je možné považovať centrum dizajnu ako také za chvíľkový rozmar doby, pre ktorý vytvorila priaznivé podmienky politická situácia na začiatku 90. rokov? Ako je možné, že v silnej ekonomike Veľkej Británie má činnosť Britskej rady dizajnu svoje miesto kontinuálne už od konca druhej svetovej vojny a stále sa rozrastá? Dánsky dizajn oceňovaný pre svoje sociálne priority sa už niekoľko desaťročí opiera o kodánske centrum dizajnu. Rovnako nemecké centrá dizajnu, predovšetkým najväčšie z nich – essenské, nie sú považované za zbytočnosť, hoci ekonomika ťažiaci z výhod dizajnu sa v týchto krajinách úspešne rozvíja. Slovo dizajn sa čoraz častejšie vyskytuje v koncepciách budúceho vývoja a konkurencieschopnosti Európy. V modernom podnikateľskom svete sa vyžaduje sústavná inovácia produktov a služieb. Kreativita, produktivita, flexibilita – tieto pojmy prepája dizajn ako základná výbava na získanie výhodnej pozície. Na takýto dizajn myslí aj Karel Kobosil, riaditeľ DC ČR, vo svojom liste českému ministrovi priemyslu a obchodu Martinovi Římanovi, keď zdôrazňuje súčasnú funkciu dizajnu centier ako nenahraditeľnú: *„Sústavne kultivujú predovšetkým podnikateľské prostredie, lebo dizajn je chápaný ako pridaná hodnota generovaná nielen nadanými tvorcami, ale aj použitými technológiami a tiež vzdelaným a informovaným manažmentom.“*

Po zrušení dizajn centre zostali hromady dokumentov, dokladov o výstavách, workshopoch, súťažiach, propagácii dizajnu v časopisoch a katalógoch, medzinárodnej prestíži, ale aj nové návrhy, ktoré sa dostali vďaka ich programu Design do výroby. Plnohodnotná a kompatibilná činnosť... Nástupnícka organizácia Czech Trade chce prebrať niektoré aktivity. Z Prahy a Brna však začali prichádzať rozpačité správy. Bohatá dokumentácia vývoja českého dizajnu zatiaľ nemá inštitucionálnu záštitu a obavy českých kolegov plne chápeme. Situácia sa však podľa slov PhDr. Lenky Žižkovéj, poslednej riaditeľky pražskej pobočky DC ČR, rýchlo vyvíja a určite predbehne aktuálnosť tohto článku. Dúfajme, že to budú pozitívne informácie. „Jedinú a prvú pomocnú ruku a strechu nad hlavou ponúkla pražskému pracovisku na konci roka 2007 AFB – Nadácia pre architektúru a stavebníctvo (Architecture, Building, Facilities, pozn. red.). Na tejto pôde sa mali zachrániť aspoň niektoré pôvodné činnosti – súťaže (Národná cena za dizajn, Národná cena za študentský dizajn), vzdelávacie programy (prednášky, semináre, workshopy), verejne prístupná knižnica a informačná činnosť, čiastočne výstavná činnosť. Nadácia však nemá pre tri pracovníčky mzdové prostriedky. Preto došlo k rokovaniu s Umeleckopriemyselným múzeom, kde by malo vzniknúť metodické oddelenie dizajnu. Tento zámer podporil minister kultúry ČR, ale situáciu komplikuje nedostatok financií.“

Napriek tomu sa nám budúcnosť českého dizajnu nezdá byť čierna, veď sa ukázalo, že je dosť ľudí, ktorí sú ochotní podniknúť takúto „záchrannú akciu“. Veríme, že napokon budú úspešní a dobré idey sa nestratia. Že sa s vynikajúcimi českými odborníkmi stretneme za nových okolností, keď pôjde o dobrý dizajn. Neodpustíme si ešte jeden povzdych, ktorý nás vráti do našej vlastnej situácie. „Sociálna sieť“ pre kultúru a dizajn na Slovensku je taká deravá, že by ňou prepadla aj šesťnásťročná činnosť inštitúcie – žiadne múzeum dizajnu, remesla alebo úžitkového umenia nemáme.

P. S. Do konca marca 2008 je stále funkčná stránka DC ČR > www.designcentrum.cz.

Desiate narodeniny školy dizajnu

Rozhovor
s Daliborom Bačom

text *Lucia Gavulová*
foto *archív SSUŠD*

Nasledujúci rozhovor vznikol
pri príležitosti 10. výročia
založenia Súkromnej strednej
umeleckej školy dizajnu
v Bratislave, ktoré bolo
zároveň impulzom
k výstave študentov školy
vo výstavnom priestore
Slovenského centra dizajnu
Satelit (30. január
– 22. február 2008).

Mgr. Art. Dalibor Bača
je vyštudovaný sochár
a okrem mnohých iných
aktivít sa profesijne venuje
aj scénografii a dizajnu.
Je synom zakladateľa
SSUŠD, akademického
maliara Bohumila Baču
a na škole zastáva pozíciu
zástupcu riaditeľky školy
Mgr. Ingrid Bartekovej.

Súkromná stredná umelecká škola vznikla v roku 1998. Čo bolo hlavnou motiváciou jej založenia? Išlo viac o, povedzme, podnikateľský zámer, alebo saturáciu niečoho, čo jej zakladateľom v rámci jestvujúceho stredného umeleckého školstva v Bratislave chýbalo?

Po revolúcii bola väčšina výtvarníkov postavená pred otázku ako ďalej. Veľká časť sa podieľala na transformácii VŠVU, určité zmeny nastali na ŠÚV, no a Bohumil Bača sa rozhodol postaviť svoju koncepciu, čo sa po viacerých rokoch javilo ako najlepšie riešenie. Všetci sa to učili na všetkých vzdelávacích úrovniach, realizovali sa predstavy, učilo sa na vlastných chybách. Byť desať rokov „pri kormidle“ znamenalo realizovať predstavy bez vonkajších vplyvov. **Monopolné postavenie v rámci stredného umeleckého školstva mala dovtedy nepochybne bratislavská ŠUP-ka. Neobávali ste sa rizika, že nová a ešte k tomu súkromná škola bude môcť len ťažko konkurovať legende?**

Nehovoril by som o konkurencii, nikdy sme to tak nevnímali. Škola dizajnu vždy hľadala alternatívu svojho konceptu na trhu. Pri rozbehnutí školy iná možnosť, ako začať učiť podľa existujúcich osnov, nebola. Nové vlastné osnovy vypracovali vedúci odborov a odborní pedagógovia do súčasnej podoby a alternatívny koncept sa uskutočňuje. Výučba je kompaktná a čitateľná (pozri www.ssus.sk).

Koncepcia školy, jej výučby a zamerania sa v procese svojho vývoja menila. V súčasnosti oslavuje desiate výročie založenia. Ako by ste zbilancovali tento čas z hľadiska úspešného naplňania jej zámerov a ambícií?

Vtedajší učebný obsah od začiatku vyžadoval proces inovácie, až sme sa dopracovali do štádia, keď sa už inovovať nedal, a museli sme vypracovať nový. Pedagógovia sa na tom veľmi ochotne zúčastnili. Odbory sa nám vyprofilovali do takej podoby, v akej sú. Zdôrazňujem, že učebný obsah sa neustále zdokonaľuje, reflektuje potreby a vývoj doby, je to vlastne neustály proces.

V poslednom čase sa škola prezentuje s podtitulom Škola dizajnu. Čo viedlo k tomu, že sa jej orientácia vyšpecifikovala primárne na dizajn? Alebo to tak bolo od založenia?

Je to zodpovednosť za študenta – nemôžeme pustiť študenta zo školy a povedať mu: „To, čo sme ťa naučili, ti bude nanič.“ Ale toto tvrdenie nie je



Sabína Bánovská,
Set domáceho zariadenia
z alternatívnych materiálov.



Denisa Lukáčová,
Univerzálna taška na kolesách

Renáta Sedláková, Aranžovaný odev

Lucia Laurincová, Stolička

v histórii nové, len chceme byť zodpovední za naše výsledky. Dizajn – úžitkové umenie s poskytnutím aktuálnych technológií a nových osnov reflektujúc potreby trhu – nám umožňuje dobre pripraviť študentov do praxe a na vysoké školy. Myslím si, že oblasť tvorby dizajnu vytvára priestor pre veľký počet profesionálnych dizajnerských tvorcov. Dizajn je všade okolo nás, má veľkú silu pôsobiť na človeka, a preto ho treba mať pod odbornou kontrolou.

Zaujal ma názov jedného z odborov, konkrétne fotografický dizajn. Názov operuje s prepojením klasickej disciplíny – v tomto prípade fotografie



- s termínom dizajn. Čo si má mladý človek rozhodujúci sa, ktorý odbor si zvoliť, predstaviť pod touto formuláciou?

Starý názov „úžitková fotografia“ sa nám zdal neprimeraný a v podstate sme pod týmto názvom fotografiu ani nevyučovali. Dizajn vo fotografii nám uľahčuje fotografiu posunúť do reklamnej sféry, kde musia pôsobiť dizajnérske princípy. Študenti majú navyše ešte aj predmety ako typografia, videotvorba, ktoré im umožňujú samostatne sklbiť fotografiu s grafickým dizajnom alebo www dizajnom do výsledného produktu. Nie sú odkázaní na spoluprácu s grafickým dizajnérom. Absolvent je komplexne pripravený na reklamnú tvorbu.

Vo všeobecnosti sa na slovenskú dizajnérsku obec vzťahuje niekoľko špecifik. Stále tu napríklad nefunguje intenzívnejšie prepojenie dizajnérov alebo absolventov školy s výrobnou sférou, mnohí výrobcovia nepociťujú potrebu angažovať profesionálneho dizajnéra. Čo je podľa vás potrebné na to, aby prebehla zmena tohto stavu, aby dizajnéri ľahšie nachádzali cestu ku klientom a naopak? Je to podľa vás výlučne vecou osobnej podnikavosti konkrétneho dizajnéra, alebo pomôcť spružniť tento stav môžu aj inštitúcie ako napríklad školy alebo Slovenské centrum dizajnu?

Rozhodne tu absentujú každoročné výstavy ako napr. Designblok v Prahe, ktoré by predstavovali profesionálov, ale aj študentov dizajnu. Podľa čoho si má výrobná sféra urobiť obraz, ak nemá prístup k informáciám, ak nie je pozývaná na podujatia tohto typu? Škola dizajnu má aktivity s priemyslom. Netvrdím, že sú ideálne, ale je tu neustále vytváraný tlak na tieto organizácie. K budúcej spolupráci prizývame neziskové organizácie, festivaly, ekologické združenia, s ktorými nachádzame rýchlejšie porozumenie, a veci sa realizujú, čo je podstatné pre samotnú výučbu a organizáciu. Chýba mi BURZA NÁPADOV, ktorá by bola prezentovaná na internete pod jednou hlavičkou, kde by sa ukladali informácie o súťažiach, pracovné ponuky, podpora realizácie projektu, technologické postupy, potreby priemyslu do oblasti dizajnu a samozrejme informácie ľudí venujúcich sa manažmentu dizajnu.

Škola sa vo výraznej miere venuje výukovému programu prepájajúcemu proces vzdelávania s výrobnou praxou. V roku 2007 sa program



Melita Múčková,
Lavór pre telesne postihnutého človeka

Marek Hrebík,
Lavór pre telesne postihnutého človeka

realizoval formou prednášok odborníkov z daných oblastí, napríklad o autorských právach, patentoch, úžitkových vzoroch, štipendiách, grantoch a pod. Sú to veľmi podnetné a prínosné vedomosti, úzko súvisiace s fungovaním v praxi. Vedia prínos podobných kurzov oceniť aj študenti, ktorí s praxou doposiaľ v kontakte neboli? Resp. aká bola na spomínaných kurzoch – za predpokladu, že boli voliteľné – účasť? Osvedčili sa vám?

Dnešní študenti vnímajú prax a podnikanie automaticky, ich rodičia podnikajú, majú dizajnové štúdiá, pracovná morálka sa po roku 1989 zmenila, zmluvy sa píšú automaticky ku všetkému, zažívajú krachy firiem, vidia rodičov, ako sa im darí alebo nedarí, usilujú sa pozitíva a negatíva brať ako nerozlúčiteľnú dvojicu v živote. Spomínaný projekt sa skladá z trojročného cyklu A FABULIS AD FACTA a jeho trvanie končí rokom 2008. Je rozdelený do viacerých sekcií, ako sú ekonomika v kultúre, technologické prednášky, intenzívne workshopy, celoročné kurzy, prehliadky aktuálnych výstav vo Viedni a Prahe. Sú také prepojené, že jedna na druhú nadväzujú, a ťažko sa ich nezúčastniť.

Kontrola projektu z Bruselu a Ministerstva školstva SR, ktorá prebehla v októbri 2007, hodnotila naplnenie cieľov projektu veľmi pozitívne, z obsahového aj ekonomického hľadiska. Bolo nám odporúčané vypracovať ďalšie projekty na základe nových výziev ESF.

Je v súvislosti s obsadzovaním pedagogických miest prevažne mladými absolventmi umeleckých vysokých škôl odpozorovateľná nejaká stratégia? Mnohí z nich na škole pobudnú nejaký čas a postupne – ak majú ambíciu – sa profesijne profilujú ďalej, väčšinou na VŠVU. Ako motivujete svojich pedagógov?

Nastal čas, keď sa začínajú naši bývalí študenti vracť ako pedagógovia, čo je určite pozitívne. Ťažko počítať s pedagógmi na večné časy. Viesť kvalitne výučbu je náročné, no dá sa to praktikovať len určitý čas. Potom nasleduje „vyhorenie“, ktoré spustí mechanizmus hľadania nových impulzov a realizácií. Ideálne by bolo pedagógovi po štvorročnom cykle udeliť ročný vzdelávací grant, počas ktorého by načerpal nové impulzy. V roku 2007 nám spoločnosť Konzultanci group realizovala audit naplnenia a spokojnosti pedagogických zamestnancov, zo 6-stupňovej škály sme získali prevažne hodnotu 5. Samotný audit ďalej slúži na skvalitnenie procesu výučby, naplnenie predstáv pedagógov a nastavenie motivačných kľúčov.

Myslíte si, že rozhodnutie uprednostniť súkromnú školu pred verejnou môže v niečom ovplyvniť prístup študenta k štúdiu (v zmysle napríklad zodpovednejšieho prístupu alebo vyššej motivácie, keďže štúdium je spoplatnené)?

Nie. Ovpľyní študenta v prístupe môže jedine rodič a škola. Študenti sa hlásia hlavne z dôvodu aktivít, ktoré škola vytvára, a informácií, ktoré dostanú. My sa usilujeme poskytnúť návod na obsluhu osobnosti v danom odbore.

Máte od absolventov školy nejakú spätnú väzbu – či sa uplatnili v odbore, alebo ďalej pokračujú na vysokých školách umeleckého zamerania?

60 % – 70 % našich absolventov pokračuje v štúdiu na vysokých školách a väčšinou v príbuznom odbore, aký študovali na našej škole. Časť pokračuje na našom trojročnom pomaturitnom špecializačnom štúdiu pod vedením dizajnéra Dušana Juneka a ostatní sa dobre uplatňujú v reklamných agentúrach či firmách zameraných na tvorbu interiérov. #



Súkromná stredná umelecká škola dizajnu poskytuje:

Grafický a priestorový dizajn

Odevný dizajn

Priemyselný dizajn

Fotografický dizajn

Grafika vizuálnych komunikácií

– trojročné pomaturitné štúdium

ukončené absolventskou skúškou

Grafický a priestorový dizajn PMŠ

– dvojročné pomaturitné štúdium

ukončené maturitnou skúškou

Odevný dizajn PMŠ

– dvojročné pomaturitné štúdium

ukončené maturitnou skúškou

Priemyselný dizajn PMŠ

– dvojročné pomaturitné štúdium

ukončené maturitnou skúškou

Fotografický dizajn PMŠ

– dvojročné pomaturitné štúdium

ukončené maturitnou skúškou

Marek Jurčiak,

Detský kočík pre sociálne

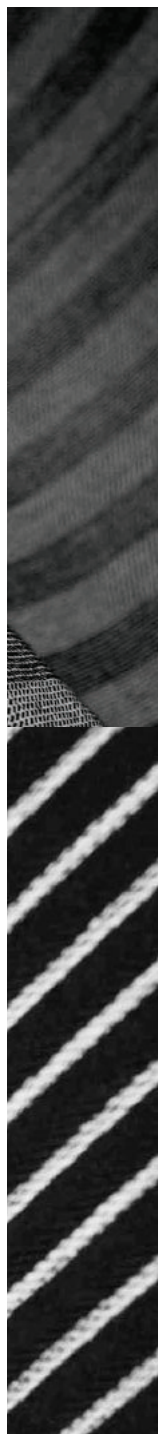
slabšie vrstvy

18 mladý talent

text Zuzana Šebeková
spracovanie Silvia Lutherová
foto Matthias Ritzmann,
Zuzana Šebeková

Zuzana Šebeková: Im Gehen – Idúc

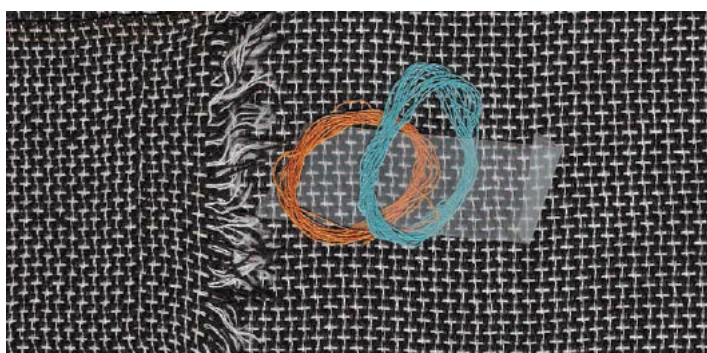
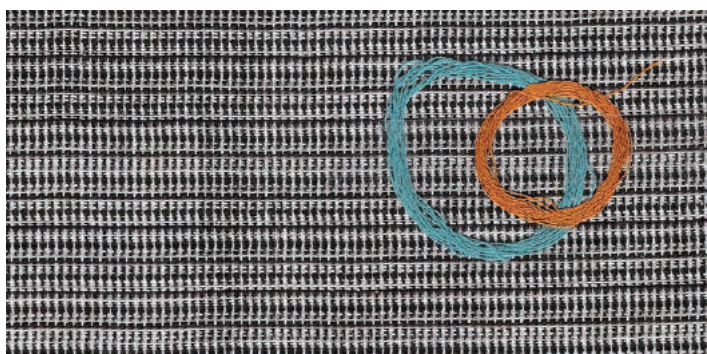
Prvotným podnetom k vytvoreniu kolekcie tkanín, ktorou som mala zavrieť svoje štúdium na Hochschule für Kunst und Design (Burg Giebichenstein' HKD) v nemeckom Halle, bola moja dávna fascinácia klasickou (vlnenou) tkaninou. Moja kolekcia vznikla ako konfrontácia s týmto pojmom.



Trochu paradoxne musím priznať, že táto kolekcia je výnimočná tým, že výnimočná nie je. Nie je tu nový prístup v technológii, použití materiálu či vzore. Kolekcia nechce byť nová, a preto ňou konzekventne musí byť. Pokúsím sa to vysvetliť... Klasické je vždy to, čo odoláva času, čo sa nachádza niekde mimo módy, akoby nepodliehalo zmenám. Klasické je overené a odskúšané, ľahko si získava našu dôveru. Mňa zaujímalo, čo látku robí klasickou. Sú to určité overené kombinácie materiálu, techniky, vzoru a farebnosti. Sú to vlastne akési poučky či pravidlá uľahčujúce prácu. Pri koncipovaní kolekcie to boli práve tieto pravidlá, ktoré som sa rozhodla porušovať. Chyby, vlastne nedovolené kombinácie, sú spojivom celej kolekcie. (Niektoré dokonca ani nevznikli cieľene.)

Aby nevznikol dojem, že tkaniny sú chybné – nie sú. V istom zmysle ide o postmoderný postup. Redukujem svoje nároky, neusilujem sa vytvárať zbytočné inovácie, hľadám spôsob, ako sa zbaviť balastu. Zámerná chyba či posun sú mojimi prostriedkami. Charakterizujú proces. Redukujem formu, farbu a materiál. Rizikom množstva možností je nemožnosť vybrať si. Preto neponúkam výber. Určujem funkciu a nedávam priestor otázkam. Je to radikálnosť prameniaca snád z naivity mladosti, ktorú si na základe svojej kvalifikácie nárokuje. Nebúram, iba pretváram či adaptujem. Usilujem sa o vizualizáciu a v konečnom dôsledku o materializáciu ideí, požiadaviek či nádejí tejto doby. Niektoré posuny sú viditeľné, napr. v bordúrach, kde som bežné farebné rozlíšenie



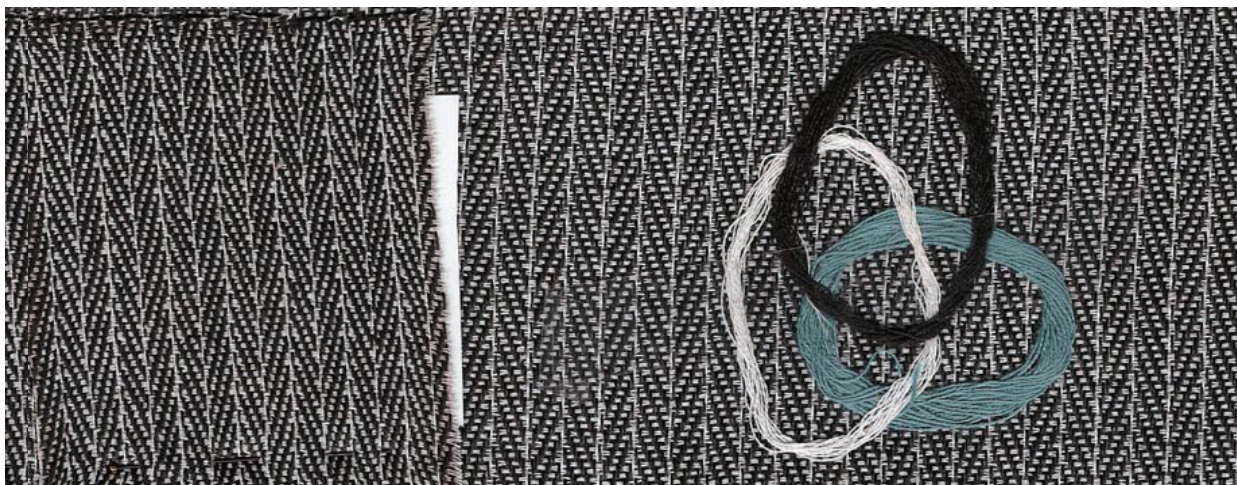


okraja tkaniny pretvorila do 20 cm širokých bordúr. Keďže ide o odevnú tkaninu, nútim tým aj tvorcu odevu pracovať s týmto elementom. Výsledkom môjho postupu je nová estetika zachovávajúca si zároveň celkom zrejmy klasický charakter. Myslím si, že nové a súčasné môže vzniknúť iba prehodnotením už existujúceho, klasického.

Vzorovú kolekciu tkanín som zamýšľala produkovať v spolupráci so slovenskou textilnou spoločnosťou Merina. Spolupráca vznikla z môjho podnetu a prebiehala nadštandardne, to znamená nad moje očakávania. Chcem tým povedať, že realizácia takéhoto, v podstate externého projektu vôbec nie je zo strany výrobcu samozrejmá. Firme Merina a. s. som za to veľmi vďačná. Dôležitým faktorom takejto spolupráce je i časová koordinácia. V mojom prípade šlo navyše o preklopenie nezanedbateľnej priestorovej vzdialenosti, keďže som sa v danom čase nachádzala v Nemecku a končila štúdium.

V prvej fáze sme sa dohodli na celkovom rámci spolupráce – t. j. časovom harmonograme, špecifikácii materiálu, množstve tkaniny a pod. Veľmi dôležité bolo časovo sa zladiť. Zo strany výrobcu je rok rozdelený na obdobia pred a po veľtrhoch – ono vlastne je vždy pred veľtrhom (tým ďalším). Kolekcia sa preto tkala v dvoch fázach. Mala som tak možnosť niektoré elementy prehodnotiť či zmeniť. V spolupráci s dizajnérom som špecifikovala vzorovanie – jemnosť materiálu, farebnosť, väzby tkanín a potom som len nedočkavo a zvedavo čakala. Výsledkom je kolekcia odevných tkanín z jemnej vlny v kombinácii s lanom a bavlnou, čiastočne





pogumovaná, potláčaná a leptaná. Precízne vybrané materiály, vzory a farebnosť tvoria jadro tejto kolekcie. Vďaka malým zmenám či posunom získavajú novú dimenziu a celkom novú estetiku. Farebnosť prechádza z palety klasických čierno-sivo-bielych tónov cez modro-tyrkysovú až k zemitém tónom surového ľanu a žltu-oranžovým okrom. Farba sa objavuje priamo v niti tkaniny alebo vzniká pri jej chemickej potlačí. Ambíciou tejto kolekcie je vyhovieť požiadavkám pánskej i dámskej módy. Sú to nové, jemné a elegantné, aktuálne a zároveň klasické tkaniny z vlny – tohto unikátneho a veľmi špecifického materiálu. Hoci ide predovšetkým o odevné tkaniny, nie je vylúčené ani ich použitie v interiéri. Tkaniny však spĺňajú najmä technické kritériá nevyhnutné pre odev, využitie v interiéri je preto obmedzené.

Čo sa týka pokračovania spolupráce, zatiaľ neviem nič konkrétnejšie. Samozrejme, s touto myšlienkou sa intenzívne pohrávam. S odstupom času sa však na celú vec pozerám trochu inak. Povedala by som komplexnejšie a niekedy

sa čudujem, aké zvláštne šťastie som mala. Dizajnér má často tendenciu realizovať predovšetkým svoje predstavy, najmä keď takúto možnosť dostane ešte ako študent alebo čerstvý absolvent. Cieľom výroby je však dodržanie kontinuity – v kvalite i v predaji. V tomto zmysle má aj dizajnér svoj podiel zodpovednosti. Aj keď bez idey to, samozrejme, nemôže ísť.

V mojom prípade to asi bola zhoda náhod. V čase, keď zámer mojej diplomovej práce začal nadobúdať konkrétnejšie dimenzie, nachádzala som sa veľmi často na Slovensku. Merinu som poznala ešte z exkurzie zo strednej školy (ŠUV). Mala som približnú predstavu, čo vyrábajú, aké majú zariadenia, kapacity, a tak bolo logické, že som ich oslovila. Nakoniec, bola to dobrá príležitosť byť aj častejšie doma.

Momentálne som si dovoľila luxus venovať sa ešte určitý čas výskumu v oblasti textilnej chémie (hlavne v oblasti potlače). Možnosť sériovej výroby týchto tkanín nevyklúčujem, ale v súčasnosti sa venujem iným veciam. Dôležitým

aspektom sériovej výroby je množstvo, v tomto prípade by išlo minimálne o 300 m, takže dovoliť si ju môžem, až keď budem vedieť výrobok predať. Moja kolekcia je mimo dominantného ťažiska výroby Meriny, teda aj mimo jej klientely, čo by za daných podmienok znamenalo, že by bola, nepredajná. Vstup do nových oblastí je vždy rizikom, ktoré musí byť úmerné zisku (nielen finančnému). Možností je určite viac, ale chce to i viac času a skúseností.

Z tkanín vznikla už i jedna kolekcia odevov. Spolupráca s módnou dizajnérkou však už nepokračuje a ja sama sa momentálne nezaobieram odevom. Do budúcnosti to ale nevyklúčujem. Udržiavam kontakt s VVERK (Bianca Koczan + Max Brunon), ktorí sa špecializujú na návrh a realizáciu pracovného odevu. Ide zväčša o menšie exkluzívne projekty, v rámci ktorých by sme radi spolupracovali na návrhoch látok. Je to náš spoločný sen, ktorý sa zatiaľ nepodarilo realizovať – opäť totiž závisí i od konkrétneho projektu a zákazníka. #

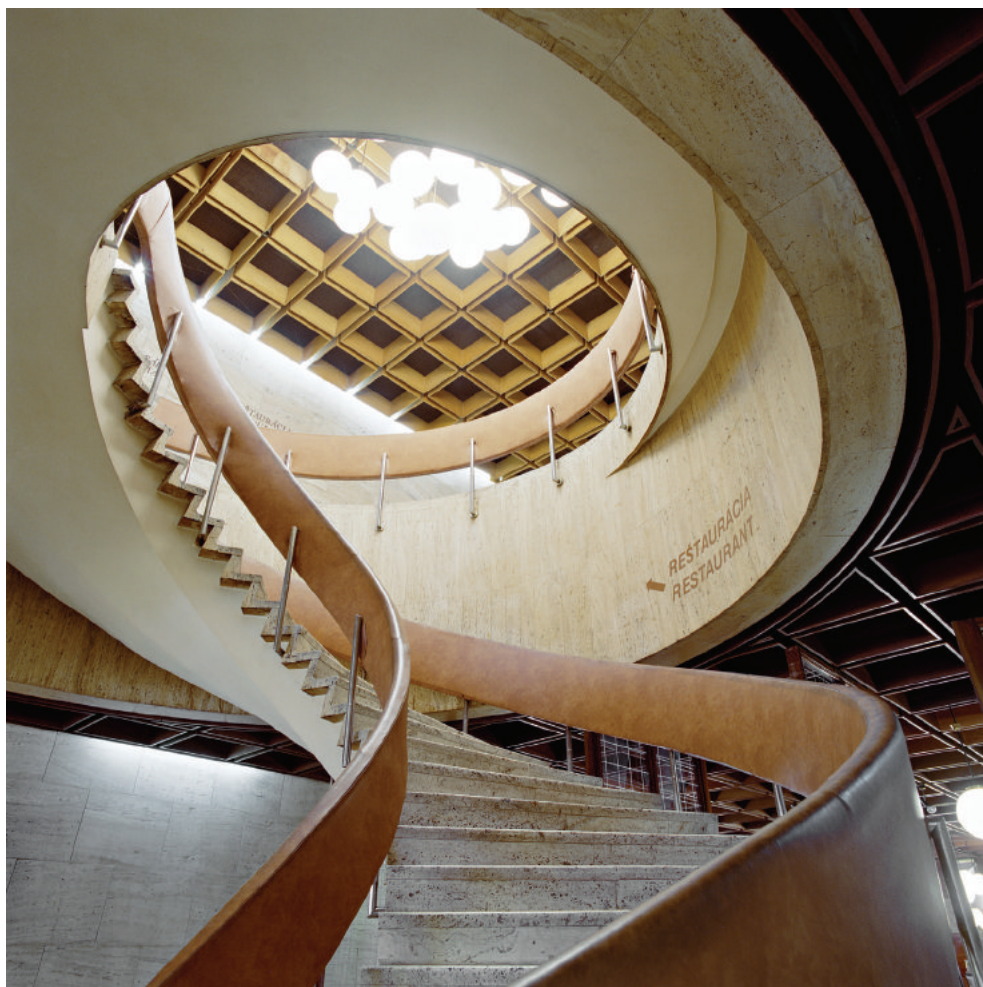
Eastmodern

text *Lucia Gavulová* foto *Hertha Hurnaus*

V závere minulého roka sa v bratislavskom Hoteli Kyjev krstila pozoruhodná publikácia s názvom Eastmodern, ktorú zostavili traja rakúski umelci: dvaja architekti a fotografka. Podtitul Architektúra a dizajn

v rokoch 1960 až 1970 na Slovensku do veľkej miery napovedá obsahovému záberu knihy, ktorý je orientovaný na citlivé miesto modernej slovenskej architektúry. Zvlášť v poslednom období nabera táto pomyselná citlivosť na intenzite: niektorým z reflektovaných stavieb hrozí asanácia, iným renovácia v súlade so štýlom globálneho kapitalizmu, ktorý nemá žiadnu minulosť a podľa všetkého ani budúcnosť. * Autorov publikácie primárne oslovil duch jednotlivých stavieb a v nadväznosti naň aj s ním neoddeliteľne spätá spoločenská atmosféra, v ktorej vznikli. Aby celú tú zložitú mozaiku interpretovali čo najvernejšie, oslovili troch kľúčových slovenských architektov reflektovaného obdobia (Svetko, Bahna, Matusík) s rozsiahlymi interview. Zámerom bolo zaznamenať istú dejinnú etapu. Výsledok vykazuje - napriek miestami až futuristickým vonkajším znakom architektúr - jasné paralely s minulosťou: okrem iných napríklad medzi Jánom Bahnom a rakúskym architektom Hansom





Holleinovi, či Vladimírovi Dedečkovi a staršou európskou tradíciou. * Kniha do istej miery zaznamenáva najmä crème de la crème architektonických počínov mapovaného obdobia; niekto by mohol namietat, že nepodáva autentický obraz o socialistickej architektúre, ktorá vyzerala trochu inak. Pokiaľ ide o otázku, akú predstavu o architektúre za „železnou oponou“ mal západný svet, je zrejme, že takmer žiadnu. Jedným z mála expertov, ktorý sa danou témou zaoberal, bol umelecký historik Udo Kultermann. Jeho úvodné práce o modernej architektúre z obdobia okolo roku 1960 obsahujú množstvá príkladov architektúr z východnej Európy. Na druhej strane – ambíciou autorov ani nebolo zmapovať socialistickú architektúru a výstavbu u nás, ale skôr poukázať na perly, ktoré vznikli v záplave sivého balastu a dodnes fascinujú svojou nadčasovosťou a kvalitami porovnateľnými so súdobým medzinárodným kontextom. Škoda len, že impulz k projektu tohto druhu musel prísť spoza hraníc Slovenska. Viac o motiváciách, ako aj o budúcich plánoch autorov nám prezradil jeden z tvorcov knihy – rakúsky architekt žijúci a tvoriaci vo Viedni Maik Novotny.

Ivan Matušík,
Obchodný dom PRIOR a Hotel Kyjev,
1961-1973



Pre mnohých Slovákov je pozoruhodný fakt, že kniha mapujúca architektúru a dizajn 60. a 70. rokov na Slovensku vznikla z iniciatívy zahraničných autorov. Čím vás primárne zaujala slovenská architektúra 60. a 70. rokov, v čom je pre vás špecifická v porovnaní s architektúrou daného obdobia v iných krajinách tohto regiónu? Naše prvé stretnutie s touto architektúrou zapríčinila zhoda okolností – vďaka blízkej polohe Bratislavy a Viedne to bolo prvé miesto na „Východe“, ktoré sme navštívili. Ohromila nás sila, akú tieto budovy stále mali v kontexte mesta, a tiež fakt, že mnohé z nich boli veľmi dominantné na relatívne malom priestore. Keď sme sa dostali ďalej za Bratislavu, zistili sme, že to platí aj pre iné miesta na Slovensku – istý typ príkrosti, zmes

surových exteriérov a hry s gravitáciou; zdanlivo „slobodné“ nadšenie pre budúcnosť, ktoré tieto budovy vyvolávajú dodnes. V porovnaní s podobnými stavbami v susedných krajinách pôsobia nekompromisnejšie a ťažšie. Myslíte si, že titul dokáže osloviť publikum aj v iných európskych krajinách – kam je nasmerovaná jeho distribúcia, napriek tomu, že zvolený záber je pomerne úzko prepojený s lokálnym – slovenským prostredím? Áno, samozrejme. Začali sme to ako súkromný projekt, naším cieľom bolo tieto budovy zdokumentovať, pretože o to zjavne nikto iný nemal záujem. Nerozmýšľali sme o rozsiahlejšej publikácii, keďže sme nevedeli odhadnúť, či by bol tento typ architektúry zaujímavý aj pre iných ľudí.



V priebehu projektu sme však prakticky zo všetkých krajín zaznamenali entuziastické reakcie na rôzne publikácie orientované na „Eastmodern“, teda východoeurópsku architektúru. Samozrejme, niektoré fotografie, najmä interiéry ako napríklad letisková hala, veľmi dobre zapadajú do všeobecného trendu „halového“ a retro-chic dizajnu 60-tych rokov, no v zásade sme sa usilovali vyhnúť sa podobným krátkodobým efektom, pretože si myslíme, že tieto budovy majú oveľa väčší potenciál než len čisto štýlový. Neboli teda fotografované s úmyslom zachytiť výlučne ich štýlový charakter, ale skôr celkový koncept, ktorý je cítiť v pozadí.

Je publikácia súčasťou nejakého širšie koncipovaného výskumu architektúry

východnej Európy daného obdobia? Budú po nej nasledovať ďalšie tituly, mapujúce fenomén aj v iných krajinách regiónu?

Určite nechceme limitovať náš výskum iba na Slovensko a dostali sme veľmi povzbudzujúcu spätnú väzbu od mnohých ľudí v iných východoeurópskych krajinách, takže veríme, že projekt bude pokračovať, aj keď v tomto momente ešte nie je jasné, dokumentovaním ktorej krajiny a v akej forme. Okrem toho je zjavné, že Slovensko v tomto predstavuje so svojou vlastnou neobvyklou architektúrou „špecifický prípad“. Napríklad zdokumentovanie Poľska by malo určite inú formu. **Očarenie západného publika stavbami tohto druhu môže vychádzať aj z absencie podobných stavieb na domácej pôde. V domácom kontexte je**



ich vznik vnímaný v prepojení s komunistickým režimom. Možno práve preto sú lokálnou verejnosťou vnímané skôr negatívne, aj napriek svojim nepopierateľným dobovým kvalitám. I keď predpokladám, že to nebolo vašim zámerom, myslíte si, že publikácia môže napomôcť aj istému napraveniu renomé týchto stavieb v povedomí domácej verejnosti?

V to dúfame, no naša publikácia môže predstavovať maximálne istý pozitívny faktor v diskusii, ktorá práve prebieha na Slovensku – ako napríklad v prípade budúcnosti Hotela Kyjev. Vždy sme sa usilovali byť „múdri expertmi zo Západu“, pretože tak sme samých seba nikdy nevnímali. Naopak, začali sme dosť naivným spôsobom, nevediac príliš veľa o pozadí týchto

budov, kým sme sa neporozprávali s architektmi a expertmi ako Henrieta Moravčíková. Z pohľadu Slovákov je úplne pochopiteľné, že budovy, ktoré reprezentujú komunistický režim, nemôžu byť vnímané v objektívnom a čisto architektonickom zmysle. Navyše budovy z tej éry spojené s obrazmi „brutalizmu“ sú často podobne negatívne vnímané bežnou verejnosťou na západe. Znamená to, že na východe sú vlastne vystavené dvojitej averzii – voči svojej funkčnosti, ako aj voči vonkajšiemu vzhľadu.

Fotografie v knihe zachytávajú jednotlivé stavby, akoby boli práve postavené, teda nové. Čo si myslíte o plánovanom búraní niektorých z nich?

Vzhľadom na to, že sme sa do týchto budov istým spôsobom zalúbili, úprimne dúfame, že budú



ušetrené osudu demolácie či „redevelopovania až na smrť“, ako to bolo v prípade obchodného centra Slimák Ivana Matušíka. Myslíme si, že táto architektúra predstavuje pre Slovensko niečo výnimočné, niečo, čo by sa mohlo vyvinúť do „národného bohatstva“. Nový most je napríklad aj dnes jedným z najľahšie zapamätateľných miest v Bratislave, predstavuje niečo ako neoficiálny medzník. Takže určite existuje potenciál, aby sa tieto stavby postupne stali „dizajnovým kapitálom“, a Hotel Kyjev by určite tvoril skvelý dizajnerský kúsok!

Mestá na Slovensku (v súčasnosti najviac Bratislava) sa dostávajú, pokiaľ ide o architektúru, do područia developerských gigantov, ktorí podporovaním kvalitatívne pokrýkávajúcej bezpohlavnej architektúry gumujú pôvodný obraz mesta. Myslíte si, že tieto stavby majú šancu stať sa niekedy nadčasovými, ako je to v prípade väčšiny stavieb, ktoré reflektujete v knihe (a ktoré v čase svojho vzniku boli často vnímané rozporuplne)?

To je ťažké predpokladať, aj keď často slabá kvalita prevedenia a stavebných detailov v spojení s ignorovaním urbánneho kontextu a histórie naznačuje, že v budúcnosti pravdepodobne nebudú hodnotené pozitívne. Treba však diferencovať, pretože na Slovensku v posledných rokoch narastá počet stavieb, ktoré sú z architektonického hľadiska vysoko kvalitné. Problém je skôr na úrovni miest – v nedostatočnej transparentnosti spôsobu, akým sú parcely pridelené investorom, a tiež v nedostatku vízie toho, ako by malo mesto vyzeráť v budúcnosti, čo je zásadné pre historické oblasti v centre mesta ako Podhradie/Cukermandel. **Ako sa**

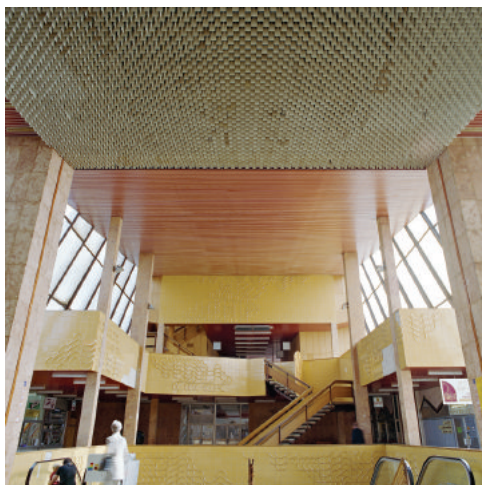
vám pri vzniku knihy spolupracovalo so slovenskými architektmi, ktorých ste v knihe vypovedali (Ivan Matušík, Ján Bahna, Vladimír Dedeček, Štefan Svetko)?

Rozhovory boli pre nás jedným z najužitočnejších a najzaujímavejších aspektov celého projektu, pretože sme sa dozvedeli veľmi veľa o historickom pozadí budov a taktiež preto, že architekti boli v osobnom kontakte fascinujúci, aj keď (alebo práve kvôli tomu) sa navzájom veľmi odlišovali ako osobnostne, tak aj názorovo. Pokladali sme za nevyhnutné zahrnúť ich orálne histórie do knihy bez akýchkoľvek komentárov či postojov z našej strany, nechávajúc tak na čitateľovi, aby si sám vytvoril názor na protiklady v pohľadoch architektov. Najviac nás zaujímala každodenná realita práce v plánovacom kolektíve a prekvapilo nás, že všetci architekti sa zhodli na tom, že atmosféra otvorenej diskusie a spolupráce pre nich bola veľmi pozitívnou skúsenosťou, ktorá im v súčasnej architektúre chýba.

V podtitule knihy sa uvádza aj dizajn v rokoch 1960 a 1970 na Slovensku. Jednotlivé fotografie zachytávajú interiéry spomínaných budov s nezameniteľnými dizajnerskými kúskami. Vnímáte nejaké rozdiely medzi slovenským a napríklad rakúskym interiérovým dizajnom tohto obdobia?

Existujú zjavné paralely, napríklad medzi Vilhánovou a Bahnovou letiskovou halou a ranými interiérmí obchodov Hansa Holleina, ktoré sú si navzájom veľmi podobné. Vo všeobecnosti sú slovenské interiéry toho obdobia viac priestranne a menej zapratané hravými detailmi, čo môže jednoducho súvisieť s obmedzenou

**Ján Bahna, Vojtech Vilhan,
Vládny salónik Letky Ministerstva Vnútra,
Letisko M. R. Štefánika, 1972–1973**



paletou materiálov dostupných v socialistickom priestore. Interiéry ako Kyjev Club Bar v Hoteli Kyjev majú takmer atmosféru amerického „medzinárodného štýlu“, kým rakúsky dizajn 60-tych a 70-tych rokov je viac sochársky a často má charakter „vesmírneho veku“.

Ktorá zo stavieb spomínaných v knihe vás ako autorov najviac oslovila?

Z hľadiska precíznosti dizajnerskej kvality – od urbánnej štruktúry až po najmenšie detaily ako napríklad zábradlie na schodoch – sa na najvyššej priečke umiestnil komplex Hotel

Kyjev/PRIOR, aj keď tu ide zrejme o vyvolanie obdivu a rešpektu na strane diváka. To isté platí o krematóriu Ferdinanda Milučkého, ktoré je prakticky bezchybné a dokonale „kompletné“. Osobne nás najviac fascinovali budovy Vladimíra Deděčka ako napríklad Slovenská národná galéria či Stredná poľnohospodárska škola v Nitre, ktoré majú istý surový sochársky aspekt, na prvý pohľad výnimočný a uchvacujúci. Je to niečo, čo ich robí zvláštne súčasnými – podobajú sa novým tendenciám v skulpturálnom dizajne, napríklad holandskom. #

Vladimír Deděček, Rudolf Miňovský,
Poľnohospodárska univerzita Nitra,
1960–1966

Milan Novák,
Železničná stanica Poprad,
1987

Vladimír Deděček,
Národný archív,
1970–1983

Štefan Svetko, Štefan Ďurkovič, Barnabáš Kissling,
Slovenský rozhlas,
1962–1985



Eastmodern – Architecture and Design of the 1960s and 1970s in Slovakia

*Hertha Hurnaus, Benjamin Konrad, Maik Novotny
vydalo SpringerWienNewYork 2007, 238 strán,
mäkká väzba, anglický jazyk*

Kniha obsahuje fotografie od Herthy Hurnaus, úvodný text Benjaminu Konrada a Maika Novotneho, príspevky od autorov Akosa Moravánszkyho, Henriety Moravčíkovej a Olivera Elsera a rozhovory s architektmi Štefanom Svetkom, Ivanom Matušíkom, Jánom Bahnom a Vladimírom Dedečkom.
<http://www.eastmodern.com> <http://www.hertha-hurnaus.com>

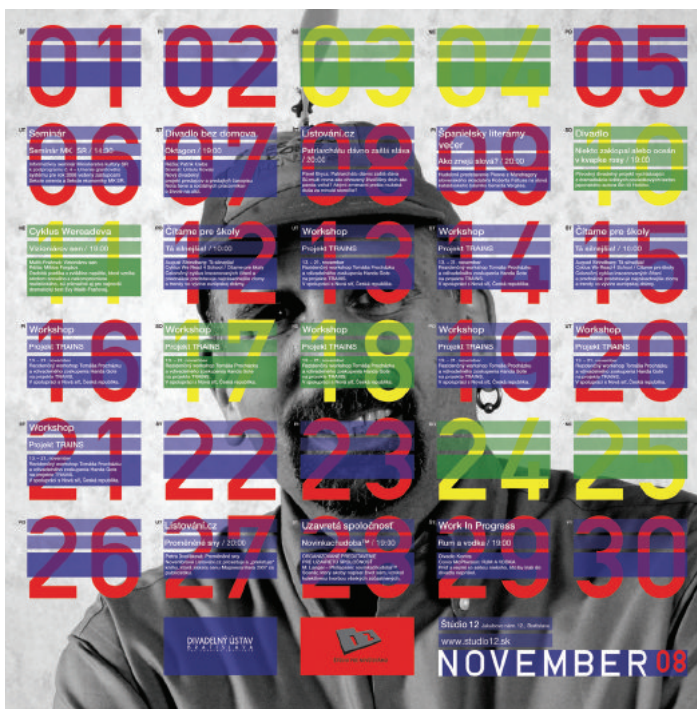
**Dušan Kuzma, Jozef Jankovič,
Pomník SNP, Banská Bystrica,
1963–1970**

VŠVU Bratislava

výber a spracovanie **Silvia Lutherová** foto archív autorov

1 Palo Ďurák Plagát a bulletin Štúdia 12 ateliér 305, katedra vizuálnej komunikácie, 3. ročník pedagóg: **Julo Nagy**

Riešenie plagátu a bulletinu s mesačným programom bratislavského Štúdia 12 bolo jednou z ateliérových tém semestrálnej práce a zároveň súťažným zadáním od Štúdia 12. Projekt bol špecifický v tom, že na logu Štúdia 12 už pracoval niekto iný a výsledok mal byť dodatočne doplnený do propagačných materiálov. / Ťažiskové prvky môjho návrhu plagátu a bulletinu Štúdia 12 sú rozdelené na dve časti. Jednou je číselná sieť (kalendár), ktorá je v popredí a drží vizuálnu formu plagátu aj bulletinu. Jasným spôsobom podáva informácie pravidelne – každý mesiac. Sieť je sčasti transparentná, aby čo najviac umožňovala vyniknúť motívu na pozadí. Motív na pozadí je druhý najdôležitejší prvok konceptu. Na rozdiel od číselného gridu nemusí byť nositeľom jasnej informácie, naopak, môže obsahovať aj šifru alebo skrytý význam. Motív je voľný obsahovo aj formálne, môže sa použiť napríklad plošná grafika, alebo čierno-biela fotografia. / Môj koncept získal prvé miesto – víťaza vyberali ľudia zo Štúdia 12 – a ešte pred ateliérovým zhodnotením sa projekt dostal do realizácie. Pri konzultáciách s klientom došlo na plagáte k niekoľkým zmenám, ani nie tak vizuálnym, skôr systémovým. Na bulletin boli zmeny radikálnejšie. Okrem toho sa materiály doplnili o medzitým dokončené logo. Plagát a bulletin sa v tejto koncepcii začali vydávať od januára 2008. #



1

3



2 Anna Amtmannová

Total

ateliér textilného dizajnu, 4. ročník
pedagóg **Mária Fulková**

Kolekciu Total som vytvorila v rámci semestrálneho zadania – návrh vlastnej kolekcie textilných výrobkov. / Inšpiráciou boli pre mňa dve tanečné kultúry, hip-hopová a slovenská ľudová, ktoré sú mi blízke, profesionálnemu tancu sa venujem už šesť rokov. Medzi týmito dvoma tanečnými kultúrami vidím veľa podobností. Vo výtvarnom poňatí som vychádzala predovšetkým z tvarového riešenia a používania ľudových čepcov a iných pokrývok hlavy, tiež topánok, ktoré som sledovala aj v rámci hip-hopu. Každý model topánok aj čiapok som priradila k určitému tanečnému štýlu – lockin, break dance, house dance a krump. / Pracovala som s prvkom jednoduchej saténovej šnúrkovej topánky. Išlo vlastne o obnovu starých topánok vytvorením nového dezénu. Dezén tvoria náhodne radené farebné stuhy – šnúrkové, pričom každá topánka je originál. Topánky sú určené na špeciálnu príležitosť, do spoločnosti, ale aj na bežné nosenie, hoci niektoré sú dosť extravagantné. #

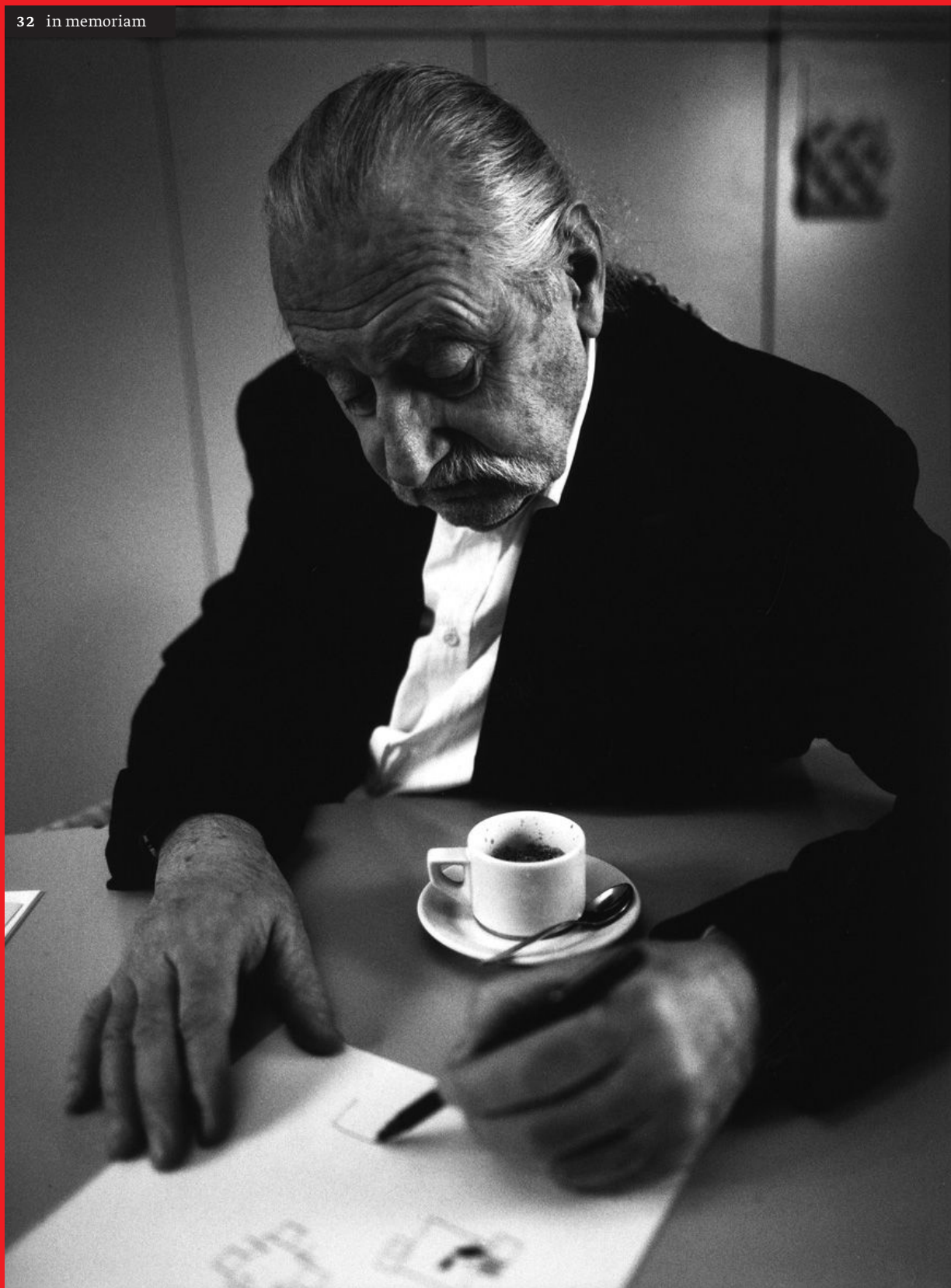
2 Danica Balgavá

Môj sen

ateliér skla, 3. ročník
pedagóg **Viktor Oravec**

Pri tvorbe svetelného objektu boli mojím východiskom misky, ktorými som sa zaoberala v predchádzajúcom semestri (projekt Oči ako nádoba, o tom pozri: Prieskum VŠVU, In: Designum 2/2007, pozn. red.). Vzniknuté svetelné objekty sú pokračovaním pôvodnej myšlienky o očiach ako nádobách, nepretržite vnímajúcich a prijímajúcich realitu okolo seba. / Vo vzťahu k svetelnému objektu sa táto myšlienka modifikuje, oko prestáva vidieť realitu, je pohrúžené do sna. Vidí iba to, čo si predstavuje, a to, čo si predstavuje, nemôže vidieť nikto iný. / Sny sú intímna záležitosť. Zahaľuje ich rúško tajomstva. / Technológia je hutná, sklo fúkané do drevenej formy, brúsené, leštené, pieskované. #





***14. 9. 1917 – † 31. 12. 2007**

Tento článok píšem na počítači so štandardnou qwertovou klávesnicou, a to dvoma ukazovákmi. Ak by som písala v 70. rokoch, možno by som „ďatlovala“ práve do písacieho stroja Valentine a po izbe by sa rozliehalo príznačné ťukanie, občas prerušené elegantným cinknutím riadkovača.

text **Nada Kančevová** foto © **George Steinmetz, Corbis** © **J. Emilio Flores, Corbis**

Prenosný písací stroj Valentine navrhol v roku 1969 taliansky dizajnér Ettore Sottsass (v spolupráci s Angličanom Perryom Kingom) pre dizajnérsku spoločnosť Olivetti. Tento kufríkový model vo svojom čase predstavoval asi takú technickú vymoženosť ako o niekoľko dekád neskôr laptop. Ako trocha nadnesene skonštatoval sám Sottsass: „Bol vecou, ktorá osamelým básnikom umožňovala tvoriť počas víkendov priamo v prírode.“ V čase, keď sa venoval tomuto návrhu, bol ovplyvnený najmä Warholovým pop-artom, čo sa prejavilo aj na vzhľade písacieho stroja. Žiarivo červená farebnosť plastu ostro kontrastovala so sivou fádnosťou vtedajšieho kancelárskeho vybavenia a postupne zaujala pozornosť viacerých dizajnérskych inštitúcií. V súčasnosti je Valentine už jednou z dizajnérskych ikon 20. storočia, ktorá má svoje zastúpenie vo viacerých svetových zbierkach moderného dizajnu.

Pochopiteľne, písací stroj Valentine nie je jediným úspešným návrhom Ettoreho Sottsass. Do priameho kontaktu s jeho tvorbou nás môže priviesť nespočetné

množstvo predmetov každodennej potreby: od kalkulačiek cez vane, kúpeľňové doplnky, dvere, kľučky, poháre, svietidlá, vypínače, kuchynský nábytok, televízory, police na knihy, stoly, taniere, príbory atď. Vlastne by vôbec nebolo nemožné ocitnúť sa v priestore, ktorý by bol celý zariadený z artefaktov navrhnutých týmto autorom – jedným z najvplyvnejších talianskych dizajnérov 20. storočia.

Sottsass, rodné meno Ettore zdedil po otcovi, sám seba považoval skôr za architekta a, ako väčšina talianskych dizajnérov, aj on prešiel najprv architektonickým školením. Medzi



jeho významné architektonické návrhy patrí napríklad interiér letiska v Miláne, sieť obchodov Esprit, mestský mobiliár pre Turín, ale aj londýnske sídlo fotografa celebrit Johnnynho Pigozziho, či golfový rezort, ktorý navrhol pre ľudovú osloboditeľskú armádu v Číne. Ako hovorí jeho súčasnici: „Sottsass poznal každého a pracoval snád všade.“

Narodil sa v Innsbrucku na sklonku rakúsko-uhorského impéria. V roku 1939 ukončil štúdium architektúry na turínskej polytechnike, odkiaľ sa presťahoval do Milána, kde bol povolaný do armády. Ako mladý dôstojník sa zúčastnil Mussoliniho invázie do Čiernej Hory. Po vojne sa vrátil naspäť do Milána a v roku 1947 si tu založil vlastný ateliér, ktorý nazval Studio. Nasledoval krátky pobyt v ateliéri Georgea Nelsona v Spojených štátoch, potom sa opäť vrátil do Talianska, kde mu bolo ponúknuté miesto umeleckého riaditeľa v podniku Poltornova. V tom čase Sottsass experimentoval najmä so sklolaminátom – vtedy novým materiálom –, ktorý využíval na tvarovanie nábytku a svietidiel.

Jeho celoživotné dielo sa vyvíjalo v dvoch paralelných línii. V prvej línii sa zameriaval predovšetkým na dizajn predmetov pre široké masy ľudí. Do tejto kategórie patrili písacie stroje, kalkulačky a kancelársky nábytok pre už spomenutú firmu Olivetti, s ktorou začal spolupracovať v roku 1959. Pracoval aj pre ďalšie talianske značky ako Fiorucci (v roku 1967 navrhol ich prvý boutique v Miláne), Poltonova, Esprit, Knoll International, Alessi.

V roku 1981, vo veku 64 rokov, založil Memphis – medzinárodnú umeleckú skupinu, ktorá do oblasti dizajnu priniesla „explóziu“ tvarov a farieb, ale aj irónie a revolty namierenej voči vtedajšiemu konvenčnému vkusu. Trochu výstredný farebný svet skupiny sa postupne stal určujúcim pre New Design a čoskoro prenikol do televízie a iných mediálnych oblastí. Označenie Memphis v sebe kombinovalo odkazy na Elvise Presleyho,

Boba Dylana, ale aj na starý Egypt, kde bol Memphis sídlom boha Ptaha, ochrancu umelcov. Keramika, sklo a najmä farebný nábytok v limitovaných sériách mali bližšie skôr k voľnej umeleckej tvorbe, ako k praktickému použitiu. Sottsass si pritom samozrejme uvedomoval, že dizajn koniec koncov slúži aj na to, aby nás prinútil veci kupovať. V tomto zmysle bol dosť ambivalentný. Vo svojej tvorbe sa usiloval predovšetkým nachádzať spôsoby, ktoré by predmetom každodennej potreby dali akýsi ďalší význam. Chcel ukázať, že tieto predmety netvorí iba banálny „zmätok“ okolo nás, ale boli navrhnuté tvorivou inteligenciou a ich tvary vychádzajú jednak z dobrého pochopenia ich účelu a jednak z ovládania spôsobu či techniky, ktorou boli vyrobené. Napriek svojmu vysokému veku bol Sottsass aktívny až do konca. Aj v záverečnej fáze svojho dlhého života stál na čele produktívneho ateliéru (v spolupráci s anglickým dizajnérom Chrisom Redferncom), navrhoval, vystavoval. Získal početné ocenenia, spomeňme aspoň titul Officier de l'Ordre des Arts et Lettres de la République Française, ktorý mu bol udelený v roku 1992, ďalej čestný titul americkej Rhode Island School of Design (1993), IF Design Award Kópfe od Priemyselného fóra pre dizajn v Hannoveri (1994), čestný doktorát londýnskej Royal College of Art, Design Award od newyorského Brooklyn Museum (1996), Oribe Award japonského mesta Gifu (1997), čestný titul Glasgow School of Art (1999), čestný titul London Institute of Art, čestný titul milánskej polytechniky a v roku 2001 Grande Ufficiale per l'Ordine al Merito udelené talianskym prezidentom.

V roku 2007, pri príležitosti úctyhodných 90. narodenín, Sottsass usporiadal s náležitou eleganciou svoju poslednú prehliadku v Design Museum v Londýne.

Zomrel 31. 12. 2007 v Miláne. #



USA - výstava LACMA
Ettore Sottsass
obklopený niektorými
zo svojich návrhov
v County Museum
of Art v Los Angeles.



Dizajnér Ettore
Sottsass vo svojom
dome v Miláne.

Navrhni (zlé) logo dopravného podniku!

text **Juraj Blaško** foto **poskytol DPB**

V októbri minulého roka (2007) Dopravný podnik Bratislava (DPB) vyhlásil verejnú súťaž na návrh svojho nového loga. Súťaž vyvolala veľký záujem širokej verejnosti, ktorá mala opäť možnosť zapojiť sa do dizajnerskej súťaže, navrhnúť logo a následne hlasovať za víťazný návrh, a aj odbornej verejnosti, ktorá živo diskutovala o priebehu súťaže a jej výsledkoch. Do samotnej súťaže sa zapojilo viac ako 400 ľudí a porota (ktorej zloženie nebolo dodnes zverejnené) tri dni vyberala tri finálne logá, ktoré sa mali uchádzať o priazeň verejnosti hlasujúcej prostredníctvom sms.

Z profesionálneho hľadiska sú tri finálne logá na nízkej dizajnerskej úrovni. Chýba im dizajnerský nápad a invencia, profesionálne riešenie typografie a pri pohľade na ne máme pocit „džďa vu“. Najviac rozruchu spôsobil návrh č. 2, označovaný ako plagiat loga rakúskych železníc ÖBB. Nie je to však problém autora, ktorý mal právo prihlásiť do súťaže akékoľvek logo, aj keby to bola kópia loga Coca Coly. Je to dôkaz nekompetentnosti poroty, ktorá takéto logo vybrala do finále. DPB ešte nezverejnil oficiálne výsledky súťaže, ale víťazom bude pravdepodobne logo č. 1, ktoré je už prihlásené na Úrade priemyselného vlastníctva. Nie je ťažké uhádnuť dôvod, prečo sú výsledky súťaže také slabé. Tkvie v zakorenenosti názoru, že grafický dizajn môže robiť každý. Samotné podmienky súťaže boli stanovené tak, aby sa jej mohlo zúčastniť čo najviac ľudí, nielen z radov profesionálnych grafických dizajnérov, ale aj amatérov – „dizajnérov kutilov“. Len na ilustráciu amaterizmu, ktorý ovládol túto súťaž, niekoľko perličiek: minimálny vek účastníka 15 rokov, nelogický pomer strán loga 1 : 1,3 v prípade elektronickej formy mali byť logá dodané vo formátoch jpg, gif alebo tif (čo sú formáty určené výhradne pre bitmapovú grafiku a nie pre vektorovú, ktorá sa používa pri logách), žiadna zmienka o zložení poroty a najtragickejšie vyznieva spôsob rozhodnutia a víťazovi – pomocou sms správ zaslaných verejnosťou.

Otázkou zostáva, prečo sa Dopravný podnik rozhodol pre takýto postup. Bolo zámerom získať čo najviac návrhov, aby bolo z čoho vyberať, alebo sa rozhodlo, že v každom z nás drieme neobjavený talent na grafický dizajn a je potrebné ho prebudiť? Jedno je isté: tento prístup mal za následok veľmi slabú úroveň výsledkov, keďže pre veľmi neprofesionálne a amatérsky vytvorené podmienky súťaže sa do konkurzu zapojilo minimálne množstvo profesionálnych dizajnérov.

Myslel som si, že túto blamáž je možné ešte zvrátiť, a rozhodol som sa predsedovi predstavenstva DPB Branislavovi Záhradníkovi napísať list (aj v mene študentov Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU), v ktorom som vyslovil kritiku súťaže a podrobne zadefinoval jej problémy. Ako hlavný problém som identifikoval otvorenie súťaže pre širokú verejnosť: „Vypísať tento typ súťaže pre laickú verejnosť je veľmi nekompetentný krok dokazujúci slabú znalosť problematiky jednotného vizuálneho štýlu. Vytvoriť logo pre dopravný podnik ktorejkoľvek metropoly, nielen Bratislavy, si vyžaduje vysoko profesionálny prístup dizajnéra. Jeho schopnosti nadobudnuté štúdiom (na Slovensku je to 6-ročné vysokoškolské



1



2



3

štúdium) a získané rokmi praxe nemôže nahradiť laická verejnosť, ktorá problematiku ovláda len veľmi okrajovo. Nie je to tak, že sa bojíme konkurencie z radov verejnosti, ale myslíme si, že určité veci by mali robiť iba odborníci, aj keď sa na prvý pohľad zdá, že každý má právo to urobiť tiež. Návrh na ročný rozpočet vášho podniku sa tiež nedáva robiť laikom, ale odborníkom. Ak nepracujete s profesionálmi, nemôžete dospieť k profesionálnemu výsledku, ale len k dočasnému povrchnému riešeniu.“

Navrhol som súťaž zrušiť a v súčinnosti SCD a Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU vypísať novú súťaž, „... ktorá by zohľadňovala všetky profesionálne náležitosti potrebné k vytvoreniu kvalitného loga“. Po niekoľkých dňoch som dostal odpoveď, v ktorej predstavenstvo DPB vyslovilo potešenie z nášho úprimného záujmu o súťaž, poďakovanie za návrhy a pripomienky a vysvetlenie, prečo sa rozhodli pre verejnú súťaž: „Pred vyhlásením predmetnej súťaže sme zvažovali o viacerých variantoch jej realizácie. Po zohľadnení daných finančných možností nášho podniku a v snahe vytvoriť priestor na realizáciu loga čo najširšiemu okruhu záujemcov sme zvolili cestu verejnej súťaže podľa ustanovení Občianskeho zákonníka. Forma, otvorenosť, ako aj stanovené súťažné podmienky nebránia zúčastniť sa aj profesionálnym dizajnérom a grafikom, medzi ktorých určite patria tiež signatári Vášho listu. Chceme Vás ubezpečiť, že odborná porota bude garantom profesionality celého výberu a stanovenie technických parametrov pre súťažné návrhy je pre naše potreby plne vyhovujúce.“

Znamená to, že nemajú dostatok financií na to, aby vypísali profesionálnu súťaž, a očakávajú, že súťaž vyhrá amatér, ktorý je priateľnejší, čiže „finančne menej náročný“ ako nákladný profesionál? Z odpovede tiež vyplýva, že všetko je v najlepšom poriadku a presne tak, ako má byť. Netreba sa ničoho obávať, porota bude vysoko odborná a vyberie vysoko profesionálny výsledok z radov širokej (t. j. neprofesionálnej) verejnosti. Ale pravidlá sú natoľko otvorené, že nebránia v účasti ani profesionálnym dizajnérom.

V DPB nevedia pochopiť, že na logo nepotrebujú 400 návrhov, ale stačí im 10 alebo 15 kvalitných návrhov od profesionálov. Ale to nie je problém len Dopravného podniku, ale mnohých ďalších inštitúcií na Slovensku. A pritom je to také jednoduché. Pekár pečie chlieb, lekár lieči pacientov, stavbár staví domy, učiteľ učí žiakov, úradník spravuje úrad a grafický dizajnér navrhuje logá. #

Port Nr.21

Obsahom, formátom aj vizuálnou identitou nás zaujal nový štvrťročník o fotografii a nových médiách s názvom Port No.21. Je výsledkom ďalšej z aktivít združenia Ateliéru fotografie na VŠVU v Bratislave Photoport. Nie je až také náročné vytušiť v súvislosti s názvom časopisu paralely s nedávno vzniknutou galériou združenia, ktorá sídli na Grösslingovej ulici vo vchode číslo 21.

Ale späť k časopisu. Čím je – okrem formátu a grafiky – iný, odlišný od dosiaľ jestvujúcich? Tým, že je orientovaný výlučne na neamatérsku fotografiu a jej presahy do iných vizuálnych médií ako filmu či výtvarného umenia vo všeobecnosti a že má ambíciu osloviť predovšetkým náročnejšieho čitateľa a súčasne konzumenta fotografie. Autormi textov sú zatiaľ tvorcovia časopisu Barbora Haviarová, Bronislava Veselská a Iva Sýkorová (v budúcnosti sa uvažuje o rozšírení redakčného okruhu o „hostujúcich prispievateľov“ a teoretikov umenia), grafický vizuál časopisu vytvára Juraj Sukop. Jednotlivé čísla sú monotematicky ladené. Port Nr.21 chce informovať o kvalitnej domácej aj zahraničnej fotografii, výstavách, prinášať profily súčasných i zásadných tvorcov z fotografických dejín. Dvanásť strán berlínskeho formátu /B3/ na matnom papieri dostanete v slovensko-anglickej mutácii zatiaľ vo vybraných kníhkupectvách a galériách v Bratislave a vo Viedni. # www.photoport.sk



Umění po roce 1900

Modernismus antimodernismus postmodernismus

Hal Foster, Rosalind Krauss,
Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh
České vydání © 2007

Nakladatelství Sloart, s. r. o.

„Ide o pozoruhodné kolektívne dielo.

Komplexným a vzrušujúcim spôsobom mapuje celé dvadsiate storočie. Práca napísaná štyrmi najnovátorskými bádatelmi dneška je naozajstným medzníkom v moderných dejinách umenia.“

Briony Fer, University College London



Koncom minulého roka sa na pultoch slovenských kníhkupectiev objavila pozoruhodná publikácia s atraktívnym titulom *Umění po roce 1900*. Veľkovýpravná kniha má 704 strán a je doplnená takmer rovnakým počtom ilustrácií. Titul predstavuje na našom súčasnom knižnom trhu najkomplexnejšie kritické dejiny umenia 20. a počiatku nášho storočia. Na ambicióznom projekte participovala štvorica renomovaných historikov súčasného umenia.

Svetové umenie 20. storočia predstavuje rozsiahly komplex problémov, kritických momentov, úvah, výkladov a interpretácií týkajúcich sa svojho dejinného uchopenia. Pre dejiny umenia to bolo storočie plné zvrátov, poznačujúcich jeho vývoj od počiatočných snáh prepojiť umenie s remeslom cez technologický boom, avantgardy, „rozštiepenie“ umenia na tzv. východné a západné až po postmodernu a pomyselný „koniec dejín umenia“. Uchopiť gigantický komplex faktov tohto druhu a pokúsiť sa ich „upratať“ na stránky jednej publikácie vyžaduje mimoriadne systematické a koncepčné úsilie. Dá sa povedať, že autorom *Umění po roce 1900* sa zo zadaného okruhu skúmanej problematiky podarilo vyťažiť maximum.

V prístupnom faktografickom usporiadaní, sledujúcom chronológiu, autori predkladajú viac než sto prehľadných kapitol, orientovaných vždy na jednu kľúčovú udalosť – vytvorenie zásadného diela, vydanie manifestu, zahájenie významnej

výstavy... Rozhodujúce momenty a zlomy modernizmu a postmodernizmu skúmajú do hĺbky a prinášajú ich interpretácie v dejinnom kontexte. Pozornosti autorov pritom neunikajú ani početné antimodernistické reakcie, navrhujúce alternatívny pohľad na umenie a svet. Paralelne s odkrývaním vývoja umenia v dvadsiatom storočí sledujú aj jeho vedeckú reflexiu a približujú dobovú metodológiu dejín umenia.

Jedinečná je formálna štruktúra knihy, ktorá je pružná a doplnená rozsiahlym poznámkovým aparátom a umožňuje čitateľom rôzne spôsoby štúdia knihy – môžu si vybrať z viacerých línií, ktoré sa v knihe odvíjajú: či už ide o dejiny konkrétneho výrazového prostriedku, vývoja umenia v určitej zemi, dopadu nejakého hnutia alebo postupnú formuláciu štýlového alebo pojmového jadra diela. Prínosný je nepochybne aj vyčerpávajúci terminologický slovník a výberová bibliografia (aj s českými titulmi) v závere knihy, ktoré môžu byť veľmi prínosné ako pomocný materiál pre ďalšie štúdium niektorej z konkrétnych problematik viažucich sa k umeniu po roku 1900.

Publikácia *Umění po roce 1900* by mala byť súčasťou knižnice každého jednotlivca, ktorý chce porozumieť zložitým problémom umenia modernej doby. Jej kľúčovým prínosom je, že okrem faktov a dát kladie otázky, prináša filozofiu a rozvíja diskusiu. #

Vrátil sa lesk do Central pasáže?

Obchodná pasáž Central a hotel William, Bratislava
Vítaz súťaže CE.ZA.AR – Cena za architektúru
v kategórii Interiér

autor **Mgr. Akad. arch. Ing. Rudolf Netík**
spolupráca **Ing. arch. Katarína Poláková, Ing. arch. Lukáš Ballek,**
Ing. arch. Martin Merger, Marek Sívák, Juraj Calaj
investor **Devel, a.s.** projekt 2003–2005
realizácia 2005–2006

text **Andrej Jaroš** foto **Pavel Meluš**

Otázka uvedená v názve tohto článku je hodná polemiky: Vrátil sa lesk do Central pasáže? Nedávnou rekonštrukciou znovu ožila jedna z najstarších a najzaujímavejších pasáží Bratislavy. A práve vďaka nákladnej a komplexnej revitalizácii získala nomináciu v kategórii Interiér prestížnej domácej architektonickej súťaže CE.ZA.AR 2007.

Central pasáž bola prvou obchodnou pasážou v Bratislave, navrhnutou s presným zámerom. Počas obdobia prvej republiky mala reprezentovať rýchlo sa rozvíjajúci obchodný život mesta a zároveň vytvárať akýsi koridor v blízkosti niekdajšieho mestského opevnenia.

Projektu sa ujala známa bratislavská architektonická dvojica Franz Wimmer a Andrej Szönyi, ktorí už vtedy projektovali pod vplyvom aktuálnej moderny. Pasáž postavená v rokoch 1928 – 1929 nesie všetky znaky funkčnosti, racionality a jednoduchosti. Konštruktivistický princíp badať najmä vo výbere stavebného materiálu, ktorý zastupoval železobetón, oceľ a sklobetón. Samotná dvorana pasáže vyniká neuveriteľnou ľahkosťou, práve vďaka použitiu týchto materiálov v ich čistej forme. Plytká valená klenba s pásmi sklobetónových polí dokonale presvetľuje ústredný halový priestor s galériou po obvodu. Sklobetónové plochy boli aj na jej podlahe, čo umožnilo svetlu preniknúť i do suterénnych priestorov. Čisté, hladké plochy stien, ako aj rovné línie ocelových



rámov a zábradlí nechali v priestore vyniknúť tovar naaranžovaný v presklenných výkladoch. Jediným ornamentom boli oceľové mreže s geometrickou štruktúrou na vetracej šachte v podhlade galérie na poschodí. Striedmosť, jednoduchosť až puristickú čistotu celého objektu navodzovala aj samotná monochromatická farebnosť v základnej čierno-bielej kombinácii. Pasáž prevádzkovala 30 obchodov. Na prvom poschodí sa nachádzala obľúbená a známa kaviareň Simlon, na zvyšných štyroch poschodiach boli kancelárie a dva byty.

Svoju funkciu si pasáž plnila až do konca 40. rokov minulého storočia. Po známom „februárovom prevrate“ nastal prevrat aj v živote samotnej pasáže. Keďže ideológia vtedajšej doby nebola ochotná akceptovať výdobytky buržoáznej, kapitalistickej spoločnosti a princípy slobodného trhového hospodárstva, zanikli postupne všetky súkromné obchody v pasáži. Tým stratila svoj pôvodný zmysel, význam i funkciu. Počas štyridsaťročného obdobia socializmu s centrálnym riadeným hospodárstvom sa tak stala nevyhovujúcim stavebným typom, pričom začala pomaly chátrať. Priestory pasáže získal štátny podnik Vzorodev, ktorý si tu zriadil svoje vlastné krajčírske dielne. Po zmene politického systému v novembri 1989 začalo aj v tomto prípade sviatať na lepšie časy.

Prvé pokusy o obnovu života a pôvodných

funkcií pasáže prebehli formou úsilia o návrat prvých malých podnikateľov. Ich pôsobenie však nemalo dlhé trvanie a priestor začal opäť chátrať. Chýbal pôvodný majiteľ, ktorý by umožnil jeho generálnu rekonštrukciu. Tej sa pasáž dočkala až začiatkom nového milénia, keď ju do vlastníctva získal nový majiteľ. Autor projektu obnovy sa oboznámil s históriou objektu, nakoľko celý objekt je pamiatkou. K rekonštrukcii tak mohol pristúpiť dostatočne obozretne a s vedomosťami, ktoré by mu umožnili zachovať pôvodnú koncepciu aj hodnotu stavby.

Dá sa konštatovať, že rekonštrukcia sa v konečnom dôsledku podarila a hodnotná stavba je zachránená aj pre nasledujúce generácie. Dosiahnuť autentický stav je niekedy nemožné, a v niektorých prípadoch aj neopodstatnené. Každá doba žije svojím tempom a sentiment niekedy nie je potrebný. Čo sa dá rekonštrukcii vytknúť? Predovšetkým absencia sklobetónu na podlahe. Jeho kamufláž v podobe bielych kachličkových polí v čiernom ráme je v skutočnosti už len slabou narážkou na pôvodný zámer. Do reštaurácie a konferenčného salóna v suteréne preto už nepreniká prirodzené denné svetlo. Výrazne červeno-biele prevedenie interiéru salóna by v takom prípade vyznelo prirodzenejšie. Taktiež pastelová lososová farba stien oboch schodísk mierne devaluje celkový dojem. Naopak – transparentné a efektne sklenené zábradlie galérie neprekáža. Dáva vyniknúť pôvodnému oceľovému, ktoré tu však pôsobí trochu prebytočne. Celopresklenné výklady sa svojou vzdušnosťou a prehľadnosťou zdajú byť oveľa lepším riešením ako tie pôvodné. Tri veľké svietidlá v tvare pologulí vznášajúce sa uprostred dvorany neprekážajú. Možno ich vnímať ako zaujímavé priestorové inštalácie dotvárajúce atmosféru. Rušivý je skôr do očí bijúci vysoký lesk so zrkadlovým efektom na všetkých podlahách v objekte. Odstránenie pôvodných zámočníckych prác a patentových okien s drevenými roletovými žalúziami od firmy A. Kraus bolo asi nevyhnutné. Treba zohľadniť, že ich reštaurovanie by bolo finančne veľmi náročné a technické prevedenie tohto typu je dnes už zastaralé a nepotrebné. Vzduchotechnika osadená do sklobetónovej klenby tiež nie je práve tým najvhodnejším a najšťastnejším riešením. Vymenené boli aj pôvodné výťahy za moderné automatické s antikorovými dverami.

Fasáda budovy je pomerne dobre zreštaurovaná, s maximálne zachovaným pôvodným vizuálom. Sklené dvere na fotobunku sú praktickým a málo rušivým elementom súčasnej doby a akceptovateľne dotvárajú vchody do exkluzívneho objektu. Fasáda vo dvore je jednoduchá a hladká, s pravidelnou paneláciou



Literatúra:

Dulla, Matúš – Moravčíková, Henrieta:
Architektúra 20. storočia na Slovensku,
Bratislava, Slovart 2002, s. 512.

Haberlandová, Katarína:

Obnova Central pasáže,
Arch 12, 2006, s. 18.

Jaroš, Andrej: Bratislavské pasáže,
FF UK Bratislava, 2004,
diplomová práca, s. 46 – 47.

Szőnyi, Endre: Zentral Passage,
Forum 1, 1931, s. 151 – 154.

svetlohnedých stien a okien. Reflektuje aktuálne minimalistické trendy, ktoré v tomto prípade veľmi vhodne nahradili jej pôvodný výzor. Tie sa autori projektu usilovali preniesť a presadiť aj v interiéri luxusného hotela William, ktorým obsadili tri horné poschodia. V interiéri hotela prevláda divoká červeno-žltom-hnedo-biela farebnosť, skombinovaná s na mieru navrhnutým dyhovaným nábytkom so vzorom exotického zebrana. Kúpeľne sú posiate mozaikovými štvorčkami s veľkými geometrickými vzormi v duchu op-artu či art-deco. Vhodnejšie sa javí použitie šachovnicovej čierno-bielej kombinácie v štýle Wiener Werkstätte. Lesklá chrómová armatúra len podčiarkuje zrkadlový efekt podláh so štruktúrou terazza. Ako pozitívum sa môže vnímať jednotné chápanie dizajnu celého hotelového interiéru.

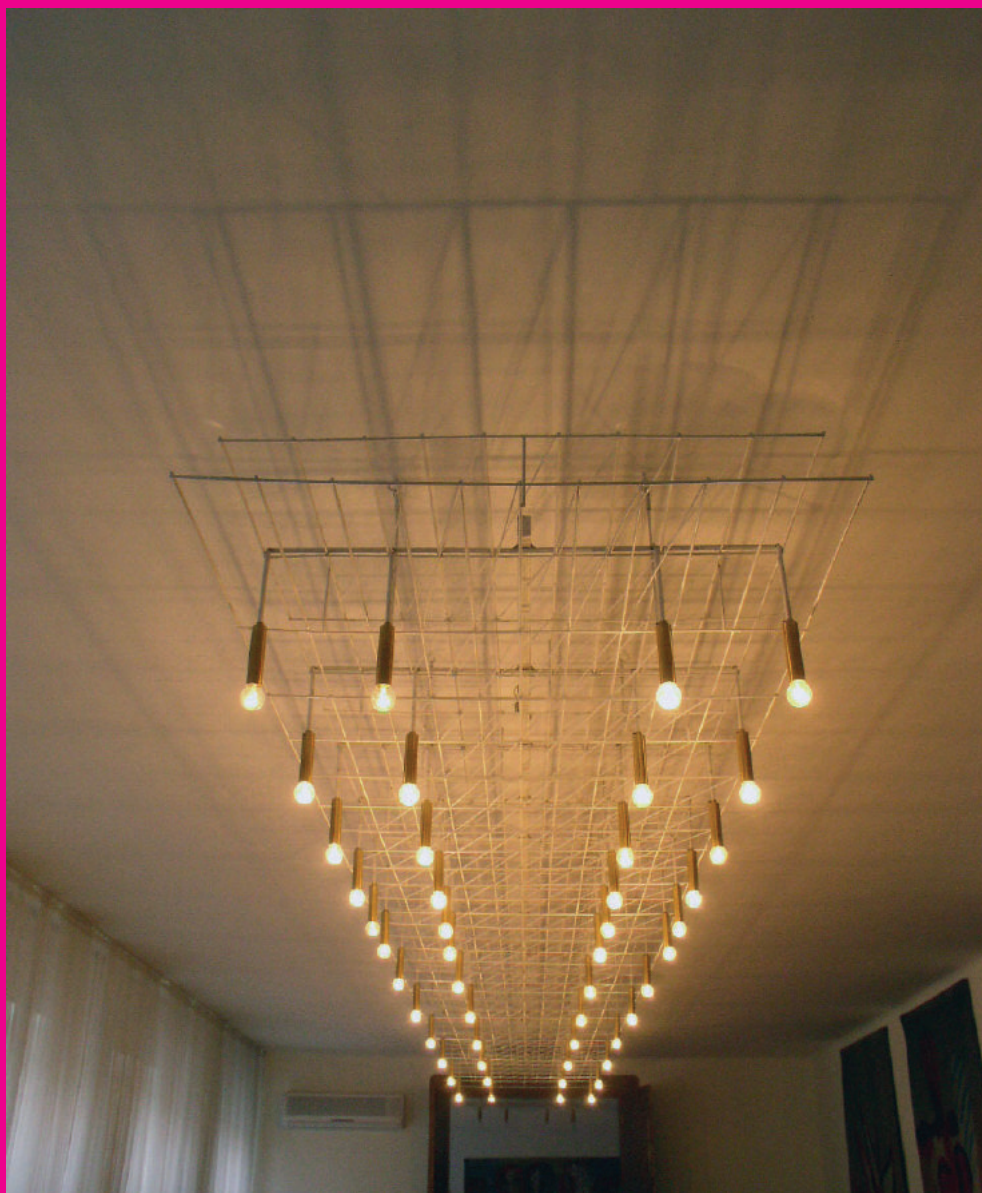
Central pasáž sa po rekonštrukcii stala nablýskanou a luxusne pôsobiacou „výkladnou skriňou“ v centre mesta. Napriek všetkému sa jej však ani po roku existencie nepodarilo vdýchnuť adekvátne pulzujúci život. Pozitívne treba hodnotiť fakt, že aj po rekonštrukcii ostal jej pôvodný duch zachovaný. Niektoré bratislavské pasáže totiž prestavbou čiastočne alebo celkom zanikli, čo je veľká škoda. Preto by sa architekti mohli usilovať zachovať to, čo je cenné, a pristupovať k rekonštrukcii s maximálnou citlivosťou a ohľaduplnosťou k projektu svojich predchodcov. Prípadne rekonštrukcie historických objektov dôslednejšie konzultovať s odborníkmi – historikmi umenia. Inak sa môže stať, že o pár rokov z dôvodu nevhodnej revitalizácie zanikne to, čo vytvorili oni sami. #



**Rozhovor
s autorom projektu
rekonštrukcie
Central pasáže
Mgr. Akad. arch.
Ing. Rudolfom
Netíkom**



Čo vás viedlo k rozhodnutiu prihlásiť sa minulý rok do súťaže CE.ZA.AR s projektom rekonštrukcie historickej Central pasáže? Kolegyňa. Ako vnímate fakt, že vaše spoločné dielo bolo porotou nominované v kategórii Interiér? Dielo bolo prihlásené do kategórie Rekonštrukcia a do kategórie Interiér. Interiér bol pravdepodobne výraznejší. **Zlučovala sa vaša a investorova predstava o výslednej podobe rekonštrukcie Central pasáže?** Áno. Aká bola hlavná koncepcia pri revitalizácii historickej budovy v centre Bratislavy? Aký kompromis ste zvolili medzi autenticitou a modernizáciou celého priestoru pasáže? Záchrana rozpadajúcej sa budovy s mladými briezками na rozpadnutej streche. Funkčná náplň. **Čím ste sa nechali inšpirovať pri obnove interiéru samotnej pasáže a čím pri návrhoch nového hotela v rámci jej budovy?** V prípade pasáže pôvodným stavom, v prípade hotela predstavou o kombinácii pohodlia a modernosti. **Myslíte si, že ste pasáži vrátili „zašlý lesk“ a vdýchli jej nový život?** Vytvorili sme priestor pre jej druhý život. Ostatné musí vytvoriť život sám. #



A. Cepka,
Sobášna sieň, Pezinok,
1974

Obradné siene

Zborov pre občianske záležitosti

Obradné siene Zborov pre občianske záležitosti
boli siene určené na civilné obrady – smútočné a svadobné.
Rozmach výstavby siení zaznamenávame od 70. rokov,
v súvislosti s celkovým rozvojom stavebnej činnosti.

text Sabina Jankovičová foto autorka, archívy SFVU

Obradné siene a podpora ich výstavby mali aj ideologické pozadie, hlavným zámerom budovania tejto špecifickej občianskej vybavenosti bolo úsilie vládnucej moci potlačiť, či skôr nahradiť cirkevné obrady svetskými. Z tohto dôvodu zaznamenávame nárast počtu obradných siení nielen v mestách, ale predovšetkým na vidieku. Sobášne obradné siene boli umiestnené buď v starších objektoch, kde bol komplexne upravený, vynovený interiér, v historických objektoch alebo v nových budovách ONV. Smútočné obradné siene boli stavané priamo na cintorínoch ako nové, samostatné objekty.¹

Ideologické pozadie dokladá pozornosť, akú najvyššie štátne orgány venovali tejto problematike. V roku 1972 bola prijatá Koncepcia práce ZPOZ a vláda vydala nariadenia, ktoré zabezpečili organizačný rámec pre tento druh výstavby a monumentálnej tvorby. Uznesenie vlády č. 478 nariadilo radám KNV a rade Národného výboru hlavného mesta zabezpečiť finančné prostriedky zo svojich rozpočtov.²

Pre siene ZPOZ bola v roku 1972 zriadená osobitná komisia pri SFVU, takže diela určené do obradných siení už neboli v rámci komisií posudzované zvlášť pre sochárstvo, maliarstvo atď.

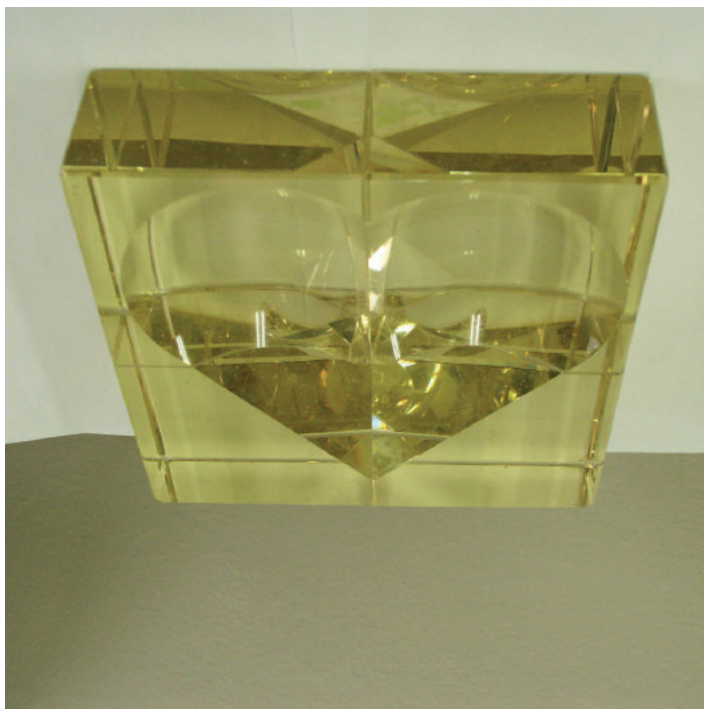
Samozrejme, podpora a nárast tohto druhu tvorby nepriniesli len kvalitné riešenia. Dokonca aj súdobá teória je k mnohým realizáciám kritická a konštatuje, že existuje istý stereotyp pri výzdobe obradných siení.³ Pri „voľných“ výtvarných dielach, t. j. maliarskych a sochárskych, zostáva tematika značne obmedzená – pre svadobné siene je redukovaná na znázornenia ženicha a nevesty, alebo solitérnej ženskej figúry – nevesty, prípadne je téma rozšírená o výjavy zo svadobnej veselice, z rodinného života: rodičia s deťmi, matka s dieťaťom v náručí alebo všeobecne obľúbená scéna znázornenia šťastného života rodiny v súčasnosti. Pre smútočné siene je charakteristické znázornenie smútiacej postavy, najčastejšie opäť ženskej postavy. V interiéroch domov smútku nájdeme aj rôzne formy symbolického vyjadrenia plynutia a kolobehu života, preto sa tu abstraktné diela objavujú častejšie ako v sobášnych sieňach.

Obradné siene ZPOZ majú osobitný význam z hľadiska riešenia interiéru a dizajnu. Boli navrhované ako nové, komplexne architektonicky a výtvarne riešené priestory, preto predstavujú významnú oblasť interiérového dizajnu v 70. a 80. rokoch. Vnútorňý priestor je komponovaný ako celok, v ktorom sa uplatnila celková koncepcia architekta a jednotlivé dizajnérske návrhy

¹ Tu nebol ideologický charakter natoľko výrazný, zriadenie domov smútku bolo v mnohých obciach potrebné, lebo do tých čias zostával nebožtik od smrti až do obradu doma.

² Ševčíková, Z.: Obradné siene ZPOZ, in: Mikloš, P. a kol: Monumentálna tvorba v architektúre na Slovensku, Bratislava 1983, kat. výst., s. 20.

³ tamtiež



výtvarníkov. Ako plastické sú poňaté steny aj stropy, významnú funkciu pri konečnom pôsobení interiéru majú osvetľovacie telesá. Je viditeľné úsilie vytvoriť nový priestor, ktorý by pôsobil slávnostne až luxusne.

Paradoxne a zároveň celkom prirodzene organizácia priestoru v zásade kopíruje sakrálny obradný priestor – zdôraznená čelná stena, obradný stôl a praktický zhromažďovací priestor so sedadlami na sedenie. Akcent priestoru je na čelnej stene, kde je situovaný štátny znak. Aj banalita typizovaného a záväzného znaku je predmetom realizácií výtvarníkov, niektorí sa aj tu prejavujú svojím charakteristickým rukopisom (Anton Cepka, Erna Masarovičová, Štefan Prokop atď.). Pred čelnou stenou je umiestnený obradný stôl. Stôl je návrhom buď architekta, alebo výtvarníka. Na stole bývali situované ďalšie, špeciálne navrhnuté predmety – misky na prstene, vázy a drobné dekoratívne predmety – tu sa uplatnili najmä sklárski výtvarníci. Miestnosti sú vybavené kvalitným sedacím nábytkom, rady stoličiek majú svoj vizuálny efekt. Pri vstupe do siene sa často využívajú deliace steny, takisto navrhované výtvarníkom. Úprava interiéru bola jednotná aj v prípravnej miestnosti alebo predsieni

– aj tu sa navrhoval originálny mobiliár, svietidlá a výtvarné diela.

Domy smútku boli na rozdiel od sobášnych siení zväčša stavané ako nová architektúra, preto je ich priestor oveľa veľkorysejší. Centrom priestoru je katafalk, často navrhovaný jedným autorom zároveň so sedacími prvkami, svietnikmi a pod., preto priestory pôsobia ešte kompaktnejšie ako v sobášnych sieňach. Dôležitá rola pripadla originálnym návrhom svietidiel, aj keď komornejšieho charakteru ako v sobášnych sieňach. Nový architektonický priestor využíval zdroj prirodzeného rozptýleného svetla presklením stien, prípadne efekty vitráže.

Najvydarenejšie realizácie sobášnych siení upútajú návštevníka aj dnes. Interiérová úprava mení inak bežný, často nie veľmi priestranný interiér na dôstojné obradné miesto. Prepracovanosť všetkých detailov a jednotné pôsobenie celku zanecháva dobrý dojem. Ako príklady vydarených interiérových riešení uvádzame sobášnu sieň v Santovke, Banskej Štiavnici, Krupine, Veľkom Bieli, Pezinku, Vinosadoch a Kalnej nad Hronom.

Sobášna sieň v Santovke je umiestnená v nevýraznej budove, charakteristickej pre miestny úrad nevelkej obce. Interiérové riešenie sobášnej

M. Gašpar,
Miska na prstene,
Santovka, 1987



sienie malo snahu potlačiť tento dojem a úspešne premenilo typizované priestory na slávnostné v rámci daných podmienok. Vchod do sobášnej siene je priamo zo vstupných priestorov obecného úradu. Už tu sa nachádzajú originálne interiérové prvky: svietidlá kryštalicích hranatých tvarov od Milana Gašpara, rozmiestnené na strope a na stenách. Svietidlo kombinuje hladký kovový povrch telesa svietidla s matným skleneným krytom. Navigačným prostriedkom na nasmerovanie do samotnej obradnej siene je priestorový prvok umiestnený na strope – plastický kovový útvar rovnakého tvaroslovia a materiálu ako svietidlá, ktorý v zalomenej krivke uvádza návštevníkov priamo do centra sobášnej miestnosti. Samotná sobášna sieň dnes už neslúži pôvodnému účelu, ale najvýraznejšie súčasti interiéru ostali zachované (pôvodné sklenené dvere do miestnosti so zrkadlovými terčmi od Milana Gašpara sa, bohužiaľ, už rozbili).

V prípade tejto sobášnej siene sa upustilo od tradičnej pozdĺžnej orientácie a čelná stena sa nachádza na širšej strane. Plastický kovový útvar na strope smeruje priamo k nej. Nad obradným stolom je akcentovaný svietidlom zloženým zo štyroch kovovo-sklenených kryštálov. Ostatná plocha stropu je pokrytá plechovými lamelami,

ktoré sú v pravidelnom rytme perforované. Tieto otvory-svietidlá sú lemované ostrými hranami plechu, korešpondujú s tvarom veľkých svietidiel. Spoje medzi plechovými lamelami sú prekryté hranatými lištami. Celý strop nadobúda výrazné plastické tvarovanie. Obradný stôl je jednoduchý, takisto z kovu. Jeho dosku tvorí niekoľko vrstiev tabuľového skla s ornamentom. Ornament – krivky vzdialene pripomínajúce lístky alebo srdce – sa opakuje aj na tienidlách centrálneho svietidla. Na stole sa pôvodne nachádzala aj miska na prstene od toho istého autora, sklenená plastika z optického skla s obojstranným konkávnym útvarom srdca (dnes je uložená v kancelárii úradu a slúži na odkladanie drobných predmetov). Sobášna sieň v Santovke predstavuje príklad výrazného originálneho interiéru.

Klasickejším dojmom pôsobia sobášne siene vo Veľkom Bieli a Pezinku. Obe sobášne siene majú tradičnú pozdĺžnu orientáciu so zdôraznením čelnej steny a svetelného koberca – výrazného svietidla na strope.

Riešenie sobášnej siene vo Veľkom Bieli je typickým príkladom strohého architektonického zvýraznenia pozdĺžnej osi. Architekti tvarujú plastické prvky interiéru vo všeobecnosti racionálnejšie a striedamejšie ako výtvarníci,

**Svadobná sieň,
Veľký Biel, celok,
1979**



ktorých návrhy interiérových prvkov dodávajú interiérom tvarovú dynamiku. Jediným výraznejším prvkom interiéru je dielo Milana Dobeša na bočnej stene siene. Autor pracuje s tvaroslovím vlastného tvorivého programu – vrstvenými segmentmi kruhu a optickými terčmi. Dielo, napriek istej dekoratívnosti na účel sobášnej siene, vnáša do interiéru potrebné oživenie.

Podobne prináša tvarovú dynamiku do priestoru sobášnej siene v Pezinku reliéfna čelná stena od Štefana Prokopa. Má takisto dekoratívne kvality, je skôr dizajnom steny ako voľnou výtvarnou tvorbou, jej úlohou je upriamiť pozornosť na prednú časť sály. Druhým – nenápadným a napriek tomu originálnym – prvkom interiéru je svietidlo od Antona Cepku, monumentálny šperk, odľahčená kovová konštrukcia s visiacimi objímkami pre holé žiarovky. Hlavný efekt svietidla sa ukáže pri rozsvietení žiaroviek. Kovová konštrukcia je premietaná na strop a rysuje zložitú sieť tieňov (matrikárka pokladá svietidlo za hrozné, kvôli jeho tvaru – jeho pridaná hodnota, tieňový efekt, asi ostala nepovšimnutá). Jednotu interiéru aj tu udržuje najmä na mieru navrhovaný mobiliár – dvere, zárubne, madlá, vešiak, stoličky atď.

Podobne sobášna sieň v Kálnej nad Hronom vyniká prepracovaním všetkých detailov

mobiliára, nielen v obradnej sieni, ale aj v prípravnej miestnosti a predsieni. Hlavným motívom sú zaoblené rohy, dôležitú úlohu hrá tmavá farebnosť dreva, kontrastujúca so stenami. Pozornosť bola venovaná každému detailu, až po piktogramy na dverách toaliet. Zdôraznenie čelnej steny tu zabezpečuje nie dekoratívne, ale figurálne sochárske dielo, asymetricky umiestnené reliéfne súsošie Jozefa Jankoviča. Ide o požadovaný motív páru, ale formálne nadväzuje na šperky, ktorým sa autor v tom čase venoval.

Zaujímavými interiéromi vďaka originálnemu mobiliáru sú sobášne siene v Krupine a Banskej Štiavnici, obe umiestnené v historických priestoroch. V Krupine architekt uprednostnil bielu farbu všetkých prvkov, ktoré výrazne pôsobia v interiéri a nápadným tvarovaním evokujú historický nábytok. Čelná stena bola riešená tak, aby nerušila historický priestor – tvorí ju maximálne odľahčená kovová mreža od Antona Cepku. Pôvodne autor vytvoril aj štátny znak, rovnako jemný, ten bol, prirodzene, nahradený novým, obrovským a masívnym, amatérsky primitívne upevneným na kovovú tyč, ktorá tak narušila absolútnu priehľadnosť paravánu (kto by dnes zadal výtvarníkovi, navyše pôvodnému autorovi, zákazku na nový znak?).

K. Martinkovič,
Svadobná sieň, interiér,
Krupina, 1976

A. Cepka,
čelná stena



Úsilie nepotlačiť pôvodný historický interiér je viditeľné v Banskej Štiavnici. Tu boli navrhnuté elegantné kovové stoličky krehkej konštrukcie. Čelná stena od Jozefa Vachálka pozostáva z radu sklenených trubíc, ktoré tvoria polopriehľadnú stenu s kovovou centrálnou osou (sem takisto umiestnili nový biely štátny znak mamutích rozmerov). V sieni boli pôvodne aj žardiniéry od toho istého autora – sklenené gule na podnoži, tie sa však už dávnejšie rozbili. Celú sieň sa čoskoro chystajú „rekonštruovať“, takže z nej nebude zachované ani to málo, čo zostalo.

Zaujímavým interiérom je riešenie sobášnej siene vo Vinosadoch. Miestnosť je veľmi malá, rovnako ako aj prípravné priestory, napriek tomu pôsobí dôstojne. Dokonalá jednota interiéru je viditeľná najmä v prípravnej miestnosti. Je oddelená od chodby len matnými sklami a bielymi posuvnými dverami. Priestor je opticky zväčšovaný zrkadlami a využitím bieleho dreveného obloženia stien. V samotnej sieni je na bočnej aj čelnej stene kompozícia zo zrkadlových trubiek od Mariána Mudrocha, ktorých vysoký lesk odhmotňuje plochu. Svietidlá boli takisto navrhnuté tak, aby nezaberali miesto – guľové tienidlá vyrastajú priamo zo stropu, sústredené do dvoch kruhových plastických útvarov.

Aj dnes pôsobia sobášne a smútočné obradné siene reprezentatívnym dojmom. Väčšina z nich sa dodnes využíva, v menších obciach aj na iné účely ako obrady. Sobášne siene boli doteraz uchránené od všeobecne rozšírenej obľuby „modernizovania“, ktorá nahradí originálny, na mieru navrhnutý interiér prefabrikovanými prvkami, originalitu sterilitou a absenciou vlastného štýlu. Interiéry všade zostali ako malé „konzervy“ interiérového dizajnu 70. a 80. rokov. Mnoho obecných úradov už pristúpilo k čiastočnej obnove interiérov – nové podlahy, maľovka – našťastie, so zachovaním pôvodných prvkov. Iné sa zase chystajú na modernizáciu, ktorá bude pravdepodobne znamenať zničenie interiéru aj mobiliára (Krupina, Banská Štiavnica). Ako obvykle, málokto z kompetentných si uvedomuje hodnotu interiéru – nepokladajú ho za historický. Nepreštudujú si staré zmluvy, takže nevedia nič o vysokých finančných čiastkach, ktoré boli kedysi do ich interiéru investované, ani o autoroch interiéru či jednotlivých prvkov. Čiže nevedia o tom, že „modernizáciou“ porušujú autorský zákon, pretože zasahujú do diela bez súhlasu ich autorov. #

M. Mudroch,
Svadobná sieň, čelná stena,
Vinosady, 1978

Kytky v popelnici aneb společnost a móda v sedmdesátých letech v Československu

text **Jana Pauly** foto **archív UPM, Gabriel Urbánek, Ondřej Kocourek**
Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 7. december 2007 – 17. február 2008



Kurátorka výstavy PhDr. Konstantýna Hlaváčková k samotnému názvu výstavy podotýká: „Na tento název mě upozornil doc. Miroslav Vaněk z Ústavu pro soudobé dějiny AV, který vydal se svými spolupracovníky sborník s titulem *Ostrůvky svobody*. Jednu ze svých statí nazval „Kytky v popelnici“. S jeho laskavým svolením jsem použila tento verš z písňového textu jako název výstavy.

Jestliže není budoucnost
Jak může existovat hřích
Jsme kytky v popelnici
Jsme jed ve vašich lidských strojích
Jsme budoucnost
Vaše budoucnost

Text je z kultovní písně punkové skupiny Sex Pistols. Nese též název jako anglická hymna God Save the Queen. Text reaguje na společenskou situaci ve Velké Británii v 70. letech, především na špatnou sociální situaci mladých lidí a zklamání z generace otců, kteří zradili ideály své generace z konce 60. let. V přeneseném významu se dá použít tento text i k vyjádření situace lidí, nejen mladých, v normalizačním Československu, kdy zklamání a naděje také z konce 60. let se ocitly na smetišti stejně jako zvadlé květiny. „

V Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze byla velká pestrobarevná skupina oděvů nainstalovaná na skupinách jakoby zakletých dřevěných krejčovských panen. Stála ve výstavním sále jako bezhlaví svědkové nedávno minulé doby. S nadsázkou navozená atmosféra tzv. normalizace byla znásobená seskupením oděvů v kontrastu Západu a ČSFR a pravděpodobně dokázala uvést do deprese nejdny pamětníky. Mnozí začali právě tak jako já s určitou nostalgií vzpomínat, zda ta jejich mladá léta byla opravdu tak beznadějně šedá. Pravděpodobně se my dříve narození ještě zcela nevymaníme z vlivu tehdejší politické reality. Nicméně i tehdy žili a tvořili lidé v daných bariérách, jak nejlépe mohli

– což dokládají samotné vystavené exponáty. Kontrast kvality materiálů a provedení oděvů bylo zdůrazněno takřka polovinou modelů z tehdy nepřátelského Západu. Kurátorka výstavy Konstantýna Hlaváčková, odborná pracovnice a vedoucí sbírky oděvů a textilu UPM Praha, koncipovala výstavu v širším diváckém záběru, ale s historickým podtextem celkové situace v československém textilním průmyslu. Na šedém pozadí představila instituce, které pečovaly o kvalitní rozvoj v této oblasti a určovaly estetiku vkusu širších vrstev v tehdejší socialistickém zřízení. Na konkrétních modelech připomenula působení ÚLUV i širokou činnost Úboku. Pracovníci ÚLUV-u již od roku 1945 navázali na nejlepší tradice české a slovenské umělecko-řemeslné textilní výroby. Mnoho jeho pracovišť právě v 70. letech dávalo prostor pro realizaci kvalitní textilní tvorby výtvarníků ve spolupráci s nejlepšími řemeslníky z dílen rukodělné lidové výroby. Návrhy oděvních výtvarníků byly realizovány v malých sériích a prodávaly se velmi dobře v prostorách bývalé Krásné jizby (dnes za skutečně demokratického režimu se v těchto kdysi noblesních prostorách bývalého Paláce Družstevní práce nabízejí levné výprodeje). Jedinečné oděvy ÚLUV-u byly chloubou



šatníků žen znalých, neboť nadčasové střihy a kvalitní materiály umožnily užívat tyto modely mnoho let a zcela bez ohledu na módní trendy. Na výstavě je připomenuta práce odborníků pražského ÚBOK-u, kteří od roku 1959 kultivovali a vzdělávali průmyslové návrháře v textilních průmyslových závodech, ať už formou jejich samotných inspirativních návrhů pro určitý materiál nebo vzdělávacími semináři o nových světových trendech. Neboť tehdy málokterý návrhář z průmyslu mohl vyjet do nepřátelské ciziny na oborový veletrh a odborné časopisy pro načerpání inspirace byly také složitě dostupné. Tvorbu návrhářů v průmyslu limitovaly nejen materiály a technologie, ale především těžkopádná organizace výroby a prabídná hospodářská situace a vazba na RVHP. Proto je tak zřetelný kontrast mezi konfekcí z vysněných kapitalistických obchodních domů a tehdejší naší československou.

Popisky oděvních svědků minulosti také jen lakonicky uváděli: Makyta Púchov, Pragoděv, Kras Brno, Slezan Opava, Jitex Písek, Textilana Liberec atd., nebo dokonce jen Domáci švadlena, tehdy nepostradatelná. Je zde ukázána i pro většinu lidí tehdy nedostupná západní konfekce a jeansy z bývalého Tuzexu. Jako připomínku stále kvality

československé vysoké módy jsou prezentovány modely prvotřídních pražských oděvních salónů Eva, Diplomat aj. Ty naštěstí nebyly komunisty zrušeny, neboť i tehdejší vládnoucí třída se potřebovala kvalitně oblékat. Tyto salóny, které dokázaly navázat na prvorepublikovou krejčovskou tradici a udržely si ji až do 90. let, byly také necitlivě zrušeny počátkem 90. let za panující „konzumní“ demokracie a globálního smýšlení, kdy pouze „trh rozhoduje“. Rozhodne sice v danou chvíli, ale reálný doklad určitého fenoménu je ztracen navždy. Avšak v jinak strastiplných 70. letech vznikla velmi zajímavá výtvarná událost, chytře deklarovaná jako přehlídka „amatérských oděvních výtvarníků“. Pravidelně ji organizovala odborová organizace Národního muzea v Praze, tedy politicky zcela nenapadnutelná instituce, v prostorách usedlosti Bertramka v Praze na Smíchově. Tam se v krásném prostředí zahrady bývalého sídla manželů Duškových, hostitelů Mozarta, konaly široce pojaté přehlídky krásných oděvních modelů a jejich doplňků. O jejich průběhu referoval detailně obrazem i textem odborný časopis Umění a řemesla, bohužel, ten také skončil svůj kvalitní publikační život pro nedostatek finančních prostředků již koncem 90. let.





2

1 Architektonické řešení výstavy realizovalo výtvarné sdružení Ozdobená Příroda (Milan Šuba, Václav Kunc).

3 Pánský oblek z vlněné látky, značeno Angelo Litrico Roma, 1974

2 Dámská obuv, syntetická kůže, značeno Sachs, Holandsko, 1972 - 1974

Celá instalace „highlights“ exponátů oděvní sbírky UPM dávala najevo, že 70. léta jsou již nevratnou minulostí, i když právě nyní se na nás z výkladů renomovaných oděvních firem globálního západu dívá retro styl 70. let. Šedesát oblečených krejčovských panen a dalších cca 50 doplňků v zasklených vitrínách připomíná, co se tehdy nosilo. Celkovou atmosféru doby v expozici výborně připomínal černobílý stříhový dokument o textilní módě, sestavený ze zpravodajských týdeníků a televizních pořadů sedmdesátých let. Byl promítán v televizi Tesla, instalované v části soudobého interiéru pokoje, pečlivě přetřené šedou barvou včetně televizního přístroje.

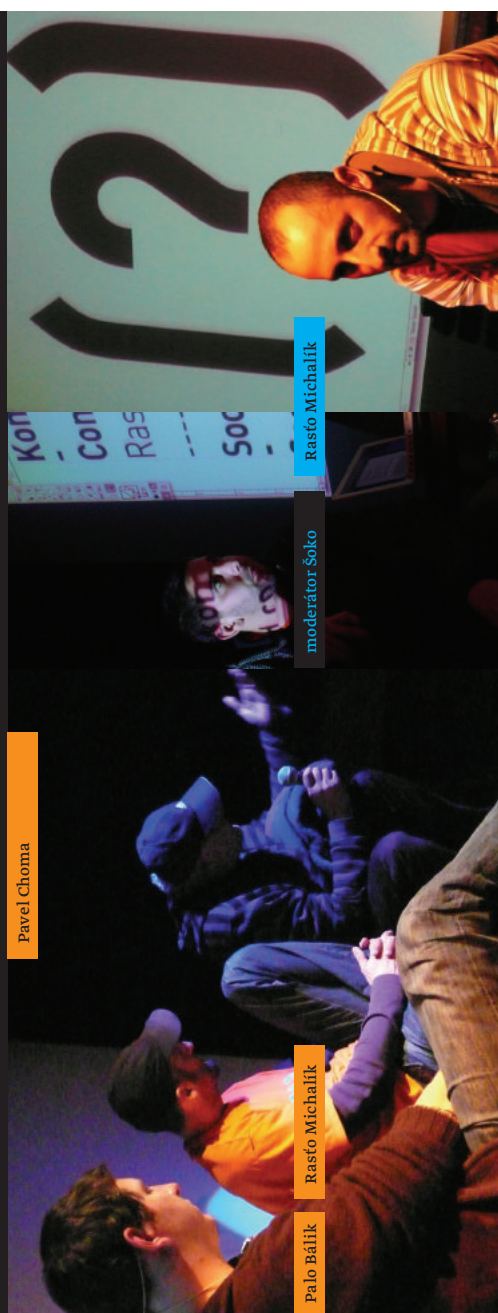
Výstavu Kytky v popelnici vtipně doplnila muzejní pedagogika. Přímo ve výstavním sále jste si mohli zopakovat oblíbenou činnost 70. let – domácí pletení, nekonečné, barevné šály. Co různých šál a svetrů se tehdy napletly šikovné ruce československých žen! Také oblíbené kurzy šití snad absolvovala téměř každá žena, která doma přešívala a vytvářela

šaty pro sebe a své děti, jestliže nespravovala oděvy své rodině.

Výstavu doplnila výpravná publikace se zasvěceným textem kurátorky výstavy a úvodním slovem Pavla Kosatíka. Mimo odborné komentované prohlídky ve výstavním sále UPM a navazující odborné přednášky o 70. letech v UPM Praha (www.upm.cz), bylo ve spolupráci s Národním filmovým archívem uspořádáno promítání tří dobových filmů v pražském kině Ponrepo. Tak vítala své návštěvníky výstava v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, která je poslední částí z výstavního triptychu o 70. letech 20. století. Připomenu, že jeho první částí byla výstava autentických dokumentačních a propagačních fotografií 70. let, představená v Galerii u Bílého jednorožce v Klatovech a druhou část tvořila úspěšná výstava bytové kultury a interiérového vybavení běžného panelákového bytu, Husákovo 3+1. Ta byla představená v galerii VŠUP v Praze a následně v Domě umění města Brna. #



Komerčný verzus sociálny dizajn. Téma 3. ročníka konferencie o grafickom dizajne naznačila delenie oblasti grafického dizajnu na dve odlišné, až protichodné polohy. Za touto cieľenou provokáciou zo strany organizátorov bolo predovšetkým úsilie naštartovať diskusiu medzi profesionálmi z reklamnej branže a tými, čo deklarujú zameranie na „čistý“ grafický dizajn. Napriek tomu, že na konferencii sa zúčastnil len jeden zástupca tvorcov reklamy, podarilo sa rozprúdiť intenzívnu a miestami emotívne ladenú, javiskom nevymedzenú výmenu názorov.





Zdeno Kolesár



Katarína Hrdá



diálogo, Pavel Noga, Braňo Matis



Richard Ferkl / A

text Tomek Bierkowski

KAPSOCKA

spoločnosti. Namiesto tvorenia novej definície sociálneho dizajnu či stavaní na už existujúcich definíciách sa sústredne na všeobecné rozdiely medzi sociálnym dizajnom a komerčným dizajnom, metódou hľadania odpovede na otázku: „čím sú tieto dva druhy dizajnu skutočne odlišné?“ Musíme mať na pamäti, že dizajn je služba. Najzásadnejší rozdiel medzi sociálnym a komerčným dizajnom je fakt, že ciele a úlohy komerčného dizajnu nie

Zásadnejším nedostatkom bol len fakt, že farebná a ideová rovnováha vizuálu sa úplne nepremietla do vyváženého zástupuja predstaviteľov „družstiev“ vizuálnej komunikácie. Konečná prevaha zástupuja menej komerčných poloh dizajnu nebola organizačným zámerom, ale predvianočnou realitou silne

Na konferencii KUPÉ3 sa zúčastnilo 141 akreditovaných účastníkov (maximálna kapacita súčasných priestorov konania konferencie), 9 prednášajúcich z 5 krajín strednej Európy, 10-členný organizačný tím a jeden veľký nafukovací vianočný Santa, umiestnený pred budovou kultúrneho centra Štancika Žilina-Záriečie. Za vizuálnu identitu je zodpovedná „ženská úderka“ z ateliéru 3303 Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave. #

sú pro-sociálne. Sociálny dizajn je často jedinou možnosťou aktívnej angažovanej reakcie na sociálne potreby (niekedy veľmi konkrétne či základné), či jedinou formou manifestácie ideí, sociálnych alebo politických programov, vrátane tých nepopulárnych. Musíme si uvedomiť, že odosielatelia (senders) nie sú reprezentovaní iba neziskovým sektorom (nadácie, asociácie atď.), ale taktiež neformálnymi skupinami a bežnými

Sociálny dizajn je veľmi dôležitou formou sociálneho dialogu, teda dialogu v spoločnosti. Nemal by sa obmedziť iba na správnú reakciu recipientov, čo je bežné pre komerčný dizajn – mal by formovať, ovplyvňovať a konštruovať povedomie v spoločnosti. Hlavnou úlohou sociálneho dizajnu v strednej Európe je provokovať myšlienku, nútiť ľudí k tvorbeniu uzáverov, vedukovať. Rozpočet, prítomnosť, záber a typ presvedčania komerčného dizajnu je neporovnateľne väčší v porovnaní s dizajnom sociálnym. Komerčný dizajn je masívny a globálny. Sociálny dizajn má lokálny záber, kvôli čomu vytvára oveľa priamejšie, primeranejšie a efektívnejšie podklady. Napriek svojmu zovňajšku je sociálny dizajn interakciou oveľa bližší k jednoduchým interakciám a kontaktom. Jedným a zároveň najdôležitejším

Svetlá stránka zložitého procesu tvorby dizajnu pre sociálne potreby spčí v možnostiach čerpania z úspechov komerčného dizajnu. Existuje mnoho analýz a štúdií z oblasti psychológie a sociológie,

Toto je veľmi dôležité v kontexte kultúrnej a politickej situácie strednej Európy. Sociálny dizajn je všetkým, čím komerčný dizajn nie je. No buďte opatrní – nemali by sme identifikovať komerčný a sociálny dizajn s kategóriami kapitalizmu a socializmu. Dizajn nie je politika. Dizajn je nástrojom v procese komunikácie. Sociálny

Tomek Bierkowski

PechaKuchaNight

BRATISLAVA

štvrtok / 28. 2. 2008 / 20:20 hod.

Hotel Kyjev, Bratislava Volume 1

„Dajte do ruky architektovi mikrofón a ste lapení na hodiny“, popisuje počiatok hľadania formy a svoje doterajšie skúsenosti s prezentáciami Mark Dytham. Aby bola vylúčená táto hrozba, hľadal formát, ktorý by ju vopred znemožnil. Riešenie predstavuje pevný systém PKN: každý autor má k dispozícii 20 obrázkov, z ktorých každý zostáva na projekčnom plátne počas 20-tich sekúnd. Na jedného autora teda pripadá presne 6 minút 40 sekúnd. Toto pravidlo udržuje večer precízny, výstižný a stručný a dáva šancu viacerým tvorcom – architektom, dizajnérom a umelcom – predstaviť svoju prácu v rámci jedného večera.

Pecha Kucha [peča kuča] je japonský výraz pre označenie zvuku vznikajúcom pri konverzácii.

organizátor:

PUNKT.

generálny partner:

ŠTOR CAD Computers s.r.o.

Autodesk
Authorized Value Added Reseller

partneri:



mediálni partneri:

designum



Atrium
PRÁVA, PRÁVA, PRÁVA, PRÁVA

SME.sk



BRATISLAVA

ARCHINET.SK

inspire
inspiration & ideas

.týždeň

archiweb.cz

projekt SLOVENSKÁ ARCHITECTURÁLKA

ARCD

www.pechakucha.sk
www.pecha-kucha.org

© Martin Mistrík

ŠKOLA UŽITKOVÉHO VÝTVARNÍCTVA Josefa Vydru

27. február – 16. marec 2008



vernisáž
3. 3. o 18,00

Slovenské centrum dizajnu
Škola užitkového výtvarníctva Josefa Vydru

Študenti ŠÚV Josefa Vydru z odborov Kameňosochárstvo,
Dizajn a tvarovanie dreva, Výtvarné spracúvanie keramiky
a porcelánu a Ručné výtvarné spracúvanie textílií

Výstavný a informačný bod SCD

SATELIT

Dobrovičova 3

Bratislava



SATELIT

Výstava potrvá do 16. 3. 2008.
Otvorené denne okrem pondelka od 13,00 do 18,00

Mediálni partneri

kam do mesta

BKIS

TWIN CITY
JOURNAL

Piktogram revival (poznámky k isotypu)

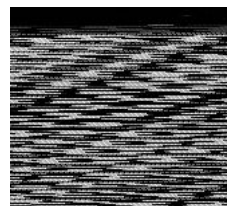
text *Kateřina Nováčková*

V oblasti vizuální komunikace mají piktogramy výlučné postavení. Jednotlivé významy sdělují prostřednictvím grafických symbolů a nehláskových znaků – figur. Obsah symbolu je zprostředkován na základě společenského konsenzu a obsah figury je odvozen na základě podobnosti s realitou.

Tyto graficky stylizované obrázky jsou nedílnou součástí každodenního provozu ve veřejném prostoru, kde fungují jako informační a orientační ukazatelé. Dekódování figur na základě analogie se skutečností je univerzálnější, zatímco porozumění symbolům je vymezeno společensko-kulturním kontextem, takže nemusí být srozumitelné napříč kulturami. ¶ Piktogramy jsou komunikačním ekvivalentem verbálního jazyka. Jsou neodmyslitelně spjaté s vizuálním prostředím. Nelze si dnes ani představit, že bychom byli odkázáni pouze na verbální sdělení. V současnosti máme normovaný soubor vizuální gramatiky ISO (International Standard Organisation), která se postupně doplňuje na základě dlouhodobého testování a mezinárodních konvencí. Zde jsou stanovena významová a formální pravidla pro jednotlivé prvky, barvy a jejich kombinace.¹ ¶ Piktogram jako stylizovaný obraz reálného objektu stál na počátku každého pokusu o písmo, je prvním stupněm ve vývoji písma. Spojováním jednotlivých znaků pak vznikl ideogram, jenž znakem vyjadřoval jednotlivá slova. Oproti piktogramu, který vyjadřuje konkrétní objekt, je ideogram vázán na pojem. Piktogramy a ideogramy byly stále obrázkovým písmem, kterým se poměrně složitě zaznamenávaly vnější jevy. Složitější komunikace si vyžádala rychlejší záznamy informací. Formální redukci piktogramů vznikly písma, fonetické znaky, které nyní tvoří gramatiku verbální komunikace. ¶ Z historického hlediska vývoje písma, které dosáhlo své dokonalosti ve formě hláskového písma, jsou piktogramy jako písmo obrázkové vnímány jako primitivní forma komunikace. Vznik fonetické abecedy ustanovil společenskou hierarchii na gramotné a negramotné, přičemž obrázkové písmo po staletí fungovalo paralelně vedle privilegované vrstvy vzdělaných jako komunikace negramotných. Až ve 20. století proběhla rehabilitace obrázkového písma, ze kterého se stal plnohodnotný vizuální jazyk, rovnocenný jazyku verbálnímu. Tato nová funkce obrázkového písma napomohla profesionálnímu vývoji v oblasti grafického designu. ¶ Nezpochybnitelný význam měly aktivity rakouského sociologa, ekonoma a filosofa Oto



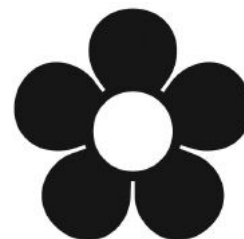
Příklad symbolu, který zastupuje myšlenku lásky. Symboly jsou vytvořeny z figur na základě společenské dohody (konvence), která k figuře váže jiný obsah, než který z ní prvotně vyplývá. Je to forma indexu.



Typickou formu piktogramu jsou dopravní značky. Tato značka znamená pozor los (nebo sob?). Je to příklad symbolu, který nemusí být obecně srozumitelný. Například v některých zemích tento druh zvířete vůbec nežije. Pro takovou kulturu to může být pouze neidentifikovatelný zvířecí tvar. Pro porozumění této značce je zapotřebí znát společenskou dohodu (trojúhelník znamená pozor!, je součástí ISO normy) a poznat figuru zvířete na základě podobnosti se skutečností.

¹ Viz www.institut-informacniho-designu.cz

Neuratha. Nebyly to však motivace designérské, které Neuratha vedly k definování souboru principů vizuální výchovy, který nazval Isotype (International System of Typographic Picture Education).² Jeho skutečným zájmem byla snaha zefektivnit vzdělávací systém. ¶ Nelze opominout dobový kulturní kontext, který byl v období, kdy Neurath působil ve vídeňském Sociálním a ekonomickém muzeu (1924–1934), posilován ideálem jednotné socialistické společnosti, která si vyžadovala nové způsoby integrace a edukace jedinců. Neurath věřil, že složité společenské jevy může pomocí obrazů pochopit i analfabet. Verbální jazyk byl pro něj nežádoucí médium, které je v rozporu s myšlenkou internacionalismu. Pod heslem „slova rozdělují, obrazy spojují“³ vzniklo moderní obrazové písmo, univerzální znaková řeč symbolů, jehož prostřednictvím Neurath komunikoval složité statistické údaje. ¶ Obrazový jazyk se tedy jevil jako nejúčinnější nástroj pro zpřístupnění informací. Pomohl by jednoduše vysvětlit složité společensko-kulturní jevy a vytvořit tak univerzálně vzdělanou mezinárodní komunitu. „Obrazový jazyk Isotype jako mezinárodní univerzální pomocný jazyk formuje encyklopedii obecných forem a sdělení bez ohledu na prostor a čas. Vznik takového komunikačního standardu je nutností, kterou si vyžaduje moderní životní styl.“⁴ ¶ Neurath byl dominantním členem tzv. vídeňského kroužku, který roku 1929 manifestoval logický pozitivizmus, antifilozofický směr, založený na empirickém poznání s přednostní úlohou zraku. Odmítali metafyziku a abstraktní prohlášení. Svět byl pro pozitivisty zrcadlem přírody, ve kterém lze fakta vědecky popsat a logicky zdůvodnit. Jen to, co lze v každodenním životě empiricky ověřit, má význam. ¶ V kontextu dobové vědy sehrála nemalý význam rovněž Gestalt (tvarová) psychologie, která se na počátku dvacátých let formovala v Německu. Tato teorie je založená především na vizuální percepci, která je nezávislá na jazykové interpretaci. To, jak rozumíme světu, vychází z vizuálního vnímání, ve kterém hraje jazyk podřízenou úlohu. Z těchto východisek se utvářela dobová přesvědčení o univerzálně srozumitelné vizuální komunikaci, která je na rozdíl od jazyka nezávislá na kultuře. ¶ Neurath uvedl do praxe vědecké výzkumy pozitivizmu. Isotype je tedy logickým dobovým produktem, výsledkem tzv. vídeňské metody. Součástí metody byla také otázka, jak informace vizuálně zprostředkovat, jak fakta jednoduše strukturovat. Dalším zdrojem pro Neuratha byly grafické způsoby obrazových statistik a grafů, vyvinutých v devatenáctém století, především v oblasti ekonomické, které jednoduchou cestou prezentovaly velké množství dat. ¶ K designérské spolupráci si Neurath přizval německého výtvarníka a levicového intelektuála Gerta Arntze, který metodou redukce a stylizace konkrétních objektů vytvořil gramatiku moderní vizuální komunikace. Jednotlivé znaky měly fixní tvary a mohly se vzájemně kombinovat do nových souvislostí (viz ideogramy), obdobně jako znaky fonetické abecedy. Profesní vztah Neuratha a Arntze je vztahem klienta a designéra, kdy jeden dodává obsah a druhý formu. Nejen formu estetickou, ale především formu obecně srozumitelné komunikace. ¶ Paralelně vedle Neurathova osvětového plánu se v oblasti vizuální komunikace odehrávaly další společensky angažované aktivity. Do diskuse o vizuálním jazyku přispělo mimo jiné i dění okolo německého Bauhausu, který byl syntézou dobových avantgardních tendencí, holandského De Stijl a ruského konstruktivismu. Ideologicky byl Bauhaus motivován podobnými představami integrace společnosti jako Neurath. Východiska však byla rozdílná. Filosofii této uměleckoprůmyslové školy byla snaha o propojení současného umění



Příklad figury, která zastupuje myšlenku květiny.

Je vytvořena na základě podobnosti se skutečností (analogicky).

Je to forma ikony.

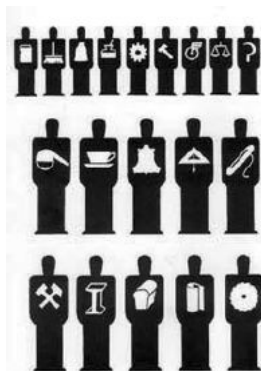
- 2 Systém Isotype byl kodifikovaný roku v 1936 a obsahuje tisíce symbolů, jejich variací a kombinací. Isotype Institut založil Neurath se svou ženou v Londýně v roce 1942.
- 3 Neurathův nejvýznamnější slogan.
- 4 Citace Neuratha z úvodu k manifestu International Picture Language (1936). Převzato z článku Alana Záruby Zapomenutý svět moderní vizuální komunikace. In: Typo, 3, 2003.



Příklad vývoje čínského ideogramu, který označuje pojem „vysoký“.

a průmyslu, které mělo přispět ke kultivaci každodenního života v dynamicky se rozvíjející moderní společnosti. Tam, kde Neurath pracoval s fakty a konkrétními tvary, se Bauhaus zabýval gramatikou abstraktních forem. Vznikl koncept vizuálního jazyka s abstraktními formami, jako je linie, tvar (čtverec, kruh, trojúhelník), textura a barva jako základními jednotkami komunikace. ¶ Piktogram jako samostatná jednotka obrazového písma, která je označujícím konkrétního objektu, se vrátil a v novém kulturním kontextu získal nové funkce a významy. Neurath si při studiu egyptských hieroglyfů (složitější ideogramy) uvědomil moc obrazové komunikace, která může být ideologicky využita jako nástroj vzdělávání a integrace společnosti. V modernismu vznikl sice vizuální jazyk rovnocenný verbálnímu (často dokonce politicky významnější), nicméně jednotlivé znaky (piktogramy) byly stále vnímány jako ikony (znak jako konkrétní zobrazení objektu). Z hlediska semiotiky, jak píše Ellen Lupton, jsou však jednotlivé znaky více indexy než ikony. Piktogram jako stylizovaný znak (eliminace perspektivy a detailu) tedy nezastupuje žádný konkrétní objekt, ale kategorii objektů (např. zobrazení kufru je indexem zavazadel). Jeho redukovaný tvar mu dává navíc alfabetskou kvalitu, kdy jednotlivé znaky získávají svůj význam v kontextu ostatních znaků. 5 Isotype je v tomto smyslu vizuální gramatikou, souborem obrazových znaků podobným znakům fonetické abecedy. ¶ Idea jediného univerzálního vizuálního jazyka, jak si představovali modernisté, je dnes vlivem poststrukturalismu dávno zpochybněna. Pro porozumění znakům neexistuje jeden objektivní vzorec, nejsou to již ikony. Interpretace se odehrává v rovině vzájemných vztahů mezi znaky a v rovině symbolické, kdy dekódujeme význam znaku ve vztahu ke kulturnímu kontextu. Ellen Lupton nazývá Isotype „gestalt“ systémem, který preferuje vidění namísto čtení, interpretaci skrze vnímání formy. Poukazuje na intelektuální aspekty interpretace, která vždy bere v úvahu osobní a kulturní zkušenosti interpreta. 6 ¶ Lupton dále upozorňuje na formální konzistenci isotypových figur. Idea jednotného vizuálního stylu, který chtěl Neurath rozšířit do životního prostředí je principem toho, co dnes nazýváme identity designem, jehož průkopníkem je Peter Behrens, který na počátku 20. století vypracoval pro firmu AEG specifické vizuální prostředí (od návrhu logotypu k architektuře).⁷ Ale až teprve Neurathova představa stylisticky konzistentního vizuálního jazyka se po druhé světové válce transformovala do programu corporate identity a infografiky. ¶ Isotype je tedy hlavně systém, který nastartoval nové uvažování o obrazech jako autonomních komunikačních prostředcích, a spolu s Bauhausem stojí na počátku teorie moderního grafického designu, co Mitchell nazývá pictorial (visual) turn, neboli obrát k obrazovému. Vnímání se stále více obrací k obrazům. 8 Kultura se vizualizuje, zrak je dominantním nástrojem poznání. Obrazy se staly rovnocennými informačními zdroji jako verbální jazyk. Užítím obrazů, jak píše Frank Hartmann,

- 5 Lupton, Ellen: Reading Isotype. In: Margolin, Victor (ed.): Design Discourse: History, Theory, Criticism. Chicago University Press 1989. s. 152.
- 6 Tamtéž, s. 149.
- 7 Tamtéž, s. 154.
- 8 Mitchell, W. J. T.: Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.): Visual Culture Reader. Second edition. Routledge, 2006, s. 94.



Gerd Arntz
– příklad isotypových figur.

dal Neurath prezentovaným datům nový smysl, transformoval informace do nové formy komunikace, která poskytuje nové zkušenosti z dat. **9 ¶** V současné době se často hovoří o změnách ve vizuálním jazyce, které přinesl nástup nových digitálních médií. Vedle tradičního lineárního vizuálního jazyka starých médií, jazyk nových médií specifikuje nelineární interaktivita, založená na hypertextové organizaci textu a obrazu. Kognitivní schopnosti a percepce současného člověka se vlivem digitální technologie výrazně změnily. Dominantním rysem současného vizuálního prostředí je stále se zvyšující objem obrazů a vzrůstající rychlost proměny obrazů při percepci. Jak poznamenává Ladislav Kesner, každodenní vnímání stále více vytěsňuje vidění statického izolovaného obrazu. Vnímání se fragmentarizuje, proměňuje se v soustavné střihy a ruptury, což s sebou nese i rozpad soustředěnosti a pozornosti. **10 ¶** Elektronická a digitální média proměňují naši percepci. „Vizuální zkušenost stále větší části populace je tak určována ‚digitální logikou‘, která mísí různé formy a prvky vjemů a přenosu informací a vymazává či přinejmenším zpochybňuje tradiční řád a kontrast obrazu a slova, obrazové a slovní kultury.“ **11 ¶** Modernisté zrovnoprávnili vizuální a verbální jazyk. Digitální logika nových médií tyto jazyky promíchala. Obrazy a texty již nestojí vedle sobe jako ekvivalenty, ale prolínají se, nahrazují a komunikačně zaměňují. Revival piktogramu v podobě Isotypu demokratizoval přístup k informacím a předznamenal tak současnou informační logiku. V nových médiích se pak idea vizuálního jazyka transformovala do univerzálně srozumitelného digitálního jazyka, jehož globální měřítko lze vnímat jako analogii k modernistickým ideálům nadnárodní komunikace a integrace společnosti. Piktogram je tedy praotcem písma a praotcem grafického designu. #

- 9** Hartmann, Frank:
After Neurath: The Quest
for an „Inclusive Form
of the Icon“.
In: www.homepage.univie.ac.at/frank_hartmann,
2006.
- 10** Kesner, Ladislav:
Muzeum umění v digitální
době. Vnímání obrazů
a prožitek umění v soudobé
společnosti.
Argo, NG, 2000, s. 111.
- 11** Tamtéž, s. 110.

Použitá literatura:

Hartmann, Frank: After Neurath:
The Quest for an „Inclusive Form of the
Icon“. In: www.homepage.univie.ac.at/frank_hartmann, 2006.

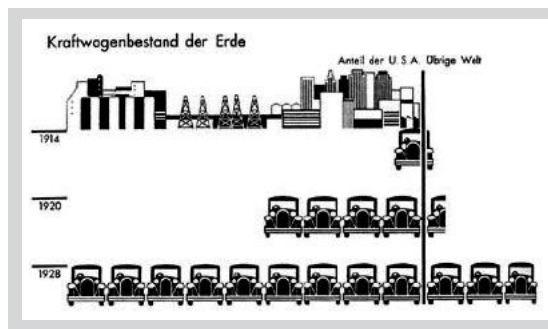
Jean, Georges: Písmo – paměť lidstva.
Slovart, 1994.

Lupton, Ellen: Reading Isotype.
In: Margolin, Victor (ed.): Design
Discourse: History, Theory, Criticism.
Chicago University Press, 1989.

Miller, Abbot; Lupton, Ellen:
Design Writing Research. Phaidon, 1996.

Mirzoeff, Nicholas (ed.): Visual culture
reader. Second edition. Routledge, 2006.

Rajamanickam, Venkatesh:
Infographics: Being and Doing (Part I, II).
In: www.uigarden.net, 2007.



Neurath, Isotype
– příklad obrazové statistiky (počátek
výroby aut a rozšíření).

www.fulltable.com/iso
www.institut-informacniho-designu.cz
www.magtypo.cz
www.typo.cz
www.wikipedia.org

monochróm

Tvorba konceptov áut v malých a veľkých organizáciách, alebo cesta k srdciam zákazníkov

text *Per Gyllenspetz* preklad *Lucia Žitňanská* text prešiel redakčnou úpravou
prednáška na konferencii CUMULUS, Bratislava, október 2007

Predstavujú malé,
no vysokovýkonné dizajnérske
tímy hrozbu pre veľké
organizácie? Dajú sa produkty
za miliardy eur a marketingové
plány vypracované pomocou
najnovších praktík nahradiť
hĺstkou entuziastických
nadšencov? Predstavte
si obrovskú energiu,
vygenerovanú kombináciou
zábavy s náročnou prácou
a samostatnou pracovnou
silou, ako to väčšinou v menších
dizajnérskejších spoločnostiach
býva. Je fajn, ak je dizajnérske
tím pohltý prácou.
Ak sa pri tom navyše aj zabáva,
výsledok nemôže byť
nepríťažlivý. Otázky, ktoré
z tohto predpokladu vyplývajú:
existujú spôsoby, ako vyrábať
inšpiratívne autá a pritom
sa vyhnúť masívnym
investíciám do výroby, a existujú
už technológie na malovýrobu?

Malé tímy

Pri dizajnovaní a riadení projektov pre najmenších, ako aj najväčších výrobcov automobilového priemyslu je inšpiratívna demokratická práca v skupinách podľa vzoru Švédska. Pri práci v takej skupine sa podrobne rozoberajú všetky pohľady na prototypy. V malých tímoch sa lepšie zdieľajú nápady a možnosti ich zlepšovania a zároveň sú schopné flexibilnejšie zvládať rôzne zadania a prijímať subjektívne rozhodnutia. Dobrá tímová práca rovná sa 'čistý zisk'. Oslobodme kreatívneho ducha, zabávajme sa... Aj tvorba komerčných produktov môže byť kreatívny a zábavný proces. V menšom kolektíve ušetríte peniaze na vývoji, pretože pracovníci priamočiaro sledujú cieľ. Zažitý stereotyp, že ťažká práca musí byť zákonite nudná, je zlým postojom k obchodu. Existuje z pohľadu majiteľa a akcionára dôvod, prečo by ich firma nemala vymýšľať iba tie najlepšie nápady? Pokiaľ ide o rýchlosť vzniku nových produktov, dôveroval by som skôr Jackom Sparrowom firemných gigantov, než metodológii admirála Toma Hollandera („Piráti z Karibiku“). Malé kreatívne tímy – dizajnérov, hudobníkov, filmárov, umelcov – sa často radia k určovateľom trendov. K nápadom pristupujú s vášňou, ktorá plodí energiu. Iste aj vo veľkých korporáciách sa medzi jednotlivcami a skupinami skrýva mnoho talentov. Možno práve tie by sa mali venovať tvorbe najkreatívnejších produktov. Ak sa v súčasnosti tvoria nové výrobky podľa prianí zákazníkov, ako si môžeme byť istí, že si ich zákazníci budú kupovať aj o sto rokov? Práve tu je úloha ľudí z marketingu – presvedčiť zákazníkov, že im ponúkame presne to, čo chcú.

Pre porovnanie:

Crocs – mäkké farebné topánky – hit uplynulého leta – by nikdy neprešli cez oddelenie plánovania výrobkov s množstvom jeho zamestnancov, riadiacich sa určitými štandardami. „Príliš škaredé, príliš ľahko napodobiteľné.“ Veľmi drahé džínsy s obnoseným vzhľadom – viete si predstaviť ten smiech v zasadacej miestnosti? Smart – trvalo roky, kým si ľudia začali kupovať ich autá.

Veľká vs. malá spoločnosť Predstavme si v bodoch modelový projekt veľkej spoločnosti:

Korporátny projektový matrix.

Naplnenie projektových pozícií, niekedy nezávisle od potreby (napríklad kontrolné funkcie).

Zhoda nápadov so stratégiou značky a marketingovou stratégiou.

Nutnosť zložitého a zastaraného plánovania potrieb zákazníkov.

Obmedzenia platformou

alebo výrobnými možnosťami.

Obmedzenie vstupu pracovníkov administratívy do dielni.

Vyrovnanie sa konkurencii.

Pravidlá testovania automobilových printových médií.

Testovacie skupiny.

Stály vplyv z oddelenia marketingu.

Oddelenie dizajnu

je ihriskom manažmentu.

Typický projekt:

9 mesiacov, 40 ľudí, 4 milióny EUR

Nevýhody:

Opozície v rámci oddelení.

Interná hierarchia.

Viac ľudí – viac stretnutí.

Kreativita narušená prehnaným ovplyvňovaním a riadením.

Menej času na reálnu prácu.

Modelový projekt malej skupiny:

Prezentovanie krátkeho a jasného zoznamu, čo môže vaša koncepcia poskytnúť vašej spoločnosti.

Predstavenie nápadov jednotlivcov

– ako by úlohu splnili.

Analýza perspektív projektu.

Výber vysoko tvorivého prostredia.

Výber spolupracovníkov a remeselníkov hlavným dizajnérom – s ktorými rád spolupracuje.

Začiatok tvorivej práce využitím kombinovania hrubého CAD-skicovania a pokusmi s drôtom a kartónom.

Rešpektovanie faktu, že tvorivá práca je ťažko odkontrolovateľná.

Udržovanie rovnováhy medzi zmienými faktormi.

Tvrdá práca, no nie viac ako 500 hodín za štvrtrok.

Vyhadzovanie, prerábanie, zlepšovanie.

Pracovné stretnutia s fixkami alebo prístrojmi.

Dobrý skupinový projekt vytvorený energickými a skúsenými mladými talentmi:

1 dizajnér a líder projektu,

2 dizajnéri/(3d)modelári,

1 koncepčný technik,

1 operátor výroby a strojov,

2 remeselníci/modelári/mechanici,

1 modelár pracujúci na záverečných detailoch, maliar.

VŠETCI členovia tímu by mali byť schopní

remeselníci a nemali by sa báť práce.

Typický projekt:

12 mesiacov, 7 ľudí, 2 milióny EUR

Nevýhody

Pri prezentácii koncepcie vo firme sa môže

vyskytnúť syndróm „to nebolo vymyslené tu“.

Ťažko sa vedie tradičným spôsobom.

Väčšia náročnosť na čas.

Výroba áut dnes

Väčšina výrobcov áut vo svojich koncepčných centrách využíva tvorivosť malých skupín.

Oddelenia dizajnu v rámci spoločnosti, takisto

oddelenia špecializácií značky a pretekárske

oddelenia môžu mať istú dávku tvorivej slobody.

Ale tam väčšinou sila malých tvorivých skupín

končí. Z hľadiska histórie prežila z produkcie

malých skupín len ikona GM, Corvette, aj to len

vďaka neodobreným zásahom, tzv. skunkworks.

Boli schopní uviesť nové automobilové

technológie, čo je dosť neamerické, ako

vysokokvalitné polymérové panely karosérie či

hydraulicky riadený lúč. V projektoch veľkých

spoločností môžu tímy pozostávať z tisícok členov,

veľa z nich je dosadených napríklad na udržiavanie

kontroly a poriadku. Čo keby sa ľuďom vo vývoji

dovolilo niesť zodpovednosť za svoju časť práce,

svoj rozpočet a termíny dodania? Malé tímy

prosievajú a zvyšujú produktivitu pri tvorbe

kufrov, čalúnenia sedadiel atď.

Výroba

V súčasnom systéme musí vývoj fungovať v symbióze s veľkovýrobnými technologickými platformami. Napájanie, podvozok, elektrické systémy, takisto aj testovanie a priemyselné výrobné linky sú drahé záležitosti. Malé špecializované automobilové spoločnosti by neexistovali bez dostupnej ponuky motorov, prevodoviek a iných súčastí. Ak chcú automobilové značky v tomto priemysle zmenu smerom k väčšiemu množstvu inovácií, musia riešiť fakt, že sú v rukách veľkých korporácií dodávateľov. Tieto korporácie nielenže vyrábajú palubné dosky, prevodovky alebo predné svetlá, ale vyvíjajú ich metódami, do ktorých investovali. A to nie vždy musí znamenať aj najlepšiu možnú úroveň v rámci inovácie dizajnu. Podstatou problému automobilového priemyslu je nadmerná kapacita výroby, ktorá zaťažuje hlavný prúd automobilového priemyslu a pritvrdzuje cenovú konkurenciu. Oddelenia nákupu z toho dôvodu bezohľadne vyhľadávajú najlacnejšie dohody s dodávateľmi. Dodávateľ, ktorý môže dodať kvalitné časti vyrobené tradičnými metódami a s nízkymi výrobnými nákladmi na výskum a vývoj, vyhrá. Ale predstavte si deň, keď automobilový priemysel zaklope na dvere a prehlási: „*Máme pol milióna zákazníkov, ktorí budú o 5 rokov chcieť super ľahkú zmes, CO2 50 gramov, svetielkujúci polymérový panel karosérie a autá strednej veľkosti, čiastočne na mieru; prosím, môžete nám pomôcť?*“ Co odpovedia dodávateľa? „Prepáčte, máme 100-ročné, prepracované veľkovýrobné metódy. Za to ste doteraz platili.“

Nasleduje malovýroba áut

Zmenu v rámci celého reťazca môžu predstavovať nové, potenciálne svetové trhy. Veľká skupina odvážnych zákazníkov, tzv. „early adopters“, možno pomôže zlomiť fatálne zaťaženie otázkami financií. Víťazmi tohto boja môžu byť dodávateľa, ktorí sa spojili s výrobcami a sú ochotní riskovať investície do nových malých sérií alebo priamej výroby.

Prichádzajú nové technológie, napr. elektrické poháňacie mechanizmy, ktoré sú jednoduchšie, flexibilnejšie a dajú sa prispôbiť tak, aby sa náklady na malovýrobu znížili. Pre malú až strednú výrobu predstavujú úžasnú možnosť napríklad zmesi v štruktúrach áut, karosériách a komponentoch. Priemyselné zmesi vďaka nižším nákladom na nástroje väčšinou zaistia značné

zníženie váhy, zníženie počtu častí a takisto väčšiu flexibilitu pri kratších sériách. Táto technológia v dnešnej dobe už existuje, ešte však musí dozrieť jej pravá priemyselná fáza. Keď sa tak stane, uvidíme na cestách spokojnejších zákazníkov.

Niekoľko slov o estetike

Autá, ktoré vyzerajú a pôsobia rovnako, už zákazníkov unavujú. Neobvyklý, inteligentný a príťažlivý dizajn je niečo, čo ľudia milujú. Výrobky, ktoré kombinujú nádherné formy s inteligentnými funkciami, sú príjemné pre oči a dobre sa používajú, opakovane pôsobia na zmysly aj myseľ. Prečo by sa auto nemohlo vyrovnáť nádhernej budove, pred ktorou je zaparkované?

Zhrnutie:

Navrhovanie úspešných konceptov

- A Uistite sa, že máte zadefinovaný jasný cieľ – vrátane rozpočtu a termínu dokončenia. Dodržiavajte ich.
- B Používajte efektívne počítačové systémy.
- C Použite voľnejšiu schému projektu, než aká sa pri projektoch väčšinou využíva. Vylúčte kontrolórov; správu času a peňazí si stanovte čo najjednoduchšie a prístupnite ich všetkým členom tímu. Dôverujte každému členovi tímu, že k správe bude pristupovať tak, aby bol pre projekt prospešný. Spolahnite sa na skúsenosti a odvážnych jednotlivcov.

Výroba áut ako konceptov

- 1 Vytvorte viac malých sérií, ktoré nevyžadujú náročné priemyselné investície.
- 2 Používajte ručne vyrobené detaily alebo celky, ktoré sú dobre viditeľné a je možné sa ich dotknúť.
- 3 Zapamätajte si, že auto je aspoň z 50 % najmä módnym fetišom. V kombinácii so známymi značkami a tvorivým marketingom môže byť táto cesta veľmi úspešná – srdcia zákazníkov sa dajú získať. #

Per Gyllenspetz, MFA, Designer SD Advanced Concepts
YACHT & CAR ASSOCIATES, Göteborg – Sweden
www.yachtandcar.se, Per Gyllenspetz má 25-ročnú skúsenosť s prácou na dizajne a inováciách áut a jacht; s prácou na mnohých konceptoch, nespočetných vynálezoch, slušnom množstve patentov, niekoľkých áut na mieru a s akademickým dizajnerským vzdelávaním a komerčnými prednáškami.

medziknižničná výpožičná služba IV. ČASŤ

text *Martin Longa*

Knižnica Slovenského centra dizajnu je dôležitou súčasťou informačného systému Dizajn, môžeme povedať, že je to časť systému, ktorá je z pohľadu bežného používateľa najviac „hmataiteľná“. Okrem základných služieb, ktoré spočívajú vo výpožičovaní dokumentov z vlastného fondu knižnice, poskytuje knižnica Slovenského centra dizajnu aj špeciálne služby. Veľmi užitočnou je takzvaná medziknižničná výpožičná služba, niekedy označovaná aj skratkou MVS. V pokračovaní nášho seriálu vám priblížime, v čom táto služba spočíva a ako ju môžete využívať.

V knižnici je možné nájsť zaujímavý výber knižných publikácií z oblasti dizajnu, ako aj rôzne domáce i zahraničné periodiká, pričom neustále pribúdajú nové a aktuálne publikácie. Môže sa však stať, že používateľ potrebuje konkrétnu knihu, ktorá sa vo fonde knižnice nenachádza. Jedným z riešení tohto problému je práve MVS. Táto služba nepredstavuje v knižniciach žiadnu novinku – v minulosti zvykla fungovať na báze lístkových katalógov a telefonickú alebo poštovú objednávku. Univerzitná knižnica v Bratislave ešte dnes sprístupňuje lístkový katalóg CEZL (celostátna evidencia zahraničnej literatúry), ktorý eviduje takmer tri milióny záznamov zahraničných, zväčša odborných kníh, ktoré získali slovenské knižnice od roku 1965 až do súčasnosti (knihy získané po roku 2000 sú už spracované v on-line katalógu). Prienik internetu do knižníc umožnil, aby táto služba bola pohodlnejšia a flexibilnejšia.

Princíp služby spočíva v počiatočnom overení dostupnosti žiadanej knihy, periodika, prípadne článku v niektorej zo slovenských

knižníc – tu je nutné podotknúť, že ak sa kniha nachádza v niektorej z bratislavských knižníc, medziknižničná výpožičná služba sa pre našich používateľov neuplatňuje, záujemcovi však poskytneme informáciu o jej dostupnosti. Ak to, čo čitateľ hľadá, je k dispozícii, kontaktujeme príslušnú inštitúciu a podľa potreby vieme zabezpečiť konkrétny dokument, prípadne jeho kópiu. V prípade, že sa požadovaný dokument nenachádza na Slovensku, je možné využiť MMVS, teda medzinárodnú medziknižničnú výpožičnú službu, ktorá sa realizuje prostredníctvom Univerzitnej knižnice v Bratislave, ktorá je národným ústredím pre túto službu.

Z pohľadu používateľa to v praxi znamená v prvom rade to, aby vedel čo najpresnejšie špecifikovať, aký dokument potrebuje. Popri presnom názve a mene autora sú dôležité aj ďalšie údaje, ktoré by mohli príslušnú publikáciu odlišiť od iných, a to napríklad údaje o vydaní, pričom asi najpresnejšie možno konkrétny dokument identifikovať prostredníctvom medzinárodného štandardného čísla pre knihy (ISBN), resp. pre periodiká (ISSN).

Tieto údaje sa dajú overiť prostredníctvom súborných katalógov, národných bibliografií, on-line katalógov knižníc alebo prostredníctvom iných zdrojov dostupných na internete. S overovaním údajov a upresňovaním požiadavky svojim používateľom personál knižnice, samozrejme, ochotne pomôže.

Vďaka dostupnosti rôznych on-line databáz a katalógov sa však dá veľa zistiť ešte pred tým, ako sa vyberiete do knižnice. Na stránke <https://www.kis3g.sk> sa nachádza Portál ku katalógom a zbierkam slovenských knižníc – ide o jednotnú „bránu“ k informáciám – návštevníkovi tejto stránky vyhľadávanie ušetrí veľa času, pretože jeho požiadavka sa prostredníctvom zadania overí v rámci jedného rozhrania v databázach rôznych slovenských knižníc. Publikácie v českých knižniciach si môžete vyhľadať napríklad aj vďaka zaujímavému projektu JIB (Jednotná informačná brána), ktorý je k dispozícii na stránke <http://www.jib.cz>.

Pre periodiká jestvuje obdobný Súborný katalóg periodík, ktorý prevádzkuje Univerzitná knižnica v Bratislave, ktorý je dostupný na adrese https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin=ukb-skp (možno jednoduchší prístup je cez stránku UK www.ulib.sk, kde je na hlavnej stránke odkaz na súborné katalógy, kde sa dajú nájsť aj odkazy na rôzne iné katalógy a portály). Niekedy sa môže stať,



že článok z printového periodika sa môže nachádzať spracovaný aj v niektorom z elektronických zdrojov, ku ktorým majú prístup väčšie knižnice, to sa tiež dá overiť v súbornom katalógu po kliknutí na odkaz elektronické periodiká. Zaujímavú službu, umožňujúcu dostať sa k presnejším informáciám o knihách, vyhľadávať v ich obsahu alebo si zobrazit náhľady naskenovaných plných textov, predstavuje projekt Google Books, dostupný na adrese <http://books.google.com>. Na tomto projekte spolupracuje Google s viacerými autormi, vydavateľstvami a knižnicami a v závislosti od rozsahu poskytnutých autorských práv umožňuje

v niektorých prípadoch virtuálne si „zalistovať“ vo vybraných knihách – vyskúšať si to môžete napríklad s knihou **Graphic Design for the 21st Century** tak, že zadáte jej názov do vyhľadávacieho okienka **Google Books**.

Dôležité je tiež spomenúť, že pri MVS a MMVS je potrebné dodržiavať podmienky, ktoré si stanoví knižnica, od ktorej titul žiadate – môže sa teda stať, že požiadaná knižnica neposkytne knihu na MVS, prípadne povolí iba zaslanie kópie jej časti, niekedy je výpožičná doba podstatne kratšia ako v bežných prípadoch.

O tom, aké knihy sa nezvyknú medzi knižnicami požičiavať, si môžete prečítať v Zásadách MVS (v bode č. 5) na stránke <http://www.infolib.sk/index/podstranka.php?id=773>.

Keďže ide o špeciálnu službu,

býva MVS a MMVS spoľahlivá – ceny sa pohybujú spravidla v rozpätí od 100,- Sk (v prípade vnútroštátnej MVS) do 400,- Sk (MMVS zo zahraničia).

Knižnica SCD, samozrejme, poskytuje na medziknižničnú výpožičku svoje dokumenty aj pre záujemcov z iných knižníc mimo Bratislavy. Informácie o knižničnom fonde možno nájsť v katalógu na stránke SCD (www.sdc.sk). Ak máte záujem využiť medziknižničnú výpožičnú službu, prípadne získať o nej viac informácií, kontaktujte našu knižnicu osobne alebo prostredníctvom e-mailu (kniznica@scd.sk). #

užitočné odkazy:

Katalógy knižníc a portály: Priama linka na katalóg knižnice SCD:

<http://www.library.sk/aRL/main.php?ictx=scd&language=slovak>

Slovenská knižnica: <http://www.kis3g.sk>

Priama linka na Súborný katalóg periodík:

https://www.kis3g.sk/cgi-bin/gw_45_1/chameleon?skin=ukb-skp

Jednotná informační brána: <http://www.jib.cz>

Katalóg Národní knihovny Praha:

http://sigma.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-a&local_base=nkc

Vyhľadavanie kníh na internete: Google Books: <http://books.google.com>

Internetové knihkupectvo Amazon: <http://www.amazon.com>

Viac o službe MVS: Portál infolib:

<http://www.infolib.sk/index/podstranka.php?id=773>

Po celý rok 2008 sa na stránkach *Designum* budete stretávať s novým seriálom z prostredia práva súvisiaceho s dizajnerskou tvorbou. Mnohé dôležité práva vzťahujúce sa na dizajn sú pre tvorcov, a to nielen začínajúcich, stále neznámou a v reálnej praxi nevyužívanou oblasťou. Preto sme sa rozhodli poskytnúť priestor odborníkom z autorskej spoločnosti LITA, ktorí budú pravidelne pripravovať fundované texty so zmysluplným obsahom, prakticky využiteľným pre aktívnych tvorcov – dizajnérov. Prvá časť je venovaná dizajnu a jeho autorskoprávnej ochrane.

dizajn a jeho autorskoprávna ochrana

text **Jana Vozárová**, právnička LITA

Ako je dizajn chránený?

Dizajn je chránený Zákonom o dizajnoch (ZoD) a zároveň Autorským zákonom (AZ). ZoD patrí do skupiny zákonov, ktoré upravujú tzv. priemyselné práva, a AZ upravuje autorské práva a súvisiace práva. Špecifický charakter dizajnu (umelecké dielo s priemyselným využitím) mu umožňuje požívať ochranu oboch týchto zákonov, pričom sa navzájom nevylučujú ani nenahrádzajú. K dizajnu sa teda môžu viazať práva priemyselné aj práva autorské. V tomto článku sa ďalej budeme zaoberať najmä autorskoprávnou ochranou dizajnu.

Kedy je dizajn chránený podľa AZ?

Je potrebné, aby boli splnené všetky predpoklady, ktoré stanovuje zákon, a to: 1. musí ísť o literárne, alebo iné umelecké dielo, alebo o vedecké dielo, 2. musí ísť o výsledok vlastnej tvorivej duševnej činnosti autora, 3. ktorý musí byť vyjadrený v podobe vnímateľnej zmyslami. Je veľmi pravdepodobné, že stváranie nápadu na dizajn do akejkoľvek hmotnej podoby, či už ako návrh a, samozrejme, aj ako výsledný produkt, bude spĺňať všetky predpoklady stanovené AZ. Dizajn je dielom v zmysle AZ.

Dizajn v AZ vôbec nie je zmienený.

Ako je možné, že ho AZ chráni?

AZ uvádza všeobecnú charakteristiku diel, na ktoré sa vzťahuje. Ide konkrétne o diela literárne, iné umelecké alebo vedecké. Dizajn možno považovať za „iné umelecké dielo“. Výpočet diel, ktoré AZ chráni, nie je konečný a nevylučuje zaradenie takých diel, ktoré pomenovaním presne neuvádza. Preto bude rovnako chránená maľba, socha, ako aj web dizajn.

Čo vyplýva z toho, že dizajn je dielom?

AZ poskytuje dielam a ich autorom ochranu prostredníctvom práv, ktoré im prináležia. Autor má osobnostné práva a majetkové práva.

Aké osobnostné práva má autor?

Medzi osobnostné práva autora patria:

- **právo na označenie diela menom, pseudonymom alebo na neoznačenie diela (anonym).** Autor sám sa môže rozhodnúť, ako svoje dielo označí, pričom platí predpoklad, že kto je uvedený ako autor, skutočne autorom aj je (ak sa nepreukáže niečo iné).

- **právo na zverejnenie diela.**
Je výsostným právom autora rozhodovať o tom, či bude tvoriť dizajny len pre vlastné potešenie, alebo chce, aby jeho diela videl celý svet.
- **právo na nedotknuteľnosť diela.**
Do diela sa bez súhlasu autora nesmie zasahovať, meniť ho a hanlivo s ním zaobchádzať. Po smrti autora dielo možno použiť len spôsobom neznižujúcim jeho hodnotu.
- **právo na autorskú korektúru.**
V prípadoch uvedených v AZ má autor právo dohliadať nad tým, ako sa s jeho dielom zaobchádza. Dizajnér by mal mať možnosť vyjadriť sa ku spracovaniu svojho návrhu dizajnu do podoby konkrétneho výrobku. Je to tak aj v prípade, že autor vytvoril návrh pre svojho zamestnávateľa.

Aké majetkové práva má autor?

Majetkové práva zabezpečujú pre autora príjem podobne, ako je to pri mzde, ktorú dostáva zamestnanec. Pokiaľ dizajnér pracuje na voľnej nohe, príjmy z použitia jeho diel preňho zabezpečujú živobytie aj podmienky na ďalšiu tvorbu.

Dizajnéri však často pracujú ako zamestnanci a dizajny vytvárajú pre svojho zamestnávateľa. V takom prípade vykonáva majetkové práva zamestnávateľ, pričom autor dizajnu nemusí mať žiadny podiel na výnosoch z použitia svojho dizajnu a dostáva len mzdu.

Majetkové práva však nepatria len autorom, ktorí sa dizajnu venujú profesionálne, ale všetkým autorom, ktorých dizajny možno považovať za diela v zmysle AZ. Medzi majetkové práva patria:

- **právo autora dielo použiť**
- **právo autora udeliť na použitie diela súhlas**
Znamená to, že nikto okrem autora nemôže bez jeho súhlasu dizajn použiť (okrem výnimiek, ktoré stanovuje AZ). Za použitie možno považovať akékoľvek zaobchádzanie s dizajnom bez ohľadu na to, či ide o komerčné použitie, alebo dané použitie komerčný efekt nemá. AZ len formou príkladov vymenováva spôsoby použitia, tento výpočet však v žiadnom prípade nie je konečný. Môžeme sem určiť zaradiť vytvorenie výrobku podľa návrhu dizajnu, hromadnú výrobu dizajnu výrobkov, použitie zobrazenia návrhu dizajnu alebo dizajnu výrobku v reklame a pod. V prípade dizajnéra – zamestnanca o použití rozhoduje jeho zamestnávateľ.

Je potrebné dizajn registrovať, aby bol považovaný za dielo v zmysle AZ a aby mal autor všetky práva, ktoré AZ priznáva?

Nie, registrácia nie je potrebná. Autorské právo vzniká v momente, keď je dielo vyjadrené vo forme, ktorá je vnímateľná zmyslami. V prípade dizajnu túto podmienku spĺňa stvárnenie návrhu, či už na papieri, alebo pomocou počítačového programu, a taktiež vyrobenie prototypu dizajnu výrobku.

Na priznanie priemyselnoprávnej ochrany dizajnu sa však vyžaduje jeho zápis do registra, ktorý vedie Úrad priemyselného vlastníctva SR (ÚPV, www.upv.sk).

Ako možno bez registrácie a bez zápisu do registra na ÚPV dokázať, kto je autorom?

Najjednoduchšie je označiť dizajn menom autora alebo jeho pseudonymom. Štandardnou formou, ktorá je medzinárodne uznávaná, je uvedenie písmena c v krúžku spolu s menom autora a rokom zverejnenia diela (tzv. copyrightová doložka) napr. © Ján Nový, 2008. Pokiaľ autor pri každom svojom diele uvedie aj copyrightovú doložku a bude jej uvádzanie dôsledne vyžadovať aj od používateľov, nikto nebude môcť tvrdiť, že nevedel, že dielo je chránené autorským právom a od koho si treba pýtať súhlas na jeho použitie. Navyše, takto označené diela požívajú autorskoprávnú ochranu aj na území tých štátov, ktoré pre vznik autorského práva vyžadujú splnenie aj formálnych podmienok (napr. registráciu).

Čo ak niekto vezme dizajn iného autora a označí ho vlastným menom alebo vlastnou copyrightovou doložkou?

V tomto prípade bude potrebné preukázať, kto je skutočným autorom. Na takéto rozhodnutie je príslušný súd. Rovnako spor o to, kto je pôvodcom alebo majiteľom dizajnu zapísaného v registri na ÚPV, bude rozhodovať súd. #

LITA, autorská spoločnosť je organizácia, ktorá zastupuje okrem iných aj autorov výtvarných diel. Blížšie informácie nájdete na web stránke: www.lita.sk

Otázky a reakcie posielajte na e-mailovú adresu >> vytvarne@lita.sk

infobox

podujatia

Fórum dizajnu 2008

V rámci veľtrhu Nábytok a bývanie 2008 v Nitre sa uskutoční aj 11. ročník výstavy Fórum dizajnu, ktorý pripravuje Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Agrokomplexom Nitra a VŠVU v Bratislave. Medzi 11. a 16. marcom 2008 bude prístupná výberová výstava venovaná kultúre stolovania nazvaná Zázitok zo stolovania. Prezentovaný bude nábytok, interiérové a stolovacie doplnky od profesionálnych dizajnérov a študentov.

Novinku v rámci Fóra dizajnu predstavuje vystavenie špeciálnej kolekcie stolov a stoličiek od svetových dizajnérov spolupracujúcich s talianskou firmou Magis.

informácie: www.sdc.sk

Pocta príboru 2008

Príbor Brusel, ktorý navrhol dizajnér Ján Čalovka pre sériovú výrobu v š.p. Sandrik Dolné Hámre slávi 50 rokov a ešte stále je na trhu! Na pripomenutie tohto unikátu vyhlasuje Slovenské centrum dizajnu, firma Berndorf Sandrik, Hodruša-Hámre a Súkromná stredná umelecká škola Hodruša-Hámre súťaž, ktorá má podporiť záujem študentov dizajnu o náročnú tému príboru.

Súťaž má dve kategórie: Príbor ako súčasť stolovania a Voľné stvárnenie témy príbor. Prihlásiť sa môžu študenti stredných aj vysokých škôl, pričom budú hodnotení osobitne. Najvyšším ocenením pre návrh funkčného príboru bude realizácia prototypu príboru vo firme Berndorf Sandrik za účasti autora. Porota okrem toho udelí ďalších 5 cien. Z najlepších návrhov bude zostavená výberová výstava v Satelite SCD v Bratislave, k výstave bude vydaný katalóg.

uzávierka posielania prihlášok: 30. 4. 2008
uzávierka zasielania súťažných prác: 10. 10. 2008
podrobné informácie + prihláška: www.sdc.sk
kontakt: michlikova@sdsc.sk, 0902 191 033



České a slovenské sklo v exile... aj na Slovensku!

Výstavu České a slovenské sklo v exile pripravila pre Moravskú galériu v Brne v roku 2007 kurátorka Sylva Petrová, popredná odborníčka na problematiku skla v umení. Od 27. februára do 11. mája 2008 budete môcť jej aktualizovanú verziu vidieť v Slovenskej národnej galérii v Bratislave.

Výstava je výsledkom autorkinho intenzívneho dvojročného výskumu integrácie českého a slovenského skla do svetového kontextu. Spolu s vydaným katalógom s prepracovaným textovým a obrazovým materiálom mapuje priestor spojitostí, väzieb a vplyvov škôl, kultúr a sociálnych dosahov. V katalógu nájdeme historický exkurz od 19. storočia, zatiaľ čo výstava kladie dôraz predovšetkým na umenie druhej polovice 20. storočia až do súčasnosti. České a slovenské sklárstvo patrí medzi najznámejšie kultúrne aktivity našich krajín už od stredoveku. Málo sa však vie o sklárskych výtvarníkoch, ktorí vlast opustili a šírili svoje umenie v zahraničí. Mnohí z nich zásadne ovplyvnili umelecký vývoj disciplíny napr. v USA, Austrálii, Francúzsku alebo v Belgicku a ich tvorba sa stala súčasťou tamajších národných kultúr (Ján Zoričák, Pavel Molnár).

Výstava prezentuje diela v oblasti voľnej sklárskej

Pavel Tomečko:
Delenie bunky, 1973,
Optické sklo, brúsenie.



tvorby (plastiky, objekty, inštalácie) a tiež úžitkové umenie a dizajn autorov žijúcich a pôsobiacich mimo Slovenska a Česka alebo zahraničných autorov ovplyvnených či nadväzujúcich na tradíciu českého a slovenského sklárskeho výtvarníctva: V. Zbyňovský, J. Zoričák (F), L. Boyadjiev, V. Klumparová, L. Novotný, B. O'Brien, M. Pavlík, M. Rosol, P. Sís (USA), J. Adam, L. Hora, Z. a M. Kepkovci, P. Molnár (N), M. Vobruba, H. Falc-Vobruba (S), V. Cigler (ČR), J. Tišljár (CH), S. Meliš, P. Tomečko, D. Tomečková-Marthová, Z. Trofimiuková (AU), J. Mykisa, A. M. Thwaites (VB), M. Svodobová-Wyckmans (B), Z. Palová, K. Hološko, P. Illo a L. Mjartan (SR).

Exil v koncepcii výstavy nie je striktné vnímaný len ako emigrácia, odchod autorov z politických a iných dôvodov, ale v širšom vymedzení pojmu ide o kultúrny a spoločenský kontext vývoja skla v umení. Tento komplexne prepracovaný výstavný a publikačný projekt sa SNG v Bratislave rozhodla, v spolupráci s kurátorkou výstavy doplniť o výber diel autorov zo zbierky galérie a z majetku autorov, na ktorom sa podieľala Vladimíra Bünigerová zo SNG. K pôvodnému zoskupeniu autorov zo Slovenska (Pavol Tomečko, Ján Zoričák a Pavel Molnár) pribudli teda ďalší, ktorých význam je v rámci vývoja slovenského sklárstva nepopierateľný (Václav

Cigler, Zora Palová, Patrik Illo, Lukáš Mjartan a Karol Hološka). Výber je súčasťou dopĺňajúceho katalógu vydaného k výstave.

informácie: www.sdc.sk

CITY HOME New Residential Architecture in the Helsinki Region

Mestské prostredie môže vzbudzovať pozitívne i negatívne emócie. Fungovanie mesta ovplyvňuje v prvom rade hustota obyvateľstva. Čím väčšia miera osídlenia na m², tým mesto funguje efektívnejšie a znižujú sa aj jeho prevádzkové náklady. Vzdialenosti sa skracujú, kvalita služieb sa zlepšuje, a tak je možné náklady prerozdeliť medzi viacero subjektov. Zároveň si to však vyžaduje vzájomnú toleranciu obyvateľov. Zhustená premávka a koncentrovaná zástavba rušia pokojný chod mesta a spôsobujú jeho znečistenie a rýchle opotrebovanie.

Bývanie je vo svojej podstate záležitosťou súkromia, ktoré je v meste, kde dochádza k prelínaniu verejného a súkromného priestoru, veľmi ľahko narušiteľné. Hraničné zóny medzi „verejným“ a „súkromným“ sú však flexibilné, čo je na živote v meste pre niektorých

Václav Cigler:
Pologuľa, 1974,
Olovnaté sklo, brúsenie.



obyvateľov atraktívne. Tradícia mestskej zástavby vo Fínsku tieto hranice zreteľne vymedzuje. Štruktúra fínskych miest bola vždy riešená s ohľadom na súkromie obyvateľov. Dnes však žije 80 % obyvateľov Fínska v husto zastavaných oblastiach. Bývanie v meste sa stáva verejnou záležitosťou a pôvodní obyvatelia sú nútení prispôsobiť sa novej situácii.

Charakter mesta určuje tiež kvalita služieb, ktorá vo veľkej miere závisí od počtu obyvateľov. Keď sa zníži rezidenčná hustota v danej oblasti, okamžite klesne i úroveň služieb. Riešením je zastaviť odliv obyvateľov z mesta, čo je možné dosiahnuť ponukou nových foriem bývania a zvýšením pohodlia mestského bývania. Dochádza k výstavbe nových domov alebo adaptáciám už existujúcich stavieb. Mesto prechádza neustálymi zmenami. Priemyselné firmy sa sťahujú z nevyhovujúcich zastaralých budov na perifériách bližšie k centru, resp. do zahraničia. Prístavy, železnice a obchodné domy opúšťajú stiesnený priestor v blízkosti mestského jadra a iniciujú tak početné prestavby. Pre novovznikajúce byty sa využívajú i pôvodne nebytové priestory – prázdne podkrovia, výrobné haly a sklady.

Staronový dizajn týchto budov je novou alternatívou k monotónnemu charakteru industrializovanej bytovej výstavby. Fínski architekti kladú dôraz na otázky spojené s ekológiou, zónovaním a využitím priestoru. Zásadná je túžba po prírode. Pretrvávajúcu väzbu medzi architektúrou a prírodou dokazuje predovšetkým častý výskyt nízkopodlažných stavieb. Výstava City Home prezentuje príklady súčasnej fínskej obytnej architektúry realizovanej v Helsinkách a ich okolí za posledných niekoľko rokov. 21 projektov vystavených v pároch dokumentuje zaujímavé tvorivé prístupy pri navrhovaní rodinných i bytových domov, z ktorých niektoré boli prezentované na minuloročnom Bienále architektúry v Benátkach. (Roy Mänttari)
trvanie výstavy: 7. – 20. marec 2008
denne od 10.00 do 17.00
miesto: design factory, Bottova 2, Bratislava
kurátor: Roy Mänttari
Veľvyslanectvo Fínska na Slovensku
záštita: Rauna Tapia Viemeröa, veľvyslanec Fínska
organizátori: Múzeum fínskej architektúry,
design factory
výhradný partner: Ruukki Slovakia, s.r.o.

Rodinný dom v Espoo,
Olavi Koponen Architect, 2001 – 2003,
foto: Jussi Tiainen

10. ročník Medzinárodného bienále dizajnu v Saint-Étienne

V novembri 2008 sa uskutoční jubilejný 10. ročník Medzinárodného bienále dizajnu (IDB) vo francúzskom Saint-Étienne. Jeho vznik iniciovala tamojšia Vysoká škola umenia a dizajnu a jej rektor Jacques Bonnaval. V súčasnosti má organizáciu bienále na starosti spoločnosť Cité du Design (Mesto dizajnu). Bienále je kombináciou medzinárodného výstavného podujatia, na ktorom sa prezentujú dizajnéri aj firmy, súkromný a verejný sektor, so sprievodnými podujatiami pre výskumníkov, pedagógov, študentov dizajnu a príbuzných odborov, odborníkov z centier dizajnu a kultúrnych inštitúcií. Bienále otvorí svoje brány od 15. 11. do 30. 11. 2008. Sprievodné podujatia (sympóziá, konferencie a iné) sa uskutočnia v dňoch od 17. 11. do 19. 11. 2008.

Kurátorom tohtoročného bienále bude britský teoretik dizajnu John Thackara, niekdajší riaditeľ výskumného centra Royal College of Arts v Londýne, neskôr riaditeľ Holandského inštitútu dizajnu v Amsterdame a predovšetkým zakladateľ inovácej dizajnerskej siete Doors of Perception (Brány vnímania), ktorá spojila dizajnérov, filozofov a expertov z iných disciplín v rámci platformy nového myslenia o dizajnerskom výskume a budúcnosti dizajnu. Hlavnou myšlienkou tohtoročného bienále bude výskum ako rozhodujúci faktor udržateľnosti rozvoja na úrovni miest a regiónov. Projekty zamerané na ekológiu a sociálno-ekonomický rozvoj daného územia budú mať tieto hlavné témy: Dizajn ako nástroj inovácie; Dizajnerská kresba ako objekt, štruktúra a estetická kategória; Výučba dizajnu a Pohľad na medzinárodný vývoj dizajnu.

Bienále 2008 v Saint-Étienne je miesto, kde sa budú prezentovať najnovšie trendy v dizajne s akcentom na mladú dizajnersku generáciu. Okrem produktov mladých dizajnérov je tu priestor na interdisciplinárne projekty zamerané predovšetkým na interakciu dizajnu a architektúry v mestskom a vidieckom prostredí. Aj táto sekcia bude sprevádzaná konferenciami, sympóziami a workshopmi.

V ďalšej časti, venovanej 10. výročiu bienále, organizátori uvedú 10 výnimočných osobností dizajnu, ktoré sa zúčastnili predchádzajúcich ročníkov. Okrem výstavného areálu sa bienále rozšíri aj do obchodov v centre mesta Saint-Étienne, ktoré budú hostiť sekciu Design & Shop, a do okolitých lokalít, kde sa budú konať rôzne off podujatia.

uzávierky prihlášok:

31. 1. 2008 (firmy, partneri, výskum)

7. 3. 2008 (dizajnéri, dizajnerske agentúry, a inštitúcie)

informácie: www.scd.sk

alebo www.citedudesign.com

Stredoeurópsky dizajn v Budapešti

V maďarskom hlavnom meste sa od 3. 3. do 6. 3. 2008 na pôde Domu umenia (Műcsarnok; www.mucsarnok.hu) uskutoční výstava trend&design. Špeciálna samostatná sekcia stredoeurópskeho dizajnu bude prezentovaná v prestížnej galérii Gödör Klub (www.godorklub.hu) a zúčastnia sa na nej mladí dizajnéri zo susedných krajín – Čiech, Slovenska, Poľska, Slovinska, Rumunska, Ukrajiny a Chorvátska. Ide o internacionalizáciu výstavy made in hungary, ktorú posledných osem rokov zaplnil mladý maďarský dizajn. Každá zúčastnená krajina predstaví svojich začínajúcich dizajnérov, predovšetkým z oblasti nábytku. Súčasťou podujatia bude stretnutie dizajnérov z východu – Meeting of the Eastern Designers (M.E.D.).

informácie: info@ambienta.hu

www.ambienta.hu

alebo www.lakastrend.hu

súťaže

Mladý obal 2008

Slovenské centrum dizajnu je od 1. 1. 2008 novým vyhlasovateľom a odborným garantom medzinárodnej súťaže Mladý obal.

Zmena vyhlasovateľa súťaže Mladý obal nastala po nedávnom zrušení Design centra ČR. Súťaž Mladý obal 2008 vyhlásilo ešte v minulom roku Design centrum ČR, ktoré pripravilo súťažné podmienky a oslovilo účastníkov súťaže. Tieto súťažné podmienky ostávajú pre rok 2008 v platnosti s tým, že DC ČR už na súťaži žiadnym spôsobom neparticipuje. Predmetom súťaže je návrh obalu alebo predmetov dennej potreby z papiera (lepenky) alebo voľná tvorba z týchto materiálov. Súťaže sa môžu zúčastniť mladí dizajnéri do 30 rokov a študenti vysokých a stredných škôl.

uzávierka: 31. 3. 2008

informácie a prihláška: www.sdc.sk

Absolut elements 2008

Svetoznáma značka ABSOLUT vyhlasuje 2. ročník úspešnej súťaže Absolut Elements. Predmetom súťaže je vytvorenie diela – objektu s dlhodobejším praktickým, alebo dekoratívnym využitím v bare. Objekt má byť inšpirovaný filozofiou a vizuálnymi prvkami značky ABSOLUT a svojím umeleckým stvárnením má vyjadrovať základné princípy značky ABSOLUT – jednoduchosť, čistotu, dokonalosť. Originálny a mobilný objekt bude inštalovaním

v bežnom bare dopĺňať progresívny imidž interiéru s dizajnovými prvkami značky ABSOLUT.

Odborná porota vyberie desať finalistov, ktorí svoj návrh zrealizujú a z vytvorených diel vzídu traja Absolut finalisti. Za svoje diela získajú cenu (33 000 SK) na podporu svojej tvorby. Okrem toho časopis Designum udelí aj špeciálnu cenu Absolut Designum.

Súťaž je určená výlučne mladým tvorcom slovenskej štátnej príslušnosti. Ak sa chcete dozvedieť viac, prídte na informatívne stretnutia: utorok 11. 3. v Košiciach, stredu 12. 3. vo Zvolene a Banskej Bystrici a štvrtok 13. 3. v Bratislave! Presný čas a miesto konania – tieto informácie vám sprostredkujú informačné tabule na umeleckých školách, letáky a newsletter scd. informácie: www.absolutelements.sk. uzávierka: 31. 3. 2008

Promosedia International Design Competition 2008

Ďalší ročník medzinárodnej súťaže interiérového sedacieho nábytku pre dizajnérov a architektov do 40 rokov vypisuje talianska veľtržná agentúra Promosedia v Udine. Súťažné projekty majú podporovať kreativitu a inovácie v dizajne sedacieho nábytku, pričom má byť zohľadnená technologická jednoduchosť, ergonomické kritériá, materiállová náročnosť a požiadavky masovej výroby. Nevyhnutnosťou je signifikantné použitie dreva s ohľadom na tradíciu výroby drevených stoličiek v miestnej provincii Friuli. Súťažiaci môže zaslať maximálne 1 návrh stoličky (najviac 4 vyobrazenia na CD). Do súťaže nebudú zaradené návrhy iných typov sedenia. Najlepšie práce budú ocenené sumou 3 500 EUR (1. cena) a 500 EUR (čestné uznanie) a výrobou prototypu, ktorý bude publikovaný v oficiálnom katalógu výstavy Promosedia 2008 (Udine, 13. 9. – 16. 9. 2008).

uzávierka: 31. 3. 2008
informácie a prihláška:
promosediadesign@caltp.it
alebo www.promosedia.it

Push & Pull

Mimovládna organizácia Design for the World sídliaca v Barcelone organizuje medzinárodnú súťaž na tvorbu piktogramu, ktorý by najlepšie vystihol používanie tlačidla, resp. časti predmetu s dvojakou funkciou (zapnutie – vypnutie). Návrhy treba zasielať formou ručných skíc alebo počítačových kresieb.

uzávierka: 30. 4. 2008
informácie: dw@designfortheworld.org
alebo www.designfortheworld.org

78 english

summary

translation Matej Gyárfáš

02 profile

František Burian: *It's hard to bear the risk of independence*

text Silvia Lutherová

The professional design environment in Slovakia perceives the personality of František Burian (1948) in many aspects – as an experienced practitioner, a large-minded professional and an uncompromising critic. František Burian works at two universities in the position of the head of design departments. In 1999, he was designated a professor. He has various, long-lasting experience with the designer profession in the complicated economical and socio-cultural conditions of two political regimes. In his recent designer work he reacts towards the changing circumstances of our era, as well as global social attitudes and values. Moreover, he openly presents his opinions in discussions and is often critical. This also applies for the interview in Designum, where he comments on the various phases of his professional, as well as intellectual development.

You are a graduate of the department of tool and machine shaping in Zlín, which was from the 60s to the 80s led by professor Zdeněk Kovář, an important personality of industrial design in Czechoslovakia. How did the study in this department influence your professional development? » I came to the department in Zlín after finishing the intermediate school of art in Brno during the strong period of the 60s. At that time, design was not taught in Brno at an intermediate school, even the word design itself was exotic for me, but I felt that it's an interesting area, through which you can communicate and influence a lot of things. » Firstly I have entered the Academy of arts, architecture and design in Prague, where the preparatory school was. Personalities of socialist realism were working there as pedagogues and even at that time I have had small conflicts, which had predicted something. The communication between the students was much more important for me than what the professor had to say. This has reflected into my next studies in Zlín as well. Professor Kovář wasn't an authority for me, someone who I would admire. For me, the most important was the environment of the school

and the possibility to do design. At that time, I perceived other personalities. I inclined towards fine art, pop-art and new realism, more precisely Roy Lichtenstein and Warhol, but I was also influenced by film. As far as personalities in design, through the Domus magazine I took notice of Ettore Sottsass, Mendini, Castiglione and from the German designers Saper and Eslinger. I was looking for information in the Moravian gallery in Brno, because the school is Zlín didn't have foreign magazines at its disposal. » **Z. Kovář has profiled himself as a technician and designer of tools and machines, but if you look at their esthetic, there is a clear artistic approach and a certain effort for humanization or visual attractiveness of these primarily practical products. Through a specific stylization of shape as well as a soft moulding of forms he was leaning towards a style of the so called „organic design“. How would you characterize your own work from that era? Has this approach inspired you as well?** » As students, we have perceived Kovář as a member of an era, which was soon to end. Soft shapes, the sculptural connection to Makovský, large plaster models, to us that was history. Furthermore, Kovář had an artistic past as well – realistic sculptures, which were criticized from our side. Of course, this did not apply for all students. Those, who came from a different type of school than me, for example from a high-school, perceived it differently and their relationship towards Kovář was different. » In the industrial production, other technologies started to arise. There were no more heavy cast pieces – light constructions were preferred and forms were more geometrical. A different technology of model-building was used, mainly with flat materials, not plastering or casting. And through this, technologies requested by the industry were reflected. The ergonomic criteria still endured, though. The whole trend was influenced by this style. » **Did Kovář arrange contacts with producers for you, since he was actively involved in this environment?** » Even from the name of the department it was clear, that the main concern will be engineering design. Themes have emerged, originating from concrete impulses. They have served as a basic frame. Themes from the engineering industry were dominant, but there were other ones as well – from the area of product design. » **Since the second half of the 70s, you have been designing several transportation/working mechanisms (tugboat, ship, dredge). What problems did you have to face as a designer during these years? What were the dominant criteria in the creation of these products?** » Most offers came from the area that you have mentioned. I had the chance to either employ myself or cooperate on an external basis. I was employed only a few times, but the collaborations on the ship and the dredge arose through an external form together with the author Igor Didov. It was a strange period. The interesting thing is, that there was work at that time. The industry was interested in

design and I dare to say that with its' level it was comparable to other countries within the European context. Even technologically it wasn't very different from the industry in the West. Many good things have emerged. » The dominating aspects were standard, generally accepted criteria, ergonomics, technology... » Consultations with the constructors were in progress, the process was being refined. Of course, some limitations were present, and there always will be some, and not everything went the way that we have imagined it to. » **Did you have the chance to travel to international fairs abroad?** » Personally, I didn't take part on any fair. But some designers, who were internal employees of bigger companies had the chance to visit fairs abroad. The travelling was mostly done by delegates of the companies' management, not by experts, who could have mediated some professional information. » **Do you regard the socialist era in Czechoslovakia as unfavourable for the designer profession (regarding the position of the designer in the relationship with the producer, the constrained possibilities of travel, the accessibility of new technologies etc.)? Even though you are active in a different part of design nowadays, do you think that the position of the industrial designer towards the producer has changed since then?** » It was an era of centralized control and the state had the providing of design legislatively anchored – due to the measures of the minister, design had to be provided. The companies had their own internal designers and besides of that they have also cooperated with externals – each phase had its own evaluation committee, which expressed professional opinions on design. I think that this era was fertile for designers, although mainly in the field of engineering design. From the ideological point of view, design was not being influenced, it was about proving that socialism is able to produce good products. Designers had good opportunities. For example tractors, cultivating machines, textile machines etc., which were produced in Czechoslovakia, had a good quality regarding their design. » Actually, I think that at that time, a stronger emphasis was being put on design than it is today. Since then, the structure of big companies has fallen into decay, the markets have changed. Today, there is a smaller amount of companies, which use the potential of design even though there are many more designers and they often aren't able to find work. » **Were the less conventional designs given a chance to go into production as well?** » The question is, if at that time even were tendencies towards experimenting. Regarding the common utility objects, trends were being followed in the catalogues, so there was no need for experiments to emerge. It was about the reaching of the level of Western production. » **During the 80s you were active in the Institute for industrial design. What research and realization tasks did you solve? How did your attitude towards the functions of design evolve?** » On one hand there were institutions,

on the other hand freelance designers. The Institute for industrial design in Bratislava solved themes that were supposed to be a part of research – for example playing elements for nurseries, with the participation of a designer, an ergonomist and a psychologist. These tasks were fascinating mainly because of the research, collective and interdisciplinary approach, and the application of the product itself, but the realization was much more problematic. We also did sanitary equipment, an operator's post for Jaslovské Bohunice, public transportation halts. Another activity provided by the institute was evaluation – consultations, which means providing evaluation for state test departments, which was very important. The institute organized a committee, which went to the test department and evaluated the design of various products. The role of a commissary – consultant was really interesting, because I have heard many opinions in the designer community, I went into production, have watched practice. Maybe it was more interesting than the designer work in the Institute. » **Did you have the competency to stop a production?** » Not completely, but the system was very sophisticated – for example when we gave a grade one – from the designer view “excellent” – the company could apply for a so called “price allowance”. This had a great significance for producers. Within the evaluation, we were dealing directly with assistant managers or chiefs. When the design was evaluated negatively, the company itself was concerned for this to change. Nevertheless, many projects ended up “in the drawer”. » **When and in which situation did you decide to leave this area and work more in the artistic field of design?** » The period of cooperation with the industry was a logical outcome of the need to have a steady kind of work – commissions, which frankly didn't come from other sources at all. Concurrently, I have always been working on my fine art projects, drawing and painting, but it wasn't design. A more distinctive return came after the revolution, when several different impulses had merged. » In the first place, I came to teach at the AFAD, which was very important for me. In a sense it was my dream job, where you can experiment and you are almost unlimited. Aside from that, we started to travel, mainly to France and the Netherlands. There were of course also the global changes in the society. The contacts with the industry, which collapsed and changed, have perished. And inside of me – the artistic disciplines – the thing that I really was close to all the time, got through. I wasn't satisfied by the themes from the engineering industry anymore. I missed authorship, I wanted to work the way I have felt. The only choice was to become independent. But it was a global tendency. Some designers weren't satisfied by the commercial offer and they have decided to create authorial objects on their own. » **Only a few weeks ago, one of the most outstanding personalities of postmodern design – Ettore Sottsass – has died. You have inclined to the**

ideas of the postmodern in your work as well. How did he influence you as a designer of industrial products? » Sottsass entered the realm of design with new content and a socio-critical stance. He gave it a different form, and therefore it was resonant and very different. My colleagues mostly didn't reflect on the rise of the postmodern in design. But I have felt this type of design has a certain statement and goes beyond the common, standard production. Even though I have not read the theoretical texts, I have perceived it more intuitively. » In this period I was tending more towards free production, I was doing more authorial work. Some reactions had come saying that this was not design, because it wasn't produced. It surpassed standard criteria. But it was an experiment and when the initiative didn't come from the producer, you had to compensate it by yourself somehow. First it was only studies, for example extravagant shoes, furniture. Usually these were things of everyday use. » **Was it possible to earn one's living with this kind of work?** » These works did not originate on commission, so there was always a risk of what to do with them. I would have had to produce them in the final material and find a seller too. There was no such evolved scene or market at that time, nor it is today. It's very hard to bear the risk of independence. » **For many postmodern designer works, concept and context, or the hidden connection are very important ways to communicate with the consumer. Your design from the 80s and 90s is also characterized by the emphasizing of the communicative function – on one hand you work with explicit references on the trendiness and short life of the designer production in the consumerist society, on the other hand you hide the real meaning of the object in an ironical play of absurd material combinations and designer assemblages. What position does one of the key factors – utility – have in the case of such objects?** » It is similar to the work of a fine artist, who does not create things to sell them in the first place, but because of an inner need. I have also perceived design not only as a service, but as a tool for expression, through which I have reflected society without the need of respecting the functional aspect. So it was more a conceptual or anti-designer work.. » Even today, there are still only a few designers here who dedicate themselves to the more artistic side of design. The so-called pragmatics dominate. I respect that, but there are so many things like that, that I sometimes have the feeling as if they were only scratching the surface. Moreover, I don't count myself to the supporters of technological optimism. » Some of my designs balance on the edge of art, but they don't enter the fine art realm fully. They still keep their crook of functionality, they usually have a purpose, and by that they are more communicative for the common people. Apart from that, they also carry hidden meanings, provocations. They are producible, I can imagine a small series production from the final material, if someone

would be interested. But due to the high costs of the materials and producing technologies, I cannot provide that myself. » **Some of your designs even emerge only for a certain moment and then die away...** » Yes, they are constructed as a coulisse. I was thinking about purely virtual, dematerialized pieces, because often the most important thing is the primary visual experience. We know it well from commercials – we are fascinated by it and sometimes we don't think of the product as interesting, the omissible effect of the illusion is enough. And when we see the product from the commercial in reality, it seems banal, it is one of the many. That was one of the moments why I have dematerialized things and created only a picture out of them. » It's about creating an experience – emotion. I could even imagine that people would buy an object, which would have a warning that it will disappear, dissolve in a week's time. It's like when you buy a flower, which wilts in a few days. » **Your current designer work continues in the personal reflection of the consumerist society, often using the means of the so-called fine art. As you are doing this type of work for a longer time now, is it possible to say that this approach has become your programme?** » I could agree with that. Although I can imagine, that the result of my work would be a final product, but I don't have the ambition to search for producers, to achieve my place on the market. Maybe I'm not able to do it, I don't have the mental apparatus for that. I enjoy creative work, but I'm not a businessman. I can imagine that I would only create and have a team of people, who would take care of the realization. Even Sottsass has had people around himself... » **Do you think that the society of today inclines to a design with a visible or even subjective intimate contextual input of the author?** » This tendency exists, because the society evolves in this direction. It's being hedonized, psychologized. I identify myself with the opinion of the sociologist Gilles Lipovetsky: the postmodern society reaches for a personal experience, something authorial, it seeks for curiosities... But this provocation loses its strength, it only invokes a smile. Everything is being banalized. On one hand, there's the strong individualism, everything is allowed, but with the risk of quickly fading and being forgotten. We live in a time of special effects, seduction and finiteness. Compare it with what Sottsass has achieved, what a pioneer he was in his epoch! And look at the plagiarists today, who create curiosities for the sake of curiosities, completely impoverished – and they pretend that it's fine art! They lack appeal, engagement, which has Sottsass integrated into design as a critical stance towards the overproduction of new and newer products. But it is of no use to despair, it is how it is. Therefore, the reflections about the achievement of a longer vitality of products seem sometimes as irresolvable. Maybe by saying this, I somehow abandon my profession. On one hand we produce, consume, throw out, with a massive loss of energy and material

and on the other hand we never go deeper under the surface. » Today, paradoxically everything is possible and accessible, but in Slovakia there still isn't an excess of design and all the things that are connected to it (galleries, shops). The potential still hasn't come to light as fully as it has abroad. » **You are also active as a pedagogue – you lead two departments of product design – at the AFAD in Bratislava and at the Department of design in Zlín (a part of the Academy of arts, architecture and design). What is your idea regarding the heading of the departments and what is, in your opinion, the most important moment/criteria when teaching the students of design?** » When we were first dividing the departments of design at the AFAD with my colleagues, we were inspired by the structure of the Academy of design in Eindhoven, which had departments with names such as: „man and work“, „man and identity“ etc. We thought that if we wanted to have three departments, then they should be different in their content. We have profiled them as transport design, industrial design and the third department, which I lead. It deals with free time, living, solitaire design and free object. I think it was a good decision, because the students have the freedom to choose according to their own intuition. In general, students in both of my departments have to verify their theoretical and practical skills as well as creative processes. They have to have a practical basis, because not all of them will be freelance artists. We try to achieve, that the students will perceive design critically and in a broader context. Because we know what design is and how it is produced, but the question is – why? Why does design enter the market; what should it invoke, what kind of feedback should it have? We consider the theme of consumerism, ecology, but we also try to have a personal statement. The important things are sensibility, semantics, the ability to express the content. We often propose abstract themes and we want the students to learn how to express themselves. Because to communicate an idea or a relationship through a utilitary object is not easy. » **Should an art school, in your opinion, simulate a “real” environment for the students, with all its pitfalls, or should it leave a space for unrestricted work and experiment?** » I think that during their study, the students should try both. If it was only an experimental department, it could later happen that the cooperation with the industry would get out of their hands. But where else should the young people feel the atmosphere of creative freedom and have a space for discussion? Where should they get a theme, have a collective which comments on it and then present the result at the terminal exhibition, where it is seen by a lot of people? Students take it for granted, but in the real world they will be alone, they will not be able to create a theme themselves, or they will have a problem even finding work, or they will be disgusted how boring it is... » I tend to lean to the model: a space

for free thought, experiment and authorial work combined with the cooperation with the industry and solving of concrete problems. » **This leads directly to the question of a pedagogue's approach towards his students. At what extent can a pedagogue – who himself is an active artist-designer – retain an objective approach?** » A total objectivity cannot be retained. When I consult the students' works with them, I express my opinion. The students can take it, but I prefer discussion, where several opinions emerge. » **What do you think about the cancellation of the Czech Design center by the Ministry of industry and economy? What consequences will this fact have for the designer community in the Czech Republic?** » I was asked to react on this by the director of the Design center, so my reaction was that it should not be cancelled, because it has a certain tradition and also continues a tradition of European design centers. It was a premature decision, but on the other hand a restructuring was needed, as was a discussion about the definition of what design support is. Sadly, this did not happen, because the ministry has speeded up the cancellation. Things could have changed, there was no need to cancel an institution. » But if it will harm Czech design... I don't think so. Nothing will happen, design will go on and will have its results. The contemporary businessman knows very well what design is and that he might as well crash on the market if he doesn't have it. That's his risk. What increasing of competition? The businessman knows, what competition is and he has his own tools for it. But he also knows what advertisement is and he is willing to spend money on it. Therefore I find it a little nonsensical to edify about design – design for companies. Institutions could come with more interesting initiatives. A good example is the Designblok event, organized by a private agency. With its scope and the interest it raises, it proves that things can be done in a fresh way. » **This year you will celebrate an anniversary. What part of your professional life do you consider as the “most happy”?** » It was probably the period when I came to teach at the AFAD. The burden of the regime had fallen and I have entered a phase when I started to express myself. Of course, designing hedges also had an importance for me, but I cannot say that it would be a personal favourite. So for me it was a period of free, authorial creativity, when my professional frame of work was experimental and besides of that I was working with students. Actually, I'm always in some theme. I perceive the environment of discussions, consultations and creativity very positively. It's very comfortable to work with talented and creative students, who are becoming my partners and their good ideas can be also inspiring for me. Although, I am a skeptic, I have seen a lot and they can't surprise me that easily... » **What professional goals do you have right now?** » I have never been planning things, if it wasn't some concrete action. The flow of

authorial work doesn't have a specified goal, it's always moving. I reflect on things, I sketch, but the problem is, what to do with it after that? Is it worth materializing? For whom and why? On one hand there is the need of work, but there are actually no ambitions for a serious realization. It would be nice if one could do his work and someone else would finish the things. I could imagine that. But that belongs into the dream category. #

22 project

Eastmodern

text Lucia Gavulová foto Hertha Hurnaus
Eastmodern – Architecture and Design of the 1960s and 1970s in Slovakia
 Hertha Hurnaus, Benjamin Konrad,
 Maik Novotny
 published by **SpringerWienNewYork** 2007,
 238 pages, paperback, in English, The book
 contains photography by **Hertha Hurnaus**,
 foreword by **Benjamin Konrad** and **Maik Novotny**, texts by authors such as **Akos Moravánszky**, **Henrieta Moravčíková**
 and **Oliver Elser**, as well as interviews with
 architects **Štefan Svetko**, **Ivan Matušík**,
Ján Bahna and **Vladimír Dedeček**.

Before the end of the last year, an extraordinary publication entitled Eastmodern has been introduced – a product of three Austrian artists: two architects and a photographer. The sub-title Architecture and design of the 1960s and 1970s in Slovakia largely corresponds to the contentual focus of the book, which is oriented towards a very sensitive spot of the Slovak modern architecture. Especially in the recent period, this sensibility is gathering on its intensity: some of the reflected buildings might be demolished, others renovated in according to the style of global capitalism, which has no past and apparently no future as well. » The authors of the publication were primarily charmed by the spirit of the buildings, and consequently also by the inseparable atmosphere in the society during the period, when they were created. To interpret the whole complicated mosaic most truly, they have addressed three Slovak key architects of the reflected era (Svetko, Bahna, Matušík) with large-scale interviews. The aim was to chronicle a certain historical era. The result has – despite the sometimes futuristic outer traits of the architecture – clear parallels with the past: for instance between Ján Bahna and the Austrian architect Hans Hollein, or Vladimír Dedeček and older European tradition. » In a way, the book captures mainly the crème de la crème within the architectonic projects of the mapped era; someone could argue that it does not reflect an authentic picture about

the socialist architecture, which looked a little differently. If the question is – what kind of an idea has the Western world had about the architecture behind the “iron curtain” – it is clear that almost none. One of the few experts who had been focusing on this theme was the art historian Udo Kultermann. His introductory works about modern architecture from the period around 1960 contain numerous examples of architecture from Eastern Europe. On the other hand – the ambition of the authors wasn’t to map the socialist architecture and construction in our country, but mainly to point out the pearls, which emerged within the flood of the grey ballast and even today still fascinate with their timelessness and qualities comparable with the contemporary international context. It is a pity though, that the impulse for a project of this kind had to come from behind the borders of Slovakia. We have discussed the motivations, as well as future plans of the authors with one of the creators of the book – the Austrian architect who lives and creates in Vienna – Maik Novotny. » The fact that a book which maps the architecture and design of the 60s and 70s in Slovakia has emerged from the initiative of foreign authors is surprising for many Slovaks. Through what specifically did the Slovak architecture of the 60s and 70s impress you; what are its specifics compared to architecture of the same era in other countries of this region? Our first encounter with this architecture was mostly coincidence – Bratislava being so close to Vienna, it was naturally the first place to visit in the “East”. What struck us was how strong the presence of these buildings still was within the urban context, and how many of them there were in such superior quality in a relatively small space. When we extended our visits beyond Bratislava, we found this was true for other places in Slovakia as well – there is a boldness, a mixture of rough exteriors and playing with gravity; a seemingly “free” enthusiasm for the future still exuded by these buildings today, compared to which similar edifices in neighbouring countries seem more compromising and heavy. » **Do you think that the book can address an audience in other European countries – where its distribution is targeted – even though the chosen scope is interconnected with a local – Slovak environment?**

» Yes, absolutely. We started off as a private project, our aim was merely to document these buildings because apparently nobody else did, without thinking much about wide-range publication – we had no idea if anybody else appreciated this kind of architecture. In the course of the project however, the reaction to various publications of Eastmodern architecture was almost uniformly enthusiastic through all countries. Of course, some of the images, mainly the interiors like the airport lounge, fit in with the general fashionability of 1960s “lounge-y” design and retro-chic, but in general we have tried to avoid these short-term effects, because

we think these buildings have far more potential than mere stylishness. Consequently, they were not photographed merely to look stylish, but in a way that conveys the overall concept behind them. » **Is the publication a part of a broader conceived research of the Eastern-European architecture of that era? Are there going to be any other following titles, mapping the phenomenon in other countries of the region as well?** » We certainly don’t want to limit our research to Slovakia only, and we have had a lot of very encouraging feedback from people in other Eastern European countries, so we are quite optimistic that the project will continue, though at the moment it is not yet certain which country we will document next, or in what form. We are also conscious that Slovakia is a “special case” with its own extraordinary architecture, so a coverage of, for example, Poland, might take on a different form altogether. » **The fascination of the western audience by these buildings might also arise from the absence of similar buildings in their countries. In our context, their origin is perceived with a connection to the communist regime. This might also be a reason why they are perceived by the local public rather negatively, despite their undeniable contemporary qualities. Although I do not presume that it was your intention, but do you think that maybe also this publication may help to a certain rehabilitation of these buildings’ reputation in the consciousness of the local public?** » This is what we hope for, but of course, the book can at most be a positive factor in the discussion that is going on within Slovakia at the moment; as for example on the subject of the future of the Hotel Kyjev. We have always tried to avoid coming across as “the clever experts from the West”, as this was never how we saw ourselves. In fact, we started out rather naively, not knowing much about the background of these buildings until we talked with the architects and experts like Henrieta Moravčíková. From the Slovak point of view, it is completely understandable that buildings that represent the Communist regime cannot be perceived in objective and merely architectural terms. Apart from that, buildings from that era tagged with the “brutalist” image are often equally negatively perceived by the general public in the West. Which means that in the East, they face a sort of double aversion against both their function and their outward appearance. » **The photographs in the book capture the mentioned buildings as if they were newly built. What do you think about the planned demolition of some of them?** » Personally, having sort of fallen in love with all of these buildings, we sincerely hope that they are spared the fate of demolition or being “redeveloped to death” like Ivan Matušik’s Slimak shopping centre. We feel that this architecture is truly something unique to Slovakia, something that could evolve into a “national treasure” – even now the Nový Most is one

of the most memorable sights of Bratislava, something like an unofficial landmark. So there is certainly a potential for evolving into a “design capital”, and the Hotel Kyjev would make a perfect designer hotel!

» Regarding architecture, the cities in Slovakia (and especially Bratislava nowadays) are in the hands of the developer giants, who are slowly erasing the original picture of the city by supporting a qualitatively weak and indistinctive architecture. Do you think that these buildings have the chance to become timeless, as it is the case with most of the buildings which you reflect upon in the book (and which were, by the time of their creation, perceived with mixed feelings)? That is hard to predict, although the often sloppy quality of execution and building details and the ignorance of the urban context and history suggest they probably will not be re-evaluated positively in the future. One needs to differentiate, however, as there is a growing number of high-quality architecture being built in recent years in Slovakia. The problem lies more on an urban scale - in the lack of transparency in how sites are given to investors and the lack of an overall vision of what the city should look like in the future, which is crucial for sensitive historical areas like the Podhradie/Cukermandel in the city centre.

» **What was the cooperation with the Slovak architects like, whom you have interviewed in the book (Ivan Matušík, Ján Bahna, Vladimír Dědeček, Štefan Svetko)?** » The interviews were certainly one of the most rewarding and exciting aspects of the whole project, because we learned so much about the historical background of the buildings, and because the architects were so fascinating in person, although (or because) they are extremely different in character and in their opinions. We found it essential to include their “oral history” in the book without any comments or superimposed opinions from our side, and let the reader make up his own mind about the contradictions in the architects’ points of view. What interested us most was the everyday reality of working in a planning collective, and we were surprised that all architects agreed that this was a very positive experience, an atmosphere of open discussion and cooperation which they find is lacking in today’s architecture reality.

» **The subtitle of the book mentions design in Slovakia between the years 1960 to 1970. The individual photographs capture the interiors of the buildings with specific designer pieces. Do you perceive any differences between the Slovak and for example Austrian interior design of this era?** » There are obvious parallels, for example between the airport lounge by Vilhán and Bahna and Hans Hollein’s early shop interiors, which are very much alike. In general, Slovak interiors of the time tend to be more “spacy” and less crammed with playful details, which may simply come from the limited range of materials available in the Socialist economy. Interiors like the Kyjev Club Bar in the Hotel Kyjev have

an almost American “international style” atmosphere, whereas Austrian design of the 1960s and 1970s is more sculptural and “space-age”.

» **Which building from the ones that are mentioned in the book has fascinated you most as authors?** » In terms of thorough design quality from urban structure through to smallest details like staircase railings, the Hotel Kyjev/PRIOR complex probably ranks among the best, although this is more a case of triggering admiration and respect in the viewer. The same applies to Ferdinand Milučký’s crematorium which is basically faultless and perfectly “complete”. Personally, we were most fascinated with Vladimír Dědeček’s buildings like the National gallery and the Nitra Agricultural High School, which have a rough sculptural quality which is truly unique and captivating at first sight, something that makes them strangely contemporary, being similar to recent sculptural design tendencies, e.g. in the Netherlands. #

44 history

Ceremonial halls of the Commissions for civil affairs

text Sabina Jankovičová

*photographs: author, archive of the SFVU
(Slovak fund of fine arts)*

The ceremonial halls of the commissions for civil affairs were halls intended for civil ceremonies – funeral and nuptial. The boom of construction of these halls is apparent in the 70s – it is connected to the overall development of the building activities.

» The ceremonial halls as well as the supporting of their construction has also had an ideological background. The main aim of constructing these specific buildings was the effort of the government to suppress, or even replace the church ceremonies with the secular ones. This was the reason why we can observe a growing number of the ceremonial halls not only in cities, but mainly in the countryside. The nuptial ceremonial halls were either placed in older buildings with a complexly adapted and renovated interior, in historical buildings or new buildings of the district national committee. The funeral ceremonial halls were built directly on cemeteries as new, individual objects.¹

» The ideological background is proven by the attention of the highest state public authorities towards this matter. In 1972, a Conception of work of the ZPOZ (Commissions for civil affairs) was postulated and the government published directives, which ensured an organizational framework for this type of construction and monumental production. The government resolution no. 478 commanded the councils of the regional national committees and the council of the National committee of the capital city to secure financial expediences from their budgets.²

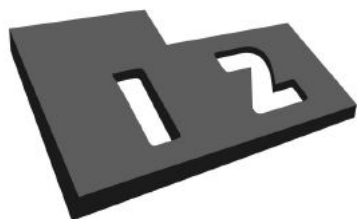
» In the year 1972 a special committee was created within the SFVU

for the ZPOZ halls, so the artworks intended for the ceremonial halls did not have to be approbated anymore within the committees separately for sculpturing, painting etc. » Of course, the support and growth within this type of work did not result only in good solutions. Even the contemporary theory was critical towards many of the realizations and claimed that there was a certain stereotype within the decorating of the ceremonial halls.² Regarding „fine“ artworks, such as paintings and sculptures, the themes were quite limited. For the nuptial halls, they were reduced to the depicting of the bridesmaid and the bride, or a solitary female figure – bride, or the theme was extended by scenes of the wedding merriments, family life: parents with children, a mother with a child in her arms or the generally popular scene of the happy life of the contemporary family. Regarding the funeral halls, it was characteristic to depict a mourning figure, often female as well. In the interiors of the houses of pain we can also find various forms of symbolical expressions of the passing and circle of life. Therefore, abstract artworks can be found here more frequently than in the nuptial halls. » The ceremonial halls of the ZPOZ have their own importance regarding the interior and design solutions. They were designed as new, complexly architectonically and artistically designed spaces. Therefore, they present an important area of interior design of the 70s and 80s. The interior space is composed as a whole, where the overall conception of the architect and single designs of the artists were invoked. The walls and ceilings are conceived as three-dimensional; the luminary objects also have an important function within the final effect of the interior. There is a clear ambition of creating a new space, which should have a ceremonial or even luxurious effect. » Paradoxically, although quite naturally as well, the organization of the space copies the sacral ceremonial space – the accentuated front wall, ceremonial table and a practical public space with seats. The accent of the space is on the front wall, where the national emblem is situated. The banality of the typified and mandatory emblem is also a subject of realization of the artists – some of them exhibit their characteristic style (Anton Cepka, Erna Masarovičová, Štefan Prokop etc.). Before the front wall, a ceremonial table was placed. The table was either designed by the architect or an artist. On the table, other specially designed objects were situated – bowls for rings, vases and small decorative objects – this was a good opportunity especially for glass workers. The rooms were furnished by high-quality seating furniture, the rows of chairs having a nice visual effect. Near the entrance into the hall, an interior wall was used frequently, also designed by the artist. The realization of the interior was unified in the preparation room and the antechamber as well – also here was a specially designed mobiliary, luminaries and artworks. » In contrast to the nuptial halls, the houses of pain were mostly built as new architecture

and therefore their space is much broader. The center of the space is a bier, often designed by one author together with the seating elements, candle holders etc., so the spaces look even more compact than the nuptial halls. An important role was given to originally designed luminaries, although they had a more intimate character than the nuptial halls. The new architectonic space used the source of natural light by applying glass walls, or effects with grisaille glass. » Even today the best realizations of nuptial halls can attract the visitor. The interior arrangement changes the usually common and not very spacey interior into a dignified ceremonial space. The finish of all details and the unified effect of the whole leaves a good impression. » We present the following examples of good interior solutions of nuptial halls in: Santovka, Banská Štiavnica, Krupina, Veľký Biel, Pezinok, Vínosady and Kálna nad Hronom. » The nuptial hall in Santovka is placed in a tame building, characteristic for a local magistrate of a small village. The interior solution of the nuptial hall had the ambition to suppress this impression and successfully changed the typified spaces into ceremonial within the given conditions. The entrance into the nuptial hall is situated directly in the entrance space of the local magistrate. Original interior elements are to be found here: luminaries of crystalline angular shapes by Milan Gašpar, positioned on the ceiling as well as on the walls. The luminary combines a smooth metal surface of its body with a matte glass cover. A box-type unit placed on the ceiling – a three-dimensional metal object with the same shape and material as the luminaries creates a navigational element for directing into the ceremonial hall. It directs the visitors directly into the center of the nuptial hall with its cranked curve. The nuptial hall does not serve its original purpose anymore, but the most outstanding parts of the interior remained conserved (the original glass door into the room with glass targets by Milan Gašpar were sadly destroyed). » In case of this nuptial hall, the traditional longitudinal orientation was abandoned and the front wall is situated on the broader side. The three-dimensional metal object on the ceiling points right to it. The ceiling over the ceremonial table is accented by a luminary, which is composed of four metal-glass crystals. The rest of the ceiling area is covered with metal lamellas, which are perforated in a periodical rhythm. These light-holes are beaded by sharp edges of metal plate, corresponding with the shape of the big luminaries. Joints between the metal lamellas are covered by angular bars. The whole ceiling creates a very clear three-dimensional effect. The ceremonial table is simple, made of metal as well. Its desk is created from several layers of table glass with ornaments. The ornament itself – curves vaguely reminiscent of leaves or a heart – is also repeated on the shade of the central luminary. Originally, there was also a bowl for rings on the table by the same author, a glass statue made out of optic glass with concave heart shapes on both

sides (today it is placed at the bureau of the magistrate and serves as a space for placing small objects). The nuptial hall in Santovka represents a good example of a distinctive and original interior. » A more conservative example is the nuptial hall in Veľký Biel and in Pezinok. Both halls have a traditional longitudinal orientation with an accentuated front wall and a light-carpet – a dominant luminary object on the ceiling. » The design of the nuptial hall in Veľký Biel is a typical example of a brief architectonic accentuation of the longitudinal axis. In general, the architects shape the three-dimensional elements of the interior more rationally and briefly than artists, whose designs of the interior elements add a dynamic of shape to the interiors. The only bold element of the interior is the artwork of Milan Dobeš on the side-wall of the hall. The author works with the shapes of his own creative programme – layered segments of circles and optical targets. Despite being somewhat decorative to underline the nuptial aspect of the hall, the artwork brings the needed invigoration into the interior. » Similarly, the relief front wall by Štefan Prokop brings a dynamic of shape into the space of the nuptial hall in Pezinok. It has decorative qualities as well, but it is more a design of the wall than a work of fine art. Its aim is to direct attention towards the frontal part of the hall. The second – subtle yet original – element of the interior is the luminary by Anton Cepka, a monumental jewel, an alleviated metal construction with hanging socket for bare bulbs. The main effect of the luminary shows itself when the bulbs are on. The metal construction is projected on the ceiling and draws a complicated web of shadows (the registrar considers the light as being terrible, because of its shape – its added value, the shadow effect, has probably remained unnoticed). The wholeness of the interior is also here being held by the custom-made mobiliary – doors, gages, handles, hanger, chairs etc. » Similarly, the nuptial hall in Kálna nad Hronom stands out with its refined details of the mobiliary, not only in the ceremonial hall, but in the preparation room and the antechamber as well. The main motif here are eased angles, another important aspect is the dark colour of the wood, which contrasts with the walls. Attention has been given here to every detail, even the pictograms on the doors of the toilets. Here, the accentuation of the front wall is provided not by a decorative, but a figural sculpture, the asymmetrically placed relief statuary by Jozef Jankovič. It is the required motif of a couple, but it is formally connected to jewelry, which was the main focus of the author at that time. » The nuptial halls in Krupina and Banská Štiavnica are interesting interiors mainly because of their original mobiliary. Both halls are placed in historical buildings. In Krupina, the architect chose white colour for all of the elements, which are dominant in the interior and evoke historical furniture with their remarkable shaping. The front wall was designed not to counteract with

the historical space – it is composed of a maximally alleviated metallic bar by Anton Cepka. Originally, the author has also created a national emblem, similar in its lightness. Naturally, it was replaced by a new one, gigantic and massive, connected to a metal rod in a very primitive and amateurish way, which has disrupted the absolute translucence of the screen (who would nowadays give a commission for a new emblem to the original author?). » The effort not to override the original historical interior is visible in Banská Štiavnica as well. Here, elegant metal chairs of a fragile construction were designed. The front wall by Jozefa Vachálek is composed of a row of glass pipes, which create a semi-transparent wall with a metal central axis (a new white national emblem of mammoth proportions was placed here as well). Originally, jardiničres – glass balls on a pedestal – by the same author were placed in the hall, but they were shattered in the past. The whole hall is to be “reconstructed” soon, so even the little what is left of it will be lost. » An interesting interior is the nuptial hall in Vinosady. The room is very small, similarly as the preparation space, but still has its dignity. The unity of the interior is visible mainly in the preparation room. It is separated from the aisle just by matte glass and a white sliding door. The space is optically expanded by mirrors and white wooden covering of the walls. In the hall itself, a composition of mirror pipes by Marián Mudroch is placed on the front and side walls, whose high glossiness is has a dematerializing effect. The luminaries were designed with the aim not to occupy too much space – the ball-like shades grow directly from the ceiling, focused into two round three-dimensional objects. » Even today, the nuptial and funeral ceremonial halls are representative. Many of them are still being used, in smaller villages also for other events than ceremonies. Until now, the nuptial halls were protected from the widespread activity of “modernizing”, which replaces the original, custom designed interior with pre-fabricated elements; originality with sterility and an absence of a specific style. The interiors serve as small “conserved cans” of interior design of the 70s and 80s. Many of the local magistrates have already approached to a partial reconstruction of the interiors – new floors, paint – fortunately, with preservation of the original elements. Others are thinking about modernization, which will probably mean a complete destruction of the interior and the mobiliary (Krupina, Banská Štiavnica). As usual, only a few of the competent persons realize the value of the interiors – they don’t consider them to be historical. They don’t study old contracts, so they have no idea about the high financial sums that were invested in the interiors, nor do they know about the authors of the interiors or the single elements. This means that they don’t know that by “modernization” they are violating the copyright, because they interfere in the artwork without the permission from the authors. #



ŠTÚDIO PRE NOVÚ DRÁMU

ŠTÚDIO 12 MAREC 2008

VÝBER Z PROGRAMU: HIGHLIGHTY

UTOROK 11. MAREC O 19:00

DIVADLO *DERNIÉRA

OČI MODRÉHO PSA

VOENÁ KOMPOZÍCIA POVIEDOK Z RANEJ TVORBY

G. G. MÁRQUEZA. PRÍBEH O VEČNEJ TÉME

SAMOTY, FATÁLNOSTI ĽUDSKÝCH ŽIVOTOV

A MEDZIĽUDSKÝCH VZŤAHOV.

ŠTVRTOK 13. MAREC O 19:00

DIVADLO *PREMIÉRA

JÁN ŠIMKO A KOL.: PAMÄŤ BRATISLAVY I.

– PETRŽALSKÉ PRÍBEHY

DOKUMENTÁRNA INSCENÁCIA O TOM,

AKO SA VEĽKÉ DEJINY MINULÉHO STOROČIA

ODRAZILI V ŽIVOTOCH „MALÝCH“ ĽUDÍ.

SOBOTA 15. MAREC 14:00 – 22:00

FESTIVAL INTERNETOVEJ POÉZIE

A PRÓZY SIETE

AUTORI ZO SLOVENSKA A ČIECH, PUBLIKUJÚCI

PREVAŽNE NA SERVERI PISMAK.CZ.

DIVADLO: DIVADLO POÉZIE MALÁ SCÉNA Z PREŠOVA.

HUDBA: TESKO HIPPIES, BIXY S KAPELOU LAVA,

VYŠŠIE SFÉRY.

UTOROK 18. MAREC O 18:00

STREDA 19. MAREC O 18:00

SÚČASNÍ RAKÚSKI DRAMATICI

MANFRED SCHILD, VOLKER SCHMIDT,

BERNHARD STUDLAR, EWALD PALMETSHOFER,

GERHILD STEINBUCH, JOHANNES SCHRETTLE,

SCÉNICKÉ ČÍTANIA TEXTOV A PREZENTÁCIA

SÚČASNÝCH RAKÚSKYCH DRAMATIKOV.

S OSOBNOU ÚČASŤOU AUTOROV.

ŠTVRTOK 27. MAREC O 19:00

MLIEČNE ZUBY *PREMIÉRA

UZAVRETÍ

AUTORSKÉ PREDSTAVENIE INŠPIROVANÉ

NOVELOU SLAVOMÍRA KUNZA MUŽ A ŽENA VO FĽAŠI.

UZAVRETOŠŤ A VNÚTORNÝ BOJ S JEJ CHLADOM.

PIATOK 28. MAREC O 19:00

KONCERT:

OSOBNOSTI HUDOBNÉHO

VYDAVATELSTVA HEVHETIA

JULO FUJAK A SPOL., PREZENTÁCIA CD EXTRA

„JÁNOŠÍK“ TEÓRIE OTRASU, VLADIMÍRA MERTU

A JANY LEWITOVEJ

Jakubovo nám. 12
Bratislava
www.studio12.sk
info@studio12.sk

designum¹2008

časopis o dizajne design magazine číslo number 1 rok year 2008 cena price 65 Sk | Kč 5 €
vychádza 6x ročne a bimonthly ročník volume XIV

vydáva / edited by:

Slovenské centrum dizajnu
Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky

executive and contributing editors:

Silvia Lutherová » lutherova@sd.c.sk
Lucia Gavulová » gavulova@sd.c.sk

jazyková redakcia / proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad / translation:

Matej Gyárfás

redakčný kruh

editorial cooperators:

Silvia Fedorová
Mária Rišková
Lucia Luptáková *Amsterdam*
Lubica Pedersen *Kodaň*
Jiří Pelcl *Praha*
Alan Záruba *Praha*
Sylvia Jokelová
Zdeno Kolesár
Stanislav Stankoci
Martin Struss
Sabína Jankovičová
Jozef Kovalčík
Tibor Uhrín

vizuálna koncepcia

visual conception:

Emil Drličiak

obálka / cover:

Emil Drličiak

tlač / printing:

X line, Bratislava

© copyright:

SCD, ISSN 1335-034X

registrované:

MK SR č. 889/93

sídlo redakcie / headquarter:

SDC – Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 (0) 2 5293 1564
fax: + 421 (0) 2 5293 1838
e-mail: sd.c@sd.c.sk

web: www.sd.c.sk

objednávky a predplatné

subscription orders:

SDC – Designum
Jakubovo nám. 12
P.O. BOX 131
814 99 Bratislava
Slovak republic
tel.: + 421 (0) 2 5293 1564
fax: + 421 (0) 2 5293 1838
e-mail: sd.c@sd.c.sk
galbava@sd.c.sk
www.predplatne.net

inzercia info:

www.sd.c.sk
gavulova@sd.c.sk
lutherova@sd.c.sk
marketing@sd.c.sk

*Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.
Preberanie materiálov
je možné len s písomným
povolením vydavateľa.
Jednotlivé články vyjadrujú
názory autorov a nemusia
byť vždy totožné
so stanoviskom vydavateľa
a redakcie.
Vopred nevyžiadané
príspevky redakcia
nevracia. #*

distribúcia / distribution:

L.K. Permanent, s.r.o.
P.O. Box 4
834 14 Bratislava
tel.: + 421 (0) 2 4445 3711
fax: + 421 (0) 2 4437 3311
e-mail: lkpermanent@lkpermanent.sk

**informácie o predaji časopisu
a iných publikácií SCD:**

www.sd.c.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediapress
a Mediaprint Kapa

v Bratislave:

Satelit SDC
Artforum
Prospero
Reduta
Galéria Medium VŠVU
Dizajn štúdio ÚLUV
Art Books
SNG

mimo Bratislavy:

Artforum
v Banskej Bystrici
Žilina
Košiciach
Trnave
Pod vrškom v Nitre
GMB Trenčín
Stanica Žilina-Záriečie
v Českej republike:
Fraktály Praha
Moravská galerie v Brne