

01 obsah designum¹2009

časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 1 rok / year: 2009

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XV cena / price: 2,16 € / 65,- Kč

spektrum

- 02 profil
Gaetano Pesce
Nina Gažovičová
- 10 udalosť
Metropola dizajnu
Zdeno Kolesár
- 19 projekt
City Eco Lab, Saint-Étienne
Lucia Hakelová
- 23 mladý talent
Barbora Tobolová - Súťažiť sa oplatí
Lubica Pavlovičová
- 28 súťaž
Zdeno Hogh - Kruhy na vode, Artzept 2008
Lubica Pavlovičová
- 32 výstava
Nová tvár Prahy (tá pekná)
Zoja Droppová
- 34 udalosť
Kupé 4
Pavel Noga

história

- 38 rozhovor
Slávka Pecháčková - Procházková
Zuzana Šidlíková
- 44 Fontány vo verejnom priestore na Slovensku
Sabina Jankovičová
- 50 reflexia
Starý začiatok - nový koniec
Tibor Uhrín, Zuzana Labudová

záver farby

- 56 súťaž
22° Prêmio Design
redakcia
- 58 udalosť
Go to Design
Tibor Uhrín, Zuzana Labudová
- 61 udalosť
Prieskum na VŠVU
Zuzana Šidlíková
- 64 udalosť
Prieskum TU Zvolen
Marián Laššák

monochróm

- 68 knižnica
Enzo Mari, Universal Design
Mária Nepšinská, redakcia
- 69 právno
LITA
Jana Vozárová
- 70 teória
Feministická analýza dizajnu a remeselných umení
Mária Nepšinská
- 74 infobox
podujatia, výstavy, súťaže
redakcia
- 80 english
Summary
preklad Matej Gyárfáš
- 88 tiráž



GAETANO PESCE

Gaetano Pesce, taliansky dizajnér, architekt a umelec, sa narodil v roku 1939 v La Spezia. V rokoch 1959 – 1965 študoval architektúru a priemyselný dizajn na Università IUAV v Benátkach. Do roku 1967 žil v Padove. Bol zakladajúcim členom výtvarnej skupiny Gruppo N. Začiatkom šesťdesiatych rokov sa venoval najmä maliarstvu, sochárstvu, filmu a divadlu.





V roku 1968 sa oslavo uviedol na domácej scéne, na milánskom veľtrhu predstavil revolučnú sériu kresiel UP, ktorú navrhol pre taliansku firmu B & B. Začiatkom osemdesiatych rokov sa usadil v New Yorku, pedagogicky pôsobil na Cooper Union, Institut d'architecture et d'études urbaines v Štrasburgu a na Domus Academia v Miláne. V roku 1996 sa predstavil verejnosti retrospektívou v parížskom Centre Georges Pompidou. Výstavu sprevádzal výpravný sprievodný katalóg Catalogue Gaetano Pesce: Le temps des questions (Čas otázok). Bol ocenený prestížnou cenou Chrysler Award for Innovation and Design (1993). Jeho tvorba je reprezentatívne zastúpená v popredných svetových zbierkových inštitúciách ako Museum of Modern Art, Metropolitan Museum, Centre Georges Pompidou, Victoria and Albert Museum a iných. Je autorom početných architektonických realizácií, ale aj utopických návrhov a vizionárskych projektov či urbanistických plánov. Spolupracoval na návrhu Národnej knižnice v Teheráne (1977), navrhol rezidenčnú vežu v Brazílii (1987 - 1989), známa je jeho organická budova v Osake (1990). Mimoriadne úspechy dosiahol v nábytkovom dizajne, venuje sa tiež navrhovaniu interiérov, galerijných priestorov (Galéria Mourmans v Knokke Heist) a výstav. Spolupracoval s najznámejšími dizajnerskými spoločnosťami ako B & B Italy, Knoll, Cassina a Vitra.

designum¹2009



O kreativite

Gaetano Pesce má status jedného z najvšestrannejších dizajnérov súčasnosti. Svoju univerzálnosť pritom zdôvodňuje: „Súvisí to s mojou povahou. Mám tendenciu unaviť sa, veľmi rýchlo ma veci začnú nudiť. A prirodzene, nudia ma aj vlastné diela, preto sa nimi nikdy neobklopujem. To sú dôvody, prečo moju tvorbu charakterizuje neustála oscilácia medzi rôznymi oblasťami. Som jednoducho prirodzene zvedavý. Kreativita je mimoriadne dôležitá. A nemusí nevyhnutne súvisieť s tradičným umením. Rovnako inovatívne môže myslieť bankár či politik.“

← Podlahové svietidlo *Moloch* (1970, 229.9 x 286.7 x 86 cm) premiérovane prezentoval Pesce na prelomovej výstave v Taliansku: Nová bytová krajina v MOMA v roku 1972. „Prečo by som mal navrhovať niečo, čo už existuje? Veď stačí len znásobiť proporcie bežnej stolnej lampy.“ V roku 2007 sa 17. exemplár z pôvodnej edície 20 kusov vydražil na Aukcii povojnového a súčasného dizajnu newyorskej pobočky Sotheby's za 181 000 USD.

↗ Svietidlo *Niektorí z nás*, živica, 2000.

↗ Policová zostava *Palladio da Padova*, 2007, živica, 260 x 130 x 37 cm.

GAETANO PESCE

profil 3



O kultovej sérii UP (od praktického k filozofickému)

Pesceho návrh kolekcie UP pre taliansku spoločnosť B & B z roku 1968 možno bez váhania označiť ako prevratný. Nielen novátorským použitím polyuretánovej peny. Každý kus zo sedemčlennej série bol presne určený pre konkrétneho užívateľa – jeden pre dieťa, druhý pre dospelého, ďalší pre skupinu. Najväčšou prednosťou však nebol jednoduchý, organický tvar či podrobný výskum materiálu, ale spôsob a forma balenia. Noví majitelia kresla, sofy či podnožky si domov priniesli malú obálku, ktorú otvorili, pena nasala vzduch a zmenila sa na kus nábytku. „Bolo to, ako keď kysne chleba,“ poznamenal s úsmevom autor na bratislavskej prednáške. Série UP však bola nekonvenčná aj z ideového hľadiska. Najznámejšie kreslo série, model UP5, Pesce okomentoval: „Najčastejšie býva interpretované ako telo matky s dieťaťom, hoci ja uprednostňujem obraz väzňa s guľou pripojenou k nohe. Chcel som vyjadriť prostredníctvom kresla politický význam, tlmo-

čiť posolstvo. O to sa ešte nikto predtým nepokúsil. Hovoriť o politickom probléme v islamských krajinách, kde ženy trpia a nemajú takú slobodu ako muži. Chcel som, aby predmet nebol len úžitkový, ale prinášal aj nový obsah – politický či náboženský. Príbeh. Až potom môžem hovoriť o „plnom výraze“. Od praktického k filozofickému, to je základ mojej práce.“

O dokonalosti

„Keď som mal osemnásť rokov, Rusko mi pripadalo ako raj slobody. Sadol som preto na vlak smer Moskva a navštívil som Leningrad. Až tam som pochopil, že to v skutočnosti nie je raj, ale peklo – politické aj ekonomické. Nie sme a nemôžeme byť všetci rovnakí, tak ako to hlásal komunizmus. Je nebezpečné takto uvažovať. Tam som si uvedomil, že nielen ľudia musia byť rozdielni, ale aj predmety. Úlohou demokracie je ochrana odlišnosti. Predmety sú otroci. Začalo ma zaujímať, ako nájst spôsob ich odlišenia, jedného predmetu od druhého. Zistil som, že sa to dá prostredníctvom nových materiálov a technológií. Neskôr som podobný ideový koncept zachytil aj v iných civilizáciách. Napríklad v Japonsku. Máte desať rôznych šálok. Jedna je dokonalá, druhá trochu deformovaná. Tá prvá je lacnejšia, kým tá druhá je pre cisára. Pretože je jedinečná. Boh je dokonalý. Ľudia nie sú perfektní. Je chybou hľadať dokonalosť.“

O (diverzifikovanej) sériovej výrobe

Pesce začiatkom osemdesiatych rokov priniesol do dizajnu nový fenomén. Podarilo sa mu geniálne spojiť zdanlivo nespojiteľné: veľkovýrobu a originalnosť. Paradoxná nereprodukovateľnosť a jedinečnosť sériovo vyrábaných objektov revolučne zmenila vnímanie veľkovýroby. Pesce mu sa podarilo uspokojiť prirodzenú túžbu kupujúcich po jedinečnom, originálnom úžitkovom predmete. Zároveň sprístupnil širokej spotrebiteľskej základni kvalitný a originálny objekt dávno pred tým, ako prišli do módy limitované dizajnérske edície. Pritom to dokázal len vďaka premyslenému použitiu vhodných materiálov, ktoré aj pri sériovej výrobe ponúkali možnosť pre istú individualizáciu. Sériovo vyrábané predmety, ktoré v tých rokoch navrhoval, sú dnes vnímané ako umelecké objekty s mimoriadnou zberateľskou hodnotou. „Je nesmierne dôležité vyrábať vo veľkom a neponúkať ľuďom dokola to isté. Rozhodujúce je nájst cestu, ako dostať svoje nápady do výroby. Rýchlo som pochopil, že





✓ Organická budova, Osaka, 1990 - 1993.

† Ružový pavilón, 2007. Experimentálna polyuretánová stavba, pilotný projekt skúmania použiteľnosti materiálu na vytváranie alternatívnych biotopov. Na Triennale Bovisa slúžila ako priestor na workshopy pre deti.



designum¹2009

GAETANO PESCE

profil 5







pokiaľ moje návrhy na zlepšenie nebudú drahé a riskantné a neovplyvnia výrobné náklady, spoločnosť v princípe nebude proti ich zavedeniu. To bol aj prípad filcu, materiálu, ktorý často používam. Iba som sa pokúsil nájsť spôsob na jeho súčasnejšie použitie. Nebola to otázka investície, iba nový prístup k rokmi overenému materiálu.“ K jeho najznámejším realizáciám, ktoré dokumentujú tento prístup, patrí séria so symptomatickým názvom Nobody's Perfect. „Jedna z mojich prvých skúseností s takouto výrobou bol návrh jedálenského stola. Každý kus bol iný. Pri štandardnej výrobe je okamžite odstránený ten najmenší rozdiel. Tak ako sú ľudia rôzni, aj predmety majú rovnaké právo na odlišnosť. Postup bol jednoduchý – cez štyri otvory, do ktorých sa naliala epoxidová živica, sa rozlievala kvapalina. Stiekla do valcov, až po vrch. Dve, tri rôzne farby. Vznikli tak kombinácie, ktoré nie je možné zopakovať. V priebehu dvadsiatich minút bolo možné z formy vybrať pevný predmet. Bola to inovácia koncepcie priemyselnej výroby. A čo sme ponúkli klientom – originál, nie kópiu. Mohli si kúpiť svoj vlastný, jedinečný kus. Verím, že organizácia priemyselnej výroby sa bude uberať práve týmto smerom, s takým využitím najnovších technológií a materiálov, ktoré slúži spoločnosti.“

O tradícii

Aj keď Pesce obohatil oblasť dizajnu o nové postupy, inovatívne stavebné materiály a prevratné využitie rôznych technológií, je možné v jeho práci dešifrovať nepatrnú, no neodškriepiteľnú väzbu k tradícii. Tá je podložená výberom materiálov, ale aj prehodnotením klasických výrobných procesov. Na otázku, do akej miery je tradícia určujúca pre jeho prácu, odpovedal: „V mojej práci je tradícia dôležitá. Tradícia Veneta. Naša identita je neustále prítomná. Študujeme, stavíme veci, vytvárame niečo originálne, vnímame krásu, ale stále so zreteľom na istú tradíciu. Napríklad renesancia. Priniesla priestor pre kreatívnych ľudí. Multikultúrnych ako Michelangelo. Bol maliarom, sochárom, architektom. Raffael aj módnym návrhárom – navrhol rovnošatu pre vatikánsku stráž. To všetko je dôležité v mojej práci. Opakovanie ma nudí k smrti. Opakovanie je nesprávny prístup, ako poprieť zdanie času. Život sa mení a ľudia sa menia s časom.“

† Kreslo *Tieň* Pesce predstavil na Salone Internazionale del Mobile 2007 v Miláne. Kreslo je vytvorené z polyuretánu, ktorý sa prispôbuje obrysom tela osoby, ktorá v nej sedí. Kreslá sú podobné, neexistujú dva identické kusy. Vyrába sa v dvoch verziách – pre deti a dospelých.

– Lampa *Alda*, polyuretánová živica, 2006. Lampa je pomenovaná po Pecceho mame, profesionálnej pianistke. Pri dotyku vydáva zvuk, existuje v troch veľkostiach a červenej, zelenej a modrej farbe.





O umení

„Naša doba je mimoriadna. Celý život hľadám odpoveď na otázku, čo je umením našej doby? Treba si uvedomiť, že umenie nie je to, čomu dnes hovoríme umenie. Ale nie je to ani to, čo je vystavené v MOMA. Pre mňa to môže byť módna prehliadka, film, divadlo, reklamný plagát. Mám dojem, že umenie sa dnes stalo tým, čím kedysi bývalo úžitkové umenie. Že vizuálne umenie je v súčasnosti až príliš závislé od vkusu, ktorý si žiada trh. Ak sa dnes bližšie pozriete na oblasť úžitkového umenia, spozorujete nebývalý rozmach. Málokto si uvedomuje, že umenie dávnych čias bolo „produktom“ s praktickým, nie kultúrnym významom. Jednoducho slúžilo spoločnosti. Napríklad portrét. V minulosti neexistovali fotoaparáty – preto portrétny obraz suploval potrebu zachytenia podobizne. Umenie v minulosti bolo istou formou pomoci spoločnosti, nie výtvarným či umeleckým prejavom. V 17. storočí množstvo umelcov maľovalo zátišia. Prečo? Ľudia chceli jednoducho predvádzať predmety, ktoré vlastnili alebo chceli vlastniť. Umenie v prvom rade plnilo praktické funkcie.“

O architektúre

Pesceho najznámejšou architektonickou realizáciou je pravdepodobne Organická budova v Osake. Pôvodným zámerom objednávateľa bolo postaviť objekt vo voľnej záhrade. To sa napokon v preľudnenej metropole ukázalo ako nerealizovateľné. Pesce sa preto rozhodol, že navrhne budovu, ktorá sama bude záhradou. Vytvoril podmienky pre večne zelenú fasádu s osemdesiatimi druhmi stromov a rastlín, ktorých zavlažovanie je riadené počítačom. Stavba sa právom stala jednou z najvyhľadávanejších atrakcií mesta. Hoci sa Pesce v priebehu svojej kariéry venoval viac dizajnu, vytvoril niekoľko pozoruhodných architektonických realizácií. Odborná verejnosť vysoko hodnotí jeho utopické návrhy, ako aj najnovšiu tvorbu, ktorej dominuje metaforické narábanie s formou. „Architektúra je výnimočná. V poslednom období však pociťujem istú nezrovnalosť týkajúcu sa architektúry a stavebníctva. Každé historické hnutie prinieslo päť nanajvýš šesť príkladov architektúry. Architektúra je vzácna. Po svete vznikajú kópie kópií, a to nie je architektúra. Je to len púhe staviteľstvo. Papier či skica môžu byť viac architektúrou ako konkrétna stavba. Architektúra používala výhradne abstraktnú geometriu. To je už minulosť. Dnes sa aj architektúra konštruje v obrazoch. A ja navrhujem stavby tak, aby evokovali obrazy.“

O budúcnosti

„Budúcnosť je vždy budúcnosťou. Dôležité je pracovať tak, aby sa budúcnosť stávala prítomnosťou. Ak to tak nebude, budúcnosť ostane budúcnosťou. A my sa staneme mŕtvou spoločnosťou. Je potrebné si to uvedomiť. Budúcnosť je mäkká, elastická. O dvesto rokov nájdú ľudia kvalitu inde. V dnešnom globalizovanom svete, v ktorom už nie sme schopní ani nájsť vlastnú kultúru či entitu, môžu ľudia ľahko trpieť. Svet bude čoskoro unifikovaný. Úlohou kreatívnych ľudí je vytvárať rozdiely. Otázne je, či máme konať jednotne, alebo máme rešpektovať konkrétne miesto a priznať jeho identitu. Z môjho pohľadu je medzinárodný štýl prekonaný. Nastal čas, aby sme sa pokúšali o lokálny štýl. Súčasná spoločnosť je totiž spoločnosťou jednotlivcov, nie nás.“ #

^ Kultová séria UP 1969, polyuretánová pena.

→ UP5-UP6, redizajn, 2003.







Metropola dizajnu

6. medzinárodné bienále dizajnu v Saint-Étienne







Ak by Európska únia hľadala kandidáta na hlavné mesto dizajnu, istotne by popri notoricky známych centrách ako Miláno či Londýn na takéto ocenenie ašpiroval aj francúzsky Saint-Étienne. Donedávna ho pritom poznali skôr fanúšikovia futbalu, keďže miestny klub AS v čase najväčšej slávy pod vedením Michela Platiniho kraloval európskemu futbalu. A možno ešte architekti vďaka blízkemu mestecu Firminy s nedostavaným Corbusierovým areálom (aj ten bol nedávno dokončený práve vďaka iniciatívam súvisiacim s rozvojom dizajnu v regióne). Tristotisícové Saint-Étienne neďaleko Lyonu bolo v dávnejšej minulosti známe ako centrum baníctva, textilného priemyslu a výroby zbraní. Tieto tradičné priemyselné odvetvia už prakticky odumreli, nahradili ich modernejšie oblasti výrobných aktivít, v ktorých má dizajn nezastupiteľné miesto.

Saint-Étienne žije dizajnom od deväťdesiatych rokov minulého storočia. Niekdajší riaditeľ

Vysokej školy výtvarných umení (dnes Vysokej školy umení a dizajnu) v Saint-Étienne Jacques Bonnaval sa vtedy najviac zaslúžil o zrod ambiciózneho projektu.

Na „svojej“ škole inicioval zavedenie prvého postgraduálneho kurzu dizajnu vo Francúzsku a následne v roku 1998 vznik bienálnej dizajnerskej výstavy, ktorej organizátorom bola spočiatku tiež spomínaná vzdelávacia inštitúcia. Nezanedbateľnú zásluhu na úspechu bienále malo aj Slovensko. Vizualný štýl prvých ročníkov vytvorila vtedajšia stážistka na École Supérieure des Beaux-Arts Johanna Balušíková. Vďaka bohatým kontaktom školy v Saint-Étienne s Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave malo Slovensko na prvých ročníkoch bienále výnimočné postavenie.

Plány na premenu Saint-Étienne na metropolu dizajnu sa spočiatku javili ako utopické, no pomaly sa stávajú realitou. Miestne Múzeum mo-





← Musee d'Art Moderne Saint Etienne s dielami Joea Colomba
a Kennetha Nolanda.
↖ Práce bratov Bouroullecovcov v retrospektíve bienále.
↗ Stephane Choquet, Francúzsko. Stôl Superstudieux.
Expozícia Let číslo desať.

derného umenia už roky buduje obsiahlu zbierku dizajnerských produktov a „mesto dizajnu“ (Cité du Design), ktoré má byť o rok dokončené, nebude mať na európskom kontinente obdobu. Jeho dominantou bude pol kilometra dlhý výstavný pavilón. Už v súčasnom rozostavanom stave vzbudzuje úctu. Nachádza sa v areáli bývalej fabriky na výrobu zbraní, ktorej historické budovy hostili exponáty a aktivity tohoročného bienále. Šiesty ročník a desať rokov trvania podujatia boli impulzom pre pohľady späť, ale aj do budúcnosti. Organizátori totiž majú ambíciu s novým pavilónom etablovať Saint-Étienne ako skutočne európsku metropolu dizajnu.

Šieste medzinárodné bienále dizajnu Saint-Étienne sa uskutočnilo 15. – 30. novembra 2008. Najmä počas víkendov malo závideniahodnú návštevnosť. Pozostávalo z mnohých expozícií, sprievodných podujatí, workshopov a seminárov, z ktorých možno spomenúť len tie najdôležitejšie.

V ústrednom pavilóne H návštevníkov vítala retrospektíva pripravená komisármi predchádzajúcich ročníkov bienále. Každý z nich vybral tie dizajnerské projekty, ktoré sa s odstupom času ukázali ako najzávažnejšie. Toto kurátorské resume tvorilo súčasť expozície *Flight Number Ten* (Let číslo desať), ktorej cieľom bolo popri pripomenutí desaťročia existencie bienále aj naznačiť široký rozpon aktivít súčasného dizajnu. Akcent chceli organizátori položiť na „otázky identity, inakosti, nových životných štýlov, teritórií, výskumu, nových potrieb, snov, materiálov a výroby a prísť s odpoveďami viazanými na sociálne kontexty a kultúrnu rôznorodosť“. Ide prirodzene o koncepciu, pod ktorú možno zahrnúť prakticky akýkoľvek súčasný dizajnerský produkt, ale zo skladby exponátov bola cítiť snaha prekročiť limity komerčne chápaného dizajnu smerom ku kritickejšiemu a analytickejšiemu prístupu. Tá je nakoniec príznačná pre celú históriu bienále v Saint-Étienne.



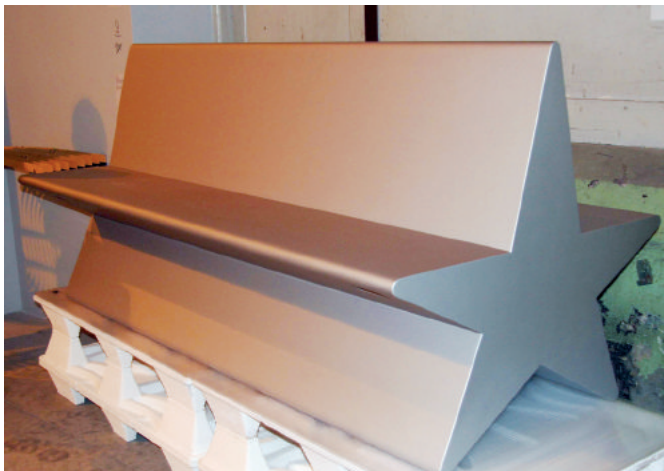


Let číslo desať okrem retrospektívneho úvodu obsahol výstavy európskeho a svetového dizajnu (Európa dizajnérov a Dizajnéri a kontinenty). V európskej časti sa predstavilo aj Slovensko. Nechtiac sa zaslúžilo o azda najväčšiu aféru bienále. Elektrická trojkolka Štefana Kleina patrila pri otvorení k najviac obdivovaným exponátom. Organizátori ju však nedostatočne zabezpečili, nestrážené dieťa sa presvedčilo o jej funkčnosti a zdemolovalo ju. Po zvyšok bienále po nej ostal len obrázok v katalógu a prázdny koberec, nad ktorým sa vznášal druhý Kleinov exponát – ultraľahký klzák poháňaný elektromobilom. Slovensko sa takto prezentovalo v rámci expozície stredoeurópskeho dizajnu. Rakúsko v ňom napríklad zastupoval nábytok, Česko sklo a porcelán, Poľsko svietidlá. Ďalšiu slovenskú účasť predstavovali Ondrej Gavalda s konceptuálnym projektom reklamy pohlcujúcej životné prostredie (získal zaň študentskú Národnú cenu za dizajn v roku 2007) a dvojica z Comunistar Designers (Marian Laššák a Roman

Ficek) s interiérovými objektmi. Inak v rámci Európy dizajnérov dominovali domáci tvorcovia, z ďalších malo bohatšie zastúpenie Holandsko ťažiacie z povesti dizajnerskej veľmoci získanej v minulosti (aj v rámci predchádzajúcich ročníkov bienále) najmä aktivitami agentúry Droog Design. V expozícii *Dizajnéri a kontinenty* dostal na úkor rozvinutých krajín viac priestoru „tretí svet“. Dôraz na politickú korektnosť iste treba oceniť, organizátori bienále sa však stále akosi nemôžu zbaviť postkoloniálneho paternalizmu, keď z rozvojových krajín uprednostňujú bývalé francúzske kolónie a projekty s tútorskou účasťou svojich dizajnérov.

Komerčnejšie orientovanú časť bienále predstavovala ďalšia z výstav v hlavnom pavilóne – *Zajtra je dnes*. Predstavila svetové firmy využívajúce dizajn ako základnú súčasť hospodárskej stratégie. Išlo napríklad o produkty špičkovej úžitkovej elektroniky, v ktorých dochádza k stieraniam hranice medzi dizajnom hardvéru a softvé-





- ← Stredoeurópsky dizajn. Expozícia Let číslo desať.
- ↑ Stephane Simon, Francúzsko. Lavica Star Sun. Expozícia Let číslo desať.
- Joris Laarman, Holandsko. Radiátor. Expozícia Zajtra je dnes.
- Charles Maze, Francúzsko. Práca z workshopu Dingbat.



ru, medzi hmotným a virtuálnym dizajnom. Na druhej strane súčasný dizajn vytvára najmodernejšími technológiami z najnovších materiálov produkty až prekvapujúco archaických foriem – príkladom môže byť radiátor holandského dizajnéra Jorisa Laarmana v rokokových formách, ktorý sa už stal ikonou romantického dekorativizmu nového tisícročia.

Keďže kľúčovým problémom súčasnosti je doprava, aj organizátori bienále v Saint-Étienne jej venovali značnú pozornosť – od základných koncepčných riešení po konkrétne dopravné prostriedky. K prvému okruhu možno zaradiť systém dopravy v aglomerácii Saint-Étienne, kombinujúci konvenčné dopravné prostriedky (električka) s takými, ktoré by zabezpečili dopravu v prakticky intaktnom vidieckom osídlení v okolí mesta. Bienále predstavilo viaceré varianty elektromobilov – od dopravných prostriedkov vychádzajúcich z bicykla po také, ktoré sa rozmermi blížia k minibusom (firma Robosoft).

K tomuto okruhu možno zaradiť už spomínané dopravné prostriedky slovenského dizajnéra Štefana Kleina. Firma Citroën vystavila prototyp malého auta Cactus, ktoré okrem mimoriadne nízkej spotreby naftového hybridného motora a nízkej produkcie škodlivých splodín prináša zjednodušenú konštrukciu. Interiér je oproti bežným automobily vyrobený len z polovičného počtu súčiastok. Výhodou je jednoduchšia výroba, ale najmä ľahšia recyklácia väčších častí.

Humánne aspekty dizajnu podčiarkla tá časť výstavy *Zajtra je dnes*, ktorá sa zamerala na hendikepovaných, chorých či postihnutých prírodnými katastrofami. Švédska dizajnérska skupina Ergonomi svojimi realizáciami potvrdila svoje výsadné postavenie v tejto oblasti. Spomenúť treba Kazua Kawasakiho z tokijskej univerzity, ktorý sa venuje „neviditeľnému“ dizajnu náhradných telesných orgánov. Navrhol aj jednorazovú injekčnú striekačku so sérom proti tetanu pre menej rozvinuté oblasti sveta.





Rovnako v Japonsku sa zrodil dizajn lacných masovo vyrábateľných papierových nosidiel pre prípad prírodných nešťastí či teroristických útokov. Jeho autorom je Hirouyuki Tazawa.

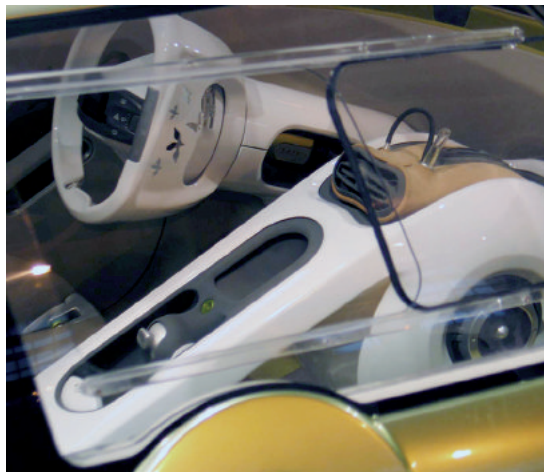
Podobne ako predchádzajúce ročníky bienále, aj ten šiesty predstavil výsledky workshopov, ktoré vedú v rôznych končinách sveta vybrať pedagógovia. Bolo ich možné vidieť v jednom z menších pavilónov (budova 335). Na rozdiel od hlavnej časti bienále sa zamerali aj na oblasť grafického dizajnu. Workshop nazvaný Dingbat (jeho titul je odvodený od znakov, ktoré vytvoril grafický dizajnér Herman Zapf) sa zamerlal na tvorbu rôznorodých informačných kódov – od interpretácií bežnej latinky po celkom netradičné „písmové“ formy (postavenie ručičiek na ciferníku). Ďalšie z workshopov sa napríklad venovali využívaniu metód rýchleho prototypovania či vzťahom dvojrozmerných a trojrozmerných foriem v dizajne. Niektoré z projektov vychádzali zo zložito formulovaných koncepčných stanovísk a zahra-

ničných návštevníkov iste nepotešili dlhé, čisto francúzske vysvetľujúce texty.

Skutočnosť, že francúzske dizajnérске školstvo na rozdiel od anglosaského (a aj nášho) stavia viac na konceptuálnom prístupe, než finalizácii výsledkov, bola evidentná pri expozícii Vysokej školy umenia a dizajnu Saint-Étienne v tej istej budove 335 ako workshopy. Vystavené modely a prototypy boli remeselne prekvapujúco nedokonalé, u nás by sotva spĺňali nároky kladené na študenta strednej školy. Ich autori si však o nich vymieňali názory v nekonečných diskusiách, ktoré prebiehali pri exponátoch aj v príľahlom oddychovom priestore. Tých bolo ostatne na bienále množstvo a ich útlnosť umožňovala stráviť v jeho expozíciách celé dni.

Organizátori bienále vo viacerých rovinách zdôrazňovali základný podiel dizajnu na trvalo udržateľnom rozvoji našej civilizácie. Výhradne tejto problematike bol vymedzený jeden z pavi-





- ← Oddychový priestor na bienále.
- ↖ Firma Robosoft, Francúzsko. Elektromobil.
Expozícia Zajtra je dnes.
- ↗ Citroen, Francúzsko. Interiér prototypu Cactus.
Expozícia Zajtra je dnes.

lónov (budova 5000). Kurátorsky výstavu *City Eco Lab* pripravil známy britský kritik dizajnu a filozof John Thackara. Vystúpil ako kľúčový rečník aj na konferencii svetovej organizácie Cumulus združujúcej dizajnérske školy, ktorá bola jednou zo sprievodných akcií bienále. Thackara napríklad upozornil na fakt, že každé tri minúty sa vo výrobe objaví nový produkt, ktorý je výsledkom inovácie, kreativity a dizajnu. Pritom veľká väčšina z týchto novínok nás približuje k priepasti, z ktorej niet návratu. Jediným východiskom je nový ekonomický model, v ktorom sa ráta s environmentálnymi systémami a sociálnym kapitálom. Jeho prvky predstavil Thackara vo „svojom“ pavilóne. Niektoré pôsobili naivne (problémy dopravy sotva vyriešia solárne bicykle či „živé autobusy“, v ktorých sa pochádzajúce deti pochyťajú za ruky a nahradia tak hromadnú dopravu zatažujúcu životné prostredie). Mnohé však vyzneli inšpirujúco. Napríklad občerstvenie s barom – fontánou s čistou vodou alebo reštaurácia, v ktorej sa podávali výhradne lokálne

vyrobené potraviny. Thackarovu výstavu by sme mohli považovať za pointu bienále, ktoré sa za desať rokov etablovalo ako jedno z najvýznamnejších svetových podujatí svojho druhu a ktorého ambíciou do budúcnosti je zdôrazňovať význam spoločensky osožného dizajnu. #





City Eco Lab, Saint-Étienne. Nové pohľady na svet



Medzinárodné bienále dizajnu v Saint-Étienne slúži ako platforma na stretnutia a výmenu najnovších poznatkov, konfrontácie inovácií z pôdy vysokých škôl, nezávislých tvorcov a firiem. Pod taktovkou riaditeľky a hlavnej kurátorky Elsy Francès bienále po prvýkrát organizovala novozaložená inštitúcia Cité du Design.





Ambíciou bienále je odkrývať odlišné pohľady na svet a poskytnúť priestor tým, čo prichádzajú s jeho novým vnímaním. Bienále dizajnu 2008 v Saint-Étienne umožnilo počas pätnástich dní porovnanie a výmenu skúseností, prístupov, myšlienok a spôsobu tvorby. Vlni sa uskutočnil už šiesty ročník, a to s dosiaľ najvyššou účasťou – navštívilo ho takmer dvestopäťdesiat tisíc návštevníkov. Predstavitelia ekonomickej sféry, výskumu a dizajnerskej tvorby tu diskutovali o procesoch koncepcie, nástrojoch realizácie a dosiahnutých výsledkoch. Napokon konfrontácia súkromného a verejného sektora, výskumu, ekonómie a kultúry sa v súčasnom svete stáva nepostrádateľnou. Dovoľuje vynájsť také systémy života, ktoré sa konkretizujú prostredníctvom objektov, prostredia alebo služieb.

Úsilie, ktoré na organizáciu bienále od roku 1998 vynaložila škola výtvarných umení v Saint-Étienne, sa pod taktovkou Cité du Design začalo viac orientovať na výskum, experiment a budúcnosť, s cieľom nechať vyniknúť inovácie nielen z regiónu, ale aj zo zahraničia. Dará sa to vďaka synergii medzi ekonomickými aktérmi, ich stratégiami a propozíciami dizajnérov.

Na otázku, či si dnes možno Saint-Étienne predstaviť bez bienále, neopakovateľných pravidielných stretnutí s poprednými dizajnérmi, odpovedá starosta mesta Maurice Vincent jednoznačne:

„Táto udalosť posúva všetkých verných, ako aj tých, čo sa na bienále zúčastňujú po prvýkrát, k vyššej úrovni ich spoločnosti, každodenného života a budúcnosti. Otvára sa im nesmierna diverzita kultúrnych svetov.“ To všetko vďaka tomu, že od svojho vzniku v roku 1998 sa bienále stalo jedným z hlavných medzinárodných podujatí v oblasti dizajnu vo Francúzsku.

Podobne ako v roku 2006 organizátori aj tentoraz oslovili nielen domácich, ale aj zahraničných kurátorov národných výstav a položili im tri základné otázky. Nakoľko sa dizajn podieľa na vývoji nášho spôsobu života? Ako je dizajn prepojený s výskumom, inováciami a vynálezmi? Nakoľko sa dizajn stáva nástrojom ekonomického rozvoja? „Nie tak dávno sme si začali uvedomovať, ako ekologický aspekt vytvára nové spoločenské modely, nové kolektívne a súkromné systémy, ktorých rozvoj závisí a bude závisieť od mobilizácie a dobrej vôle každého. Myslieť na užívateľský komfort a dať mu pridanú hodnotu skvalitňovania životných podmienok, spraviť ho príťažlivým, je nevyhnutnou podmienkou k ich prijatiu,“ zdôrazňuje riaditeľka bienále Elsa Francès.

City Eco Lab

Popri ostatných výstavách mali návštevníci možnosť zúčastniť sa na hlavnom podujatí bienále nazvanom *City Eco Lab*. Ako v predchádzajúcom príspevku uviedol už Zdeno Kolesár, túto udalosť možno považovať za pointu minuloročného bienále. Na ploche takmer 5 000 m² ju predstavil čestný hosť bienále John Thackara. Jeho projekty a akcie charakterizuje spoluúčasť občanov, dizajnérov, špecialistov či mysliteľov. Ich cieľom je klásť si dve základné otázky: Ako by vyzeral náš život v trvalo udržateľnom svete? Čím nám môže byť dizajn nápomocný?





„Už v etape konceptu je možné presne určiť materiály a energie potrebné na výrobu, spôsob použitia a osud produktov po spotrebovaní. Dizajn má pritom významný vplyv na efektivitu zdrojov v ekonomike a možnosť podieľať sa na premene smerom k trvalo udržateľnému rozvoju,“ zdôrazňuje John Thackara. Nehovorí len o niekoľkých ekologických produktoch. Naopak, dizajn a vývoj nepotrebných produktov, komunikačné kampane, obaly a obchody, kde sa tieto produkty predávajú, sú oblasti, v ktorých by dizajn mal najviac hľadať uplatnenie.

Z hľadiska trvalo udržateľného rozvoja spôsobuje prílišný rast inovácie viac negatív ako pozitív. Názor, podľa ktorého vývoj vychádza z koncepcie stále väčšieho počtu vecí, už neplatí. Nevyhnutným sa stáva nový model ekonomického a spoločenského rozvoja, ktorý sa zakladá na znalosti kapitálu spoločnosti a environmentálnych systémov.

Táto koncepcia trvalo udržateľnej ekonomiky v plnom rozmachu zahŕňa pojem spoločenského kapitálu a kapitálu životného prostredia. Spoločenský kapitál má početné metódy, ktoré nám umožňujú tvoriť a udržiavať istú životnú úroveň v rodine a spoločnosti – tzv. mikroekonomiky. „Zakladajú sa na sociálnych väzbách mimo trhu a dovoľujú nám vychovávať deti, pripravovať jedlo, šiť alebo starať sa o svoj domov. Ekonomický život mimo trhu zahŕňa aj ekonomiky založené na výmennom obchode, v ktorých sa zjednávajú služby a produkty s priateľmi alebo susedmi, kde sa vymieňajú rastliny alebo semená, zoskupujú ľudské zdroje, poskytujú zdravotnícke služby atď.“, dodáva Thackara. Až donedávna sa tieto sociálne aspekty považovali, podobne ako v prípade úžitku z ekosystémov, za bezplatné zdroje. „Tento sociálny kapitál sa v súčasnosti začína merať. Začínáme si ho uvedomovať, čo je ďalšia pozitívna zmena v pravidlách, ktoré riadia spôsob fungovania ekonomiky,“ objasňuje.

Modely ekonomického rastu založené na starých paradigmách považujú existujúce osoby, miesta a spôsoby života za prekážky pri rozvoji a modernizácii. „Táto éra je už prekonaná. Dnes si uvedomujeme, že väčšina elementov trvalo udržateľného sveta odpovedá sociálnym praktikám pochádzajúcim z iných spoločností a dôb. Trvalo udržateľný dizajn skôr prijíma existujúce modely, procesy a spôsoby života, než aby vyvíjal nové produkty alebo budoval novú infraštruktúru. Kľúčovou otázkou nie je: Čo ešte môžem vytvoriť?, ale: Kto si už podobnú otázku kedy položil? Ako možno získať profit z ich úspechu?“, pýta sa Thackara.

City Eco Lab ponúklo možnosť porovnania s najlepšou praxou z iných častí sveta. Myšlienkou *City Eco Lab* bola prezentácia modelových projektov, ktoré mali povzbudiť verejnosť k aktívnej účasti a podporiť využívanie dizajnu ako efektívneho nástroja.

Zámerom podujatia bolo sústrediť sa na alternatívne systémy. John Thackara predstavil tzv. kolektívnu službu na udržanie poľnohospodárstva (AMAP), ktorá obyvateľom miest umožňuje nakupovať potraviny priamo od regionálnych výrobcov. Pri tejto príležitosti dizajnéri prezentovali svoje návrhy na zlepšenie podobnej služby s perspektívou využitia v rámci celej krajiny. Okolo projektu reštauračného stravovania Kantína 80 km organizovali hneď niekoľko animácií, ktoré sa zaoberali ďalšími aspektmi výživy v každodennom živote. Prečo Kantína 80 km? Podľa francúzskej legislatívy vzdialenosť 80 kilometrov zodpovedá maximálnej povolenej vzdialenosti na prepravu potravín bez použitia chladiarenského zariadenia.

Ďalšou dôležitou výzvou je podľa Thackaru mobilita. Naživo ponúkol službu kuriérov na bicykloch spoločnosti Les Coursiers Verts, ktorí zásobovali reštauráciu každý deň čerstvými potravinami. Bicykel predstavuje po chôdzi najekologickejší dopravný prostriedok a nielen to. „Môže byť aj najekonomickejší a najúčinnnejší. Treba však priniesť ešte veľa praktických vylepšení, aby sa služba distribúcie potravín na bicykli mohla naplno rozvinúť,“ dopĺňa Thackara.

Dizajn mal v rámci podujatia *City Eco Lab* tri významné úlohy. V prvom rade objavovať a vyhodnocovať existujúce zdroje: prírodné, ľudské alebo priemyselné. Na druhom mieste zviditeľniť projekty a ľudí, ktorí sa podieľajú na inovácii v prospech trvalo udržateľného rozvoja a nie sú vždy objektom médií či politiky. V neposlednom rade priblížiť využívanie rozličných typov expertízy v dizajne na vylepšenie výkonu a hodnoty modelových projektov.

Za takú významnú zmenu však nemôžu niesť zodpovednosť len dizajnéri. *City Eco Lab* bol preto akýmsi inkubátorom dizajnu, založeným na medziľudskej spolupráci – tzv. citizen co-design. #





← Expozícia City Eco Lab.

↑↑ Reštaurácia s lokálnymi potravinami. Expozícia City Eco Lab.

↑ Elektromobil francúzskej pošty. Expozícia City Eco Lab.





Barbora Tobolová

Súťažiť sa oplatí



Barbora Tobolová (1983) sa už počas štúdií na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave (odbor priemyselný dizajn) pravidelne zúčastňovala súťaží a výstav v oblasti priemyselného a grafického dizajnu. Získala viaceré ocenenia, okrem iných aj 3. miesto v medzinárodnej súťaži Transfurniture (2005) za projekt K3 – Kuchyňa pre tretí svet. Nemecká spoločnosť Berendsohn zaradila do sériovej výroby návrh hodínok a teplo/vlhkomera, ktorý zvíťazil v roku 2006 v súťaži na darčkový predmet. Jej návrhy pre súťaž Shelter In a Cart (2006) boli zaradené medzi zaujímavé projekty na internetovej stránke www.designboom.com. Barbora Tobolová nastúpila v roku 2008 na doktorandské štúdium na FA STU v Bratislave, v rámci ktorého sa rozhodla riešiť dizajn mestských bicyklov.





BAJK, mestský bicykel, 2008.

Čo vás priviedlo k priemyselnému dizajnu a ako štúdium naplnilo vaše očakávania?

Hoci som pôvodne chcela študovať záhradnú architektúru, oslovila ma výstava dizajnu, ktorá zmenila moje plány. Bola to výstava, resp. stála expozícia dizajnu, od minulosti až po súčasnosť, v Technickom múzeu vo Viedni. Našla som tu ohromný rozsah a širokospektrálne uplatnenie slova dizajn. Pokiaľ ide o štúdium priemyselného dizajnu na Slovensku, považujem za veľkú škodu, že väčšina konceptov, ktoré v rámci výučby vznikajú, nemajú možnosť dostať sa do štádia prototypu. Mnoho dobrých myšlienok ostáva „len“ na papieri. Univerzita mi dala predovšetkým výborné technické a umelecké vzdelanie, bez ktorého by som sa v návrhoch projektov určite nepohla. Talent je však iba desatina z úspechu.



BAJK
holding s.r.o.





Napĺňajú sa vaše predstavy, ktoré vás viedli k výberu tejto profesie? Ako ďalej vidíte svoje uplatnenie?

Som typ človeka, ktorý potrebuje neustále skúmať a objavovať niečo nové. Rada navrhujem nové koncepty, nové riešenia, hľadám nový, „môj“ pohľad na svet. A som veľmi rada, keď sa moje vízie zapáčia ľuďom. Žijem vo vlastnom dizajnovom svete a usilujem sa realizovať sny. S dizajnom na Slovensku je to v súčasnosti veľmi ťažké. Ľudia, ktorí by mohli podporiť jeho skvalitňovanie a väčšie uplatnenie v praxi, akoby sa uzatvárali do vlastnej škrupiny a nechcú akceptovať nové nápady. Nie je tu hlad po profesionálnom dizajne. Takže skôr zvažujem možnosť uplatniť sa v zahraničí.

Už počas štúdií ste sa úspešne zúčastnili viacerých súťaží. Vaše výsledky potvrdzujú, že súťažiť je užitočné. Čo môžu dizajnérske súťaže účastníkov dať a naopak, na aké úskalia musí byť pripravený?

Dizajnérske súťaže sú skvelou príležitosťou otestovať a spoznať sám seba. Môžete sa porovnávať s celým svetom. Takýto osobný tréning človeka posúva ďalej a konfrontuje jeho projekt s realitou. Je to jedinečná možnosť skvalitňovať svoju prácu už počas štúdia. Úskalía? Neúspech je vždy len dočasný a na veci sa treba pozeráť perspektívne.

Ktorá zo súťaží vás najviac zaujala, prípadne najviac naučila?

Asi najhlbší dojem na mňa zanechala súťaž Transfurniture'05. Bola to moja prvá dizajnérska súťaž v živote, na ktorej som bola ešte aj úspešná. Veľmi veľa mi dal workshop, ktorý som v rámci tejto súťaže absolvovala v Miláne. Zistila som, že dizajnu a nových farebných alebo tvarových kreácií sa vôbec nemusím báť. Medzinárodná súťaž pre nemeckú spoločnosť Berendsohn Give Away Design Contest ma zasa naučila, že precíznosť a dôkladnosť idú ruka v ruke s kvalitným dizajnom.

Mohli by ste nám priblížiť vaše súťažné projekty a ich osud?

V medzinárodnej súťaži Transfurniture – Kuchyňa pre tretí svet som získala tretie miesto. Hlavná myšlienka návrhu bola vytvoriť dizajn pre ľudí v núdzi a pre ľudí, ktorí nemajú možnosť existovať v ekonomicky vyspelej spoločnosti. Usilovala som sa o variabilitu návrhu tak, aby bol aplikovateľný vo viacerých smeroch. Porotu zaujal práve môj postoj, že som sa projektom usilovala osloviť rozvojové krajiny, a takisto polyfunkčnosť a všestranná použiteľnosť. Spolu s ďalšími dvoma finalistami sme absolvovali spomenutý týždenný workshop v Miláne, kde sme potom na Salone del Mobile vystavovali svoje projekty. Na kuchyňu K3 sa mi však nepodarilo zohnať výrobcu, takže ostáva





dúfať, že hádam sa to niekedy podarí. Projekt Vlhkomer, teplomer a hodinky Xera pre firmu Berendsohn získal ocenenie, ktoré znamenalo, že sa dostal do finálnej produkcie a v súčasnosti sa realizuje sériovo. Nedávno sme spoločne so zástupcami firmy riešili aj alternatívny redizajn a možnosti ďalšej výroby.

Aká bola cesta do súťaže s projektom mestského bicykla?

S projektom mestský bicykel som sa dostala do finále IBDC v Taiwane. Do súťaže som najprv posielala kompletnú dokumentáciu, na základe ktorej som postúpila ďalej. Následne som koncom minulého roka posielala do Taiwanu model. Výsledky súťaže budú vyhlásené v marci 2009 na slávnostnom otvorení svetového veľtrhu bicyklov a bicyklových konceptov. Usporiadateľská krajina ma vyzvala k aktívnej účasti, ktorá má byť spojená s prezentáciou na otvorení veľtrhu. Snom každého dizajnéra je však uviesť projekt do výroby. To by ma potešilo zo všetkého najviac.

^ LIMO, elektrický odšavovač, 2007.

^ XERA, hodinky + vlhko/teplomer, 2006.

Zaujímate sa o ochranu prírody a životného prostredia vôbec. Znamená to, že rešpektovanie ekologických zákonov považujete za jednu z hlavných podmienok kvalitného dizajnu?

Áno. Dizajnér tvaruje dobu, a preto by mal prihliadať na všetky aspekty, ktoré s tým súvisia. S čím väčším počtom problémov sa dizajnér vysporiada vo svojom projekte, tým väčšiu šancu má projekt byť nadčasový. V dnešnom svete sa ľudia stavajú k ochrane prírody veľmi ľahostajne, sú akýmisi „ekologickými lenivcami“. Pri sústavnom náraste škodlivých vplyvov na životné prostredie čoskoro nebudeme mať kam vykročiť.

To nás odkazuje na vašu účasť na poslednom Ekoplagáte.

Posledné žilinské Trienále Ekoplagát (2008) ma oslovilo svojou témou. Ekoplagát je jedným z mála podujatí, ktoré upozorňuje na skutočnosť, že k prírode sa väčšina ľudí stavia bezohľadne a kruto. Chcela som poukázať na to, že po nej šliapeme či už vlastnými nohami, alebo ju ničíme dopravnými prostriedkami. Plagát Truth, s ktorým som sa na trienále zúčastnila, bol vyrobený z recyklovaného papiera, keďže ani jeho výrobou som nechcela nijakým spôsobom uškodiť životnému prostrediu. Chcela som vyjadriť súboj prírody a techniky a zdôrazniť tak zmysel jej ochrany. Cena primátora mesta Žilina, ktorú som dostala, ma preto veľmi potešila.





Aké sú vaše plány do budúcnosti? Sú úzko spojené iba s dizajnom?

V prvom rade by som chcela dokončiť doktorské štúdium a popritom sa venovať novým projektom. Mam v pláne absolvovať popri štúdiu zahraničné stáže. Dúfam, že sa mi v budúcnosti podarí zamestnať sa v kreatívnom dizajnerskom tíme, s možnosťou realizovať svoje nápady v praxi. Či už doma, alebo v zahraničí. #

◀ CARTA, vozík a posteľ v jednom, 2006.

††† HOP, stolček, 2008.

†† K3, kuchyňa pre tretí svet, 2005.

† Chápadlo, interiérová lampa, 2005.





Patrik Illo for in Rona +

sklo na pitie a iné použitie

25. február – 29. marec 2009

vernisáž: 25. február 2009 o 18,00

Slovenské centrum dizajnu a Rona, a. s., Lednické Rovne

Výstavný a informačný bod SCD
SATELIT
Dobrovičova 3
Bratislava
www.sdc.sk



SATELIT

Otvorené denne
okrem pondelka
od 13,00 do 18,00

Organizátori:



Mediálni partneri:

designum

TWIN CITY JOURNAL

kam do mesta

_FM

Podakovanie:



BOMBAY SAPPHIRE





Zdeno Hogh

Artzept 2008, Kruhy na vode

S menom Zdena Hogha sme mali doteraz možnosť stretnúť sa najmä v súvislosti s podujatiami, ktoré organizoval ÚĽUV. Od roku 2004 sa pravidelne zapája do súťaže Kruhy na vode, v rámci ktorej získal viaceré ocenenia (2004 – 3. cena, 2006 – 1. a 3. cena, 2008 – 1. cena v kategórii keramika). V roku 2008 sa mu v Miláne podarilo získať aj 2. miesto v medzinárodnej dizajnerskej súťaži Artzept „Cookie Jar 2008“.





◀> Desiatová polievka pre teba a pre mňa, Kruhy na vode, 2008



Vyšťudovali ste vedu o výtvarnom umení. Čo vás od teórie priviedlo k praxi profesionálneho keramikára?

Môj kladný vzťah k teoretickému uvažovaniu aj k výtvarnej práci je dlhodobou záležitosťou a týka sa ešte obdobia pred vysokoškolskými štúdiami. K uprednostneniu cesty profesionálneho keramikára napokon prispeli skúsenosti, ktoré som získaval ako doktorand na ÚDU SAV. Vďaka nim som si uvedomil, že medzi mojimi danosťami pre túto prácu a vlastnými očakávaniami existuje demotivujúci nepomer. Poruke bola opäť výtvarná tvorba a v rámci nej možnosť uplatniť vyššiu mieru intuície, využiť prvok náhody, byť emocionálnejší, azda menej racionálny... Nechcel som byť teoretizujúcim výtvarníkom, ale naopak, hľadal som priestor na využitie toho,

čo som v teórii uplatniť nevedel. Dodnes ma príjemne prekvapuje, akým náhodným spôsobom veci vznikajú, ako sa predstavy nepredvídateľne reťazia, ako sa napokon stane nosným nápad, ktorý už niesol visačku: „nepoužiteľný“.

Zviditeľnili ste sa úspechmi v súťaži Kruhy na vode. Naposledy to bolo vlani, keď ste získali Hlavnú cenu v kategórii Keramika za Lúčne solníčky a sériu misiek Desiatová polievka pre teba a pre mňa. Čo vás motivuje k tvorbe dizajnu ovplyvneného tradičným remeslom?

Práve vďaka súťaži Kruhy na vode som si výraznejšie uvedomil, že s tradíciou nesúvisím len – hoci aj pozitívne mienená – konzervácia minulosti, ale že jej prirodzeným pokračovaním je aj naša súčasnosť. Všetky naše primárne vnemy, zážitky,





dojmy, skúsenosti, postoje... dokonca aj pokusy o pozmenenie či prekročenie tradičného vnímania sveta. Preto sa mi javí dôležité prijať za svoje základné východisko najprv domáce prostredie ako celok. Zdá sa mi, že nám to umožní prirodzeným spôsobom (či už pozitívne alebo kriticky) interpretovať priestor, v ktorom žijeme, a nie je pritom určujúce, či za výsledným produktom stojí inšpiratívne konkrétne tradičný predmet, technológia, materiál. Pre mňa tradičné remeslo predstavuje zázemie prostredníctvom hodnôt, ako sú účelnosť predmetu, jeho súznenie s prípadným dekorom, tvarová aj emocionálna otvorenosť voči užívateľovi, prirodzený rešpekt k prostrediu či pozitívny vzťah k prírode. A pritom môže byť toto zázemie vnímané aj ako zdroj vymedzenia sa voči nemu. Zdá sa mi, že aj takýto

postoj nás napokon vedie smerom k autentickejšej tvorbe, ktorá predstavuje hodnotu aj mimo nášho priestoru.

Myslíte si, že na Slovensku má šancu prežiť tradičné remeslo s novým dizajnom?

Domnievam sa, že v istej miere ju má aj bez nového dizajnu, pretože hodnoty, ktoré reprezentuje, nestratili svoju aktuálnosť a pre mnohých sú čitateľné a pôsobivé aj v tej podobe, v akej ich predstavuje. V tomto prípade problém skôr spočíva v propagácii a organizácii predaja už existujúcej, resp. pretrvávajúcej výroby. (Odstrašujúcim príkladom súčasnej situácie sú iste bratislavské vianočné trhy, ale aj iné podobné akcie, ktoré sa konajú v priebehu roka po celom Slovensku.) Pozitívne tiež vnímam skutočnosť, že tradičné



remeslo prinášalo výrobky vytvorené maximálne účelne, a pokiaľ nezanikne aktuálnosť účelu jednotlivých produktov, môže nový dizajn premostením tradičného remesla a súčasnej estetiky prispieť k jeho výraznejšiemu oživeniu. Ostáva však odpovedať na otázku, nakoľko sme ako užívatelia otvorení súčasnému slovenskému dizajnu, či ho vôbec reflektujeme. Teda, kto má väčšie šance? Tradičný remeselník alebo súčasný dizajnér?

Vaším ďalším veľkým úspechom je ocenenie v súťaži Arzept 2008, ktorej zadaním bolo vytvorenie dizajnu dózy na sušienky. Tu ste spomedzi 52 súťažiacich z 15 krajín získali 2. miesto. Súťaž je koncipovaná odlišne ako Kruhy na vode. Ovplyvnilo to vašu prácu na súťažnom exponáte? Môžete nám priblížiť, ako ste tento produkt poňali?

Koncepciu spomínanej súťaže som nepociťoval ako podstatne odlišnú od koncepcie Kruhov na vode. Aj keď v tomto prípade išlo o spracovanie konkrétnej témy, organizátor pripomenul, že ide o tradičný produkt (ktorý sa v Anglicku používal od 18. storočia), pripojil popis jeho typického vzhľadu, požiadavku účelnosti nového prevedenia aj rešpektovania životného prostredia. Keďže rád využívam riešenia, ktoré umožňujú voľnú manipuláciu s výsledným produktom, rozhodol som sa aj teraz pre hľadanie týmto smerom. Základný model, ktorý už čiastočne spĺňal túto požiadavku, dostal pomocný názov Vezmi si koláčik, a ten následne určil ďalší postup a finálne dotvarovanie.

Mojou snahou bolo dosiahnuť pohodlné a bezpečné uchopenie predmetu, predovšetkým do pravej ruky a „vysypanie“ koláčika (sušienky) do dlane ľavej ruky. Tomu napokon zodpovedá aj mierne naklonenie otvoru. Pri jeho vlastnom riešení som sa rozhodol prevziať tvarové zakončenie ulity slimáka, ktoré vyhovovalo mojej predstave zachovania celkovej jednoduchosti a hravej manipulovateľnosti s objektom popri jeho účelnosti. Výrobok ostal kompaktný a neobsahuje ďalšie časti (ako uzáver), ktoré by sa mohli manipu-

láciou poškodiť – iba korkovú zátku, ktorá v spodnej časti uzatvára nasýpací otvor.

Domnievate sa, že súťažiť sa oplatí? Myslíte si, že úspech v medzinárodnej dizajnerskej súťaži ovplyvní záujem o vašu tvorbu?

Nepovažujem sa za súťaživého človeka, práve naopak. Každú účasť na takomto projekte preto vnímam predovšetkým ako pokus o získanie pocitu spolupatričnosti s ľuďmi podobného zamerania, vnímania sveta a často i podobných problémov. V pomerne často sa opakujúcom hľadaní zmyslu je súťaž zároveň jeho pohodlným vydaním v kocke. Už tým, že je vypísaná, signalizuje existenciu istého záujmu o konkrétny druh práce a poskytuje základnú tvorivú motiváciu a napokon aj príslušný servis.

Napriek tomu treba počítať s tým, že ide o zmysel viac alebo menej fiktívny a že v konečnom dôsledku konkrétny návrh neprejde do výroby a nedočká sa svojich užívateľov. A teda ani autor možnosti zistiť mieru užitočnosti či obľúbenosti daného produktu. #





Nová tvár Prahy (tá pekná)

Výstava a publikácia New Face of Prague

V druhej polovici januára sme v bratislavskej Design Factory mali možnosť vidieť rozsiahlu výstavu prezentujúcu architektonické dianie v Prahe od roku 1990. Výstava mala premiéru minulého leta v pražskej Galérii Jaroslava Fragnera a je určená na putovanie po ďalších európskych mestách. Aj preto dostala „internacionálny“ názov *New Face of Prague* – a treba hneď na začiatku povedať, že novú tvár Prahy ukazuje z tej krajšej a pozitívnejšej stránky.

Autori výstavy, Dan Merta, riaditeľ Galérie Jaroslava Fragnera a Klára Pučerová, si dobre uvedomujú, že Praha má svoju „zjazvenú tvár“. Viac sa dozvieme z dvestostranovej publikácie, ktorá slúži zároveň ako katalóg výstavy.

V úvodnom texte Klára Pučerová a Dan Merta pripomínajú, že Praha je dnes piatym najnavštevovanejším mestom Európy a dvanástym najobľúbenejším na svete. Na 10. bienále

architektúry v Benátkach bola v rámci jedného z výskumov vyhodnotená ako druhé mesto s najväčším potenciálom rastu v Európe. Praha, tak ako iné (hlavné) mestá v súčasnosti, funguje pod neustálym developerským tlakom, čo by mohlo viesť k pozitívnym výsledkom. Najpálčivejším problémom súčasnosti je však neexistencia komplexnej urbanistickej vízie Prahy, mesto nemá útvar hlavného architekta. Reprezentácia mesta zrejme nemá chuť a ani záujem diskutovať o vývine mesta, neexistuje žiadna pevná koncepcia. Za to, že v Prahe funguje nejaká regulácia, patrí podľa autorov vďaka tradične silnému vplyvu pamiatkarov. Za inšpiratívny príklad považujú Viedeň, kde vedenie mesta vedie s architektmi a expertmi dialóg v záujme zachovania historickej kontinuity.

New Face of Prague je do značnej miery subjektívnym exkurzom do architektonického vývinu Prahy, pretože „na architektúru

nemožno nazeráť iba z utilitárneho alebo ekonomického hľadiska, ako nemožno vnímať iba jej estetické kvality“.

Pôvodným zámerom autorov bolo ukázať 30 „best of“ pražských architektur, no výber bol nakoniec rozšírený a prezentovaných je ich viac ako päťdesiat. Popri notoricky známym architektonickým ikonám ako Gehryho a Miluničov Tancujúci dom, Corso Karlín z ateliéru Ricarda Bofila či Oranžéria od Evy Jiříčnej sú predstavené aj ďalšie výborné projekty, ktoré nie sú tak mediálne známe. Rozdelené sú do niekoľkých okruhov: medzníky 20. storočia, administratíva, kultúra, rekonštrukcie a industriál, verejné stavby, bytové komplexy, rodinné domy, interiéry, hotely, ekológia a vízie.

Úvodné výstavné panely, ako aj jedna kapitola publikácie sú venované historickej retrospektíve pražskej architektúry v rokoch 1900 – 1989. Autorom textu





← Otvorenie výstavy v Design Factory.
→ Palác Euro: Richard Doležal, Petr Malinský, Petr Burian, Michal Pokorný/DAM, Martin Kotík/
Omicron-K, 2002.
↳ Zlatý Anděl: Jean Nouvel/ AJN, 2000.

je známy historik architektúry Zdeňek Lukeš. Okrem inšpirácií Bauhausom, Le Corbusierom, ruskými konštruktivistami a holandskou skupinou de Stijl uvádza aj slovenských, resp. na Slovensku pôsobiacich architektov ako Jurkoviča, Karfíka, Fuchsa, Krohu.

Ďalšia kapitola knihy je venovaná pražskej architektúre po roku 1989 (autor Petr Kratochvíl). Čitateľa môže zaujať poznámka o návšteve Roberta Venturiho v Prahe v roku 1991. Na otázku, aké riešenie by navrhol na Staromestské námestie v súvislosti so súťažou na dostavbu Staromestskej radnice, odpovedal, že na to by si netrúfol: „Keď sa niečo nepodarí v Londýne, je to škoda, ale v Prahe by to bola tragédia... toto dedičstvo je inšpiráciou, záväzkom, mierkou úrovne...“ Aj pre zahraničné hviezdy je pražský kontext dôvodom na zdržanlivosť, hovorí autor.

Čo môžeme Prahu z nášho pohľadu závidieť, je oveľa lepšie využitie potenciálu starých industriálnych území, kde možno „geniálne skĺbiť historické relikvie so súčasným experimentom“. Zatiaľ čo v Bratislave industriál už len živorí, v Prahe z neho naopak dokázali urobiť čosi ako obchodnú značku. Či už je to Bofilovo Corso Karlín, priemyselná budova premenená na kancelárie; kde nová stavba ako by vyrastala z pôvodnej, alebo Cornlofts Karlín od rakúskeho ateliéru Baumschlager&Eberle, ktorý niekdajšiu sýpku premenil na exkluzívne bývanie (lofty) doplnené o obchody



a kancelárie, pričom historické priečelie bolo až pietne zachované. „Industriálna poetika Holešovic“ nie je prázdny pojemom teoretikov architektúry, ale skvelým príkladom revitalizácie priemyselných pamiatok z prelomu 19. a 20. storočia, či už je to bývalý holešovický pivovar (Vít Máslo a David R. Chisholm), Centrum súčasného umenia DOX od Ivana Kroupu a ďalšie.

Zaujímavé a aj pre náš kontext inšpiratívne sú architektúry obytných súborov, napríklad Villa Park Strahov od výborného zoskupenia A69 (Boris Redčenkovič, Prokop Tomášek, Jaroslav Wertig) alebo obytný súbor Na Krutci od zoskupení Kuba&Pilař architekti, DRNH, Rudiš-Rudiš a AMB Architekti. Kvalitných obytných súborov a rodinných domov je vo výbere naozaj dosť, ale určite by nebol úplný bez drobného minimalistického „lesného“ domu v Mukařove od Ivana Kroupu, ktorý bol zaradený do viacerých európskych publikácií.

Z administratívnych projektov spomeňme aspoň dve úplne protichodné realizácie. Fuel, atrium centrály Vodafone v Strašniciach, od DOT architects a Federica Diaza je dynamický priestor z „tečúcich



a vznášajúcich sa“ kriviek, vytvorených z najmodernejších progresívnych materiálov. Na druhej strane je tu zdánlivo nenápadná budova centrály ČSOB Praha-Radlice od Josefa Plesketa, ktorá akoby negovala všetko, čo si človek predstavuje pod pojemom banková centrála (našťastie!).

Na výstave sa v zaujímavej podobe prezentovala aj tzv. ekologická architektúra: Hlinená bašta v Průhoniciach od priekopníka hlinených stavieb Petra Suskeho je experimentálnou stavbou s dôsledným využitím prírodných materiálov.

Užitočnou pomôckou pre architektónických turistov je v publikácii mapa Prahy s vyznačením všetkých prezentovaných architektur a poteší aj súbor fotografií jednotlivých autorov a ateliérov, takže si človek môže pozrieť a porovnať „osobnosť a dielo“. #

New Face of Prague. Současná architektura v Praze po roce 1989. Contemporary Architecture in Prague After 1989.

Koncepcia: Klára Pučerová, Dan Merta
Galerie Jaroslava Fragnera, Praha, 2008



Kupé 4

Národný dizajn bol hlavnou témou štvrtého ročníka stredoeurópskej konferencie o grafickom dizajne, ktorá sa konala 28. a 29. 11. 2008 na Stanici Žilina -Záriečie.



Čo je Kupé? Pred tromi rokmi som bol prvýkrát očarený osobitou atmosférou „vreckovej“ konferencie, z originálneho miesta konania a úžasného zánietenia všetkých organizátorov. Jej štvrtý ročník fungoval ako dobre namazaný hodinový stroj, ktorý nezadrhával ani pri zásadnej organizačnej zmene – prechodu na anglický jazyk rokovania. Moderátorovi Braňovi Matisovi zdatne sekundoval Palo Bálik, vizuálna zložka bola opäť perfektná. Dramaturgia štvorky bola obohatená o kultúrne vstupy medzi výmenami prednášajúcich – široká paleta hudby, literatúry, folklóru. Pre mňa osobne bolo najväčším zážitkom vystúpenie mužov s pastierskymi píšťalami. V piatkový večer navyše zahrala poľská hipopopová kapela Napszyklat.

Príspevok o Kupé 4 začnem spomienkou na iné sympóziu, ktoré sa uskutočnilo počas 21. bienále grafického dizajnu v Brne v roku 2004. Krisztina Somogyi na ňom hovorila o emóciách vo vzťahu medzi dizajnérom, jeho prostredím a klientmi. V mysli mi utkvela predovšetkým príhoda s logotypom pre veľkú maďarskú elektrárenskú spoločnosť. Krisztina bola svedkom situácie, keď o výsledku jej mnohotýždennej práce (corporate identity elektrárne) rozhodovala upratovačka (!!!) riaditeľ elektrárne. Vtedy som mal práve čerstvo v pamäti podobnú situáciu z českého prostredia. A Krisztina mi hovorila z duše. Koľko toho musí grafik – tvorca zniesť od nekompetentnej laickej verejnosti, ktorá má však v mnohých prípadoch rozhodujúce právomoci, Krisztina ukázala aj na poslednom Kupé. Oficiálny víťazný logotyp zo súťaže pre mesto Pécs bol zmesou diletantizmu a pohŕdaním odborom grafického dizajnu ako takým. Plánovitý rozvoj mestskej turistiky sa v deväťdesiatych rokoch 20. storočia stal celosvetovým trendom, ktorý každoročne odčerpáva z mestských rozpočtov nemalé peniaze. Sú vyhlásované dizajnérske súťaže, o ktorých

výsledkoch však rozhodujú ľudia z mestských zastupiteľstiev často bez účasti odborníkov – dizajnérov alebo špecialistov na corporate identity. Na výsledkoch je to samozrejme vidieť.

Agata Szydłowska nás v priebehu svojej prednášky „ubezpečovala“, že situácia v Poľsku je rovnaká. Niekoľko mestských logotypov (Varšava, Radom, Katovice) potvrdilo súčasný trend „štetcovej“ formy, ktorá sa často vyskytuje aj na turistických „imidžových“ logotypoch jednotlivých krajín, ako nám v peknej ukážke neskôr predviedol Vasyľ Kosiv.

Problematicke možných spôsobov oficiálnej štátnej prezentácie prostredníctvom kvalitného grafického dizajnu sa na Kupé 4 venoval celý rad prednášajúcich. Krisztina Somogyi sa ostro ohradila proti barokovo preplácanej oficiálnej maďarskej kampani riešenej v duchu Gullivera – obrovskí rozjasení ľudia vystupujú z turistických lákadiel (hradov, kláštorov, jazier...). Balansovanie na pomedzí vkusu a gýča nemusí byť jediným problémom „štátneho dizajnu“. Sociológ Miroslav Tížik demonštroval, aké zaujímavé môžu byť štatistické dáta. Najskôr predviedol rozbor vyobrazení na slovenských platidlách. Na bankovkách zistil takmer stopercentný výskyt kostolov a rovnomerné zastúpenie historických osobností z katolíckych a protestantských kruhov. Tento oficiálne proklamovaný pohľad na Slovensko porovnal s krajinami s rovnakou alebo silnejšou katolíckou tradíciou (Brazília, Poľsko) a následnou ľudovou anketou o výber zobrazení na slovenských eurách. Ukázalo sa, že ani Brazília, ani Poľsko sa takým výrazným spôsobom k najrozšírenejšiemu „štátnemu“ náboženstvu na svojich bankovkách nehlásia, a v slovenskej ankete síce zvíťazil motív trojramenného kríža, ale bol nasledovaný Bratislavským hradom a Kriváňom.



← Filip Blažek.

↓ Braňo Matis a Palo Bálik.



Ďalším osvedčeným zdrojom inšpirácie a tiež akýmsi sekundárnym národným náboženstvom sa môže zdať folklór. Vasyl Kosiv predviedol historický exkurz po typických ukrajinských vizuálnych archetypoch – ľudových ornamentálnych vzoroch využívaných „odpradávná“ ako symbol Ukrajiny. Od ľudových kalendárov, plagátov cez obalový dizajn (cigarety) až k súčasným výročným správam bánk alebo televíznej grafike. Juraj Blaško a Palo Bálik v úvode katalógu úspešnej výstavy Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU na brnianskom bienále, venovanej vizuálnej prezentácii Slovenska, napísali: „Dlhodobá tendencia prezentovať Slovensko prevažne prostredníctvom folklóru zvädza identifikovať národný dizajn ako tvorbu s výrazným prvkom slovenskosti. Ak vôbec existuje niečo ako slovenskosť v dizajne, ako sa odzrkadľuje v jeho koncepcnej a formálnej rovine?“ (O výstave sme písali v časopise Designum č. 4/2008.) Osobne som bol svedkom hlasného odsúdenia výstavy a rozčúlenia niektorých slovenských návštevníkov bienále, ktorí celú expozíciu vnímali ako

protislovenskú provokáciu. Juraj Blaško na vernisáži presne spočítal, koľkokrát bol vystavenými exponátmi údajne porušený zákon o hanobení štátnych symbolov. V tej chvíli som to bral ako dobrý vtip, nenapadlo mi, že to niekto môže vziať osobne. Celý projekt bol na Kupé 4 predstavený nielen prostredníctvom prednášky Juraja Blaška, ale tiež inštaláciou niektorých exponátov z výstavy v priestoroch žilinskej Stanice.

Zatiaľ čo vyjadrením nespokojnosti so zautomatizovanou a nekreatívnu oficiálnou vizuálnou prezentáciou Slovenska (väčšinou pomocou štátneho znaku) chceli mladí slovenskí dizajnéri vyvolať diskusiu a neskôr potrebu vzniku novej („imidžovej“) značky Slovenska, v Čechách už taká značka existuje. „Stála veľa peňazí a používa sa málo,“ povedal Filip Blažek. A znovu sa hovorilo o štátnom korporátnom dizajne a využiteľnosti štátnych symbolov. Filip Blažek spolu so svojim spolupracovníkom zo štúdia Designiq



Kupé 4

Janom Dobešom úspešne realizoval projekt sklenenej knihy o českej hymne – luxusný darčkový predmet vyrobený pre ministerstvo zahraničia. V čase konania konferencie Kupé 4 sklenená kniha získala nový, paradoxný rozmer. Niekoľko popredných českých sklárni uzavrelo svoje prevádzky a sklenená kniha ako symbol typicky českého a vo svete uznávaného výrobku bude možno jeho labutou piesňou.

Téma národnej hymny bola súčasťou rituálov žilinskej konferencie – hymny štátov všetkých prednášajúcich na Kupé 4 boli zmixované a výsledná zvuková clona vítala účastníkov pred zahájením každého dňa. Existuje niečo také originálne a jednoznačne identifikovateľné s každou krajinou ako vlastná hymna aj v oblasti grafického dizajnu?

Vasyl Kosiv z Ukrajiny uviedol štyri príklady rôznych svetových „národných škôl“ dizajnu: japonskej, iránskej, poľskej a švajčiarskej. Usiloval sa dokázať, že hoci evolučný vývoj ide neustále dopredu, tak z nánosov meniacich sa dobových trendov je možné neustále vystopovať základnú vnútornú stavebnú vrstvu, ktorá sa v prípade uvedených „národných škôl“ nemení. Naproti tomu na Ukrajine neexistuje nič, čo by z formálneho hľadiska vždy bezpečne prezradilo národný štýl (snád s výnimkou už skôr zmienenej folklórneho vzoru). Ukrajina je veľká krajina, kde žije mnoho grafických dizajnérov s rôznym výtvarným štýlom. Fakt, že Maďarsko a Česko sú síce krajiny omnoho menšie, a pritom o nejakom ucelenom národnom štýle sa v ich prípade tiež nedá hovoriť, potvrdili Krisztina Somogyi aj Filip Blažek.

Agata Szydłowska uviedla, že vo svete prežíva mýtus poľskej plagátovej školy. Ponúka sa pritom otázka, či plagát ešte stále zaujíma v súčasnom poľskom grafickom dizajne také výsadné postavenie, alebo ide iba o stereotypné preberanie tradičných pohľadov z minulosti. K tomu si dovoľím vlastnú poznámku – kto zažil slávnostné otvorenie varšavského bienále plagátu, nedovolí si pochybovať o zmysle a budúcnosti poľského plagátu. Je to, akoby ste Čechom vzali pivo a Škótom kilt... Agata Szydłowska napriek tomu oprávnene

argumentovala, že nielen v súčasnosti, ale ani v minulosti nežili v Poľsku iba tvorcovia plagátov. Okrem iného predstavila celý rad rýdzich typografov a ich skvelých autorských písíem. Vďaka prednáške INSIDE AUT sme sa po osemdesiatich rokoch razom na chvíľu ocitli v náručí Rakúska. Barbara Wais a Marcus Sterz (Drahtzieher) nám najskôr stručne vyložili dejiny rakúskeho dizajnu. Ako to už u Rakúšanov býva zvykom, priznali sa ku svojej pupočnej šnúre – Thonetovej stoličke a Ottovi Neurathovi. Cez najzložitejšie obdobie rakúskych dejín sa preniesli zábermi zo zasneženého filmu s Leni Riefenstahlovou a charakteristické obaly bonbónov PEZ potom definitívne vyčarili úsmev na tvárach divákov. Ukážky súčasného dizajnu neboli prítomným Bratislavčanom neznáme, na konci októbra sa v galérii Satelit totiž skončila výstava GD2D+PD3D Fresh Air – prezentácia toho najaktuálnejšieho z rakúskeho dizajnu. Marcus Sterz bol na nej zastúpený autorským písmom Hermetica. Barbara Wais a Marcus Sterz, rovnako ako ostatní účastníci konferencie, potvrdili neexistenciu národného grafického štýlu. Otázkou je, či existuje niečo ako medzinárodný európsky štýl. Pokiaľ áno, nikomu z prednášajúcich na konferencii to očividne nevadilo.

Jediný, kto sa do Žiliny prišiel iba poštážovať, bol Dimitris Karaiskos. Bol nešťastný, že jeho rodná krajina je považovaná za kolísku európskej civilizácie, a pritom momentálne nedisponuje, podľa jeho názoru, dostatočne zaujímavými osobnosťami z oblasti grafického dizajnu.

Na konferencii Kupé 4 vystúpili tiež Katarína Balážiková a Martin Mistrík, rovnako ako aj estónski hostia, častý účastník diskusií, neprehliadnuteľný Kristjan Mändmaa a Ivar Sakk. Na ich vystúpeniach som, žiaľ, nebol prítomný. Rovnako som nevidel zákulisie celého kupé, niekde som tam iba tušil Marcela Benčíka a veľa ďalších obetavých organizátorov, bez ktorých by Kupé nebolo. Nezostáva nič iné, ako sa tešiť na Kupé 5. #



história





Slávka Pecháčková – Procházková (rod. Záturecká)

Patrí medzi klúčové postavy slovenskej textilnej tvorby, predovšetkým v období 60. a 70. rokov. Pravidelne sa zúčastňovala výstav úžitkového umenia doma i v zahraničí. Spomedzi mnohých spomeňme aspoň EXPO v Bruseli a Moskve, celoslovenskú výstavu úžitkového umenia v Helsinkách (1966), výstavu slovenského úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva v Havane, vo Viedni a Novom Sade (1967). V roku 1970 mala samostatnú výstavu v priestoroch Umeleckej besedy v Bratislave. Získala niekoľko ocenení v oblasti slovenského úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva. Jej diela sú súčasťou viacerých galerijných a muzeálnych zbierok. Najznámejšia je predovšetkým realizáciou filmtlačí, ktoré sa vďaka svojej nadčasovosti dodnes vyskytujú v interiéroch mnohých domácností.





Z väčších projektov spomeňme aspoň niektoré: ručne viazaný koberec pre Galériu Ľudovíta Fullu v Ružomberku (1966), tapiséria v priestoroch sovietskej osobnej lode OL-400 (1979), opona pre divadlo v Bojniciach (70. roky), artprotis v Dome smútku v Dubovej, tapiséria pre rodný dom Ľudovíta Štúra (70. roky) a mnohé iné. Jej práce, ktoré sú späté s interiérom privátnym alebo verejným, sa vyznačujú kultivovaným výtvarným rukopisom a technologickou precíznosťou.

Narodili ste sa v juhoslovanskom Osijeku. Aké bolo vaše detstvo a čo vás priviedlo na Slovensko a napokon k práci s textilom?

V Južoslávii sme žili ako Slováci až do roku 1941. Keď sme prišli na Slovensko, mala som jedenásť rokov. Presťahovali sme sa počas vojny, čo bolo pre rodinu veľmi kruté. Začínali sme úplne od začiatku. Po roku 1948 otca vyhlásili za triedneho nepriateľa a päť rokov sedel v Jáchymove. Prišli sme o všetok majetok. V tom čase som robila prijímacie skúšky na textilnú školu v Brne, ale nemala som dobrý kádrový posudok, a tak ma neprijali. Od detstva ma bavilo kresliť. Moja staršia sestra bola textilnou výtvarníčkou, v Merine Trenčín navrhovala látky. To, čomu sa venovala, ma veľmi inšpirovalo.

Väčšinou sa pri vašich životopisných údajoch uvádza informácia o „súkromnom štúdiu“. Kde ste toto štúdium absolvovali a čo vám dalo?

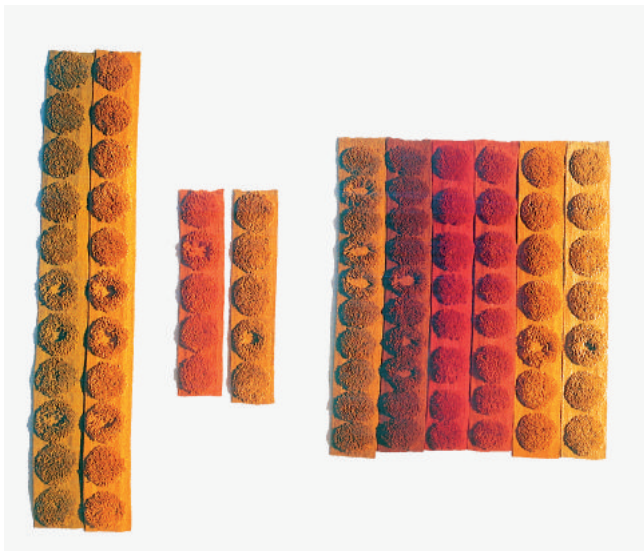
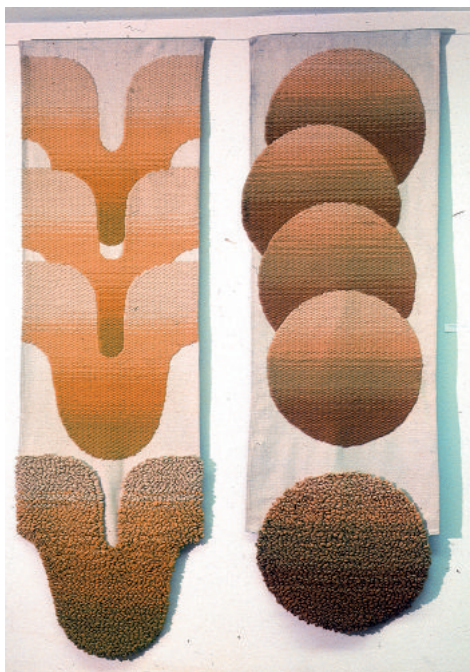
V Bratislave som štúdium ukončila maturitou. Nakoľko ma kvôli zlému kádrovému posudku neprijali na žiadnu vysokú školu, usilovala som sa nájsť zamestnanie, ktoré by mi vyhovovalo. Šťastnou náhodou som sa dostala do ateliéru vtedy začínajúcej Textilnej tvorby, kde bol vedúcim výtvarníkom M. Korčian. Ten ma prijal a pomáhal mi v začiatkoch. Postupom času som prešla rôznymi školeniami, ktoré organizovala Textilná tvorba v Prahe. Tak som sa dostala aj na dlhodobý pobyt do Prahy do ateliéru prof. Fišárka, čo bolo pre mňa veľmi užitočné. Pracovalo sa tam s rôznymi technikami, najmä s filmtlačou. Musela som v tej dobe ísť iniciatívne za všetkým. Nebolo to jednoduché. Mala som však šťastie na niektorých ľudí, napríklad môžem ďakovať vedúcemu dielne vo Valašskom Meziříčí, že ma pustil k práci s rôznymi textilnými technikami.

Od roku 1953 ste boli zamestnaná v bratislavskej Textilnej tvorbe, ktorá sa delila na oddelenie módy a oddelenie textilu. Ako si spomínate na toto obdobie, na spolupracovníkov. Čomu konkrétne ste sa venovali?

← Realizácia tapisérie v priestoroch sovietskej osobnej lode OL-400, 1979.

† Vankúše, filmtlač, okolo 1975.





← Tapiserie, 60. roky.

Textilná tvorba sídlila na Nálepkovkej ulici (dnes Panská), kde bol textilný ateliér, oddelenie módy bolo na inom mieste. Tu som pracovala približne do roku 1965. Textilná tvorba bola medzitým zrušená a náš ateliér – „výtvarné stredisko“ – patril potom pod Bavlnárske závody V. I. Lenina v Ružomberku. V Textilnej tvorbe so mnou pôsobila Marienka Rudavská. Na odevnom odbore pracovala Vlasta Hegerová a Marienka Krásnohorská, Šarlota Kišová bola modelárkou. Tu som začala s malými vecami. Navrhovala som filmtlače, ktoré sa realizovali v bavlnárskych závodoch v Ružomberku a v TIBA Dvůr Králové. Každý kvartál sme sa zúčastňovali na týždňových seminároch, ktoré organizoval pražský UBOK. Tu sme mali rôzne prednášky o textile, ale aj dejinách umenia a nových poznatkoch v textilných technológiách.

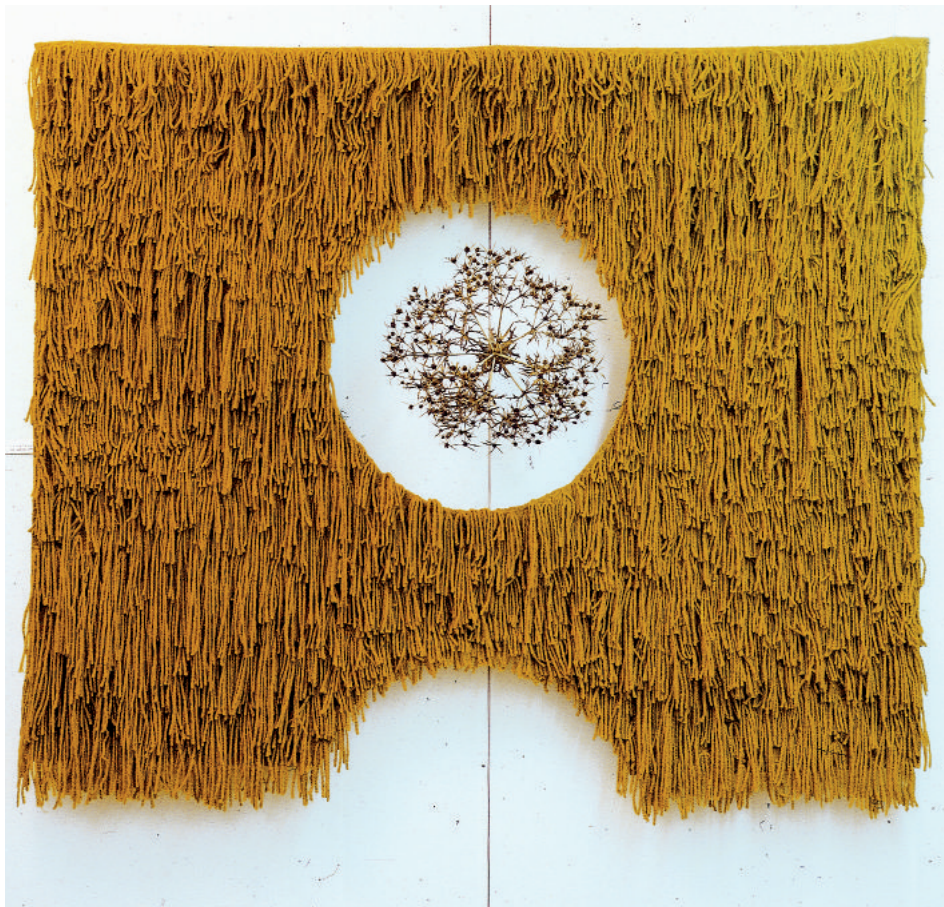
Venovali ste sa celému spektru textilných postupov. Akým konkrétne a ktoré vám boli najbližšie?

Vo voľnej tvorbe bolo ťažisko zamerané na gobelíny, tapisérie, artprotisy, koberce ručne viazané aj tkané. Samostatnou kapitolou mojej tvorby bola filmtlač – stolové prestieranie, metráž. Využívala

som manufaktúry na tkaný textil vo Vortovej a v Ždírci na realizáciu návrhov predovšetkým na tkané závesy. Realizácia gobelínov a kobercov bola technologicky náročná. Musela som navrhovať patróny a zakresľovať každý uzol, čo bolo veľmi vyčerpávajúce. Pri realizácii 25 kobercov pre vládny hotel Bôrik to už nebolo fyzicky zvládnuť, potrebovala som pomoc. Neskôr som túto prácu prenechala umeleckému vedúcemu vo Valašskom Meziříčí. Z návrhov na klasické gobelíny som vyvinula spôsob modernej plastickej techniky. Tvorba žakárov je tiež technologicky náročná. Pri tvorbe filmtlače sa síce musí dodržať raport, vzor som však maľovala, čo bolo už podstatne voľnejšie. V mojich realizáciách ma inšpiroval prevažne priestor, teda celkový interiér a jeho harmonické vyznenie. Z priestoru musí vyžarovať pohoda, tapiséria nemá priťahovať pozornosť, ale len dotvárať interiér. Dôležitá je tiež farba a kvalita materiálu. Vždy ma fascinoval kruh. Ten bol u mňa východiskom, objavoval sa v rôznych technických polohách.

Boli ste pionierkou filmtlače na Slovensku. V ktorých rokoch u nás vznikli filmtlačové diela?





Keď bol riaditeľom Slovenského fondu výtvarných umení JUDr. Erich Režucha, podarilo sa koncom 60. rokov vybojovať peniaze na založenie dielne v Bratislave, ktorá začala vyrábať od roku 1974. Dielňa postupne zanikla po roku 1990, ku koncu sa však realizovali väčšinou už iba jednofarebné textilie.

Zúčastnili ste sa na mnohých výstavách doma i v zahraničí. Čím ste sa prezentovali napríklad na EXPO v Bruseli v roku 1958?

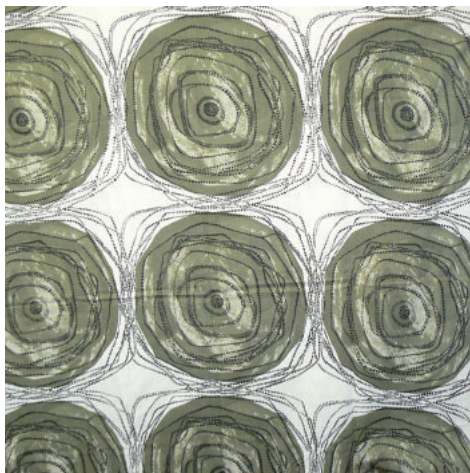
V Bruseli bola prezentovaná kolekcia bavlnenej filmtlače. Tieto šatovky som navrhovala v Textilnej tvorbe a odsúhlasené boli v Prahe. Tam komisia vyberala z návrhov podľa kvality a predpokladu obchodného úspechu, členovia „čiarkovali“ tie návrhy, ktoré sa im najviac

pozdávali. Návrhy sa realizovali v Bavlnárskych závodoch V. I. Lenina v Ružomberku. Presadila sa moja kolekcia šatoviek, ktorá potom v Bruseli aj vyhrala.

Boli ste členkou komisie vo Fonde výtvarných umení. Ako fungovali tieto komisie, kto boli ich členovia? Aké boli kritériá na výber diel?

Komisia bola menovaná ZSVU z členov zväzu v zastúpení jednotlivých odborov – sklo, keramika, textil, fotografia, krajka, scénické výtvarníctvo, šperk, interiér a dizajn. Zasadala raz do mesiaca, mala okolo desať členov. Výtvarníci prinášali návrhy, prípadne už i realizácie v materiáli (napríklad sklári, keramici). Až keď sa väčšina členov komisie rozhodla pre prijatie návrhu, mohol sa realizovať. Práce sa predávali





v Diele ako originál alebo sériový výrobok. Komisia určovala honorár, jeho výška sa odvíjala od predaja, v niektorých prípadoch bola už zadaná v tabuľkách. Členovia komisií boli volení každé dva – tri roky. Zastupovali rôzne odbory, spomeniem aspoň niektoré mená: Juraj Marth či Jozef Sušienka za keramiku, Ľudmila Purkyňová za divadelníkov, za drevo a nábytok František Jiráček, potom ho vystriedal Ján Šimo – Svrček, Václav Kautman, Viktor Holešák – Holubár, Stanislav Koreň. Za scénografov tam bol napríklad Oto Šujan. Odvetvie textilu som zastupovala ja, predtým pracovala v komisii Elena Holéczyová. Členovia komisie boli prísni, pokiaľ išlo o dodržanie technologických postupov. V prípade, že autor bol členom komisie, rozhodovalo sa v jeho neprítomnosti. Ani ako členka komisie

som nemala jednoduché postavenie, komisia sledovala kvalitu a návrh musela odsúhlasiť väčšina jej členov.

Bolo postavenie jednotlivých odborov pri prijímaní komisiou rovnocenné?

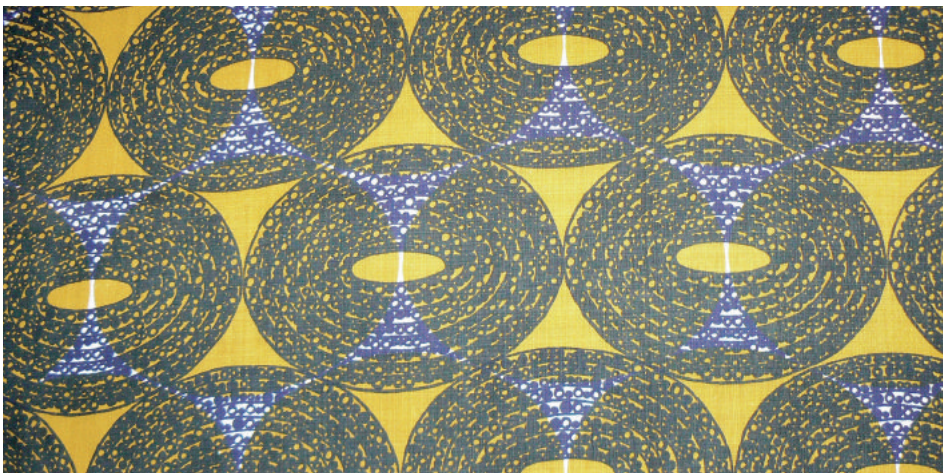
Úžitkové umenie bolo často kritizované maliarmi. Neskôr sa im úžitkové umenie stalo vďačným priestorom na realizáciu ich diel, napr. pri keramike alebo textile. Často však vznikali problémy, keď autor nedokázal rešpektovať techniku, nevedel technologicky dokonale zvládnuť pre neho cudzí materiál. Módu prijali tieto komisie až v neskorých 80. rokoch, teda pokiaľ nešlo o scénický návrh. Odev komisia dlho a vytrvalo kritizovala. Medzi prvými, ktoré prijala, boli pletené odevy od Michaely Klimanovej – Trizuliakovej.

†† Dekoratívna tkanina, 1968, majetok SNG – UP I 64.

† Dekoratívna tkanina, 1968, majetok SNG – UP I 62.

Šatka z hodvábu, 60. roky. †





Aké mal výtvarník možnosti cestovať? Vy ste absolvovali niekoľko zaujímavých študijných pobytov. Čo vám takéto cesty dali?

Mohli sme vycestovať len cez Slovenský fond výtvarných umení, väčšinou ako skupina. Tu sme mali vždy „dozor“ z ÚV, ten však všetko aj organizoval, čím bola realizácia takej cesty potom bezproblémová. Chodili sme na výstavy, navštevovali sme i predajne umeleckého remesla. Pri výrobkoch ma vždy zaujímala originalita a dizajn. Švédsko ma veľmi nadchlo, rovnako ako Japonsko. Švédi aj Japonci žijú svojim vlastným životom v kontinuite s minulosťou, vychádzajú z tradície. Nakoniec, to bolo to, čo zaujímalo aj nás. Amerika a Rusko sú naopak veľmi gýčové, čím sú si veľmi podobné, tam som sa necítila dobre.

Aký je váš pohľad na situáciu v textilnej tvorbe na Slovensku dnes?

Dnes, keď vidím niektoré gýče v obchodoch, je mi do plaču. Niekedy ľutujem, že už neexistujú komisie. Aj keď sa na ne nadávalo, boli dôležitým „sitom“ kvality. Nech bolo obdobie akékoľvek, dnes je mi smutno. Nič nezostalo, neexistuje ani len predajňa Dielo. Kedysi sa odvádzalo desať percent financií z výstavby každej verejnej budovy do umenia, boli určené na realizácie – či už išlo o tapisérie, mozaiky, vitráže, plastiky a pod. #

†† Dekoratívna tkanina, 1968, majetok SNG – UP I 61.

† Dekoratívna tkanina, 1968, majetok SNG – UP I 65a.





Pred rokom 1989 bola veľká pozornosť venovaná výtvarnému umeniu určenému pre architektonický priestor. Okrem samotnej výtvarnej tvorby, nazývanej aj monumentálna, sa používal tiež termín tvorba životného prostredia. Ideálom vyzdvihovaným teóriou bola syntéza výtvarného umenia a architektúry. Cieľom bolo vytvoriť príjemné prostredie pre každodenný život. Predovšetkým od začiatku 70. rokov pripadla významná úloha aj dizajnu. Existovali i špecifické zadania diel do architektúry, kde hranice medzi výtvarným umením a dizajnom neboli jasné. K nim patria napríklad originálne riešenia detských ihrísk a najmä návrhy fontán.

Fontány vo verejnom priestore na Slovensku

O fontáne ako dizajnerskom diele je možné hovoriť v súvislosti s jej špecifickou úžitkovou funkciou. Napriek tomu priamo k funkčnému dizajnu môžeme priradiť len istú časť fontán, pretože mnohé majú skôr formu výtvarného diela dodatočne vloženého do vodnej nádrže. Fontány navrhovali predovšetkým výtvarníci – sochári. Mnohí z nich mali obmedzené možnosti realizovania diel v architektúre, pretože ich voľná tvorba a najmä organizátorské aktivity boli režimom kritizované. Realizácie, ktoré mali charakter skôr úžitkového umenia, boli pre nich prostriedkom, ako dostať svoju tvorbu do verejného priestoru aj za daných nepriaznivých okolností. Fontány sú plnohodnotným prejavom jednotlivých výtvarníkov, nepredstavujú pre nich formalitu riešenú len z nutnosti. Keramici navrhovali najmä farebné kompozície pre obklad

nádrže. Medzi autormi fontán môžeme nájsť aj architektov. Ich návrhy zostávajú skôr v rovine pokusu o výtvarné dielo, ich jazyk je pomerne strohý, tvarovanie je technicistické a celok často pôsobí dekoratívne. U sochárov sa naopak v plnej miere prejavuje ich myslenie v priestore a hmoty, čo fontánam dodáva „sochársky“ charakter.

Podľa funkcie môžeme deliť fontány na klasické a pitné. Klasické fontány sú miestom cirkulácie vody s vizuálnymi a zvukovými efektmi spojenými s týmto procesom. Fontány boli umiestňované predovšetkým na verejných priestranstvách – v parkoch, pri významných budovách, v ich átriách, na námestiach a uliciach. Predstavovali centrálny bod priestoru, dotvárali a kultivovali architektonické prostredie, spríjemňovali miesto určené na stretávanie ľudí. Medzi klasické fon-





tány môžeme zaradiť aj fontány v bazénoch kúpalísk, kde spĺňali funkciu cirkulácie vody. Pitné fontány majú jasnú úžitkovú funkciu. Nachádzali sa predovšetkým v kúpeľoch, kúpeľných parkoch, zriedkavejšie na verejných priestranstvách miest.

Klasické fontány

Forma fontány je výsledkom tvarovania dvoch zložiek: nádrže a prvků na vyvieranie vody, chrliča. Nádrž je buď jednoduchá, alebo zložená z viacerých bazénov, vedľa seba či stupňovito usporiadaných. Chrlič vody môže mať rôzne podoby, buď ide o jeden centrálny motív, súbor z množených identických prvků alebo kompozíciu rôznych prvků. Otvory na vyvieranie vody sú niekedy súčasťou výrazného hmotového celku, inokedy ide o nenápadné, čisto funkčné súčasti, často ukryté pod hladinou, ktoré svojou

podstatou nie sú súčasťou celkovej kompozície. Silné zastúpenie mali fontány sochárskeho charakteru, keď v nádrži bolo umiestnené voľné sochárske dielo, tematicky alebo formálne späté so svojím umiestnením v nádrži.

Fontány v zásade kopírujú vývin monumenálnej sochárskej tvorby v architektonickom prostredí, môžeme sledovať vývoj od pôvodnej prevahy figuratívnych zobrazení k abstraktnejším formám a neskôr k dizajnu, ktorý sa začína presadzovať od 70. rokov. Pri figuratívnych dielach vidíme odklon od popisného realizmu k štylizácii figúry. Ako najzaujímavejšie príklady figuratívnych fontán môžeme uviesť súsošie Rodina (1965) od Jána Mathého na Námestí mieru v Košiciach a ženskú figúru (1963) od Márie Bartuszovej pri nákupnom centre Luník II

Juraj Gavula, areál nemocnice v Galante, 1984.

Juraj Gavula, areál nemocnice v Pezinku, 1988.

Jozef Jankovič, fontána v kúpeľoch Brusno, 1987.

Jozef Jankovič, fontána pred nemocnicou v Trebišove, 1967 – 79.





v Košiciach. V oboch prípadoch je čedom diela oddych pri vode. Z abstraktných sochárskych diel umiestnených v bazéne fontány môžeme ako významné uviesť napríklad Moebiovu krivku (1974) od Štefana Belohradského vo fontáne pri bývalej budove Okresnej poľnohospodárskej správy v Michalovciach alebo dielo Márie Bartuszovej pre Ústav pre mentálne postihnutých v Košiciach (1985).

Ďalšou skupinou fontán sú diela, ktoré majú výrazné sochárske kvality, ale zároveň už sledujú funkciu, čiže nie sú len dodatočne vloženým voľným výtvarným dielom. Fontána od Jozefa Jankoviča pred nemocnicou v Trebišove (1967 – 1979) je monumentálnym reliéfom umiestneným v centre pozdĺžnej nádrže. Reliéf je tvorený vrstvením betónu, jednotlivé vrstvy sú odliš-

né rôznym keramickým obkladom. Rozdielna výška vrstiev bola v rozdielnom vzťahu k vodnej hladine, niektoré časti zostávali ponorené. Z bezprostrednej blízkosti je celková kompozícia neuchopiteľná a pôsobí skôr abstraktné, celý reliéf je viditeľný len z pohľadu zhora z budovy nemocnice.

Vo väčšine prípadov sochári pri návrhoch fontán vstupovali priamo do sféry dizajnu. Plastická zložka sa stáva funkčným prvkom na vyviesanie vody, napriek tomu fontány stále prezrádzajú sochársky prístup. Sú výsledkom práce s hmotou v priestore, ich tvarovanie je expresívne. Jedným z najvýraznejších príkladov je fontána Juraja Gavulu v parku pri nemocnici v Galante (1984). V nádrži sú umiestnené tri monumenálne betónové prvky s otvormi na vyviesanie

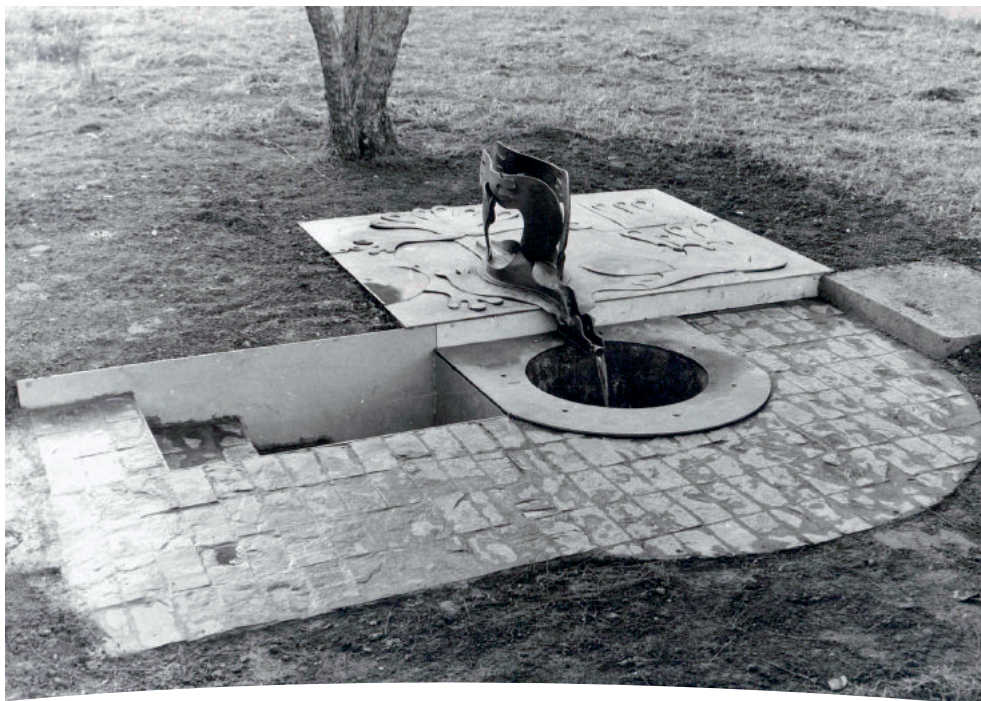
Jozef Jankovič, prameň Dumbier, Brusno, 1976.

Mária Bartuszová, fontána na sídlisku Lunik II, Košice, 1963.

Mária Bartuszová, Ústav pre mentálne postihnutých, Košice, 1985.

Jozef Jankovič, prameň Vepor, Brusno, 1976.





vody. Materiál šalovaného betónu podčiarkuje ich technicistický, brutalistický ráz. Fontána je fakticky dielom in situ. Predstavuje vtipný, trochu ironický komentár autora k danému prostrediu. Fontána Jozefa Jankoviča v kúpeľoch v Brusne (1987) má klasickú kompozíciu centrálnie umiestneného prvku v okrúhlom bazéne. V strede nádrže je umiestnený stĺp v tvare špirálovitého schodiska. Voda dynamicky prúdi po jednotlivých stupienkoch. V tomto prípade autor opustil previazanie návrhu s voľnou tvorbou. Ďalšiu „dizajnérsku“ fontánu tvorí rozoklaný stĺp, z ktorého po dvoch stranách „vyteká“ hmota pripomínajúca stuhnutú lávu. Po tomto povrchu prúdi aj samotná voda do nízkej nádrže. Fontána je umiestnená pred budovou Výskumného ústavu respiračných chorôb v Piešťanoch (1986). Fontána pre Veterinárny ústav v Bratislave (1983) má samotný funkčný prvok na vyvieranie vody v tvare špirály, ale nad úrovňou hladiny nádrže je betónová podesta s motívom odtlačku ruky.

Z voľnej tvorby vychádza aj návrh fontány Rudolfa Sikoru pred podnikom Tatra v Bánovciach nad Bebravou (1975). Autor navrhol centrálny prvok – guľovitý útvar – z vrstiev hliníkových platní. Ich obrys je tvarovaný

nepravidelne, čiže vzniká ilúzia pohybu hmoty. Voda dopadá na tri stupňovité terasy obložené farebnými obkladačkami. Vrstvené terasy nádrže predstavujú do priestoru prenesenú topografiu, ktoré boli jednou z tém autorovej voľnej tvorby v danom období. Fontána Vladimíra Havrilla na košíckom sídlisku Juh (1978) pozostáva z troch betónových bazénov tvoriacich abstraktno-geometrický rámec. V najväčšom bazéne vykladanom okruhliakmi sú tri kovové stĺpovité útvary, charakteristické i pre jeho voľnú tvorbu. Tu sú využité ako funkčné prvky, chrliče vody. Ich tvar a zvolený materiál, vysokoleštený kov, podčiarkujú pôsobenie vodného živlu.

Pitné fontány a pramene

Pitné fontány sú funkčné objekty. Boli umiestňované najmä v kúpeľných areáloch, aby zabezpečili dostupnosť vodného zdroja pre návštevníkov. Miesta vyvierania pitných prameňov boli upravené komplexne. Prostredie tvorila nielen vyvieracia samotná prameň, ale aj lavičky, prípadne drobná architektúra, prístrešok pre návštevníkov. Medzi významné z hľadiska dizajnu patrí súbor prameňov pre kúpele Brusno, ktorý vznikol v rokoch 1975 – 1986 v spolupráci sochára Jozefa Jankoviča s architektom Jozefom

Erna Masarovičová, Hviezdoslavova ulica, Šaľa, 1988.





Slížom. Vyvieračka je pri dvoch prameňoch umiestnená pod úrovňou terénu, zostupuje sa k nej po schodišti do polkruhového priestoru ohrazeného plastickým zaobleným betónovým okrajom. Robustná hmota okraja vydeluje prostredie pitného prameňa z okolitého terénu. K prameňu Paula a Ludwig sa zostupuje po poloblúkových schodištiach. Samotné vyvieračky sú umiestnené pod betónovým okrajom. Každý prameň je označený písmom navrhnutým autorom, vytlačeným negatívne v betónovom povrchu okraja. Podobne je komponovaný aj priestor prameňa Ondrej. Ide znova o kruhový výrez v teréne, znížený pod jeho úroveň a prístupný po dvoch oblúkových schodištiach, ktoré sa obotáčali okolo ústredného prvku v tvare skoseného kovového stĺpa. Tu vyvieral aj samotný prameň (dnes je objekt zničený). Ďalšie dva pramene sú

situované v drobných architektúrach, otvorených prístreškoch. Prameň Ďumbier tvorí kamenný blok tvarovaný s ohľadom na prítomnosť vody. Po diagonále bola vysekaná konkávna, nepravidelne zvlnená prehĺbenina. Voda stekala po zvlnenom povrchu z dvoch ohnutých rúrok z nerezovej ocele. Prameň Vepor formálne súvisí s predošlým. Ide o žulový pravidelný kváder. V dvoch paralelných diagonálach sú konkávne vyhlbeniny s opačným sklonom, takže voda stekala v protichodných smeroch. Oba pramene prezrádzajú využitie pôsobenia samotného materiálu a sochársky spôsob jeho opracovania.

Návrhom pitných prameňov pre kúpele sa vo svojej monumentálnej tvorbe programovo venoval Peter Roller. Vytvoril diela v kúpeľoch Lúčky, Korytnica a Kováčová.

Peter Roller, prameň v Kováčovej, 1986.
Peter Roller, prameň v Korytnici, 1985.

Peter Roller, Lúčky, 1987.
Vladimír Havrilla, fontána na sídlisku Juh, Košice, 1978.





Objekt horúceho prameňa v Kováčovej (1986) sa nachádza v malom prístrešku. Autor opracoval kameň do organických tvarov pripomínajúcich prírodný útvar. Objekt vyzerá ako bez zásahu človeka, napriek tomu, že autor zvolil premyslenú kompozíciu celku. Voda vyteká asymetricky z hornej časti kamenného bloku a po nepravidelnom povrchu skaly steká do nádržky. Ďalšou autorovou realizáciou sú pitné fontány v kúpeloch Korytnica (1985), umiestnené v exteriéri aj interiéri. Opäť objekt vytesaný z jedného kusa kameňa, tentoraz geometrických foriem. Tvar je inšpirovaný starodávnym umývadlom. Realizáciou Rollera je aj dizajn prameňa v kúpeloch Lúčky (1987). Okolie je architektonicky definované, prameň sa nachádza v kruhovom výreze pod úrovňou terénu, zostupuje sa k nemu po dvoch stupňoch. Kruhový centrálny priestor je obkolesený lavičkami, priestor je dláždený, prístupová cesta od parku je akcentovaná bránou z betónových blokov. Samotný prameň je znova riešený ako prostredie inšpirované prírodou. Krížom cez kruhový priestor preteká vo výraznej krivke kanála voda. Okraje potôčika sú ohraničené betónovými blokmi so štruktúrovaným povrchom. Štruktúra dláždenia kopíruje a znásobuje krivku potôčika. Autor opäť pristupoval k dizajnu prameňa s úsilím zachovať čo najprírodzenejší ráz prostredia a pri tvarovaní kriviek a povrchov sa inšpiroval prírodou. Napriek tomu dielo plne priznáva prítomnosť človeka a jeho tvorivý zásah.

Ojedinelým príkladom tvorby chrličov vody sú artézske studne v meste Šaľa od Erny Masarovičovej (1988). Na verejných priestranstvách mesta sa ich nachádza niekoľko, každý je originálnym návrhom. Autorka nadväzuje

na svoj sochársky program, ktorý spočíva v práci so zváraným železom a motivicky sa inšpiruje prírodnými tvarmi a figuratívnymi motívmi zo zvieracej ríše. Základný tvar chrliča vychádza z tvaru klasického čerpadla studne. U Masarovičovej sa čerpadlo mení na zviera – labuť, ťavu a podobne. Autorka taktiež použila štylizované motívy zo sveta prírody – kvetiny, slnko a iné. Voda dopadá do nádrží, ktorých tvar vychádza z kruhového tvaru klasickej studne. Každá studňa predstavuje originálne riešenie, sochárske dielo expresívnych kvalít.

Fontány patrili k dôležitým prvkom v oblasti monumentálnej tvorby, stali sa súčasťou životného prostredia. Komunikovali s tvaroslovím architektúry a dotvárali priestor. Medzi najvýznamnejšie realizácie patria diela výtvarníkov – sochárov, ktorých tvorba sa tu pohybuje na hranici dizajnu. Výtvarníci často do svojich návrhov integrujú výtvarný jazyk vlastný ich voľnej tvorbe. Pokiaľ prechádzajú priamo do sféry dizajnu, je zreteľná odlišnosť v porovnaní s prístupom dizajnérov a architektov, pretože ich návrhy sa vyznačujú väčším citom pre materiál, jeho prirodzené vlastnosti, štruktúry a povrchy, najmä pokiaľ ide o kameň alebo betón. V ich dieľach je prítomná aj väčšia expresivita tvaroslovia a úsilie o nový spôsob riešenia fontány. #

Rudolf Sikora, fontána pred podnikom Tatra v Bánovciach nad Bebravou, 1975.





Starý začiatok – nový koniec

**Časť V.:
Československé bývanie – bruselský štýl**

Obdobie tzv. bruselského štýlu v bývalom Československu mapujeme reflexiou o sedacom nábytku z prelomu 50. a 60. rokov 20. storočia. Nábytok, ktorý si našiel dokonca už aj svojich zberateľov (predovšetkým v zahraničí), u nás tvorí zatiaľ „mobiliár“ ulíc, zberných dvorov, pivníc alebo prímestských záhrad a chatiek, kde je odsunutý na druhotné použitie a postupný zánik.

Bruselský štýl sa presadil aj vďaka politickému odmäku po ťažkom stalinovsko-gottwaldovskom zovretí, keď koncom 50. rokov československí výtvarníci mali možnosť predviesť svoje schopnosti na svetovej výstave v Bruseli. Kvalitnými súbormi úžitkového umenia a dizajnu, mnohé z nich síce boli len vo fáze prototypu alebo „vylepšeného výrobku“, sa Československu podarilo vzbudiť pozornosť a získať aj viacero medzinárodných ocenení. Ako ukázala prezentácia na bruselskej výstave, ale aj na následnom milánskom trienále (1962), úroveň našej vtedajšej interiérovej a nábytkárskej tvorby viac-menej zodpovedala európskej úrovni. *„Keď sa pozeráme s odstupom 50-tich rokov na zachovalý nábytok z tejto „doby temna“, veľakrát nás prekvapí funkčná, materiálová, estetická kvalita najmä sedacieho nábytku. Vyznačoval sa skromnosťou, možno vnútenou všeobecným nedostatkom, mal drobné rozmery a z neho vyplývajúce primerané proporcie, nepredstieral umelecké ambície a podľa možnosti v menších výrobných družstvách rešpektoval v návaznosti na predvojnovú tradíciu dobré remeslo.“* (Daniela Karasová, Bruselský sen, 2008)

Osobitý geometrizujúci výtvarný jazyk prepojený s organickým tvarovaním výrobkov, dodatočne označovaný ako „bruselský štýl“, sa v nábytku reprezentoval elegantnými, dynamickými a plynulými tvarmi v kombinácii s výraznou farebnosťou. Zároveň predstavoval prvé technologické pokusy využitia plastov, ohýbanej preglejky, laminovania a využitia ďalších nových materiálov (penová guma).

Nábytok bol výsledkom práce domácich podnikov, ktoré vznikali na prelome 50. a 60. rokov: Ústavu bytovej a odevnej kultúry (ÚBOK), Vývoja nábytkárskeho priemyslu v Brne (VNP), Výskumného a vývojového ústavu nábytkárskeho priemyslu v Bratislave (VVÚNP). Produkciu a výrobu zabezpečovali národné podniky v Čechách: Interier Praha, Jitona Soběslav, UP závody Rousínov, UP závody Bučovice, TON Bystřice pod Hostýnem a na Slovensku: Západoslovenské nábytkárske závody Bratislava, Mier Topoľčany, Tatra nábytok Pravenec, Nový domov – Spišská Nová Ves. Dizajnér nábytku pôsobiaci vo VNP v Brne Miroslav Navrátil navrhoval okrem iného aj sedací nábytok z plastov, sklolaminátov a lamíel. Jeho kolega Jaroslav Šmídek sa venoval čalúnenému nábytku s využívaním ohýbaného dreva a preglejky. Mnohé z progresívnych návrhov však skončili iba v podobe vystavených prototypov na brnianskom veľtrhu. Najfrekvencovanejšími menami v oblasti nábytkového dizajnu boli v tomto období okrem Navrátila a Šmídeka aj Jindřich Halabala, Antonín Šuman, Jiří Petřivý, František Jiráček, Ladislav Gatíal a ďalší. Ich návrhy sa od neskoršej československej produkcie nábytkového dizajnu 70. rokov 20. storočia líšia svojou biomorfou formou, ktorá nadväzuje na svetové trendy (udávané najmä Eamesovcami, Saarinenom či Jacobsenom, prípadne škandinávskych foriem kresiel od Fina Juhla, Bruna Mathssona). Nejde však iba o formu, tento nábytok vyžadoval aj zložitejšie výrobné postupy až remeselného charakteru (ohýbaná preglejka, laminovanie, výraznejšie ohýbanie a opracovanie dreva – pri kreslách). Tieto postupy sa v 70. rokoch, aj v záujme zrýchlenia výroby, vytratilí a nahradili ich strohejšie a jednoduchšie metódy a formy. Kreslá boli už len akési hrubo očalúnené nepekne až monoliticky pôsobiace ťažké kubusy na kovových kolieskach, ktoré robili do povinných celoplošných kobercov v obývačkách jamky, vlnili ich a lámali sa. V 80. rokoch sa s určitými výnimkami v tomto trende ďalej pokračovalo až k úplnému zdehonostovaniu technologických, remeselných a dizajnerských snáh.





01

Toto je eamsovská variácia kresla v československom prevedení z konca 50. rokov od Františka Jiráka. Sedák má sklolaminátovú konštrukciu, ako názorne ukazuje náš záber. Kreslá mali pôvodne aj čalúnenie z latexovej peny, boli potiahnuté textilom s voľne položeným vankúšom. Nohy kresla sú z bukoveho masívu, spevnené preglejkovým krížom. Aj preto pôsobia masívnejšie ako tie kovové od manželov Eamsovcov. Vzorčky (jedna červená, druhá strieborná) nájdené na zbernom dvore sa pravdepodobne používali ako záhradné objekty na sedenie, usudzujúc podľa farebných náterov poznačených počasím.



02

Dvojica kresiel takto nedôstojne vyplňala kontajner na Hlinkovej ulici v Košiciach v lete 2008. Je to vzácny objav, pretože ide o dosť zachovalé kreslá od architekta Miroslava Navrátila z roku 1959 (VNP Brno), ktoré reprezentovali československý nábytok na milánskom trienále v roku 1962. Kreslá sú vyrobené z laminátu, čalúnenie je z latexovej peny potiahnutej textilom, drevené nohy sú spevnené tenkými kovovými tiahľami. Zobrazenia tohto výrobku sa v 60. rokoch 20. storočia objavovali v reklamách na Prodejny nábytkárskeho průmyslu v časopise Domov. Miroslav Navrátil sa inšpiroval biomorfnými tvarmi nábytku povojnových rokov a jeho stoličky a kreslá reprezentovali tzv. bruselský štýl interiérov.





03

Túto pôvabnú skupinku tvoria stoličky vyrobené z ohýbanej preglejky, navrhnuté Františkom Jirákom koncom 50. rokov. Vyrobili ich v podniku Tatra nábytok (závod Martin alebo Pravenec), čo sa dalo prečítať na útržku pôvodného štítku na spodnej strane jednej z nich. V 60. rokoch boli pravdepodobne obľúbené, pretože sme našli aj ďalší totožný výrobok so zachovalým štítkom, vyrobený v podniku Nový Domov Spišská Nová Ves, v závode Liptovský Mikuláš, dokonca s dátumom expedície 15. 3. 1962.



04

Pivničné „zátišie“ je vytvorené zo stoličiek, ktoré sa koncom 50. rokov vyrábali na Slovensku vo viacerých podnikoch, napríklad Tatra nábytok, závod Martin, Mier Topoľčany, závod v Lučenci (údaje pochádzajú zo štítkov na spodnej strane stoličiek). V polovici minulého storočia mala vo výrobnom programe podobné stoličky z ohýbanej preglejky aj firma Thonet (stolička č. 652, návrh: Günther Eberle a Edelhart Harlis z roku 1952).



05

Aspoň jeden typ kresiel, ktorý reprezentuje skôr škandinávsku produkciu či nadväzuje na tradíciu výroby napríklad Spojených ÚP závodov v Brne. Vyhodené boli v roku 2008 na Komenského ulici v Košiciach, kde bol pre ne a iné haraburdie pristavený kontajner. Pre Vývoj nábytkárskeho priemyslu (VNP) národný podnik v Brne navrhol tieto kreslá Jaroslav Šmídek v roku 1957. Čalúnenie je útlejšie a ľahšie, tvorí ho penová guma (výrobca: n. p. Gumotex), ktorá v druhej polovici 50. rokov minulého storočia umožňovala úplne novú čalúnickú prácu.





06

Variácia „škrupinového“ nábytku dopĺňajúca našu kolekciu pochádza zo starého bytu na Hlavnej ulici v Košiciach po odchode jeho pôvodných majiteľov. Elegantne riešené nohy spevnené kovovými tiahkami, sklolaminátový sedák a čalúnenie z latexovej peny jednoznačne určujú datovanie kresielka na prelom 50. a 60. rokov minulého storočia. Autora sa nám nepodarilo zistiť, domnievame sa však, že by ním mohol byť Miroslav Navrátil.

Literatúra:

kol. autorov: Bruselský sen, Arbor Vitae, Praha 2008.

Dlabal, Stanislav: Nábytkové umění, Grada Publishing, Praha 2000.

Tvar, ročníky 1948 – 1970.





07

Stolička, ktorá po rekonštrukcii domu na Prešovskej ulici v Košiciach plnila druhotnú funkciu (odkladanie náradia, miesto oddychu zatepľovačov), bola vyrobená v podniku TON Bystřice pod Hostýnem v závode vo Frenštáte pod Radhoštěm koncom 60. rokov 20. storočia. Najvýraznejšími návrhármi podniku TON boli v tom čase Antonín Šuman, Radomír Hofman a Ladislav Gatíal. Za autora tejto stoličky považujeme Antonína Šumana, vzhľadom na jeho ostatnú tvorbu a tiež schopnosť hľadať inovatívne formy. Sedák s operadlom tvorí jeden kus z lisovanej drevotriesky, s tenkým čalúnením potiahnutým textilom (pozri vydratú časť na obrázku).



08

V chatovej oblasti v Čermeľskom údolí pri Košiciach sme objavili nostalgické zátišie, ktorému dominovala stolička s konštrukciou pripomínajúcou tvorbu Františka Jiráka z 50. rokov minulého storočia. Za ten čas ju síce poznačili zmeny počasia, no neslúži iba ako podradný stolček na odkladanie náradia, ale stále dôstojne plní pôvodnú funkciu stoličky (aj keď len záhradnej). #



22° Prêmio Design

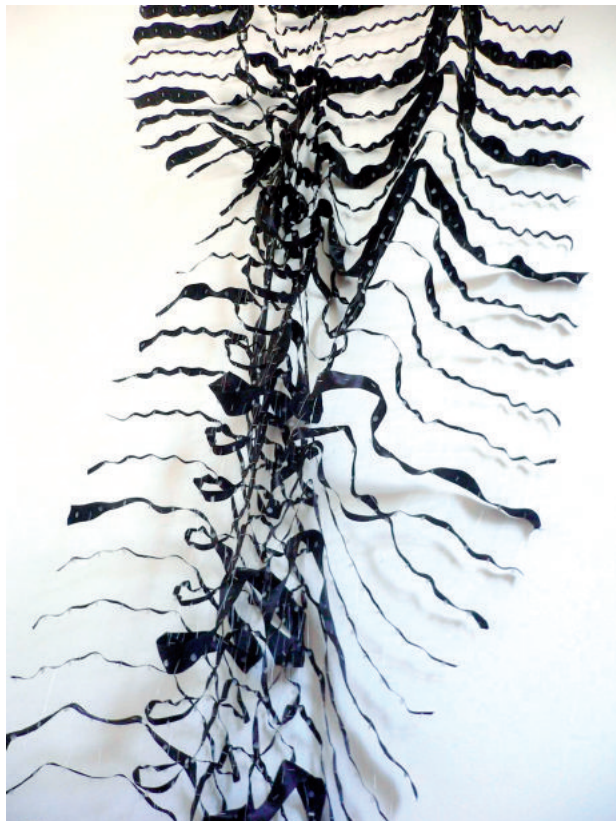
Brazílsky dizajn sa do svetového povedomia zapísal už v 60. rokoch 20. storočia vďaka dizajnérom medzinárodného mena ako Sergio Rodrigues, Ricardo Fasanello či architekt Oscar Niemeyer. Triumfoval však až nasledujúcou generáciou, ktorá nastúpila v 90. rokoch. Hlavnými protagonistami novej vlny boli bratia Campanovci, ktorí ako jedni z prvých používali v dizajnerskej tvorbe recyklačné procesy. Ich objekty sú vytvárané technologickými postupmi a materiálmi pochádzajúcimi alebo odvodenými z kultúry výroby v chudobných štvrtiach a favelách brazílskych veľkomiest. Takéto prehodnotenie postoja v tvorbe objektov – predmetov denného použitia bolo prijaté ako osviežujúci prvok vtedajšej škály noblesných materiálov spojených s doznievajúcou postmodernou.

Museu da Casa Brasileira (Múzeum brazílskeho domu) v São Paule každý rok vypisuje súťaž Prêmio Design o najlepší dizajnerský produkt, čím poskytuje platformu na mapovanie pohybu a vývoja na



727 Karol Pichler, Tecido 1, 2007.

miestnej dizajnerskej scéne. Múzeum sa nachádza v rodinnej vile Crespi a Prado, ktorej pôvodný mobiliár tvorí stálu expozíciu a dokumentuje životný štýl paulistickej elity v prvej polovici 20. storočia. Druhá časť múzea zastrešuje expozíciu historického vývoja brazílskeho nábytku až do dnešných dní. Do 22. ročníka súťaže bolo prihlásených päťstopäťdesiat výrobkov a prototypov, ako aj teoretické práce zoskupené do tematických okruhov od nábytku cez elektrospotrebiče, svietidlá, predmety dennej potreby, textil až po knižné publikácie.



Porota ocenila celkom osemnásť objektov a päť teoretických prác. Ďalšie zaujímavé projekty vybrala na sprievodnú výstavu, takže prezentovaných bolo spolu päťdesiatdva projektov.

Súťaže sa zúčastnil aj slovenský výtvarník a dizajnér Karol Pichler, v súčasnosti na tvorivom pobyte v Brazílii. Získal ocenenie za prácu Tecido 1 a jeho ďalšie dva projekty boli vybraté na sprievodnú výstavu. Pichler sa predstavil mäkkými mobilnými štruktúrami s možnosťou rozličného využitia v interiéri a exteriéri. Vlastná štruktúra, zhotovená z pásov pospájaných plastickými prvkami, sa dá gestickým pohybom modulovať a tvarovať do rôznych zostáv, vytvárajúc vždy novú vizuálnu situáciu a tvarové zoskupenie. Týmto jeho objekty získavajú až sochárske kvality, čím prekračujú hranice dizajnu a oscilujú medzi dizajnom a voľným umením.

Ako v jeho predošlých prácach a inštaláciách, aj pri týchto Pichlerových projektoch sa užívateľ stáva „spoluvorcom či spoluautorom“ objektu, nakoľko sa mu predkladá určitá báza – tvorivý potenciál, ktorý si sám môže ďalej interaktívne dotvárať podľa svojich estetických kritérií a funkčných nárokov. Pichler preto svoje dizajnérske práce, ktoré mu priniesli už niekoľko medzinárodných ocenení, nazýva demokratickými. #



Chod' za dizajnom... použi mesto...



GoToDesign

Prezentácia študentských prác
Katedry dizajnu Fakulty umení TU v Košiciach pri
príležitosti 10. výročia vzniku fakulty



† Linda Marenčíková, Informačná mapa.

Podujatie Chod' za dizajnom... použi mesto... ponúklo prezentáciu študentských prác Katedry dizajnu Fakulty umení TU v Košiciach pri príležitosti desiateho výročia jej existencie. Nebol to však tradičný bilancujúci model výstavy, ako je zaužívané pri „výročných“ príležitostiach galerijného alebo muzeálneho typu, projekt mal skôr ambíciu smerovať do budúcnosti, keď sa predstavovanie produkcie školského dizajnu otvorí širokej verejnosti a postupne bude hľadať a vychovávať svojich divákov. Podtitul vypožičaný z prezentácie Košíc ako európskeho hlavného mesta kultúry vyjadruje zároveň snahu začleniť dizajn medzi jeho kultúrne atribúty.

Výstava v koncepcii Zuzany Labudovej a Tibora Uhrína sa pokúsila priniesť reflexiu aktuálneho

† Norbert Valuš, 2. ročník, Nočné lampy.

Pedagóg: Doc. Ing. Tibor Uhrín, ArtD.

Divadelná kaviareň Cavearia Theatru, Hlavná 58.



stavu dizajnu na škole. Bez oporašovania minulosti a starých modelov v skladoch ukazovala diela „tu a teraz“. Predstavila asi desať študentských diel prevažne z odboru produktového dizajnu – prototypy a tri grafické prezentácie rozmiestnené na rôznych miestach užšieho centra Košíc. Záujemcov sprevádzala mapa s bodovým vyznačením diel (autorkou grafického návrhu je Linda Marenčíková), v dobrom úmysle manipulujúca diváka turistickým navigačným spôsobom.

Stratégia prisvojenia si mestského, čiže verejného priestoru nie je nová, ale využili sme ju pre potenciálneho hľadača dizajnu. Trasa – zjednotená líniou školského dizajnu – viedla cez rôznorodé mestské interiéry, nútila nazerať za fasády domov a vytvoriť si vlastné aktívne prepojenia

mesta a dizajnu. Vybraté miesta boli striktne verejné – také, kde sa dejú a prepájajú spoločenské, kultúrne a obchodné kontakty: kaviarne, galéria, knižnica, filharmónia, obchody, divadlo aj samotná škola. Rôznorodosť lokalít chcela byť zároveň odrazom mnohorakých súčasných funkcií dizajnu, ale aj predstavením diel v mestskom prostredí, ktorého prirodzenou súčasťou by v budúcnosti mali byť. Dosadenie diela do určitého kontextu môže overiť aj jeho rozličné funkcie, napríklad schopnosť komunikovať, alebo naopak byť introvertné, tiché. Zhodnotí aj jeho fyzické vlastnosti – trvanlivosť, krehkosť, odolnosť. Všetko pri rozporuplnom vedomí, že dizajn na jednej strane slúži unifikácii masového konzumu a na strane druhej nabáda ku kreativite, originalite, budovaniu individuálneho

† **Silvia Bárdová, 3. ročník, Skrinky C-6000.**
Pedagóg: Doc. Ing. Tibor Uhrin, ArtD.
 iStyle Apple, predajňa, Hlavná 31.



vkusu, prekračovaniu hraníc medzi umeleckým dielom a prostým úžitkom, umením a remeslom, vysokým a nízkym.

Nazdávam sa, že tento potenciál významov sa oživuje práve v relácii s miestom, do ktorého je dielo vkladané a overuje sa v kontakte s ním. Zámerne nenápadná podoba prezentácie školských diel ako predmetov dosadených do verejných priestorov (s malým komentárom pre všímavých) chcela použiť práve takýto prístup. Nerezignovala však úplne na predstavenie diel ako autorských exponátov. Zvolený súbor sa nakoniec vyformoval do polohy dizajnu s dôrazom na výraz, na rozhraní s umeleckým objektom. Zväčša pracoval so symbolickým vnútorným obsahom, raz vážne, inokedy s ironickým či vtipným pohrávaním sa (napr. citácia tvaru jablka alebo zvlneného koberca v nábytkových solitéroch, využitie kostry dáždника ako lampy, tiež svetidlo citujúce typickú siluetu tvaru nočnej lampy s dekorom nočných motýľov, skrinky vytvorené z použitých plechoviek od riedidla, taburety – kľbká). Poukazuje to aj na znovuobjavenú skutočnosť, že hlavnou problematikou tvorby dizajnu je skôr neustály kontinuálny redizajn (v michlovskom zmysle slova) – pretvorenie, dotvorenie už existujúceho a nové preformulovanie, transformácia obsahov, významov – sledujúci líniu aktuálnych potrieb kladených nami a naším prostredím.



Skúsenosť s vystavením dizajnerských diel vo verejnom prostredí nebola jednoznačne pozitívna, ukázala rôznu úroveň (ne)citlivosti voči nemu. Dobrá spätná väzba medzi dielami, priestormi a ich návštevníkmi sa vytvorila iba v niektorých prípadoch (knížnica, galéria, galerijná kaviareň, ale aj predajňa iStyle Apple). Pozorovali sme rôzne prístupy, od nešetrnej manipulácie s dielami cez zámerne prekrývanie alebo potlačenie v rámci interiérov až po svojské dozdobenie a dotvorenie v predvianočnom období. Tým, že predmety opustili pomyselný výstavný priestor a stali sa súčasťou bežného života, dostali sa na neistú pôdu a stratili auru statusu diela automaticky vzbudzujúceho rešpekt diváka. #

† **Jana Nováková, 3. ročník, Nočné lampy.**

Pedagóg: Doc. Ing. Tibor Uhrín, ArtD.

Interforma Nábytok, Hlavná 49.

✧ **Pavol Capík, 4. ročník, Nábytkový solitér – Jabĺčka, bakalárska práca.**

Pedagóg: Doc. Ing. Tibor Uhrín, ArtD

Štátna vedecká knižnica v Košiciach,

Hlavná 10, centrálna hala.



Zimný prieskum na VŠVU v Bratislave



Boris Klimek

Ateliér priemyselného dizajnu,
4. ročník
pedagóg: doc. Ferdinand Chrenka, akad. soch.
foto: autor

Bar: Night Birds & Hybrid Chair

Prototyp barového svietidla je vyhotovený z materiálu HI-Macs. Má snahu navodiť nevšedný pocit z preneseného kúska prírody do prostredia baru a zároveň vytvoriť príjemné intímne osvetlenie. Práca získala 1. miesto v slovenskom kole súťaže LG-Himacs a postúpila do európskeho finále. Barová stolička má nezvyklé asymetrické tvarovanie. Výrazná konštrukčná kresba a ploché sedadlo s nízkym operadlom prinášajú nový rozmer hravosti.



Kristína Kremková

Ateliér industrial dizajnu, 4. ročník
pedagóg: doc. Ferdinand Chrenka, akad. soch
foto: autorka

NY City BAR:

Charlie Chair & Luigi Light

Idea spojiť stoličku a svietidlo do jedného celku ovplyvnila výsledné budovanie priestoru, v ktorom sa tieto objekty stávajú výtvarnou dominantou. Inšpirácia ruchom veľkomesta priniesla dynamické kombinácie kontrastov čiernej a bielej. Využila sa translucenčná vlastnosť bieleho Hi-macsu a naopak nepriepustnosť svetla čierneho Hi-macsu, čím sa kontrast čiernej a bielej stáva ešte výraznejším. Návštevníka upútajú pruhy tieňa vrhané svietidlom, čo pôsobí ako pohľad cez žalúzie a vytvára tak pocit intímneho priestoru.



Zimný prieskum na VŠVU

udalosť 61



Daniel Radocha

Ateliér industrial dizajnu, 5. ročník
pedagóg: doc. Ferdinand Chrenka, akad. soch.
foto: Petra Vrbíková

Barová stolička: Stolička

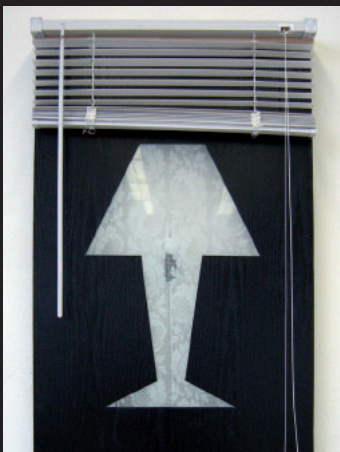
Hra s homonymom stolička priniesla inšpiráciu do takej formy stoličky, ktorá preberá charakter zuba. Sedák tvorí lakovaný škrupinový laminát, usadený je na ocelevej trojnožke. Biela farba a jednoduché línie podčiarkujú funkčnú kvalitu produktu.

Miroslava Kučíšová

Kurz priemyselného dizajnu, 1. ročník
pedagóg: akad. soch. Václav Kautman, akad. soch.
Foto: autorka

Svietidlo: Okno

Vďaka oknu nám do príbytkov vniká slnko, náš nevyhnutný prirodzený zdroj svetla. Táto myšlienka sa premietla do takej formy svietidla, ktoré vytvorilo na stene falošné okno s použitím umelého zdroja. Vznikla tak intímna lampa, kde sa dá pomocou žalúzií kontrolovať intenzita osvetlenia.



Simona Janišová

Ateliér keramiky, 5. ročník
pedagóg: Doc. Ivica Vidrová, akad. soch.
foto: Peter Ančič

Voodoo

Vešiačiky z glazovaného porcelánu sú určené na odloženie šperkov. Vešiačky odkazujú nielen na trofeje poslednej poľovnickej sezóny, sú smutno-vtipnou parafrázou na mužsko-ženské vzťahy, v ktorých sa často niekto hrá na lovca a niekto na obeť.





Zuzana Šišovská

Ateliér textilného dizajnu, 4. ročník
pedagóg: Mgr. art. Mária Fulková
foto: Michal Šišovský

Balloon-story

Ako vytvoriť originálne prestieranie na plánovaný večierok, študentskú party či rodinnú oslavu? Projekt ponúka jednoduchú cestu, ako podľa individuálnej predstavy a typu príležitosti dosiahne starý sklenený servis nový vizuál. Prestrihávaním, zošíváním a uzlením rôznofarebných balónov či gumených rukavíc sa upraví sklenené poháre, misy alebo taniere. Hravé premeny vytvárajú nové dekoratívne motívy a „výrastky“, v niektorých prípadoch i s protišmykovým efektom.



Monika Toporová

Ateliér keramiky, 5. ročník
pedagóg: Doc. Ivica Vidrová,
akad. soch.
foto: autorka

Vázy

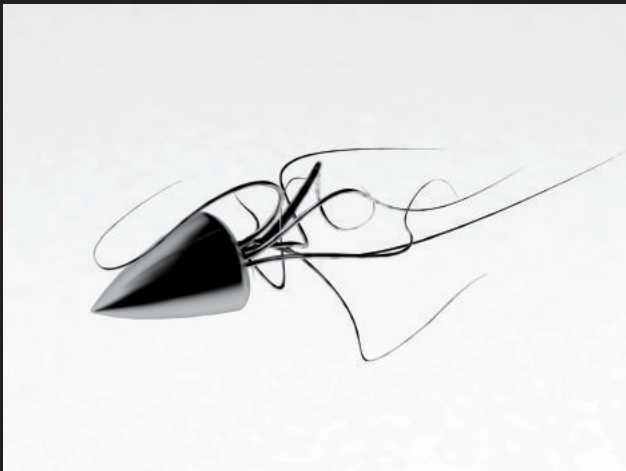
Kolekcia váz je inšpirovaná technológiou CNC frézy. Návrh bol namodelovaný v 3D programe, model bol vyfrézovaný do polystyrénu, z ktorého sa následne stiahla sadrová forma. Dve z váz sú odlievané z porcelánu, jedna z kameniny. Cieľom bol vznik takej formy, aby vynikla štruktúra frézy. Tvaroslovie týchto váz je zachované v jednoduchom duchu, dôraz je kladený predovšetkým na štruktúru. #





Prieskum študentských prác na TU vo Zvolene

Katedra dizajnu nábytku a drevárskych výrobkov
Ateliér dizajnu I.

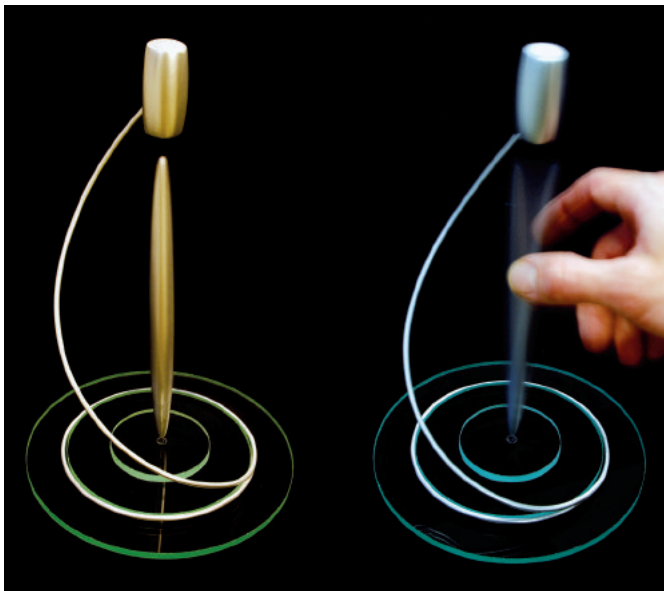


Lukáš Konečný, 1. ročník
Nano-robot / voľná téma /
pedagógovia: Mgr. art. Katarína Boborová
Mgr. art. Milka Rigová

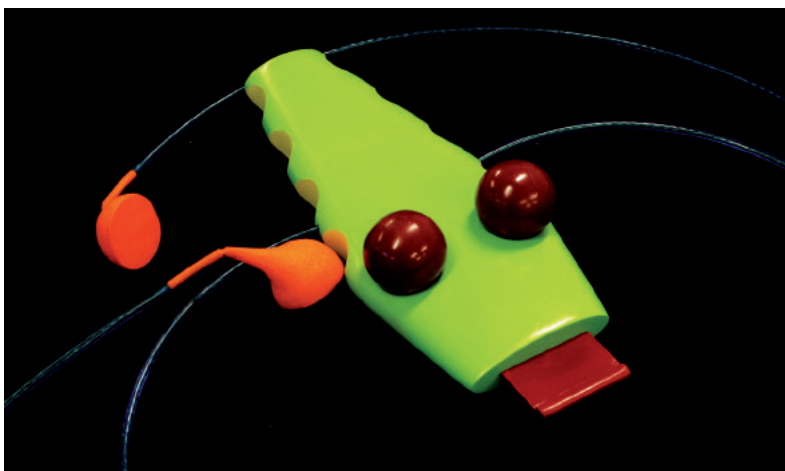


Michal Močáry, 1. ročník
Misa na ovocie / voľná téma /
pedagóg:
Mgr. art. Ing. Marián Laššák





Peter Ondrejka, 1. ročník
Kinetické pero / téma - kinet /
pedagógovia:
Mgr. art. Ing. Marián Laššák
PaedR. Peter Kožuško, ArtD.

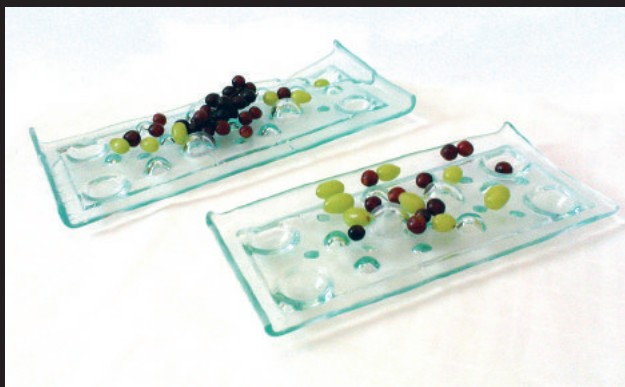


Patrik Laššák, 1. ročník
MP3 pre deti / téma - niečo
malé do vrečka /
pedagógovia:
Mgr. art. Ing. Marián Laššák
PaedR. Peter Kožuško, ArtD.





Zuzana Marcínková,
1. ročník
Kobercové misky / voľná téma /
pedagóg:
Mgr. art. Ing. Marián Laššák

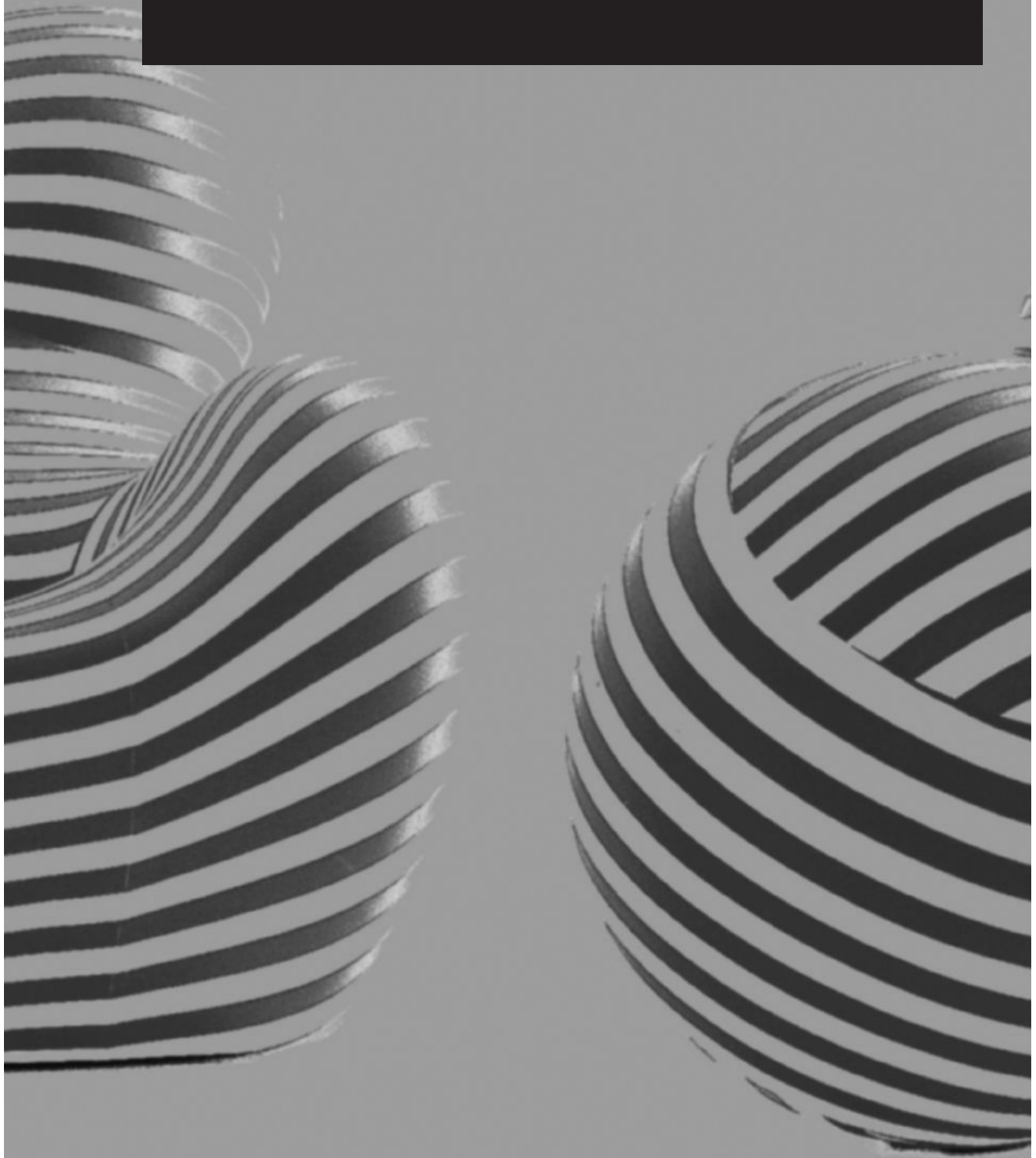


Zuzana Marcínková, 1. ročník
misky II / voľná téma /
pedagóg: Mgr. art. Milka Rigová





monochróm





Enzo Mari

**L'Arte del design
Federico Motta**

24 Ore Motta Cultura, 2008

Monografia významného talianskeho dizajnéra Enza Mariho, ktorá vyšla pri príležitosti jeho výstavy v Galleria Civica d'Arte Moderna v Turíne v edícii Federica Motta v roku 2008, ponúka prehľad jeho celoživotnej tvorby v oblasti navrhovania širokého spektra produktov. Táto bohato ilustrovaná publikácia mapuje Mariho cestu svetom dizajnu od roku 1952 až po súčasnosť.

Zaujímavou a nezvyčajnou formou je spracovaná textová časť, kde sú autorove životopisné údaje okorenené jeho vlastnými komentármi k udalostiam, ktoré formovali jeho osobnosť aj názory na kreatívne zmýšľanie v oblasti dizajnu. Záver monografie v chronologickom registri kompletizuje všetky Mariho diela vrátane štrukturálnych štúdií, grafických prác, produktov, interiérového dizajnu a exteriérových realizácií, inštalácií, projektov malosériovej výroby a výstav.

Publikácia je súhrnom diela, ale predovšetkým ideí Enza Mariho, výnimočnej osobnosti nielen talianskeho dizajnu, ktorý vychádza pri navrhovaní zo štúdia rôznych umeleckých foriem, ale aj ich významu. Nadväzuje pritom aj na kvality čerpajúce z poznatkov minulosti, avšak jej tvary nepreberá mechanicky. Jeho dizajn je kombináciou znalostí umenia, výrobných technológií a pravidiel trhového obchodu. Je založený na industriálnej reprodukcii a z nej vyplývajúcej kvality formy, ktorá rešpektuje výrobné procesy.

Podľa Mariho musí skutočný dizajnér dokonale poznať rituály súčasnej spoločnosti, aby vyhovel potrebám, ktoré determinujú jej existenciu a fungovanie. Až potom môže tvoriť produkty, ktoré vyhovujú vkusu jednotlivcov. A presne taká je jeho dizajnerská tvorba, plná vytrvalosti, lojality k spotrebiteľovi a vernosti k odkazu myslenia, remesla a kvality, ktorá z nich vyplýva.

Enzo Mari sa radí k tým, čo nehľadajú na primárnu krásu formy, tá sa podľa neho objavuje spontánne, ale predovšetkým na väzby k jadrú a potrebám, od ktorých sa odvíjajú zmeny v rámci ľudského bytia. A práve v tejto publikácii sa môžete dočítať, čo inšpiruje dizajnéra k tvorbe objektov, ktoré majú dušu. #



Oliwer Herwig

**Universal Design
Solutions for a barrier-free living**

Birkhäuser Verlag AG, 2008

Herwigovu knihu *Universal Design* môžeme chápať ako ďalší, špecifický príspevok ku skúmaniu problematiky univerzálneho dizajnu, t. j. dizajnu, ktorý nemá slúžiť iba znevýhodneným skupinám, ale aj naopak. Svojou formou a účelom, flexibilným využitím, má smerovať k integrácii, k uspokojovaniu požiadaviek všetkých.

Herwig sa vo svojej publikácii zameriaval na skupinu ľudí vo veku nad päťdesiat rokov. Vychádza z predpokladu, že v súčasnosti v strednej a západnej Európe stojíme na prahu demografickej revolúcie, ktorá vyplýva z početnosti, ako aj z ekonomickej sily súčasnej generácie vo veku nad 50 rokov. Zároveň uvádza, že podľa aktuálnych demografických odhadov generácia dnešných štyridsiatnikov bude v roku 2030 v relatívnej väčšine.

Táto skutočnosť núti nielen sociológov, ale aj dizajnérov a architektov hľadať a definovať potreby takto zloženej spoločnosti. Herwig hneď v úvode ponúka niekoľko hypotéz, napríklad, že budúcnosť už nebude poznačená kvantitou produktov, ale skôr existenciou takých, ktoré nám budú uľahčovať našu existenciu. Alebo budeme stavať budovy a projektovať priestory, ktoré budú dostupné rovnakým spôsobom a pre všetkých. Základné princípy uplatnenia univerzálneho dizajnu v praxi, dizajnerské riešenia, ktoré majú pomáhať čo najširším vrstvám obyvateľstva, vysvetľuje na konkrétnych produktoch. Naše potreby člení na princípe ľudského tela – od hlavy až k päťm. Do jednotlivých kapitol, popri bohatej obrazovej prílohe, začlenil aj rozhovory na tému univerzálneho dizajnu s osobnosťami z rôznych odborov, napríklad s Konstantinom Gricom, Peterom Naumannom (profesor industriál dizajnu, Mníchov), Christine Degenhart (Bavorská komora architektov)...

Oliver Herwig vyštudoval dejiny umenia a nemeckú literatúru. V súčasnosti píše pre Bayerische Rundfunk, Süddeutsche Zeitung a Frankfurter Rundschau. V roku 2005 začal vyučovať teóriu dizajnu na univerzitách v Bazileji a Karlsruhe. Okrem knihy *Universal Design* vydal doteraz publikácie: *Featherweights: Light, Mobile, and Floating Architecture* (2003), *Air: Unity of Art and Science* (2005), *Dream Worlds: Architecture and Entertainment* (2006), *Water: Unity of Art and Science* (2008). #





Tento článok sa zameriava na autorskoprávnu stránku ochrany dizajnov. Pravidlá stanovené Zákonom o dizajnoch sa môžu od nižšie popísanej autorskoprávnej úpravy odlišovať. Mnohé dizajny však môžu požívať ochranu oboch zákonov. V takom prípade sa na ne budú vzťahovať ustanovenia oboch zákonov, ktoré sa nenahrádzajú, ale vzájomne dopĺňajú.

Obrázky a fotografie dizajnov v médiách

K dizajnu, ak spĺňa podmienky ustanovené Autorským zákonom (AZ), vznikajú jeho autorovi majetkové a osobnostné práva, ktoré sme si priblížili v predchádzajúcich číslach časopisu Designum. Čo sa však stane, ak príde k stretu práv viacerých autorov?

Ak má byť dizajn predvedený nie živému publiku, ale napr. v médiách, je potrebné ho buď odfotografovať, nakresliť, alebo namaľovať, nasnímať a pod. Tieto činnosti samy osebe môžu viesť k vytvoreniu ďalšieho diela.

Vezmime si príklad odevu na fotografii. Môže ísť o mechanické, rutinné alebo remeselné zachytenie odevu na fotografii, v takom prípade sa budú autorské práva viazať len k odevu. Častejší je však prípad, keď fotograf tvorivo stvárni svoj objekt. Výsledkom je módna fotografia, ktorá je dielom v zmysle AZ. Tu sa práva budú viazať jednak k odevu ako dizajnu, jednak k fotografii, ktorá odev zobrazuje.

Použitie módnej fotografie bude viesť k použitiu dvoch diel: odevu a fotografie. Ako už vieme, na každé použitie je potrebný súhlas autora, v tomto prípade súhlas autora návrhu odevu a súhlas fotografa.

V bežnom živote sa najčastejšie vyskytujú tieto dve situácie:

Odevný návrhár si chce nechať nafotografovať svoje modely, aby ich mohol prezentovať v médiách. Najjednoduchšie pre návrhára v tomto prípade bude, ak mu fotograf udelí súhlas na použitie fotografií a umožní mu tiež, aby ďalšie súhlasy na použitie fotografií mohol udeľovať návrhár. Autorský zákon vyžaduje pre takéto prípady písomnú licenčnú zmluvu. Autori by v nej mali dohodnúť spôsoby použitia, ktorých sa to má týkať (napr. len zverejnenia fotografií v novinách, časopisoch a na internete, ale už nie vydania v knihe alebo predaja rozmnoženín fotografií), v akom rozsahu možno fotografie použiť (napr. len na území SR, alebo celosvetovo), aká odmena fotografovi prislúcha, alebo či súhlas udeľuje bezodplatne a akú dobu bude súhlas platiť. Zmluva nemusí obsahovať zložité právnické formulky, dôležité je, aby autori jasne stanovili podmienky, s ktorými obaja súhlasia, aby v budúcnosti predišli sporom. Je potrebné tiež uviesť, že fotograf udeľuje návrhárovi súhlas na to, aby na dané spôsoby použitia udelil sublicenciu. Takto bude môcť vydavateľ získať súhlas na vydanie fotografie od jednej osoby.

Druhou možnosťou je, že vydavateľ je iniciátorom nafotenia módnych fotografií, ktoré potom chce uverejniť vo svojom časopise alebo na internete. Vydavateľ by mal získať súhlas od oboch autorov, a to tiež formou licenčnej zmluvy. Súhlas fotografa nepotrebuje, ak je fotograf vydavateľovým zamestnancom, ktorý má takúto fotografickú činnosť v náplni práce.

Rovnako bude musieť vydavateľ získať súhlas od oboch autorov, ak mu fotografie dodá fotograf alebo dizajnér, tento ale nebude môcť udeliť súhlas aj za druhého zúčastneného autora. #

lita 
autorská spoločnosť



Feministická analýza dizajnu a remeselných umení

Text Mária Nepšínská

Feministická analýza dejín umenia a dizajnu sa začala písať v druhej polovici 20. storočia v anglo-americkej literatúre a v teoretických kruhoch si postupne vybudovala pevné miesto. Pritom najväčším problémom, ktorý teoreticky a historicky kritizovali, bol práve patriarchát. Jeho vplyv sa prejavoval v sústavnom znemožňovaní spoločenskej aktivity žien, a to vo všetkých oblastiach, čoho výsledkom bol vznik mnohých gendrových stereotypov. *„Niektoré profesie a spoločenské úlohy sú označované za ženské a podľa nich sa vytvára fyzický a intelektuálny ideál, na ktorý by ženy mali aspirovať,“* definuje tento stav Cheryl Buckley.¹

Tieto stereotypy stavali ženy do roly domácich gazdiniek, teda do domáceho pracovného priestoru, kde sa mohli venovať nanajvýš ručným prácam, ktoré boli automaticky hodnotené nižšie ako umenie či priemyselný dizajn.²

Lenže akokoľvek sú tieto odbory prisudzované do pôsobnosti žien, stále sú v nich dominantní muži, či už ide o módnych návrhárov, dizajnérov šperku alebo iných, ktorým sa pripisuje status géniov. A ženám neostáva nič iné, ako bojovať o uznanie.

Samozrejme, každé pravidlo má svoje výnimky. Vo svojom odbore sa už dokázalo presadiť nemálo žien (ako napríklad Zaha Hadid v architektúre) a významne prispievajú k prekonaniu všetkých predsudkov ohľadom ženských schopností.

Podradný status pripisovaný určitým druhom dizajnu a úžitkového umenia musí byť práve preto teóriou prehodnotený a nanovo definovaný. Dizajnérska práca žien by mala byť ocenená z hľadiska odlišného prístupu vychádzajúceho zo špecifických spontánnych a emotívnych hodnôt a nie z biologického predurčenia.

Feministická kritika dizajnu prehodnocuje jednosmerne zameraný patriarchálny systém analýzy, ktorý hodnotí tvorcov sériovo vyrábaných predmetov a vylučuje remeselnú výrobu.³ Riešením ale nie je vylúčenie remesla z dejín dizajnu, pretože by sa automaticky muselo vylúčiť všetko, čo v tejto oblasti vytvorili ženy. A pre ne bolo remeslo dlho jedinou sférou, v ktorej sa mohli realizovať. Práca s dostupnými prostriedkami v domácom prostredí mimo dizajnérskeho priemyslu a akademickej pôdy ovládanej mužmi bola pre ženy jedinou možnosťou kreatívne sa vyjadriť, hoci len v spoločensky prijateľnej oblasti remeselných zručností.

Anna Fariello v jednej z esejí⁴ popisuje stav v polovici 20. storočia, keď ženám nebolo umožnené realizovať sa v odboroch výtvarného umenia. A skutočnosť, že ženy sa uplatňovali jedine v odboroch remeselného umenia, prispela k predstave, že samotné objekty slúžia len na domáce využitie. Tvorba objektov v malých súkromných štúdiách previazaných s ich následným užívaním v domácnosti prispela k vykonštruovaniu názoru, že vlastne neboli reálnymi produktmi. Množstvo ručných prác vyžadujúcich špecifickú zručnosť, zmysel pre detail a spracovanie náročné na čas bolo tradične označované ako „ženské práce“. A pretože boli vytvárané skôr pre domácu, než pre verejnú sféru, považovali sa za menejcenné v porovnaní s vysokým umením, ktoré bolo doménou mužov. Prevládajúci názor, že ženy nie sú schopné tvoriť





v intenciách „vysokého umenia“, pretože odsúval akékoľvek ženské aktivity na vedľajšiu koľaj. Podobne malo v remeselnej oblasti nižší status ako ostatné zručnosti vyšívanie, v súvislosti s jeho jednoznačnou identifikáciou ako feminínnej záležitosti.

Čoraz väčšia priepasť medzi svetom umenia a priemyselného dizajnu spôsobila, že ateliérová remeselná tvorba stála úplne na okraji záujmu. Podradný status remesla, deklarovaný ako inak zástupcami opačného pohlavia, ignoroval jeho stáročia pretrvávajúcu fundamentálnu hodnotu a bol nimi degradovaný na obyčajné hobby.

V oblasti tradičných ženských prác, ktorých výrobe sa venovali ženy v domácnosti, sa riešili štýlové, ako aj obsahové úlohy spojené so životom modernej spoločnosti. Tieto expandujúce odbory sa síce od dizajnu odlišovali ručnou výrobou, no na druhej strane pozitívne prispeli k transformácii vzťahu medzi umením a spoločnosťou a sociálnym postavením žien. Aj keď bola vďaka tomu na úžitkové umenia sústredená značná pozornosť, k prehodnoteniu hierarchie medzi jednotlivými umeleckými odbormi nikdy nedošlo.⁵

Úžitkové umenie vo forme tradičného remeselného prejavu zostalo nízkym umením najmä zásluhou praktík muzeálnych inštitúcií, kritikov, historikov a ich kodifikovaných súdov ohľadom privilegovaných estetických hodnôt interpretovaných v súlade s rodovým a hierarchickým triedením.⁶

Neustále znevažovanie ženskej práce (nielen, ale najmä textilnej povahy) strategicky podporovalo dominantnú rolu mužmi kontrolovanej umeleckej produkcie. Takéto diferencovanie bolo nástrojom presadzovania názoru, že maliarstvo a sochárstvo, médiá oprávnené narábať s konceptmi a ideami, majú väčšiu hodnotu ako práce previazané s telom (móda, šperk) alebo funkciou (úžitkové predmety, odev atď.). Tradicionalistické estetické hierarchie limitovali to, čo bolo legitímnym umením, a devalvovali ženskú remeselnú tvorbu. V záujme hierarchizovania mužskej profesie bolo definované a kontrolované aj umelecké a remeselné vzdelávanie.

Práve feministické hnutie sa v podstate zaslúžilo o etablovanie umeleckých remesiel. Až v nedáv-



nej minulosti boli remeselné umenia koncipované ženami (Chicago, Shapiro a ďalšie) ako politické hnutie. Remeslo a úžitkové umenia ako autonómna umelecká forma, ktorá vychádza z funkčných potrieb, podnecovala progresívne feministické názory, ktoré proklamovali, že osobné je politické.⁷

Sporné otázky, ktoré sa týkali ručnej remeselnej výroby, sa skutočne ukázali ako revolučné. Odkedy boli tradičné remeselné umenia deklarované ako ženské a menšinové, bolo len otázkou času, kedy sa k týmto procesom začnú vyjadrovať alternatívne hlasy.⁸ Podľa feministických názorov, ak by umelci nepodrobili podceňované zručnosti a tradície kritickému skúmaniu a prehodnoteniu, potom by tieto legitímne formy umeleckého prejavu i naďalej zostali izolované a ignorované.⁹

Až feministické teórie demonštrovali, že napriek prisudzovaniu významu epistemologickej, morálnej a ekonomickej hodnote potvrdenej vedeckým modelom poznania je možné vyvrátiť charakterizáciu „neuvedomelého“ remeselníka. Feminizmus priniesol celkom nový pohľad založený na eventualite posúdenia ďalších možností a škále spôsobov poznania, ku ktorým sa radia intuitívne, experimentálne a estetické spôsoby poznania.¹⁰

Dôležitú úlohu zohrala vo formovaní nového pohľadu na svet umenia v demokratickej spoločnosti až pridlho zaznávaná textilná disciplína – móda, ktorá poukázala na triviálnosť, efemérnosť a povrchnosť individuálneho vonkajšieho vzhľadu. Práve ona spretfhalala putá zväzujúce ľudské spoločenstvo s dlhovekou kastovou tradíciou, gendrovým delením či náboženskou príslušnosťou a otvorila brány modernému svetu slobodných a emancipovaných individualít.

Móda sa čoskoro etablovala ako kultúrotrvorný fenomén a zmysluplný komunikačný konštrukt. Stala sa expresívnou možnosťou vyjadrenia





kreatívnej, sociálnej aj výtvarnej skúsenosti bez toho, aby opomenula základnú premisu – zdobenie tela. Obdobne sa do tejto pozície komunikáčného sprostredkovateľa medzi individualitou a kolektívom transformoval i fenomén šperku, čím zároveň rehabilitoval veličinu „miniaturneho intímneho objektu“.

Inou kľúčovou črtou intímneho objektu – šperku je veľkosť, konkrétne malá veľkosť. Význam mierky v našej skúsenosti s objektmi je zvlášť rozhodujúca, ale často prehliadaná. Práve tak, ako menej môže byť viac, tak drobnosť môže mať nesmierny význam. Takéto obrátenie hodnoty veľkosti je paralelné s prevrátením hodnôt vzhľadom na verejnú a privátnu sféru.¹¹ Umelecké objekty, a hlavne tie menších rozmerov, sa čoraz častejšie stávajú predmetmi súkromného vlastníctva.

Feministická teoretička Naomi Schor vysvetľuje túto protikladnosť v knihe *Reading in Detail*. Tvrdí, že tzv. „ženský detail“ bol až do nedávna v západnej kultúre posudzovaný s nedôverou, ak nie priam s nevraživosťou. Vyzdvihnutím účinnosti malých, jemných, intímnych objektov vyznieva jej obhajoba drobností ako protest proti zavedenej hierarchii mierky v našej kultúre.¹²

Môžu v čase logiky, konštrukcie a rozumu fungovať intimita a ornament ako prvky kultúrnej subverzie? Je ešte v dnešnej dobe opodstatnená hierarchizácia umenia na vysoké a nízke? Platia vôbec pre ženské umenie iné parametre veľkosti a jasne identifikovateľného štýlu, ktoré sa líšia od umenia mužov formálnymi a výrazovými prostriedkami? S odvolaním na slová Lindy Nochlin sa nedá povedať, že by mali diela umelkýň nejakú všeobecnú spoločnú črtu „ženskosti“. „Medzi voľbou určitej námetovej sféry alebo námetovej špecializácie a štýlom, ktorý by mal byť bytostne ženský, nemožno v žiadnom prípade klásť žiadne rovná sa.“¹³

Lenže západný feministický model nie je možné bezprostredne aplikovať na východoeurópske krajiny. U nás sa vývoj v umeleckej sfére aj teória a dejiny umenia uberali celkom inými cestami a podobnými problémami sa začali zaoberať až pomerne nedávno.¹⁴ V slovenskom feministickom umení sa neuplatnili ani radikálne prejavy v zmysle konfrontácie mužského a ženského princípu, ale viac-menej artikulácie ženských názorov, postojov a intímnych skúseností.¹⁵

Niektoré výtvarníčky z odvetvia dizajnu a úžitkových umení však z hľadiska toho, že chcú poukázať na sociálno-historickú konštrukciu gendra, zámerne narábajú s určitými atribútmi a estetickými postupmi odkazujúcimi napríklad na ženské ručné práce. V oblasti dizajnu sa týmto fenoménom zaoberá Sylvia Jokelová (projekt Frau.haus) a v dizajne šperku Bety K. Majerníková, ktorá vo svojej tvorbe kreatívne narába s identifikovaním sa ženy v domácom prostredí (výstava *Underground for Housewives*) alebo s úsmevom zacieľuje „zbraň“ na ženské mindráky (kolekcia WRAF). Práve takto chápaná „ženskosť“ môže byť účinným nástrojom na dekonštrukciu spoločenských, kultúrnych predsudkov a vžitých stereotypov.

Dizajn a úžitkové umenia zvykli byť v minulosti interpretované dichotomickým rozdeľovaním hodnôt: masový výrobok verzus luxusný predmet, strojový verzus rukodielny, mestský verzus vidiecky, inovatívny verzus tradičný, sofistikovaný verzus vernakulárny, mužský verzus ženský.

Dnes už rozdiely medzi oboma týmito sférami tvorenia nie sú také markantné a fixné. Nové technológie našli ekonomické uplatnenie v priemyselnej výrobe, dizajnéri a remeselníci spoločne zdieľajú jazyk postmodernizmu.





Hranice medzi dizajnom a úžitkovým umením, či remeslom (a pravdupovediac aj medzi voľným umením) sú pórovité. Predchádzajúca polarita sa stala spektrálnou a morálna dichotómia medzi továrenskou a ateliérovou výrobou už dávno stratila opodstatnenie. Každý tvorca, dizajnér či remeselník je zodpovedný za hodnoty, ktoré prináša a vyjadruje prostredníctvom svojej práce. Ani jeden z nich nemá výhradné právo na úspech ani na vyšší stupeň kreatívnej nezávislosti, ktorá predstavuje väčšiu etickú slobodu a zodpovednosť.¹⁶ #

- 1 BUCKLEY, Ch. Vyrobeno v patriarchátu: K feministické analýze žien a designu. In PACHMANOVÁ, M. *Design – Aktualita alebo večnosť*, s. 153.
- 2 „Mysli sa, že ženy vládnu istými špecifickými pohľavnými vlastnosťami, ktoré určujú ich dizajnersky um: k nemu evidentne patrí obratnosť, dekoratívnosť a dôslednosť. Vďaka týmto schopnostiam sa predpokladá, že ženy sa prirodzene hodia k tým oblastiam dizajnerskej tvorby, ktoré vychádzajú z dekoratívneho umenia, vrátane takých oblastí, ako sú šperkárstvo, vyšívanie, ilustrácie, tkáčstvo, háčkovanie, keramika či módné návrhárstvo. O týchto činnostiach sa tvrdí, že vychádzajú zo ženskej prirodzenosti. Dizajnerské predmety vznikajúce v týchto oblastiach ženy buď užívajú a nosia, alebo ich priamo vytvárajú, aby uspokojili výsostne domáce potreby.“ BUCKLEY, Ch. Vyrobeno v patriarchátu: K feministické analýze žien a designu. In PACHMANOVÁ, M. *Design – Aktualita alebo večnosť*, s. 154.
- 3 „Túto kritiku komplikuje rozvoj dejín remesla ako akademickej disciplíny, ktorá sa odlišuje od dejín dizajnu, hoci ani historici remesla sa ženskou prácou dodnes patrične nezaoberali. Venovali jej len letmú pozornosť a vlastne opakovali prístup historikov dizajnu tým, že ľpeli na niekoľkých slávnych menách,“ píše Cheryl Buckley. BUCKLEY, Ch. Vyrobeno v patriarchátu: K feministické analýze žien a designu. In PACHMANOVÁ, M. *Design – Aktualita alebo večnosť*, s. 156.
- 4 FARIELLO, M. A. Regarding the History of Objects. In FARIELLO, M. A. – OWEN, P., ed. *Objects & Meaning. New Perspectives on Art and Craft*. Scarecrow Press, Inc., 2004, s. 17.
- 5 „Z experimentov na poli úžitkového umenia ťažili skôr voľné disciplíny, ktoré boli odpradáva doménou mužov, a textilné odvetvia, módné návrhárstvo či keramika zostávali fixované k „večnému ženstvu“.“ PACHMANOVÁ, M. *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha : Argo, 2004, s. 42.

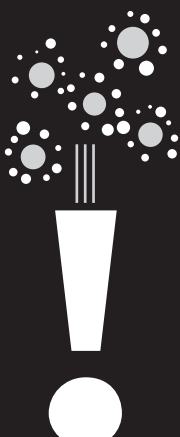
- 6 Ibidem, s. 89.
- 7 Ibidem, s. 94.
- 8 ULLRICH, P. Workmanship: The Hand and Body As Perceptual Tools. In FARIELLO M. A. – OWEN, P., ed. *Objects & Meaning. New Perspectives on Art and Craft*. Scarecrow Press, Inc., 2004, s. 199.
- 9 SANDERS, J. H. Moving beyond the Binary. In FARIELLO M. A. – OWEN, P., ed. *Objects & Meaning. New Perspectives on Art and Craft*. Scarecrow Press, Inc., 2004, s. 95.
- 10 HARDY, M. Feminism, Crafts, and Knowledge. In FARIELLO M. A. – OWEN, P., ed. *Objects & Meaning. New Perspectives on Art and Craft*. Scarecrow Press, Inc., 2004, s. 180.
- 11 „V našej kultúre jestvuje dlhodobý sklon ľudí preferovať skôr veľké, než malé intímne veci. V zjednodušenom podaní sa kultúrne porovnávanie rozdeľuje na: veľké, mužské, verejné verus malé, ženské, intímne.“ RAMLJAK, S. *Intimate Maters: Objects and Subjectivity*. In FARIELLO, M. A. – OWEN, P., ed. *Objects & Meaning. New Perspectives on Art and Craft*. Scarecrow Press, Inc., 2004, s. 186-193.
- 12 SCHOR, N. *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*. New York : Routledge, 1989, s. 3.
- 13 NOCHLIN, L. Proč neexistovali žádné velké umělkyňe? In PACHMANOVÁ, M. *Neviditelná žena: Antologie současného amerického myšlení o feminizmu, dějinách a vizualite*. Praha : One Woman Press, 2002, s. 30.
- 14 „Slovenské teritórium je na skúmanie umenia z genderového hľadiska značne poddimenzované, nevynímajúc dizajn a oblasť „úžitkových“ disciplín.“ ORAVCOVÁ, J. *Gendrová mapa dizajnu*. In *Designum*, 2/2008, s. 19.
- 15 ORAVCOVÁ, J. Feministické umenie. In GERŽOVÁ, J. a kol. *Slovník světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Profil, 1999, s. 80-83.
- 16 REES, H. Patterns of making: thinking and making in industrial design. In DORMER, P., ed. *The Culture of Craft*. Manchester University Press, 1997, s.134-135.

Článok je časťou práce *Fenomén slovenského úžitkového umenia a jeho premeny v kultúrno-spoločenskom prostredí a v kontexte medzinárodného umenia*, ktorú autorka realizovala v rokoch 2005 – 2008 na pôde Vysokej školy výtvarných umení ako výskumnú úlohu sekcie vedy a výskumu Inštitútu umenia a vedy.

foto:

Bety K. Majerníková, kolekcia šperkov Wraf, 2008.





CENA PRE PREDPLATITEĽOV

Blahoželáme prvým dvadsiatim predplatiteľom časopisu **Designum** na rok 2009!

Získavajú Zborník prednášok z medzinárodnej konferencie **Cumulus 2007**, ktorý v preklade Lucie Žitňanskej vydalo Slovenské centrum dizajnu.

Sú to:

Lukáš Pastír, Kristián Márkus, Barbora Solárová, Peter Bližnák, Lucia Plaváková, Erik Nota, Roman Hrčka, Veronika Ďuricová, Vladimír Pánik, Michal Mišči, Jaroslava Ševčíková, Martin Lorincz, Mária Júdová, Ľuboš Smolen, Zuzana Branišová, Ivan Kocák, Alena Tímkovičová, Dáša Pupáková, Richard Chládek, Daniela Mládeková.

Publikáciu všetkým zašleme spolu s časopisom **Designum** č.2/2009. #

SÚŤAŽE

Národná cena za dizajn 2009

Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Ministerstvom kultúry SR a za spoluúčasti MH SR a MŠ SR vypísalo 9. ročník celoštátnej súťaže Národná cena za dizajn 2009. Generálnym partnerom súťaže je Audi, odborným garantom pre oblasť podnikania NADSME.

Slávnostné vyhlásenie výsledkov súťaže a odovzdanie cien sa uskutoční v júni 2009 v Bratislave v rámci Festivalu dizajnu a architektúry. Víťazné produkty predstaví Slovenské centrum dizajnu na samostatnej výstave v Bratislave a budú zdokumentované v katalógu súťaže.

Informácie: www.sdc.sk

Electrolux Design Laboratory 2009

Svetový výrobca domácich spotrebičov, firma Electrolux, oslavuje svoje 90. narodeniny. Z toho vychádza aj tohtoročná téma súťaže Design Laboratory, a to Dizajn na nasledujúcich deväťdesiat rokov. Zadanie už 7. ročníka tejto súťaže znie takto: vytvoriť domáce spotrebiče, ktoré budú ďalších deväťdesiat rokov formovať také ľudské aktivity, ako prípravu a uchovávanie jedla, pranie a umývanie riadov. Myšlienky týchto návrhov majú byť prejavom preniknutia

do základných potrieb zákazníkov, ako je adaptabilita v čase a priestore a schopnosť prispôbenia sa osobným potrebám zákazníka. Vybraní finalisti budú pozvaní na vyhlásenie výsledkov súťaže, ktoré sa bude konať 24. septembra 2009 v Londýne, aby tu prezentovali svoje súťažné návrhy pred porotou zloženou zo špičkových dizajnérov a odborníkov. Porota posúdi súťažné návrhy z hľadiska ich intuitívneho dizajnu, inovácie a pochopení potrieb zákazníkov a určí víťaza. V súťaži Design Laboratory 2009 víťaz získa prvú cenu vo výške 5 000 € a šesťmesačnú platenú stáž v jednom zo svetových dizajnerských centier spoločnosti Elektrolux. Druhá cena je 3 000 € a tretia 2 000 €.

Študenti môžu prihlásiť jeden návrh prostredníctvom internetovej stránky súťaže Design Laboratory na www.ElectroluxDesignLab.com.

Uzávierka: **31. máj 2009**

Wolda '09

Wolda je ročenka medzinárodného grafického dizajnu špecializovaného na logo, jej organizátori si vyberajú najlepšie práce od profesionálnych dizajnérov aj študentov dizajnu. Účasť je spoplatnená – za prvé logo v kategórii profesionál je poplatok 88,80 € (vrátane DPH), za súbor viacerých





log 108 €. V kategórii Wolda Talent (študenti) sú polovičné poplatky. Každý účastník súťaže dostane ročenku zdarma. Do súťaže Wolda '09 možno prihlásiť logá vytvorené v období od 1. 1. 2008 do 31. 12. 2009. Hlavný víťaz získa trofej Best of the World, ďalších 5 súťažiacich cenu Best of Continent a individuálnu cenu Best of Nation. Registrácia prebieha on-line. Technická špecifikácia súťažných prác: vektorový formát (Illustrator, Freehand, InDesign, Pdf – práce vytvorené v programoch PageMaker a Quark sa neakceptujú), farebnosť CMYK (nie Pantone), rozlíšenie 300 dpi, minimálna veľkosť 10 x 10 cm, formát TIFF, veľkosť súboru max. 10 MB. Uzávierky: **30. 6. 2009** (pre logá z roku 2008), **31. 1. 2010** (pre logá z roku 2009)
Informácie: www.wolda.org

Komiksová súťaž: Európska únia a občianstvo

Európska únia a občianstvo je názov súťaže, ktorú 28. novembra 2008 vyhlásil Jacques Barrot, podpredseda Európskej komisie zodpovedný za spravodlivosť, slobodu a bezpečnosť. Každý, kto má minimálne 16 rokov a je občanom alebo obyvateľom Európskej únie, môže vytvoriť komiks bez slov na jednu stranu, resp. tzv. strip – tri komiksové obrázky zoradené vedľa seba. Komiks by mal vyjadrovať myšlienku občianstva v Európskej únii. Cieľom tejto súťaže je umožniť všetkým mladým ľuďom, aby „vyslovili“ vlastné skúsenosti z občianskeho života v Európskej únii. Na výhercov čakajú finančné ceny v celkovej výške 12 000 €. Súťažné práce budú zaradené najskôr do národných kôl a traja výhercovia budú 3. apríla 2009 pozvaní na slávnostné odovzdávanie cien, ktoré sa uskutoční v Dome Európskej únie v Bratislave. Následne bude 27 národných víťazov pozvaných do Bruselu, kde sa uskutoční odovzdávanie cien celoeurópskeho kola súťaže. Na slávnostnom odovzdávaní cien, ktorému bude predsedáť Jacques Barrot, získajú víťazi 6 000 € (za prvé miesto), 4 000 € (za druhé miesto) a 2 000 € (za tretie miesto). Najlepšie práce budú sprístupnené na internetových stránkach

zastúpení Komisie v členských štátoch Únie a na portáli Europa.eu.

Registrácia a informácie: www.eurocartoon.eu

Materialica Design + Technology Award 2009

Ďalší ročník medzinárodnej súťaže organizovanej nemeckou agentúrou Wengmann + Rattan, na ktorej sa môžu zúčastniť dizajnéri, výrobcovia materiálov, developeri, inžinieri –konštruktéri a výrobcovia priemyselných výrobkov. Súťaž má podporiť inovácie a kreativitu v kategóriách Materiál, Povrch, Produkt a Úspora CO₂ a v týchto oblastiach: letecký a automobilový priemysel, strojárstvo, športové a technické spotrebné predmety. Účastnícky poplatok: 190 € (bez DPH). Špeciálna kategória Student Award 2009 je určená študentom dizajnu a príbuzných odborov, ktorí získajú ocenenie vo výške 1 500 €. Účastnícky poplatok v študentskej kategórii: 50 € (bez DPH).

Uzávierka: **30. 6. 2009**

Prihlášky a informácie: www.materialicadesign.de

FarbDesignPreis 2008 – 2009

Nemecká firma RAL GmbH so sídlom v Sankt Augustin a Institut Farbe.Design.Therapie z Frammersbachu vypisujú európsku súťaž na roky 2008 – 2009, v ktorej budú ocenené výnimočné koncepčné, dizajnérske, remeselné, umelecké alebo vedecké počiny, v ktorých hrá najdôležitejšiu úlohu farba. Cieľom súťaže je zvýšiť povedomie o farbe ako dôležitom atribúte dizajnu a zároveň upozorniť na jej nevyužitý potenciál v dizajne. Súťaž je dotovaná celkovou sumou 40 000 €, ktoré sa rozdelia nasledovne: 1. cena: 20 000, 2. cena: 10 000, 3. cena: 5 000. Bude udelená aj špeciálna cena vo výške 5 000 € za teoretickú prácu.

Uzávierka: **1. 8. 2009**

Informácie: www.farbdesignpreis.com



ŠTIPENDIÁ, SYMPÓZIÁ, KONGRESY

Štipendium Kultúrny manažér strednej, východnej a juhovýchodnej Európy

Od 1. októbra 2009 poskytne Nadácia Roberta Boscha štrnásť štipendií kultúrnym manažérom zo strednej, východnej a juhovýchodnej Európy. Nadácia Roberta Boscha každoročne pozýva absolventov vysokoškolského štúdia z krajín strednej, východnej a juhovýchodnej Európy na trinásť-mesačný kvalifikačný pobyt v Nemecku v oblasti kultúrneho manažmentu. Vybraní štipendisti dostanú od októbra 2009 príležitosť prezentovať kultúrnu rôznorodosť strednej, východnej a juhovýchodnej Európy vo forme inovatívnych projektov a predstaviť nemeckému publiku predovšetkým mladú umeleckú scénu vlastnej krajiny. Počas štipendijného pobytu budú mladí manažéri kultúry pracovať v renomovaných kultúrnych inštitúciách po celom Nemecku (okrem Berlína), ktoré majú skúsenosti s oblasťou kultúrnej výmeny a medzinárodnej kultúrnej spolupráce a ktoré majú záujem o prehĺbenie inštitucionálnych kontaktov s partnermi zo strednej, východnej a juhovýchodnej Európy. Súčasťou trinásťmesačného pobytu štipendistov v Nemecku je aj absolvovanie odbornej kvalifikácie (formou piatich vzdelávacích modulov) v problematike plánovania projektov, tímovej spolupráce, fundraisingu, propagácie, práce s verejnosťou a marketingu kultúry. Predpokladmi záujemcov pre účasť na programe sú: pracovné skúsenosti v oblasti kultúrneho manažmentu a prípravy projektov, kontakty na mladú umeleckú scénu vlastnej krajiny, ukončené vysokoškolské vzdelanie, výborná znalosť nemeckého jazyka, samostatnosť a pripravenosť podávať nadpriemerné pracovné výkony, trvalý pobyt v niektorom zo štátov strednej, východnej a juhovýchodnej Európy. Nadácia Roberta Boscha poskytne: mesačné štipendium vo výške 1 000 € uhradenie cestovných nákladov do a z Nemecka a ciest na vzdelávacie semináre, náklady na zdravotné poistenie, uhradenie nákladov na semináre (úvodný seminár v októbri 2009 a ďalšie), dodatočné financie potrebné na štart kariéry po skončení štipendijného pobytu, zabezpečenie kontaktov s inými programami Nadácie Roberta Boscha a ďalšími

kultúrno-vzdelávacími organizáciami v Nemecku. Prihlášku v nemčine je možné podať **do 15. marca 2009** LEN ONLINE na stránke: www.moe-kulturmanager.de.

Sympózium Modelovanie v dizajne

Universität der Künste v Berlíne organizuje sympózium o modelovaní v dizajne s podtitulom *Koncepty skryté za geometriou*. Sympózium sa bude zaoberať novým chápaním pojmu 3D modelovanie. Podujatie sa uskutoční v dňoch 30. 3. – 1. 4. 2009 a má byť interdisciplinárnu platformou navrhovania, vývoja a bádania v oblastiach architektúra, dizajn a inžinierstvo. Informácie: www.3d-msb.de

Medzinárodné sympózium Technický dizajn

Technická univerzita v Drážďanoch organizuje v dňoch 17. – 18. 4. 2009 tretie medzinárodné sympózium Technický dizajn, ktoré sa uskutoční v areáli Deutschen Werkstätten Hellerau. Hlavnou témou podujatia je inovácia prostredníctvom dizajnu. Sympózium je určené pre priemyselných dizajnérov a odborníkov z inžinierskych a ďalších príbuzných disciplín. Organizátori pripravujú zborník najzaujímavejších prednášok.

Informácie: www.technischesdesign.org

Svetový kongres ICOGRADA

V dňoch 24. – 30. 10. 2009 sa v čínskom Šanghaji uskutoční podujatie ICOGRADA World Design Congress 2009. Kongresy sa konajú bienálne a majú za cieľ vyhodnotiť minulosť, pomenovať súčasnosť a predvídať budúcnosť v oblasti komunikačného dizajnu. Hlavnou témou nazvanou *Xin_Dizajn pre lepší svet* chce Svetová rada organizácií grafického dizajnu upozorniť na schopnosť grafického dizajnu integrovať sa s inými médiami a prekračovať národné, kultúrne a ekonomické rozdielnosti k úžitku všetkých. Čínske slovo Xin-xi znamená informáciu používanú v ľudskej komunikácii. V spojení Xin-ren výraz naznačuje schopnosť efektívnej komunikácie a slovo Xin-



nian znamená víziu pozitívnej komunikácie. Aktuálnou témou kongresu bude aj úloha komunikačného dizajnu v období svetovej ekonomickej krízy, ktorá by nemala zasiahnuť pluralitu kultúr a rovnováhu človeka s prírodou. Informácie: www.icograda.org

26. svetový kongres ICSID

Uskutoční sa v Singapure od 23. do 25. 11. 2009 v rámci Singapurského festivalu dizajnu. Na kongres nadväzuje aj Generálne zhromaždenie ICSID v dňoch 26. – 27. 11. 2009. ICSID reprezentuje v súčasnosti približne 150 000 dizajnérov z viac ako 50 krajín sveta. Kongresy sa uskutočňujú bienálne a sú zamerané na aktuálne a budúce trendy v dizajne. Podujatie je predprípravou na spoločné zasadnutie Svetovej dizajnérskej asociácie (IDA), ktorej členmi sú okrem ICSID aj IFI a ICOGRADA, v roku 2011. Hlavnou témou kongresu bude odlišnosť v dizajne chápaná ako interdisciplinárny a intersektorový fenomén. Informácie: www.designdifference.sg

Rôzne

Fórum dizajnu 2009 Svetlo proti tme

Už 12. ročník výstavy Fórum dizajnu sa koná v dňoch od 10. – 15. marca 2009 v pavilóne M3 na veľtrhu Nábytok a bývanie v Nitre. Usporiadateľmi tohto podujatia sú Slovenské centrum dizajnu a Agrokompex – Výstavníctvo Nitra. Kurátorkami výstavy sú Katarína Hubová a Adriena Pekárová zo Slovenského centra dizajnu. Dizajnéri a študenti dizajnu umeleckých škôl dostali možnosť predstaviť svoje práce na výbe-rovom podujatí pod názvom Svetlo proti tme. Budú tu prezentované študentské projekty na tému svetlo, ktoré vznikli v ateliéroch VŠVU v Bratislave, TU v Bratislave a Košiciach, na ŠÚV J. Vydru v Bratislave a ŠÚV v Kremnici, ako aj návrhy osvetlenia od profesionálnych dizajnérov. Osvetlenie je rovnako dôležitou zložkou pri tvorbe interiéru ako vybavenie nábytkom. Svetidlá majú okrem praktickej úlohy – poskytovať svetlo

tam, kde ho človek potrebuje, aj ďalšiu dôležitú úlohu. Vytvárajú atmosféru interiéru v nespočetných variantoch podľa potrieb užívateľa. A tomu zodpovedá aj kreatívny a príťažlivý dizajn svetidiel. Kolekcia svetidiel na Fóre dizajnu predstaví mnoho variantov úžitkového osvetlenia s primárnou praktickou funkciou, ale aj svetidiel, v ktorých ide o prekvapenie, zážitok.

Európsky rok kreativity a inovácie 2009

České predsedníctvo Európskej únie v prvej polovici roku 2009 pripravilo projekt Európskeho roku kreativity a inovácie 2009 (EYCI) na podporu netradičných prístupov v rôznych oblastiach ľudskej aktivity, ktoré čelia masívnej globalizácii. Slogan kampane – Predstav si. Vytvor. Inovuj – bude mottom viacerých okrúhlych stolov, konferencií, prednášok a ďalších akcií na podporu konkurencieschopnosti Európy založenej na tvorivosti a intelektuálnych schopnostiach. Každá členská krajina EÚ má svojich „velvyslancov“, ktorí sú garantmi národných aktivít EYCI. Na Slovensku to je choreograf Ján Ďurovčík, dizajnéri zastupujú napríklad Francúzsko – Philippe Starck, Maďarsko – Ernő Rubik a Španielsko – Javier Mariscal. Informácie: www.create2009.europa.eu

Internetová stránka medzinárodného audiovizuálneho dizajnu

Asociácia španielskych grafických dizajnérov a umeleckých riaditeľov ADG-FAD so sídlom v Barcelone iniciovala vznik medzinárodnej platformy pre audiovizuálny dizajn www.broad.cat, ktorá poskytuje možnosť on-line účasti na dianí v tomto dynamickom segmente dizajnu. Návštevníci stránky – dizajnéri, filmári, producenti, pracovníci reklamných agentúr, novinári a pod. – majú možnosť sledovať konkurenciu v súčasnej televízii, divadle, kine aj hudbe, podporenú kreatívnou pohyblivou grafikou. Webová stránka podporuje diskusiu a výmenu informácií, v súčasnosti má už viac ako 1 100 registrovaných účastníkov. Informácie: www.adg-fad.org



VÝSTAVY

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava
Patrik Illo a Rona
Satelit SCD
25. 2. 2009 – 29. 3. 2009
www.sdc.sk

Nový ornament
Dizajn štúdio ÚTUV
od 20. 3. 2009
www.uluv.sk

Súčasná slovenská architektúra
Design Factory
6. – 22. 3. 2009
www.designfactory.sk

Od tudora po locustu.
Vývoj automobilov Škoda a BAZ
STM – Múzeum dopravy
do 30. 6. 2009
www.stm-ke.sk

Nitra
Fórum dizajnu – 12. ročník
výstavy nábytku a bytových
doplnkov
Agrokomplex
10. – 15. 3. 2009
www.sdc.sk

ČESKÁ REPUBLIKA

Praha
Adolf Loos – dílo v českých
zemích
Múzeum hl. mesta Prahy
do 5. 4. 2009
www.muzeumprahy.cz

RAKÚSKO

Viedeň
2 x Japonsko: Katagami /
Textiles
Österreichisches Museum für
angewandte Kunst
do 29. 3. 2009
www.mak.at

Otázka chuti. Čo robí z jedla
pôžitok
Technisches Museum
do 21. 6. 2009
www.technischesmuseum.at

DÁNSKO

Kodaň
Pozri sa na svetlo – budúcnosť
svetelného dizajnu
Dansk Design Center
do 9. 8. 2009
www.ddc.dk

Short/Cuts – dánsky a svetový
dizajn 20. storočia
Dansk Design Center
stála expozícia
www.ddc.dk

FÍNSKO

Helsinki
Sydväst – univerzita umelecké-
ho priemyslu
Design Forum Finland
do 23. 3. 2009
www.designforum.fi

Fennia Prize 2009
Design Forum Finland
do 29. 3. 2009
www.designforum.fi

The Best of the Year 2008
Design Forum Finland
3. 4. – 3. 5. 2009
www.designforum.fi

Hlava na prvom mieste – dizajn
a kultúra spojená s ľudskou
hlavou
Design Museo
do 17. 5. 2009
www.designmuseum.fi

FRANCÚZSKO

Paríž
Hommage à Ettore Sottsass
Centre Pompidou
do 31. 3. 2009
www.centrepompidou.fr

Ron Arad: No discipline
Centre Pompidou
do 16. 3. 2009
www.centrepompidou.fr

Sonia Rykiel
Musée de la mode et du textile
do 19. 4. 2009
www.lesartsdecoratifs.fr

Antoine+Manuel, grafik
a dizajnér
Musée des Arts décoratifs
do 12. 4. 2009
www.lesartsdecoratifs.fr

Jasper Morrison: Take a seat!
Musée des Arts décoratifs
5. 3. – 24. 5. 2009
www.lesartsdecoratifs.fr

NEMECKO

Berlín
Umenie v službách bezpečnosti
– plagáty
Akademie der Künste
do 22. 3. 2009
www.adk.de

Prepare for Pictopia!
Haus der Kulturen der Welt
19. 3. – 3. 5. 2009
www.hkw.de

Modell Bauhaus
Martin-Gropius-Bau
22. 7. – 4. 10. 2009
www.modell-bauhaus.de



Brémy
Aspekty diela Maxa Billa: architektúra, dizajn, typografia
Wilhelm Wagenfeld Haus
do 15. 3. 2009
www.wwh-bremen.de

Frankfurt n. Mohanom
Nedorozumenia – šumy
komunikácie
Museumsstiftung Post und
Telekommunikation
do 17. 5. 2009
www.museumsstiftung.de/frankfurt

Herford
Bod nula – nový nemecký dizajn
Museum Marta Herford
do 19. 4. 2009
www.martaherford.de

Kolín n. Rýnom
Gottfried Böhm – Skaly z betónu
a skla
Museum für Angewandte Kunst
do 26. 4. 2009
www.museenkoeln.de

Mníchov
Remeslo & dizajn
Neue Messe
11. – 17. 3. 2009
www.ihmprivat.de/handwerkunddesign

Ikea – Democratic Design
Pinakothek der Moderne
3. 4. – 3. 8. 2009
www.pinakothek.de

Weil am Rhein
Anti-telá – Fernando &
Humberto Campanovci
Vitra Design Museum
14. 3. – 14. 9. 2009
www.design-museum.de

Wolfsburg
Interieur/Exterieur. Bývanie
v umení
Kunstmuseum
do 13. 4. 2009
www.kunstmuseum-wolfsburg.de

ŠVAJČIARSKO

Winterthur
LED – inscenovanie svetla
a farby
Gewerbemuseum
do 3. 5. 2009
www.gewerbemuseum.ch

Max Bill 100
Haus Konstruktiv
do 22. 3. 2009
www.hauskonstruktiv.ch

Every Thing Design
Museum für Gestaltung
3. 4. – 19. 7. 2009
www.museum-gestaltung.ch

Irma Boom – Book Design
Museum für Gestaltung
3. 4. – 19. 7. 2009
www.museum-gestaltung.ch

TALIANSKO

Miláno
Tomás Maldonado – priemysel-
ný dizajn
Múzeum dizajnu
do 5. 4. 2009
www.triennaledesignmuseum.it

USA

Corning
František Vízner – sklo
Corning Museum of Glass
do 22. 3. 2009
www.cmog.org

New York
Šperk – elegantné brnenie
Museum of Arts & Design
do 31. 5. 2009
www.madmuseum.org

George Lois: obálky pre časopis
Esquire
The Museum of Modern Art
do 30. 3. 2009
www.moma.org

Ateliers Jean Prouvé
The Museum of Modern Art
do 30. 3. 2009
www.moma.org

VEĽKÁ BRITÁNIA

Londýn
Dizajnér módy Hussein
Chalayan
Design Museum
do 7. 5. 2009
www.designmuseum.org

Brit Insurance Designs of the
Year 2009
Design Museum
do 14. 6. 2009
www.designmuseum.org

Vznešenosť cárov – kostýmy
ruského dvora 18. a 19. storočia
Victoria & Albert Museum
do 29. 3. 2009
www.vam.ac.uk

The Booker Prize 40
Victoria & Albert Museum
do 17. 5. 2009
www.vam.ac.uk #





GAETANO PESCE

The Italian designer, architect and artists was born in 1939 in La Spezia. During 1959-65 he has studied architecture and industrial design at the University IUAV in Venice. Until 1967 he has lived in Padua. He was the founding member of the art group Gruppo N. In the beginning of the 60s, he was focused mainly on painting, sculpture, film and theatre. In 1968 he has introduced himself fulgently on the Italian scene – at the fair in Milan he has presented the revolutionary series of armchairs UP, which he has designed for the Italian company B & B. In the beginning of the 80s he has settled in New York, teaching at the Cooper Union, Institut d'architecture et d'études urbaines in Strasbourg and at the Domus Academia in Milan. In 1996 he has introduced himself to the public with a retrospective exhibition at the Parisian Centre Georges Pompidou. The exhibition was accompanied by an exquisite catalogue Catalogue Gaetano Pesce: Le temps des questions (The time of questions). He was awarded with the prestigious prize Chrysler Award for Innovation and Design (1993). His work is exhibited in prominent collection institutions all over the world, such as the Museum of Modern Art, Metropolitan Museum, Centre Georges Pompidou, Victoria and Albert Museum and others. He is the author of numerous architectonic realizations, as well as utopian visionary projects and urbanist plans. He cooperated on the design of the National library in Tehran (1977), he has designed the residential tower in Brasil (1987-89), also known is his organic building in Osaka (1990). He has achieved great success in furniture design, he is also active in interior design, as well as the design of gallery spaces /the Mourmans gallery in Knokke Heist/ and exhibitions. He has cooperated with the wellknown design companies such as B & B Italy, Knoll, Cassina and Vitra.

About creativity

Gaetano Pesce is often being labelled as one of the most versatile designers of our time. He explains his universality: „It is connected to my

Text Nina Gažovičová

Photography archive of Gaetano Pesce and Pavol Safko

nature. I have a tendency to get tired of things quite fast. And naturally, my own works also bore me, so I never enclose myself with them. These are the reasons why my work is characterized by a never-ending oscillation between different fields. I'm simply naturally curious. Creativity is mostly important. And it does not necessarily have to be connected to traditional art. A banker or politician can have the same innovative thinking too.“

About the cult series UP /from the practical to the philosophical/

Pesce's design of the UP collection for the Italian company B & B from 1968 can be without any doubt qualified as innovative. Not only by the innovative use of the polyurethane foam. Each one of the seven piece series was intended for a particular user – one for a child, the second for an adult, another one for a group. Yet its main advantage wasn't the simple, organic form, or the thorough research of material – it was the way and form of packaging. The new owners of an arm-chair, sofa or a foot-stool brought a small envelope to their home which they have opened, the foam sucked up air and changed into a piece of furniture. „It was like the rising of dough“ the author said with a smile at the lecture in Bratislava. The series UP was also unconventional from the ideological aspect. Pesce commented on the best known armchair from the series, the UP5 model as follows: „Mostly it is being interpreted as a body of a mother with a child, although I prefer the picture of a prisoner, with a ball attached to her leg. I wanted to tell a message, to express a political idea through the armchair. No one has ever attempted to do so before. I wanted to talk about the political problem in the Islamic countries, where women suffer and don't have such liberty as men. I wanted the object not to be just utilitary, but I wanted it to bring new content – political or religious. A story. Only then I can talk about a 'full meaning'. From the practical to the philosophical – that's the essence of my work“.





About perfection

„When I was eighteen years old, Russia seemed to me like a paradise of freedom. Therefore I hoped on the train to Moscow, I have also visited Leningrad. Only there I understood that in reality it's not paradise, but hell – politically and economically. We are not and cannot be equal as communism proclaimed. It's dangerous to think this way. There I have realized that not only people have to be different, but objects as well. The duty of democracy is the defence and preservation of distinctness. Objects are slaves. I began to be interested in finding a way to differentiate one object from the other. I figured out that you can do it by using new materials and technologies. Later I have noticed a similar ideological concept in other civilizations too. For example in Japan. You have ten different bowls. One is perfect, the other a little bit deformed. The first one is cheaper, the second one is for the emperor. Because it's unique. God is perfect. People are not. It's a mistake to seek for perfection“.

About (diversified) mass production

In the beginning of the 80s, Pesce brought up a new phenomenon into design. He has succeeded to connect the seemingly unconnectable – mass production and originality. The paradoxical unreproducibility and uniqueness of mass produced objects has changed the perception of mass production. Pesce has succeeded to satisfy the natural desire of the buyers for a unique, original product. Simultaneously he has made an object of quality and originality available for the broad purchasing public – much sooner than the limited design editions came into fashion. Yet he has achieved it just by smartly using materials, which had offered some kind of possibility for individualization despite being mass-produced. The products that he designed in that period are today perceived as art objects of great collector value. „It is totally important to produce in high quantities and not offer always the same thing to people. The most crucial thing is to find a way to get your ideas into production. I have under-

stood very quickly that if my designs won't be expensive, risky and will not affect production costs, the society is not going to be against their implementation. This was also the case with felt, a material that I use quite often. I have only tried to find a way for using it in a more modern way. It wasn't a question of investment, just a new approach to an old and approved material.“ The symptomatically named series Nobody's Perfect counts as one of his most known realizations documenting this approach. „One of my first experiences with this kind of productions was a design of a dining table. Every piece was different. In a standard production, any slightest difference is eliminated instantly. As are the people different from each other, so do the objects have the right to diversity. The procedure was simple – liquid was poured through four openings, which were filled with epoxy resin. It ran down to the cylinders, filling them up to the surface. Two, three different colours. This way, combinations have emerged, which were not possible to be re-created. After twenty minutes, you could take the hardened product out of the form. It was an innovation of the conception of industrial production. And we have offered an original to the customers, not a copy. They could buy their own unique piece. I believe that the organization of industrial production will continue to evolve in this direction, with the use of modern technologies of materials, to serve the society.“

About tradition

Even though Pesce has enriched the field of design with new approaches, innovative materials and a revolutionary use of various technologies, it is possible to find a slight, yet undeniable bond to tradition. It is well-founded by the choice of materials, as well as the revaluation of classic production processes. On the question to what extent is tradition determinant for his work, he has answered: „In my work, tradition is important. The tradition of a Venet. Our identity is always present. We study, build things, create something original, perceive beauty, but always





with respect to a certain tradition. For example the renaissance. It has brought space for creative people. Multicultural people like Michelangelo. He was a painter, sculptor, architect. Raffael was also a fashion designer – he has designed a uniform for the Vatican guard. All this is very important in my work. Repetition bores me to death. Repetition is a wrong way to suppress the delusion of time. Life changes and people change with time“.

About art

„Our time is extraordinary. My whole life I seek the answer to the question – what is the art of our time? One has to realize that art is not that what we call art nowadays. But it is also not that which is exhibited at MOMA. For me it can be a fashion show, a movie, theatre, an advertisement poster. I have the feeling that art has nowadays become that, which once was applied art. I think that visual art today is too depending on the taste of the market. If you look more closely on the field of commercial art, you will discover an expansion that is unheard of. Only a few people realize that since the ancient times, art was a “product” with a practical, not cultural sense. It simply served society. For example a portrait. In the past there were no cameras – therefore, the portrait painting substituted the need for capturing one’s likeness. In the past, art was a form of help to the society, not an artistic expression. In the 17th century, a lot of artists were painting still life. Why? People simply wanted to show off objects, which they owned, or eventually wanted to own. Art fulfilled primarily practical functions“.

About architecture

Pesce’s most famous architectonic realization is probably the *Organic building* in Osaka. The original intent of the submitter was to build an object in an unformed garden. Finally, this has become clearly impossible to realize. Thus, Pesce has decided to design a building, which is going to be a garden itself. He has designed conditions

for a computer-irrigated evergreen façade with 80 types of trees and plants, which has become one of the most sought-after attractions of the city. Although during his career, Pesce was more focused on design, he has created several remarkable architectonic realizations. The professional circles highly value his utopian designs as well as his latest work, which is dominated by metaphorical manipulation with colour. „Architecture is exceptional. But lately, I feel a certain discrepancy regarding architecture and the building industry. Every historical movement has brought mostly five examples of architecture. Architecture is rare. Copies of copies emerge all around the world and that’s not architecture. It’s just engineering. A paper or sketch can be more of an architecture than a real building. Architecture has used purely abstract geometry, but that is history. Today, also architecture is being constructed in images. And I design buildings so that they evoke images.“

About the future

„Future is always future. It’s important to work so that the future becomes the present. If this will not happen, the future will stay the future. And we will become a dead society. It’s important to realize this. The future is soft, elastic. In two hundred years, people will find quality somewhere else. In the globalized world of today, where we are not even able to find our own culture or identity, people are suffering. The world will soon be unified. The mission of creative people is to create differences. The question is, if we should act together or if we should respect the particular place and admit its identity. In my point of view, the international style is obsolete. It is time for us to try for a local style. The contemporary society is a society of individuals, not masses.“ #





Slávka Pecháčková – Procházková (b. Záturecká)

She belongs to the key personae of the Slovak textile work of the 60s and 70s. She has regularly attended exhibitions of applied art at home as well as abroad. From the many we should mention the EXPO in Brussels and Moscow, the Slovak national exhibition of applied art in Helsinki (1966), the exhibition of Slovak applied art and industrial art in Havana, Vienna and Novi Sad (1967). In 1970, she had her own authorial exhibition in the space of the Umelecká beseda in Bratislava. She was awarded with several prizes in the field of Slovak applied and industrial art. Her works are parts of numerous gallery and museum collections. She is best known for her realization of film-prints, which are – thanks to their timelessness – even today still a part of many households. Regarding bigger projects, we have to mention at least a few: the hand-bound carpet for the Ľudovít Fulla Gallery in Ružomberok (1966), the tapestry in the space of the Soviet personal ship OL-400 (1979), the curtain for the theatre in Bojnice (70s), the artprotis in the House of pain in Dubová, the tapestry in the house of birth of Ľudovít Štúr (70s) and many others. Her works bound with the private or public interior, are significant by their cultivated artistic handwriting and technological precision.

You were born in Osijek, Yugoslavia. What was your childhood like and what has brought you to Slovakia and finally to textile work?

We have lived in Yugoslavia as Slovaks until 1941. When we came to Slovakia, I was eleven years old. We moved during the war, which was very cruel for the family. We had to begin totally anew. After 1948 they declared my father to be a class enemy and he went to jail to Jáchymov for five years. We lost all our property. In that time I passed the tests to the textile school in Brno, but I did not have a good political background, so I wasn't admitted. Since I was a child, drawing was my hobby. My older sister was a textile artist – she has designed fabrics for the company Merina Trenčín. Her job has inspired me a lot.

In your curriculum, there are mentions of “private studies”. Where did you pass these studies and what did it give you?

I have ended my studies in Bratislava with a gra-

Text **Zuzana Šidlíková**

Photography archive of **Slávka Pecháčková**

duation. As I was not admitted to any university due to my bad political background, I tried to find a job that I would like. It was a lucky coincidence that has brought me into the studio of the – at that time beginning – Textile works, led by the textile artist M. Korčian. He has accepted me in and helped me in the beginnings. With time I went through various trainings organized by the Textile works in Praha. That's how I got to the long-term stay in Prague, into the studio of professor Fišárek, which was essential for me. They were working there with different techniques, mainly with film-print. In that period, I had to follow everything from my own initiative. It wasn't easy. But I've had luck on some people, for example I am very thankful to the chief of the workshop in Valašské Meziříčí who he let me work with various types of textile techniques.

Since 1953 you were employed in the Textile works of Bratislava, which was divided into a fashion department and a textile department. How do you think back on this period, your colleagues? What in particular did you work with at that time?

The Textile works had their headquarters on Nálepková street (today Panská street), where the textile studio was; the fashion studio was elsewhere. Here I have worked approximately until 1965. Textile works was cancelled and our studio – the “art centre” – came under the Cotton works of V. I. Lenin in Ružomberok. In the Textile works, I had a colleague Marienka Rudavská. Vlasta Hegerová and Marienka Krásnohorská were in the clothing department, Šarlota Kišová was a modeller. Here I have begun with small things. I was designing film-prints, which were produced at the cotton works in Ružomberok and at the TIBA Dvůr Králové. Every quarter we had to attend weekly seminars organized by the UBOK from Prague. There we had different lectures on textile, but also on art history and new findings in textile technology.

You were active within the whole spectrum of textile methods. Which in particular did you work with and which were your favourite?

In the free work, the emphasis was put on gobe-





lins, tapestries, artprotises, hand-bound as well as woven carpets. An important chapter in my work was the film-print – dining linen, piece-goods. I was using manufactures for woven textile in Vortová and Ždírec – especially for producing woven curtain designs. The production of gobelins and carpets was technologically very demanding. I had to design patrons and delineate every knot, which was very exhausting. During the realization of the 25 carpets for the government hotel Bôrik it was physically impossible, so I figured I needed help. I have delegated this work to the art director in Valašské Meziříčí. I have developed a modern plastic technique from classic gobelin designs. The creation of jacquers is also technologically very demanding. When you are doing film-print, you have to follow the rapport, but I always drew the pattern, which gave me more freedom. In my designs I was inspired mainly by the space – the interior as a whole and its harmony. The space must have an effect of peace, the tapestry mustn't attract attention, it has to complete the interior. The colour as well as the quality of the material is very important. I was always fascinated by the circle. It was the basis in my works, appearing in various technical situations.

You were the pioneer of the film-print in Slovakia. When did the first film-print workshops originate?

At the time when JUDr. Erich Režucha was the head of the Slovak Arts Fund, we have succeeded to get money for establishing a workshop in Bratislava – this was by the end of the 60s. The workshop started to produce in 1974. After 1990 it gradually dissolved, but in the last years, mostly single coloured textiles were produced.

You took part on numerous exhibitions at home and abroad. What did you present yourself with for example at the EXPO 1958 in Brussels?

In Brussels I was presenting a collection of cotton film-print. I have designed these textiles in the Textile works and they were approved in Prague. There, the commission chose from various designs based on quality and the assumed success on the market. The members then marked

the designs that they liked the most. The designs were produced at the Cotton works of V. I. Lenin in Ružomberok. My collection of textiles was also accepted and eventually it won in Brussels.

You were a member of the committee in the Slovak Arts Fund. How did these committees work, who were their members? Which criteria were important for the selection of the artworks?

The committee was designated by the members of the ZSVU from all fields – glass, ceramics, textile, photography, lacework, scenic art, jewellery, interior and design. It had around ten members, they were holding sessions once a month. The artist brought designs, or even realized artworks (e.g. glassmakers, ceramists). The design could be realized only after the majority of the committee has decided for granting it. The artworks were then sold in the Dielo shops either as original pieces or mass-produced objects. The committee also decided about the royalty. Its size was depending on the sales, in some cases it was already set and written in official tables. The members of the committees were being elected every two or three years. They were representing various branches, I can mention at least a few of them: Juraj Marth or Jozef Sušenka represented ceramics, Ľudmila Purkyňová represented the theatre people, František Jiráček represented woodworkers and furniture makers, to be later replaced by Ján Šimo – Svrček, Václav Kautman, Viktor Holešťák – Holubár, Stanislav Koreň. The scenic artists were represented for example by Oto Šujan. I was representing the textile branch, before me it was Elena Holéczyová. The members of the committee were strict in regard to the following of technological processes. In case the author was also a member of the committee, the decision was made in his absence. Even as a member of the committee I didn't have an easy position – the committee was watching the quality and the design had to be approved by the majority of its members.

Was the position of the single branches equal in the decision process of the committee?

Applied art was often criticised by the painters. Later, applied art became a good area for





the realization of their artwork, for example in the case of ceramics or textile. But there were often problems, when the author was not able to respect the technique, could not technological-ly master the material, which wasn't his own. Fashion was not accepted by these committees until the late 80s, with the exception of scenic designs. Clothing was intensively criticised by the committee for a long time. Among the first to be accepted were the knitted clothes by Michaela Klimanová – Trizuliaková.

What were the possibilities of travel for the artists? You yourself have been on a number of interesting study trips. What did these trips give you?

We could travel abroad only through the Slovak Arts Fund, mostly in groups. Here we had always "surveillance" from the central committee, but they also organized everything, so the realization of a trip was then trouble-free. We went to see exhibitions, visited handcraft shops. I was always interested in originality and design of the products. Sweden was very enchanting for me, as well as Japan. The Swedish and the Japanese live their own lives in continuity with their past, they are inspired by their tradition. In the end, this was what we were interested in. In contrast, USA and Russia are very kitschy, being similar to each other – I did not feel well in those countries.

What is your view on the situation in the textile branch in Slovakia today?

Nowadays when I see some of the kitsch in shops, it makes me want to cry. Sometimes I regret that the committees don't exist anymore. Although they were being cursed at, they were also an important guarantee of quality. Even if the era was what it was, I miss it. Nothing has remained, not even the shop Dielo. In those times, ten percent of the finances used on the construction of a new building had to be put into art – the money was intended for realizations, whether it was tapestries, mosaics, window-panes, sculptures etc. #

Fountains in public spaces in Slovakia

Text **Sabina Jankovičová**

Photography **the author and archive of the Fine Arts Fund**

It is possible to talk about fountains as design objects in connection with their specific utilitarian function. Despite this fact, only a part of the fountains can be classified as functional design, because many of them have the form of an art piece, which has been additionally put into a water basin.

Fountains were designed mainly by artists – sculptors. Their possibilities of realisation within the realm of architecture were often restricted, because their authorial work and organizational activities were criticised by the regime. The realizations, which were meant more as applied art, were a means to get their art into public spaces even in times of unfavourable circumstances. The fountains are a fully-fledged manifestation of the artists, they do not present a formality created out of necessity. The ceramists mainly designed colourful compositions for the tiling of the water basin. Within the authors of the fountains we can also find architects. Their designs are mostly on the level of an attempt for an art piece; their language is fairly brief, the shaping technicalist and the whole often looks decorative. By contrast, in the case of sculptors, their understanding of space and substance is expressed on a full scale, which gives the fountains a "sculpturous" character.

In regard to their function, we can divide the fountains into two groups – the classic and the drinking fountains. Classic fountains are places where water circulates, creating visual and sound effects. The fountains were mainly placed in public spaces – in parks, near important buildings, in their atriums, on squares and streets. They have represented a central point in space, completing and cultivating the architectonic environment, dulcifying places intended as social meeting points. Fountains





in swimming pools with the function of water circulation can also be counted to the group of classic fountains. Drinking fountains have a clear utilitarian function. They were placed mainly in spas, spa parks, more rarely also in public places in cities.

Classic fountains

The form of a fountain is a result of the shaping of two parts: the water basin and the element for springing of the water – the spout. The water basin is either simple, or composed of more basins, placed near to each other or gradually. The spout can have various forms, either it has a single central motif, a group of multiplied elements, or a composition of various elements. The apertures for water are sometimes part of an accentuated whole, or in other cases, these parts are purely functional, hidden under the water level – in their essence, they are not a part of the overall composition. Also quite common were fountains with a “sculpturous” character, where a sculpture was placed inside the water basin, thematically or formally tied to its placement in the basin.

Basically, the fountains follow the development of monumental sculpture work in the architectural environment – we can see them evolve from the former prevalence of figurative depiction to abstract forms and later also design, which has started to win recognition in the 70s. Within the figurative artworks, we can observe the shift from descriptive realism to a stylisation of the figure. The most important examples of figurative fountains are the sculptural group *Rodina* (1965) by Ján Mathé on the Peace square in Košice and the female figure (1963) by Mária Bartuszová, placed near the shopping centre *Luník II.* in Košice. In both cases, the theme of the artwork is relaxation near water. Regarding the abstract sculptural works that are placed in the basin of the fountain we can mention as for example sculpture *Moebiova krivka* (1974) by Štefan Belohradský in the fountain near the former building of the Regional agricultural

administration in Michalovce, or the artwork of Mária Bartuszová for the Institute of the mentally disabled in Košice (1985). Another group of fountains are works with strong sculptural qualities, but also following function, not being only pieces of fine art placed in a basin. The fountain by Jozef Jankovič in front of the hospital in Trebišov (1967 – 1979) is a monumental relief placed in the centre of the longitudinal basin. If viewed from a small proximity, the overall composition is rather ungraspable and it looks abstract – the whole relief is visible only when looking from the building of the hospital.

In most cases the sculptors were involved in the design of the fountains directly. Even though the mouldable element becomes functional – intended as the source of water, the fountains reveal a very sculptural approach. They are the outcome of work with substance in space, their shaping being expressive. One of the most prominent examples is the fountain of Juraj Gavula in the park near the hospital in Galanta (1984). Three monumental concrete elements with apertures for the springing water are placed in the basin. The fountain is practically an in situ art piece. It represents a slightly funny and ironical commentary of the author towards the environment, in which it is situated. The fountain of Jozef Jankovič in the spa in Brusno (1987) has a classic composition of a central piece placed in a circular basin. Another “designer” fountain is made of a craggy pillar, on both sides of which a substance runs down, resembling solid lava. The water runs down on this surface, into a low basin. The fountain is placed in front of the building of the Institute for research of respiratory diseases in Piešťany (1986). The fountain for the Veterinary institute in Bratislava (1983) has the functional element for springing water in the shape of a spiral, but there is a concrete half-pace with the motif of a hand print over the water level of the basin.





The design of the fountain by Rudolf Sikora, placed in front of the company Tatra in Bánovce nad Bebravou (1975) also stems from fine art. The author has designed the central piece – a spherical shape – made of layers of aluminium plates. Their profile is shaped irregularly, thus an illusion of movement of the substance emerges. The water drops upon three gradual terraces tiled by colourful linings. The layered terraces of the basin represent topographies transferred into space, which were one of the themes of the author's fine artwork in that period. The fountain of Vladimír Havrilla on Košice's housing estate Juh (1978) consists of three concrete basins creating an abstract geometrical frame. In the biggest basin inlaid with round stones, there are three metal pillar shapes, also characteristic for his fine artwork.

Drinking fountains and springs

Drinking fountains are utilitarian objects. They were being placed mainly in spa resorts, to ensure a water source for visitors. The places of natural springs were complexly rearranged. The atmosphere of these places was formed not only by the spring itself, but also a bench, or small architecture – an umbrella roof for the visitors. A very important piece in regard to design is the group of springs in the spa Brusno, created during 1975 – 1986, in cooperation of the sculptor Jozef Jankovič with the architect Jozef Slíž. In two cases, the spring aperture is placed under the terrain level, accessible through a staircase leading into a semi-circle space surrounded by rounded concrete edge. The robust substance of the edge separates the space of the drinking spring from the surrounding terrain. The springs Paula and Ludwig are accessible through semi-circle staircases. Every spring is labelled by a typeface designed by the author, printed in negative in the concrete surface of the border. Peter Roller was programmatically designing drinking springs for spas in his monumental work. He has created works in the spas Lúčky, Korytnica and Kováčová.

Rare examples of waterspouts are the Arthesian aquifers in the city of Šaľa by Erna Masarovičová (1988). Several of them can be found in public spaces and each one is an original design. The author continues with her own sculptural programme, which is characteristic by working with welded iron. She is inspired by natural forms and figurative motifs from the animal kingdom. The basic shape of the waterspout emanates from the form of a classic well-pump. Masarovičová changes the pump into an animal – a swan, camel etc. The author also uses stylized motifs from the world of nature – flowers, sun etc. Water drops into basins shaped into the form of a classic well. Every well represents an original design, a sculptural artwork of expressive quality.

The fountains were always an important element in the field of monumental work – they have become a part of the environment. They have communicated with the accidentence of architecture, adding a special touch to the spaces. The works of artists – sculptors, which in these cases balance on the border of design, count to the most important realizations. Fine artists often integrate artistic language into their designs, which is characteristic of their other work as well. When they enter the sphere of design directly, there is a clear difference in their approach compared to designers and architects, because their works have a greater sense for material, its natural characteristics, structures and surfaces, mainly in the case of stone or concrete. There is a greater presence of expressivity of the accidentence in their designs, as well as an effort for an innovative solution of the fountains. #



designum¹2009



časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 1 rok / year: 2009

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: xv cena / price: 2,16 € / 65,- Kč

vydáva/edited by:

Slovenské centrum dizajnu
/Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky/executive and contributing editors:

Lubica Pavlovičová,
lubica.pavlovicova@sdc.sk
Zuzana Šidliková,
zuzana.sidlikova@sdc.sk

Jazyková redakcia/proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad/translation:

Matej Gyárfáš

marketing

Lucia Hakelová, marketing@sdc.sk

redakčný kruh/editorial cooperators:

Silvia Fedorová
Mária Rišková
Lucia Luptáková, Amsterdam
Lubica Pedersen, Kodaň
Jiří Pelc, Praha
Alan Záruba, Praha
Sylvia Jokelová
Marek Škripeň
Zdeno Kolesár
Stanislav Stankoci
Martin Struss
Sabína Jankovičová
Jozef Kovalčík

vizuálna koncepcia a layout

/visual concept and layout:

Emil Drličiak

Designum¹: Robert Paršo

tlač/printing: X line, Bratislava

© **copyright:** SCD, ISSN 1335-034x

Registrované MK SR č. 2941/09

informácie o predaji časopisu a iných publikácií SCD:

www.scd.sk

marketing@sdc.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej spoločnosti

Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách

v Bratislave:

Satelit SDC

Artforum

Prospero

Reduta

Art Books (STU)

v kníhkupectvách a galériách

mimo Bratislavy:

Artforum v Banskej Bystrici

Žiline

Košiciach

Trnave

Stanica Žilina-Záriečie

Praha

sídlo redakcie/headquarter:

SDC - Designum

Jakubovo nám. 12

814 99 Bratislava

Slovak Republic

tel.: + 421 2 204 77 319

fax: + 421 2 204 77 310

e-mail: sdc@sdc.sk

web: www.sdc.sk

objednávky a predplatné / subscription orders:

SDC - Designum

Jakubovo nám. 12

P.O.BOX 131

814 99 Bratislava

Slovak republic,

tel.: + 421 2 204 77 314

fax: + 421 2 204 77 310

e-mail: galbava@sdc.sk

marketing@sdc.sk

www.predplatne.net

inzercia info:

www.sdc.sk

natalia.galbava@sdc.sk

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

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
nevýžiadané príspevky redakcia
nevracia. #