



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Richard Seneši – material basic Adriena Pekárová
	12	Hraničné situácie pri narábaní s technológiami ma vždy zaujímali. Rozhovor so Silviou Lovasovou Katarína Trnovská
	18	Zolo Kis – Mr. Wood Ľubica Pavlovičová
	28	International Fashion Showcase 2017 Lenore Jurkyová
	34	Dizajn rozpustený v slovách Zdeno Kolesár
	40	Milano Design Week 2017 Barbora Babocká
	46	14 otázok výstavy Hello, Robot. Dizajn medzi človekom a strojom. Pozvánka na Viedenské bienále 2017 Mária Rišková
Múzejne	52	Tatramat – 172 rokov dizajnu pre domácnosť Maroš Schmidt
Retrospektívne	60	Jitka Petrikovičová – známa i neznáma Dana Doricová
Teoreticky a prakticky	68	Greendesign (alebo niekoľko mýtov o ekodizajne) Miroslav Chovan
	72	Od materiálnosti k dematerializácii Tibor Uhrín
	76	Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia Ivan Petelen
	82	Písma čísla Redakcia, Martin Kahan, Martin Pyšný, Vojtech Ruman
	83	Summary Katarína Kasalová

Editoriál

Text Jana Oravcová

Viva Dizajn Viva?

Čas blížiacich sa letných dovolení a prázdnin pripomínajú aj mnohé medzinárodné prehliadky umenia. Pod názvom Viva Arte Viva sa až do 23. novembra 2017 koná 57. ročník benátskeho bienále, v Kasseli (druhá časť v gréckych Aténach) prebieha 14. ročník Documenty a v ďalšom nemeckom meste Münster môžete navštíviť známe podujatie Skulptur Projekte zamerané na umenie vo verejnom priestore. Aby sme nezostali len pri tzv. voľnom umení, v neďalekej Viedni sa od 22. júna 2017 koná Vienna Biennale 2017 zamerané na umenie, dizajn a architektúru, ktoré už po druhý raz pripravilo MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst. To je tá optimistickšia predstava, ako si spestriť prichádzajúcu letnú sezónu. S nastávajúcim letom však prichádza aj koniec školského/akademického roka a túto pre niekoho šťastnú a pre iného menej radostnú etapu života pripomínajú výstavy diplomových či semestrálnych prác, ktoré boli súčasťou aj tohtoročných Dní architektúry a dizajnu alebo Bratislava Design Week. Zhodnotenie oboch bratislavských projektov prinesieme v nasledujúcom čísle.

Do aktuálneho vydania časopisu sa nám podarilo zaradiť štyri pozoruhodné príspevky reflektujúce niekoľko zahraničných podujatí, ktoré sa konali počas jari v Londýne, Saint-Étienne, Miláne a v nemeckom Weil am Rhein. Okrem rozhovorov sústredených na prezentáciu mladšej generácie dizajnérov – Richard Seneši, Silvia Lovasová, Zolo Kis, ktorých spája aj záujem o využívanie nových technologických postupov či strategické uvažovanie o dizajnérskej produkcii, v rubrike Aktuálne prinášame pohľady na medzinárodné podujatia križujúce tematické kurátorské koncepcie výstav o dizajne. Leonore Jurkyová sa zamerala na Internationale Fashion Showcase 2017 konajúce sa v Londýne. Tento v poradí už šiesty ročník prehliadky súčasnej módy, ktorý každoročne vytvára platformu na prezentáciu začínajúcim tvorcom a ponúka poznatky na poli módného biznisu, je súčasťou London Fashion Week a tvorí akúsi alternatívu k aktuálnemu daniu na módnjej scéne. Pohľad na bienále dizajnu v Saint-Étienne prináša príspevok Zdena Kolesára Dizajn rozpustený v slovách.

V rámci ústrednej témy zameranej na prácu a budúcnosť bienále reflektuje ako prehliadku, ktorá „kriticky vníma dnes dominujúci komerčný rozmer dizajnu a sústreďuje sa na hľadanie jeho úloh v zodpovednom civilizačnom nasmerovaní“. Milano Design Week 2017 je text Barbory Babockej venujúci sa aktuálnemu stavu dizajnu, ktorý „spracúva široké spektrum tém od klasických, akými sú udržateľná móda, virtuálna realita či roboty až po provokatívne, akou recyklácia ľudského tela.“ K téme budúcnosti a robotom sa vzťahuje aj článok Márie Riškovej 14 otázok výstavy a je akousi pozvánkou na výstavu Hello, Robot. Dizajn medzi človekom a strojom, ktorá pri príležitosti Vienna Biennale 2017 prezentuje viac ako 200 diel z dizajnu a populárnej kultúry. Maroš Schmidt tento raz v rubrike Múzejne zaostril na historický vývoj podniku Tatramat, jeho produkty a dizajnérov. Do časti Retrospektívne sme zaradili text Dany Doricovej Jitka Petrikovičová – známa a neznáma. Venuje sa celoživotnej tvorbe keramičky Jitky Petrikovičovej, ktorej pri príležitosti 90. narodenín pripravilo výstavu Slovenské národné múzeum v Martine. Miroslav Chovan je autorom aj druhej časti textu na tému mýty o „zelenom dizajne“. V rubrike Teoreticky a prakticky sú zaradené recenzie dvoch publikácií. Tibor Uhrín hodnotí knihu editorov Zdena Kolesára a Mariána Laššáka o dizajnérovi a pedagógovi Františkovi Burianovi a Ivan Petelen učebnicu *Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia*, ktorá je výsledkom výskumnej práce Juraja Veselovského a kolektívu pedagógov Katedry dizajnu nábytku a interiéru TU vo Zvolene.

Aj v tomto čísle pokračujeme s prezentáciami ateliéru Typolab VŠVU v Bratislave. Predstavujeme nadpisové písma bývalých študentov Martina Kahana, Martina Pyšného a Vojtecha Rumana.

Milí priatelia, priateľky,

s blížiacou sa letnou sezónou Slovenské centrum dizajnu otvorilo súťaž Národná cena za dizajn 2017 zameranú na produktový dizajn. Dúfame, že súťaž prinesie bohatú prehliadku produktov, ktoré vznikli v období od 1. 1. 2015 do 31. 12. 2016 a veríme, že na jeseň budeme môcť, parafrázujúc názov benátskeho bienále, zvolať Viva Dizajn Viva!



material basic konferenčný stôl
N 48°1355826, E 17°1053624,146, topol
deltolistý, 2017. Foto Peter Čintalan.

Aktuálne

3

Richard Seneši

material basic

Text Adriana Pekárová

Foto Peter Čintalan, archív Richard Seneši



material basic je vytváraný zo
stromov vyrúbaných kvôli výstavbe,
zberný dvor Bučina Eko, 2017.
Foto Peter Čintalan.



Richard Seneši (1981) študoval v rokoch 2003 – 2009 sochárstvo na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a štúdium sochy absolvoval v roku 2011 u Jaroslava Rónu na Akadémii výtvarných umení v Prahe. Venuje sa voľnej tvorbe, produktovému a interiérovému dizajnu, navrhuje a realizuje priestorové riešenia výstav a spoločensko-kultúrnych podujatí.

Voľnú tvorbu prezentoval na výstavách Visual Inspiration and Personal Quests (Moskva, Riga, Tallinn a Tampere, 2014), Sochařská škola Jaroslava Róny (Praha, 2011), VŠVU-up-(to)-date (Bratislava, 2009), Panteon – hrdinovia a anti-pomníky (Bratislava, 2006) a iných. Získal prvú cenu v súťaži š. p. Lesy Slovenskej republiky na návrh pamätníka Jozefa Dekreta Matejovie, ktorý realizoval v Banskej Bystrici (2004). Jeho dizajnérska tvorba sa predstavila na medzinárodnej výstavách BIO 20 Lubľana (Slovinsko, 2006) a Dizajn na cestách v galérii Slovenského centra dizajnu – Satelit (2007).

Program material basic prezentoval na festivaloch dizajnu a architektúry v Bratislave (2012, 2014, 2015) a tematickej výstave Paradoxy – dizajn a architektúra (2015). V roku 2015 získal za kolekciu material basic Cenu Fóra dizajnu 2015 v Nitre. Material basic zaujal aj v zahraničí, či už na výberovej výstave súčasného dizajnu z krajín Vyšehradskej štvorky: Central Values – Common Heritage in Central European Contemporary Design v rámci Budapest Design Week 2016 a takisto na putovnej výstave slovenského dizajnu Dialógy.SK, ktorú videli návštevníci v Berlíne, Madride, Viedni, Londýne a Varšave počas slovenského predsedníctva v Rade EÚ roku 2016.

Študoval si kameňosochárstvo na ŠÚV Josefa Vydru, na VŠVU si prešiel rôznymi ateliérmi a nakoniec si absolvoval u Jaroslava Rónu na pražskej Akadémii výtvarných umení. Zdá sa, že ťa zaujímalo veľa – ako ti to pomohlo nájsť svoj smer?

↓

Na VŠVU som študoval v sochárskych ateliéroch u Jána Hoffstädtera a Patrika Kovačovského, na architektúre u Imra Vaška aj u Ferdinanda Chrenku na priemyselnom dizajne. Zaujímalo ma všetko a architektúra je pre mňa najzásadnejšia disciplína. Vo vyššom ročníku som sa dostal na stáž k Jaroslavovi Rónovi do Prahy. Po obhajobách ročníkovej práce mi ponúkol dokončiť štúdium na AVU. Potešilo ma, že si ma vybral, a tak som zostal v Prahe. Ako diplomovú prácu som urobil trilógiu *Mexický záliv*, *Atol Bikini* a *Krajina v hmle* (*Krajina pre moju ženu*). Prvé dve časti reagovali na ekologické katastrofy, ktoré spôsobili ľudia a tretia hovorila o tom, že ak to tak bude pokračovať, nebudem sa môcť prechádzať so svojou ženou v krajine v hmle... Mal som šťastie, že oponentúru mojej diplomovej práce prijal architekt David Vávra, výrazná postava českej kultúry. Z obhajoby bola nakoniec 2-hodinová debata, takmer divadelné predstavenie, ktoré sledovala celá škola. Bol to pre mňa silný zážitok.

Róna je „mnohožánrový“ umelec, tiež ho zaujíma veľa vecí ako teba. Zohralo to rolu, že ste si rozumeli? Čo ti dal?

↓

V čase, keď som to najviac potreboval, mi poskytol dostatočne široký priestor Ján Hoffstädter. Nelimitoval ma, hoci to so mnou nemal jednoduché. Za to som mu vďačný. Roky na pražskej AVU



↑ material basic jedálenský stôl pre 8 osôb N 48° 09 01.1 E 17° 06 32.5, topol čierny, 2014. Foto Peter Čintalan.

→ material basic vzniká aj priamo v teréne zo stromov zničených kalamitami, lokalita N 48°16 55898 E 16°9969284,143, material basic kolekcia 2014. Foto Peter Čintalan.

boli pre mňa zásadné. Jaroslav Róna ma povzbudzoval v mojom snažení a inšpiroval svojimi názormi. Rozprávali sme sa o podstate vecí a o jeho prístupe k úlohe umelca v spoločnosti som nemal absolútne žiadne pochybnosti. Nezabudnem na poslednú vetu z jeho hodnotenia mojej diplomovej práce: „Když setrváš ve svém úsilí, úspěch se určitě dostaví.“ Dnes je to pre mňa motivujúce viac ako kedykoľvek pred tým.

Už na škole si sa zaoberal etickými otázkami vzťahu človeka k prostrediu, prírode. Ako si v tejto téme pokračoval?

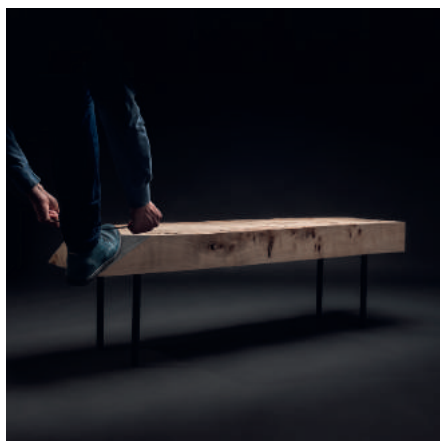
↓
Po škole som riešil svoj sochársky program v rámci krajiny. Vychádzam z presvedčenia, že na 1 km² sa odohráva to, čo na celom svete. Podstatné však je to, akým spôsobom umelecká tvorba spoločenské témy reflektuje. V prvom rade som upriamil pozornosť na konkrétne udalosti, ktoré ovplyvnili, poznamenali či dokonca definovali určitú krajinu, ale zároveň majú ďalekosiahlejší vplyv. Uvažoval som napr. o téme starostlivosti o vodný tok a likvidácie stromových alejí, a vôbec, o neuvedomelom a nezodpovednom pretváraní krajiny. Trvalo ma zaujíma téma vzťahu medzi industriálnym a prírodným, napríklad aj také paradoxy, ako

budovanie skládky odpadu na hranici s chránenou krajinou oblasťou. V takýchto projektoch vnímam ako nositeľa významu práve materiál, cez neho vyjadrujem vzťah spoločnosti k svojmu prostrediu. Pracoval som s kovem, kameňom, plastom, prachom..., a dôležité bolo pre mňa pochopiť autentický materiál v kontexte s konkrétnym miestom. Jedným z mojich základných predpokladov bolo a stále je, že koniec koncov, všetko súvisí s krajinou...

Čo ťa posunulo k drevu?

↓
Drevo som najskôr používal len na tvorbu modelov. Keď mi v roku 2013 kompletne zhorel ateliér, so všetkými rozpracovanými prácami aj dokumentáciou, paradoxne zostali len niektoré kusy dreva – topoľa. V situácii, keď som o všetko prišiel, som sa rozhodol z tohto vychádzať. S drevom som mohol robiť aj napriek svojim obmedzeným možnostiam – nepotreboval som ateliér, mohol som pracovať s kmeňom stromu na parkovisku vedľa auta neďaleko miesta, kde ho zoťali. Začal som uvažovať o mieste, odkiaľ materiál – strom pochádza, a považoval som toto miesto od začiatku za dôležité. Potom sa to začalo „komplikovať“ – rozvíjal som ideu stromu a jeho prenesenia do priestoru, kde človek

material basic lavica s opierkou na obúvanie topánok N 48° 09 01.1 E 17° 06 32.5, topol čierny, 2015. Foto Peter Čintalan.





žije. „Rozoberal“ som strom a uvažoval ako s ním naložiť. Začal som vytvárať jednoduché veci pre interiér, ale snažil som sa neprodukovať odpad, maximálne využiť daný materiál.

Vytvoril si značku material basic. Aká je idea?

↓
Čoraz častejšie mi pred očami mizli stromy, ktoré vytvárali môj svet od detstva. Videl som stromy, ktoré padali za obeť výstavbe alebo boli vyrúbané nezmyselne, na základe nejakých individuálnych záujmov. Začal som tie stromy dokumentovať a uvažoval som nad tým, ako by som mohol na tento problém poukázať. Dochádza k nenávratnému ničeniu vzácnych prírodných štruktúr a myslím si, že prístup k revitalizácii je prinajmenšom povrchný, hoci za veľké finančné prostriedky. Chcel by som, aby si ľudia cez produkty material basic uvedomili hodnotu svojho bezprostredného životného prostredia. Aby si uvedomili, čo sa stane, keď zmizne strom z ich ulice.

Každý objekt material basic je vytvorený z konkrétneho stromu a k miestu jeho pôvodu odkazujú vyrazené GPS súradnice. Jeho nový majiteľ sa môže vybrať na dané miesto a sám vidieť prostredie, v ktorom strom rástol,

pochopí (alebo aj nie) dôvod, prečo bol vyrúbaný. Koncept material basic tvorí dôležitú súčasť hodnoty každého kusu a robí ho jedinečným v porovnaní s inými interiérovými predmetmi. Človek získava predmet s minulosťou, „živý“ materiál s vlastným osudom.

Ako si vyhľadával stromy na spracovanie?

↓
Keď som sa dozvedel o výrube stromov, šiel som rýchlo tam a prvé zásahy do spíleného stromu som robil priamo na mieste – v krajine alebo v meste. Keďže všetky vyrúbané stromy spravidla končia v drvičkách, začal som sa dohadovať s pilčíkmi, aby ponechali časti dreva na mieste. Tie som potom spracúval. Venoval som sa takto asi 150 stromom, okrem iného aj pagaštanom a topoľom z Prezidentskej záhrady. Všetky mám podrobne zdokumentované a produkty, ktoré som z nich vytvoril, sú presne označené.

Tento spôsob práce však bol fyzicky, organizačne aj finančne veľmi náročný, tak sa nedá robiť dlhodobo. Navyše, výrub stromov v Bratislave začal naberať také rozmery, že som dospel až k akémusi „materiálovému“ aktivizmu. Materiál sa pre mňa stal prostriedkom apelu voči neúcte k živej podstate

stromu a identite prostredia. Hoci nedokážem ovplyvniť likvidáciu stromu, snažím sa predĺžiť jeho existenciu v produkte, ktorý môže ďalej „žiť“ v súkromnom aj verejnom priestore. K drevu mám fyzický vzťah, a ten chcem svojimi produktmi vyvolať aj u ostatných.

Takéto množstvo rôznorodých drevín ťa doviedlo k experimentovaniu a skúmaniu vlastností dreva. Experimentoval si s použitím rôznych techník spracovania. K akým poznatkom si sa dostal?

↓
Experimentujem hlavne s topoľom. Topoľ ma fascinuje svojimi vlastnosťami, chcel som vedieť o nich všetko a využiť to pri konštruovaní vecí. Napríklad, prečo je topoľ taký odolný ako vetrolam, v čom je jeho sila? Skúmam aj „kresbu“ dreva, ktorá má hĺbku a odráža svetlo. Na výstave bol trojuholníkový stôl z topoľa s vybrúseným povrchom, kde vlákno pôsobí ako hologram. S topoľovým drevom robím práve pre jeho „nedostatky“, kvôli ktorým s ním nikto nechce robiť. Drevo je „chlpaté“, nedá sa hobľovať, brúsiť... Ja tieto vlastnosti považujem za nové možnosti, ktoré sa dajú osobitne využiť. Topoľ je „divočina“, komplikovaná živá štruktúra. Je to iný druh sochárskeho materiálu, ktorý ma núti uvažovať novým spôsobom.





Dielňa material basic v zbernom dvore
Bučina Eko, 2017. Foto Peter Čintalan.



➤ Výstava Richard Seneši – material basic sa uskutočnila pri príležitosti získania Ceny Fóra dizajnu 2015 v Galérii dizajnu Satelit, 2017. Archív Richard Seneši.

→ material basic kolekcia 2013 bola vytvorená z topoľov, pôvodne tvoriacich alej neďaleko Vysokej pri Morave, lokalita N 48° 17' 43.31, E 16° 57' 34.68, 2013. Foto Peter Čintalan.

Výstava v galérii Satelit predložila verejnosti výsledky tvojho skúmania za posledné 4 roky, keď si sa sústredil na ideu material basic. Vystavené práce vznikli však v tomto roku a sú rozmanité. Sú určené do interiéru – od jednoduchých robustných kociek, ktoré manifestujú krásu rôznych druhov drevín, po elegantné stoly s hladko vybrúseným povrchom. Čo všetko robíš?

↓

Vo všeobecnosti sú material basic multifunkčné interiérové objekty s elementárnymi formami drevených masívov, ktoré nechávajú vyniknúť materiál v jeho prirodzenej podobe. Sú variovane rozmermi, mobilné a adaptabilné na každé prostredie. Základ tvorí kocka využiteľná na nekonečne veľa spôsobov: na sedenie alebo ako podstavec rôzneho druhu, stolík či schodík do vane, objekt na hranie pre deti, ale hoci aj na opretie nohy pri obúvaní topánky... Objekty sa dajú vrstviť, čím sa ich možnosti využitia ešte znásobujú... Rád rozvíjam rôzne varianty stolov, lavíc a sedadiel. V najnovšej kolekcií konferenčných stolíkov som prešiel od základných stereometrických foriem k zložitejším. Vychádzajú z pôvodnej proporcie daného kusa stromu, napríklad čo sa týka špecifickosti rastu. Dôležité je, že každý objekt je kompaktný kus

masívu, aj v prípade, že ide o otvorené formy, povedzme policové skrinky.

Samostatnou témou sú svietidlá – *material lights*. Materiálom korešpondujú s nábytkovými objektmi, no sú charakteristické nepravidelnými, zdanlivo náhodnými formami hoblín. Cez ne preniká svetlo a tento efekt vytvára kontrast voči minimalistickým formám nábytku.

Na výstave bola jedna malá miestnosť venovaná nezvyčajným kruhovitým pričným rezom kmeňa, ktoré môžu mať podobu svietidla. Sú však zaujímavé aj ako samostatné objekty. Ako vznikali?

↓

Všetky priečne rezy sú neštandardné, také rezy sa nerobia. Na miestach rozvetvovania konárov vytvára vlákno zvláštne efekty, ktoré sú nielen vizuálne zaujímavé, ale umožňujú mi to uvažovať inak v ploche, v konštrukcii. Priečne rezy sú pre mňa samostatná disciplína, v rámci ktorej uskutočňujem výskum a sám som zvedavý, kam ma dovedie...

Experimentujem s týmto spôsobom rezania dreva, aby som mohol vytvoriť iný technologický postup – niečo ako prvý zásah do stromu, ktorý

basic kolekcia 2017. Výstava v Galérii dizajnu Satelit, 2017. Archív Richard Seneši.





určí, čo bude v závere, aký objekt vznikne. Ide o zminimalizovanie miery obrábania dreva a nevyužitej hmoty, zefektívnenie práce a energie. Myslím na to, že budúcnosť sériovej výroby nie je v tisíckach ale desiatkach a stovkách kusov... Chceme robiť veci z jedného kusa, využiť možnosti materiálu bez zbytočného odpadu. Moja práca smeruje k efektívnosti, ale je to na základe množstva pokusov, ktoré sa pre nezainteresovaného môžu zdať nepochopiteľné.

Zvláštnu črtu výstave dodával spôsob inštalácie, ktorý navodzuje atmosféru tvojho ateliéru či skôr dielne, kde momentálne pracuješ. Čím je toto miesto špecifické?

↓
Pre vývoj material basic bolo zásadné, že som preň získal zázemie. Po rokoch „punkáčskeho“ spôsobu tvorby som sa dostal do prostredia, ktoré dôsledne naplnilo koncept a zároveň poskytlo šancu pre jeho plnohodnotné rozvíjanie. Stromy teraz už prichádzajú za mnou, vytvoril som si totiž dielňu priamo v zabehnutom zbernom dvore Bučina Eko pri Dunaji, kde sa spracúva drevený odpad z búračiek, starý nábytok a predovšetkým, vozia sa tam stromy z výrubov v Bratislave. Firma tento odpad triedi a dôsledne

a kvalitne pretvára na druhotné použitie. Nič nezostáva na skládke, všetko sa znova použije. Ja si tu môžem vybrať na spracovanie kmene, ktoré potrebujem, dáva mi to možnosť pracovať v otvorenom priestore a vnímať inú mierku materiálu, inak ho uchopiť. Tu sa rozhoduje o osude tohto materiálu a ja môžem do neho zasiahnuť.

S majiteľmi Bučiny som mal šťastie – Dávid Dressler a Stanislav Kubík sú vzácnym príkladom, ako môžu podnikatelia vstúpiť do produkcie dizajnu – zdieľajú so mnou myšlienku material basic a moju snahu o zefektívnenie práce. Založili sme spolu s. r. o. material basic – jej cieľom je vyrábať interiérové prvky a momentálne nastavujeme, akú časť práce budeme robiť ja a čo môžu vykonávať iní ľudia, teda určujeme podiel technológií a celé fungovanie procesu výroby.

Aký je záujem ľudí?

↓
Ľudí na produktoch material basic láka, že majú príbeh. Raz sa stalo, že som predal stôl a zákazníci mi neskôr s pobavením volali, že podnikli cestu za jeho pôvodom – zadali v aute GPS súradnice a tie ich doviedli do vedľajšej ulice, kde bývajú... Toto vnímam ako naplnenie podstaty

môjho materiálového aktivizmu a snahy o autentický produkt.

Baví ma, ako sú ľudia prekvapení, uchvátení z kusa dreva vo svojej blízkosti. To bola aj jedna z mojich prvých pohnútok, dostať kus naozajstného dreva k ľuďom do domácnosti – len som musel dôjsť na to, v akej forme by to malo byť. A to ani nehovorím o tom, aký je z toho haptický zážitok!

Si sochár, alebo dizajnér?

↓
Som sochár – uvažujem aj spracúvam drevo sochársky. Stalo sa mi, že aj stolári, s ktorými sme riešili spoluprácu, konštatovali, že s takýmto prístupom k masívnemu drevu nemajú žiadne skúsenosti. Ale druhá poloha mojej práce je dizajnárska. Veď predsa 200-kilový kus dreva musí spĺňať aj ergonomické a utilitárne podmienky. V material basic ide o to, aby kus dreva bol zmysluplne využitý, aby sa ho človek dotýkal, aby ho mal rád a používal ho ako dobrý funkčný objekt. Keď fungoval ako strom, mal by fungovať aj ako vec. ■

Adriena Pekárová je editorka, kurátorka, píše o dizajne a úžitkovom umení, externe spolupracuje so Slovenským múzeom dizajnu.

3D tlačný luster,
prvý prototyp, 2015.



Hraničné situácie pri narábaní s technológiami ma vždy zaujímali



Rozhovor so Silviou Lovasovou

Text Katarína Trnovská

Foto archív Silvia Lovasová

Silvia Lovasová (1988) absolvovala ateliér Art dizajn na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2013), kde v súčasnosti pôsobí ako doktorandka. V roku 2011 založila spolu so Sylviou Jokelovou a Ľubicou Segečovou ateliér trivjednom. Vo svojej tvorbe sa zameriava na prácu s novými technológiami, ktoré sú pre ňu jedným z prameňov inšpirácie a pri narábaní s nimi ju vždy zaujímali hraničné, niekedy chybné situácie. S obľubou ich rozvíja, moderuje až sa napokon v jej réžii omyl stáva výhodou. Hovorí, že vytvoriť unikátny dizajnový objekt je možné aj bez toho, aby bola na začiatku stanovená jeho forma či dokonca účel.

Skúšky foriem pre 3D tlačný luster.



Kolekcja 1:1, 2013.



Menia podľa teba nové technológie spôsob myslenia dizajnérov?

↓

Určite menia a posúvajú výrobný proces. K zmene myslenia sa však viem vyjadriť len z môjho pohľadu. Pre mňa boli určité nové technológie veľkou zmenou v tom, ako som nad objektom začala premýšľať. Netýka sa to všetkých mojich prác, ale ak sa zaoberám digitálnymi technológiami, väčšinou nemám dopredu sama pre seba určené, čo bude výsledkom. Konceptom sa v tom prípade stáva práve práca s technológiou, jej pozorovanie a snaha nájsť určité charakteristické alebo jedinečné použitie.

Aká je pozícia výrobných technológií v tvorivom procese dnes? Ty sama s nimi pracuješ ako s nástrojom, alebo sú pre teba taktiež zdrojom inšpirácie pre formu objektu?

↓

Myslím, že pre mnohých dizajnérov sú tieto technológie nástrojom ako každý iný. Ja sa však snažím narábať s nimi práve ako s mojim inšpiračným zdrojom. Nenavrhujem vopred niečo, do čoho potom nútim danú technológiu. Skôr sa jej snažím prispôbiť a nájsť tak jej špecifické črty. Na začiatku kolekcie svietidiel tlačných na 3D tlačiarňu neboli žiadne skice ani nápady na formu. Dokonca ani účel. Na začiatku bolo hľadanie nového spôsobu tlače. To, že sú z toho nakoniec lustre, je len dôsledok skúmania.

V kolekcii 1:1 poukazuješ na akýsi paradox, kde technológie vyvinuté s dôrazom na presnosť vytvorili zväčšeninu objektov, ktoré boli pôvodne vyrobené odlišnou „nedokonalou” technológiou. Formálne úskalia originálnej predlohy tým ešte viac vynikli. Čo si sledovala týmto princípom?

↓

V prvom rade bola pre mňa táto práca demonštráciou možností digitálnych technológií. Vzišla z hľadania jedinečnosti v digitálnej fabrikácii a zväčšenie miniatúrneho nábytku mi poslúžilo ako dobrý príklad niečoho, čo by bez 3D skenera a CNC frézy nebolo v takomto detaile možné. Samozrejme s výberom tejto témy a foriem sa k prvotnej myšlienke pridružili aj



Kolekcia 1:1, 2013.

ďalšie a kolekcia sa dá nakoniec čítať rôzne. Ja sa tomu nebránim. Tá vrstva, ktorá odhaľuje, že hračky z domčekov pre bábiky určené deťom sú deformované napodobeniny reálneho sveta, je čitateľná najmä vďaka veľmi presným tu použitým technológiám.

Iný príklad je luster vyrobený 3D tlačou. V procese tlače sa chyba stala napokon výhodou pre výslednú formu svietidla. Pripúšťaš takéto „omyly” programovo alebo išlo o náhodu, ktorá ťa natoľko inšpirovala, že si ju ako dizajnérka akceptovala?

↓

Náhodou bolo, že z toho vznikol luster, ale nie tá chyba. Ako som už spomínala vyššie, luster vznikol z experimentovania s tlačou. Na chybu padajúceho materiálu som prišla relatívne rýchlo, dlhšie však trvalo pochopiť a nastaviť všetky parametre tlače, ktoré ju ovplyvňujú a dostať sa tak do štádia, keď chybu riadim ja. Dnes už neovláda chyba mňa, ale ja ju. A ani tento proces nie je náhodný. Hraničné, niekedy chybné situácie pri narábaní s technológiami alebo materiálmi ma vždy zaujímali a často nad nimi premýšľam aj pri iných technologických postupoch. Myslím, že takéto „omyly” majú svoje miesto v tvorivom procese a cielene ich vyhľadávam, aby som ich mohla skultivovať a použiť vo svoj prospech.

CNC frézovanie kolekcie 1:1, 2013.



Trivjednom: Radikálny infosystém pre
Bratislava Design Week, 2012.



15 minút slávy. Trofej pre Bratislava
Design Week, 2014.



Na Slovensku je dizajnér často aj v pozícii výrobcu vlastných objektov. Môžu mať nové technológie význam aj pre akúsi autonómnosť dizajnéra?

↓
Určite áno. Pre mňa osobne je to ďalšia vec, pre ktorú ma tieto technológie zaujímajú. Neznamená to, že ma neláka skutočné industriálne prostredie výroby, to áno. Ale rovnako ma zaujíma aj výroba finálneho produktu priamo v ateliéri. Momentálne sa to týka práve 3D tlačných svetidiel. Mojm cieľom nie je vytvoriť jeden luster na výstavu, ale nastaviť produkciu tak, aby som ich (samozrejme v obmedzenom množstve) vedela vyrábať ako hotové produkty na predaj.

Ak hovoríme o formálnych aspektoch dizajnérskeho diela, kam až si ochotná zísť?

↓
Aj keď ma asi má väčšina ľudí zafixovanú ako tú dizajnérku, ktorá používa 3D tlač a CNC frézu, ja nevnímam svoju tvorbu v takýchto mantineloch. To sa rovnako týka aj toho, aké sú výstupy mojich prác. Každý projekt vnímam osobitne a kým pri jednom mi na funkcii záleží veľmi, inde som schopná ju potlačiť, ak je to potrebné. Napríklad, keď nás oslovili v rámci dizajnérskeho ateliéru trivjednom urobiť infosystém pre Bratislava Design Week, rozhodli sme sa pre radikálny krok. Infosystém tvorili trblietky vysypané pred vstupom na festival, ktoré sa mestom šírili dažďom, vetrom, podrážkami, dopravou. O funkčnosti by sa v tomto prípade dalo polemizovať, hoci navádzanie zvyšujúcim sa počtom zlatých trblietok smerom k festivalu fungovalo. Dôležité však bolo, že tento projekt vygeneroval špecifickú atmosféru. Na druhej strane, v rámci ateliéru trivjednom momentálne pracujeme na projekte stola, kde je plná funkčnosť veľmi dôležitá. Takto by som mohla porovnať aj ďalšie moje práce, zakaždým je to iné. Nemám presné hranice a vnímam to pozitívne.

Akú funkciu podľa teba plní tzv. art dizajn vo vzťahu k používateľovi?

↓
Každý sa obklopuje ľuďmi, prostredím, priestormi a tiež objektmi, pri ktorých sa cíti dobre, ktoré mu vytvárajú prostredie, aké sa mu páči alebo

pripomínajú nejaké udalosti. Či už je to objekt od známeho dizajnéra alebo stolička z IKEA. Myslím, že to tak vždy bolo a že to tak aj bude a najmä, že to je veľmi individuálne. Možno je dnes dojem, že dizajn zohráva nejakú zásadnejšiu úlohu v interiéroch a že ľudia tomu venujú viac pozornosti, ale ja mám pocit, že je to iba bublina, ktorá vznikla na základe toho, akým populárnym sa slová „dizajn“ a „dizajnér“ stali.

Má podľa teba dizajn klásť otázky?

↓
Z kladenia otázok cez produkty som trochu vytriezvela. Myslím, že na to existujú lepšie médiá. Momentálne ma táto sféra veľmi nezaujíma a často sa mi riešenie dôležitých, napr. spoločenských tém prostredníctvom dizajnu vidí nasilu. Na druhej strane si však nemyslím, že jednotným cieľom dizajnu je uľahčovať život. Dizajn je veľmi rôznorodý. Tak ako oceňujem perfektne funkčné produkty priemyselnej výroby, oceňujem tiež inovatívne prístupy, ekologické projekty, ale aj formálne a výtvarné objekty, ktoré mi život nijako výrazne neuľahčia. Je to ako s mantineli mojej tvorby, nie je podľa mňa dôležité, v ktorej kategórii sa daný produkt nachádza, vždy hodnotím ten daný produkt.

Ako sa snažíš s používateľom komunikovať ty ako dizajnérka?

↓
Myslím, že iba skrz produkt nie je vždy pre používateľa možné odčítať môj postoj. Ľudia ma pravdepodobne vnímajú ako úplného nadšenca technológií. Ja som však aj veľmi obozretná a kritická k prehnámu využívaniu technológií vo všeobecnosti, nielen v tvorbe. Nemyslím si, že je výsledok zaujímavý len preto, že ho niekto vytlačil na 3D tlačiarňu. A už vôbec si nemyslím, že kvôli novým technológiám by sme mali zabudnúť na tie staršie. Ku každému projektu pristupujem dôsledne a úprimne a sama pre seba sa v ňom zaoberám rôznymi otázkami a témami. Napríklad, keď som navrhovala trofej pre ocenených dizajnérov Bratislava Design Week, dospela som k ironii – ocenení dostanú svetiacu trofej, ktorá po čase zhasne. Ako symbol prchavej slávy, na ktorú sa netreba nijako spoliehať. Pretože to



Trivjednom: Radikálny infosystém, skúška, 2012.

15 minút slávy. Trofej pre Bratislava Design Week, 2014.

je to, čo si o tom myslím. Ak pracujem s digitálnymi technológiami, snažím sa nájsť opodstatnený dôvod, prečo ich použiť. Nie iba preto, lebo môžem. To je prístup, ktorý myslím vedie k veľkému množstvu zbytočných výtvorov, a toho ja nechcem byť súčasťou. ■

Katarína Trnovská je historička umenia, pôsobí v Kunsthalle Bratislava. Venuje sa aj popularizácii súčasného slovenského dizajnu prostredníctvom OZ just plug_in, pod ktoré patrí aj mladá značka slovenských hračiek Hravo.





Zolo Kis

—

Mr. Wood



Text Lubica Pavlovičová

Foto archív Mr. Wood

Zolo Kis spolu s Martinom Jenčom založili v roku 2008 kreatívne štúdio Milk, ktorého portfólio je známe najmä v spojení s festivalom Pohoda. Okrem práce v oblasti grafického dizajnu spolupracovali aj pri príprave podujatí ako Design Walks (2012, 2013) a dnes už medzinárodne uznávanej konferencie By Design! (od roku 2014). Hoci sa môže zdať, že mal všetky dôvody na to, aby bol so svojou profesionálnou dráhou spokojný, zo štúdia odišiel. A v roku 2014 založil značku Mr. Wood. Tá si odvtedy buduje meno ako predajca a výrobca rôznych drevených produktov.





wooden
letters, posters
&
accessories

www.mrwoodshop.com

Aktuálne

21



ALL IN ONE pegboardy, preglejka.

Ktoré sú hlavné produkty Mr. Wooda?



Medzi moje hlavné produkty patria drevené písmená, *pegboardy* – drevené nástenky, drevené postre a výrobky, ktoré vznikajú na priame objednávky. Keď som si kúpil CNC frézu – túto technológiu som poznal dlhšie a veľmi ma oslovila, keďže rád pracujem fyzicky – bolo to v čase, keď som bol ešte spolumajiteľom grafického štúdia MILK. A v podstate som zistil, že grafický dizajn dokážem zhmotniť a videl som, že sa to nepáči iba mne, ale aj viacerým priateľom, známym... a tí dokonca boli ochotní za to aj zaplatiť. Začal som sa teda učiť novému „remeslu“ a v podstate sa ho učím až dodnes. Učím sa nielen technológiu, ale poznávam aj nové materiály, ich vlastnosti a spôsoby ako fungujú. Pochopil som, že nové možnosti sa dajú objavovať do nekonečna. Som spokojný, že také jednoduché veci, ako sú moje *pegboardy*, veľmi pôsobivo dotvárajú interiér. Aj to tvorí súčasť mojej práce – nájsť ich ideálne fungovanie v priestore. Uľahčuje mi to ich modularita, variabilita.

Neplánujete dotvoriť niečo ďalšie k tomuto radu produktov?





Áno, veľmi ma láka nábytok. Ale ako pri každom segmente z interiérových doplnkov, náš priemerný kupujúci, ktorý má záujem o vec tohto druhu, sa najskôr obráti na IKEA. U nás je síce viacero firiem, ktoré vyrábajú z vysokokvalitných materiálov, ale neviem, ako sa im na Slovensku darí. Pokiaľ viem, firmy tohto druhu sa zameriavajú skôr na zahraničie. Mám však aj napriek tomu svoj plán, chcem v budúcnosti podnikáť aj týmto smerom a je pravda, že mám vymyslené nejaké produkty.

Jednou vecou je však niečo vyrábať a druhou vecou je celá matematika za tým. Predstavte si, že vyrábate produkt, ktorý sa na pulte predáva napríklad za 20 eur. Ak ho chcete predávať v Európe, potom je najlepšie ísť cez nejakého distribútora, ktorý má už svoje kanály, a ten to dodá konkrétnemu predajcovi. Matematicky to vychádza asi tak, že ja nakoniec získam od distribútora z 20 eur asi 5 eur. A tejto matematike sa musí prispôbiť celá výroba. Aj z tohto dôvodu napríklad výroba hračiek podľa mňa na Slovensku takmer zmizla.

Pritom marketing si robím úplne sám. Moje rozhodnutie je

samozrejme predovšetkým ekonomické a keďže som sa v tomto prostredí pohyboval asi desať rokov, viem sa v danej problematike orientovať – hoci aj v tejto oblasti sa treba sústavne vzdelávať. V súčasnosti najviac predávam na Slovensku, ale na začiatku som sa sústredil na zahraničie – najskôr som mal e-shop v angličtine. Neskôr som však dostával spätnú väzbu, že moju stránku si pozerá veľa ľudí zo Slovenska, ktorí sa mylne domnievali, že som zahraničná firma. A to ich odrádzalo od nákupov, keďže usudzovali, že cena výrobkov bude vyššia. Takže som vyskúšal aj slovenskú verziu.

V zahraničí mám najviac zákazníkov vo Švajčiarsku, Maďarsku, Nemecku. Spolupracujem s rôznymi predajcami – napríklad v Nemecku je to MONOQI, ktorí majú vlastné databázy. Potešilo ma, že Mr. Wood bola prvá slovenská značka, ktorá cez spomínanú nemeckú firmu predávala a pritom ma oslovili sami. Kampane na získanie žiadanych výrobkov robia asi tak dvakrát do roka a ja ako výrobca idem na minimálnu maržu, keďže objem produktov, ktoré odo mňa odoberú, je väčší. Sú to rýchle peniaze, úžasný pocit, ale nedá sa to takto robiť stále.

Ktorú z vašich autorských vecí máte najradšej?

↓

Zrejme *pegboardy*. Je to kolekcia dvanástich návrhov, ktoré priamo predávam. Sú účelné a pritom aj variabilné, dajú sa vyvíjať a posúvať ďalej. Samozrejme, že ich vyrábam a predávam priamo aj na zákazku. Ostatné produkty – nápisy, písmená, sú podľa mňa menej účelné, ale o to viac dizajnovovo vypracované. V každom prípade obrovský potenciál pre môj *biznis* vidím v takzvane moderne zmysľajúcich firmách a *startupoch*, ktoré majú úprimný záujem zveľaďovať svoje priestory rôznymi drevenými doplnkami a hračkami. Americký, dnes už miliónový *startup* InVison alebo slovenská Exponea sú v tomto smere veľmi štedrý a inovatívni a vždy sa teším na každú spoluprácu.

Najskôr ste pôsobili v Milku a ako Mr. Wood ste vlastne pokračovali v práci s grafickým dizajnom. Nepokúšali ste sa vymyslieť nový produkt, ktorý by nebol spojený s týmto odborom?

↓

Zrejme som vymedzený tým, že keď niečo pripravujem, hneď som ovplyvnený ekonomickým pozadím, ktoré je spojené s konkrétnym produktom.



Drevené postre, preglejka.

Mnoho ľudí je presvedčených, že hračky, ktoré ponúkam, sú mojou prácou. Hoci som na blogu podrobne vysvetlil, že drevené autíčka, ktoré v poslednom čase predávam vo svojom e-shope, nie sú mojim dizajnom, a zároveň som podrobne vysvetlil aj proces, ako vznikli – od idey, ako dodávatelia zohnali peniaze, a prečo ich vyrábajú v Číne. Táto firma začala prostredníctvom Kickstarteru, viackrát vyzbierali peniaze (dohromady už viac ako 500 000 dolárov), pričom posledná kampaň bola zameraná na presun výroby týchto drevených hračiek do USA. A dokonca mali aj človeka, ktorý mal skúsenosti s výrobou v malých sériách. Čiže aj v tejto krajine zápasia s rovnakými problémami ako my tu.

U nás v súčasnosti poznám iba jedného výrobcu hračiek, a to MOY TOY, ktorý vyrába drevené skladačky. Aby sa totiž produkcia hračiek v súčasnosti rentovala, musí sa vyrábať vo veľkých sériách, a je to teda veľmi riskantné podnikanie a veľká investícia. Nehovoriac, že hračky musia mať certifikáty a za testy sa platia nemalé peniaze. Často dostávam otázku: Prečo neurobíš nejakú kampaň, ktorá by ti umožnila

Drevené, ručne opracované písmená z preglejky s olejovou úpravou.



podnikať týmto smerom? Nefunguje to však takto jednoducho, už iba vývoj samotného produktu trvá dlhšie. Zatiaľ som sa dôkladnejšie takouto myšlienkou nezaoberal a ani som nezisťoval, či na Slovensku existujú nejaké konkrétne možnosti podpory takejto výroby. Ale nič nevylučujem.

Autíčka, ktoré mám v portfóliu posledné mesiace, ponúkam cez svoj e-shop www.mrwoodshop.com. Navštevujem aj rôzne podujatia – v Bratislave obľúbený Urban Market, čo je pre mňa veľmi príjemná a pohodlná aktivita a chodím aj na podobné podujatia vo Viedni alebo v Prahe. Praha je samostatná kapitola, zistil som, že je tu toľko akcií a takmer každý týždeň, že tu prevažuje ponuka nad dopytom a návštevník potom stráca pocit výnimočnosti.

A čo kamenné predajne na Slovensku?

Stretol som sa tu s rovnakým problémom – dodávam alebo dodával som napríklad do Slávice a Martinusu, ale pokiaľ majú byť všetci spokojní, výsledná predajná cena je pomerne vysoká. Takže najvýhodnejšia cesta je v súčasnosti cez vlastný e-shop a prípadne cez vybraných distribútorov. Tých si však musím vyhľadať sám...

Čiže je oveľa náročnejšie predávať produkt než grafický dizajn?

Určite, to sa takmer ani nedá porovnať. Nedajú sa porovnať ani len vstupné náklady. Ale na druhej strane, ak nastane najideálnejšia situácia, vo svete produktového dizajnu môžete svoj výrobok predávať globálne, čo v grafickom dizajne nie je možné. V tomto odbore sú takéto možnosti obmedzenejšie.

Takže neľutujete, že ste úplne zmenili svoje profesionálne zameranie? Splnili sa vám aspoň čiastočne očakávania?

Viete, ako sa hovorí – keby som vedel, čo všetko ma čaká, neviem, či by som do toho šiel. To sa však stáva aj v iných životných situáciách. Ale na druhej strane, tým, že ma zaujíma pomerne veľa vecí, neviem, kam ma táto cesta dovedie a v tom vidím zaujímavý prínos, pridanú hodnotu môjho súčasného obdobia.

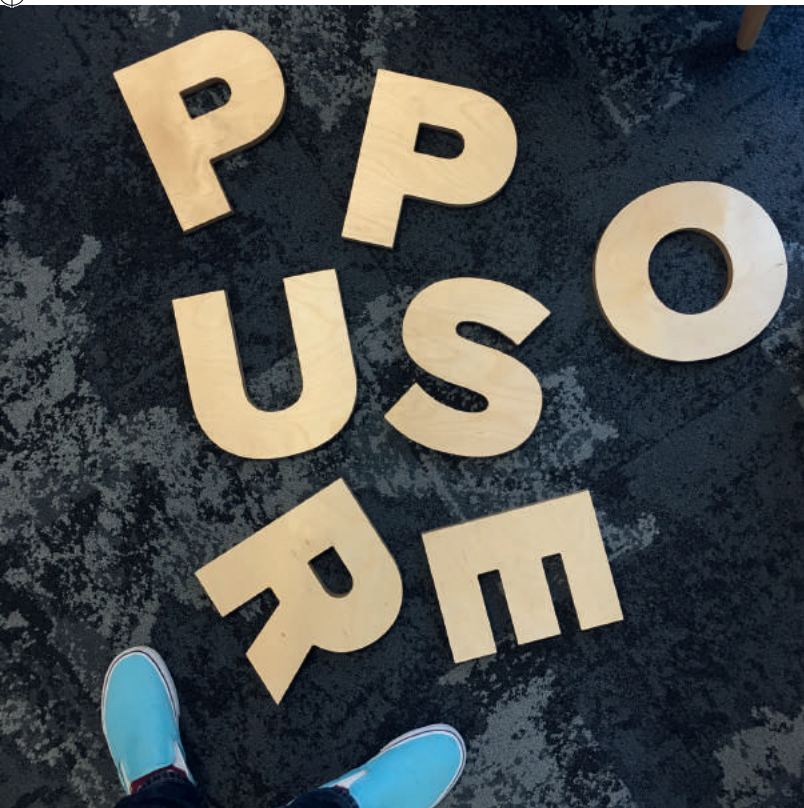
Nemali ste záujem vstúpiť do spoločných projektov? Zapojiť sa viac do nejakej dizajnerskej komunity?

Skúšal som sa spojiť s niektorými dizajnérmi, napríklad spolupracoval

som a stále spolupracujem s Ondřejom Jóbom. Ten pre mňa vytvoril logo Mr. Wood a na základe tejto spolupráce vznikol neskôr aj font Woodkit. Ďalší dizajnér je Rudo Letko – veľmi šikovný typograf, ilustrátor a hlavne odborník na kaligrafiu, navrhuje rôzne postery, ktoré potom frézujem... Chcel som spolupracovať aj s niektorými českými dizajnérmi, ale opäť som narazil na rovnaký problém – produkty boli zaujímavé, ale nepredajné. Dizajn, výroba a predaj produktov má ako každý segment, ktorý sa chce objaviť na trhu, svoje špecifiká a prekvapuje rôznymi problémami, prekážkami. Tie teda treba prelomiť a dosiahnuť cieľ, keď je výrobok kvalitný, spĺňa najprísnejšie estetické kritériá a je možné ho predávať.

Možno sa nájde niekto medzi „Cvernovkármi“...

Veľmi sa mi páči táto komunita, osobne sa však obávam, že by som tam nevedel nájsť pokoj – mám tam priveľa priateľov, s ktorými by ma lákalo diskutovať, čo by ma mohlo odvádzať od vlastnej práce. V súčasnosti mám e-shop a vyrábam aj na zákazky a mám pocit, že sa to už mieša. Premýšľam o tom, že nastáva čas, keď by som tieto dve aktivity mal oddeliť. Čiže vytvoriť *sub-brand*,





ktorý by podporoval moju zákazkovú činnosť a samostatne by ju promoval: či už na webe, sociálnych sieťach...

Ste na toto všetko sám?

↓

Nie som úplne sám, mám brigádnika, spolupracujem s chránenými dielňami, ktoré vykonávajú finálne úpravy mojich výrobkov. Ale zamestnancov nemám. Mám výhodu, za obdobie pôsobenia v MILK-u som získal viaceré kontakty, najmä v grafickom dizajne a na druhej strane nevýhodu, že v oblasti produktového dizajnu a výroby mám tých kontaktov málo. Cítim, že dostatočne som sa doteraz tomuto problému nevenoval. Vidím však, že väčšina dizajnérov túži vytvoriť svoj vlastný produkt – aj tí z oblasti grafického dizajnu.

Porovnajete vašu prácu v MILK-u a prácu, ktorej sa venujete teraz...

↓

MILK bol kolektívna vec, chodil som do kancelárie, mal som spoločníka Martina Jenču, mali sme svoju firemnú kultúru, spoločné podujatia. Keďže som spoločenský typ, chýba mi to a neviem, či sa mi niečo podobné podarí vybudovať. Najradšej spomínam na naše začiatky, keď sme sami dvaja začínali v pivnici na Krížnej ulici v časoch, keď nepatrila k najslušnejším

miestam Bratislavy. Potom sme sa presťahovali na Leškovu ulicu do veľkých priestorov, a to aj napriek tomu, že sme stále boli sami dvaja a nemali sme nejaké veľké zákazky. Neskôr prišla Pohoda, začali sme priberať zamestnancov, práca pribúdala – pre rôzne firmy a developerské projekty. Z dnešného pohľadu viem potvrdiť, že vo dvojici sa pracuje lepšie, a že mi viac vyhovuje tento spôsob práce...

Organizovali ste aj Design Walks, na tie vraj rád spomínate?

↓

Organizovali sme dva ročníky¹ – obvolali sme známych dizajnérov a architektov, že k nim dovedieme skupinu asi dvadsiatich študentov, ktorí by sa inak do takýchto firiem nedostali. Požiadali sme ich, aby im predstavili svoju prácu, jej pozadie a umožnili nielen sa niečo dozvedieť, ale prirodzene si aj vybudovať vlastné kontakty. Nebolo to o peniazoch. Tento formát je podľa mňa oživitelný a ja ho mám stále v hlave a pokúsim sa ho zopakovať. Má to totiž výhodu aj pre zapojené štúdiá – môžu nájsť kvalitných zamestnancov.

Ako vznikla myšlienka organizovať konferenciu By Design!? Vy ste stáli pri príprave jej prvého ročníka.

↓

Oslovil nás Jakub Ptačin, ktorý predtým zorganizoval v Starej tržnici podobné podujatie Honest Conference – zúčastnil sa na nej napríklad Ernő Rubik. Jakub veľmi spokojný nebol – ani s jej obsahom a ani s ekonomickým výsledkom. Obrátil sa preto na nás s ponukou pripraviť túto konferenciu spoločne. Skúsili sme to a hneď prvého ročníka sa zúčastnili veľké hviezdy, napríklad Stefan Sagmeister. Takže sme mohli zistiť, že hoci sú to pre nás veľmi vzdialení ľudia, môžu nám byť veľmi blízki. Určite to súvisí aj s tým, že sú zvyknutí chodiť po svetových konferenciách, so svojimi starostlivo pripravenými prednáškami – prezentáciami. Ale potom vás môže prepadnúť kacírka otázka: kedy vlastne pracujú? ■

Ľubica Pavlovičová je historička umenia, redaktorka časopisu *Designum*. V súčasnosti pracuje na spustení stránky e-designum, ktorá ako súčasť webovej stránky SCD bude informovať o aktualitách zo sveta dizajnu.

¹ Design Walks je platené podujatie pre 20 ľudí, ktorí dostanú možnosť navštíviť priestory architektonických a dizajnerských štúdií v Bratislave – napríklad v roku 2013 to boli GutGut, Komplot, Vallo Sadovský, MILK, trivjednom... kde sa môžu stretnúť a diskutovať o práci s rôznymi kreatívcami. Podujatie vtedy organizovalo štúdio MILK v spolupráci s BKC_SPC.

INTER- NATIONAL FASHION SHOWCASE 2017

Text Lenore Jurkyová

Foto Agnese Sanvito, archív British Council

Somerset House,
Londýn, 17. – 21. 2. 2017



Vo februári 2017 sa v londýnskom Somerset House odohral v poradí už šiesty ročník prehliadky súčasnej mladej módy International Fashion Showcase (IFS). Prehliadka bola založená v roku 2012 organizáciami British Council a British Fashion Council ako súčasť takzvanej londýnskej Kultúrnej olympiády, podujatia, ktoré sprevádzalo Letné olympijské hry v Londýne. Odvtedy sa IFS stalo dôležitou súčasťou London Fashion Week a poskytuje tak alternatívny pohľad na aktuálne dianie na módnjej scéne. Počas piatich dní len niekoľko stoviek metrov od hlavného stanu prehliadkových móľ vytvára platformu na prezentáciu začínajúcich módných tvorcov a poskytuje im dôležité poznatky a skúsenosti na poli módného biznisu. Pre vystavujúcich návrhárov je v priebehu konania udalosti pripravený sprievodný program pozostávajúci predovšetkým z prednášok a debát organizovaných v spolupráci s London College of Fashion. Porota na čele so svetoznámu módnou kritičkou Sarah Mowerovou každoročne vyhlasuje svojich víťazov v troch kategóriách: najlepšia krajina, kurátorský koncept a najlepší dizajnér.

Samostatné inštalácie desiatok krajín z celého sveta spája každoročne ústredná téma. Tento rok zadali organizátori prehliadky vystavujúcim krajinám motto *Local / Global*. Transformácia lokálnych myšlienok, výrobných postupov a tradícií do globálneho kontextu bola jedným z najvýraznejších prvkov tvorby účastníkov už počas minulého ročníka, keď jednotlivé krajiny reflektovali tému *Fashion Utopias*. Schopnosť začínajúcich tvorcov prostredníctvom svojej tvorby tlmočiť nezainteresovanému divákovi myšlienky a inšpirácie špecifické pre ich krajinu a teritórium organizátorov oslovila a rozhodli sa tento aspekt otvorene podporiť aj v ďalšom ročníku prehliadky.

Tému aktuálneho ročníka IFS sa organizačné tímy jednotlivých krajín dozvedajú až niekoľko mesiacov pred samotnou prehliadkou, teda v priebehu letných mesiacov, ktoré jej predchádzajú. Je teda skôr neobvyklé, aby boli nakoniec v Somerset House vystavené modely vytvorené konkrétne pre túto príležitosť. Kľúčovú úlohu zohrávajú

kurátori, ktorí v rámci prezentácie svojej krajiny vyberajú jednotlivé kolekcie a „moderujú“ tak kompaktný celok pozostávajúci z individuálnych hlasov mladých tvorcov. Je na kurátoroch, aby dokázali nápadito reflektovať a následne zrozumiteľne tlmočiť medzinárodnému publiku vybraný diskurz či problematiku. Správne porozumenie myšlienkam jednotlivých autorov a ich následné zasadenie do kontextu je pre konečné vyznenie expozície konkrétnej krajiny a jej schopnosť komunikovať s divákom zásadné. V rámci piateho ročníka bola za svoj kurátorský prístup ocenená Agnieszka Jacobson, zakladateľka a zároveň riaditeľka School of Form v Poznani. Poľská expozícia výrazne akcentovala techniky DIY charakteristické pre krajiny bývalého východného bloku. Hlavnou témou prác vystavujúcich návrhárov, študentov a absolventov School of Form, bola recyklácia. Z odpadu sa stáva základný materiál pre tvorbu vystavených modelov. Jacobson vo svojej práci dokázala nápadito spojiť stále aktuálnu tému ekologickej udržateľnosti so žiadaným exkurzom do reálií zemí bývalého východného bloku. Ten pre svetový módný priemysel predstavuje vzácny a doposiaľ v celku neprebádaný zdroj inšpirácie. Dôkazom toho môže byť aj minuloročné víťazstvo Českej republiky, ktorá reflektovala tému *Utopia* expozíciou Last Fata Morgana. Študenti pražskej UMPRUM si vďaka inovatívnemu spôsobu práce s tradičnými technikami a materiálmi vyslúžili ocenenie za najlepšiu kolekciu. Tento rok svoj úspech obhájili nomináciou Kateřiny Plamitzerovej a špeciálnou zmienkou poroty.

Ocenenie pre najlepšiu krajinu v rámci piateho, lokálno-globálneho ročníka IFS putovalo tentoraz do Indie. Porotu zaujala predovšetkým inšpirácia tvorcov v lokálnych púštnych kmeňoch. Pre mnohých vizuálne prekvapivý výsledok výskumu ich spôsobu života a jeho následného pretavenia do média odevu na publikum zapôsobil predovšetkým svojou striedmosťou. Návrhárom sa podarilo prostredníctvom svojich odevov predstaviť asketickú tvár svojej krajiny, vyzdvihnúť techniky ručnej výroby a zároveň vyvrátiť predstavy o Indii ako farbami hýriacej kultúre Bollywoodu.

Slovenská republika. Expozícia Memory.
Martin Hrča, Zuzana Németh
Serbáková, Andrea Pojezdálová,
Jakub Straka, Silvia Zrebná.

Korea. Vlavo chez HEEZIN,
vpravo The Sirius.



Korea.
Softcore.

Softcore

Launched in 2012, *Softcore* is a Seoul based contemporary women's wear line by Sena Yoon. A graduate of the Antwerp Royal Academy of Fine Arts, Yoon's vibrant and colourful garments take the core values and sensibilities of bojagi and reinterpret them in a contemporary way. 'Bojagi Girl' is a season concept full of fun and functionality, whether it be Yoon's accessories or garments, her pieces each reference the utilitarian nature of bojagi. Yoon's designs include modern prints of Seoul on silk, as well as garments that reference Korea's traditional architecture and culture. The accessories in Yoon's collection also embrace bojagi's sharing, upon close inspection one can see that the clothes can serve more than one purpose, just as bojagi does.

WWW.SOFTCORE.KR

Polsko. Vľavo Michał
Wiśniewski, vpravo
Jagoda Fryca.



Na ľudovú kultúru v spojení s interaktívnou inštaláciou Jána Šicka staval tento rok aj tím Slovenskej republiky reprezentovaný Slovak Fashion Councilom. Kurátorka Zuzana Šidlíková v Londýne predstavila práce návrhárov pracujúcich s materiálmi, či technikami vracajúcimi sa ku koreňom. Diváci sa tak mali možnosť prostredníctvom projektu Memory zoznámiť napríklad s ručne šitou obuvou Zuzany Németh Serbákovej, pletenými modelmi Jakuba Straku, či tajomnou kolekciou Martina Hrču.

Spoločným projektom Kórey bolo interpretovať súčasným jazykom techniku starú niekoľko tisíc rokov. Návrhári totiž pracovali s fenoménom bojagi, čiže s tradičným kúskom textílie, ktorý sa používa na zabalenie a prenášanie vzácných predmetov či jedla. Umenie zaväzovania bojagi v Kórei môžeme prirovnať k umeniu origami v Japonsku. Techniku rafinovaného prenášania v súčasnosti predviedol napríklad kolektív Softcore, keď s jej pomocou vytvoril kolekciu hodvábnych mestských vakov. Najväčšiu pozornosť na seba však upriamila kolekcia the-sirius. Návrhár Yunchan Chung v nej využil skúsenosť s technikou bojagi, s ktorou v rámci svojej práce ďalej rekonštruuje či naopak dekonštruuje odev. Chung svojou unisex kolekciou zaujal natoľko, že bol ocenený ako najlepší tvorca. Okrem titulu teda dostal príležitosť predviesť svoju kolekciu na týždni módy v Miláne.

Na základe ohlasov zo strany poroty a odbornej verejnosti, a taktiež skúseností z minulých ročníkov súťaže je zjavné, že pohľad veľkých centier módy sa čoraz častejšie upiera smerom na východ. Krajiny strednej a východnej Európy začínajú postupne zúročovať svoje tradície, znovu objavovať a využívať originálne postupy výroby. Dobré zázemie domácich odborných a vysokých škôl poskytuje tvorcom priestor na ich rozvoj. Platformy ako IFS znamenajú pre prezentáciu tuzemskej módy mnoho a je povzbudzujúce vidieť, že aj u nás existujú organizácie ako Slovak Fashion Council alebo České centrá, ktoré módu u nás podporujú a zviditeľňujú ju aj v zahraničí. ■



Česká republika. V popredí Kateřina Plamitzarová.

India. Zľava doprava PELLA, Ka Sha, Kalekaal.

Lenore Jurkyová je študentkou Katedry teórie a dejín umenia VŠUP v Prahe, kde absolvovala aj ročnú stáž v Ateliéri módnej tvorby Pavla Ivančica. V minulosti pôsobila napríklad ako koordinátorka dobrovoľníkov v Moravskej galérii, či kurátorka Galérie 209 na FaVU VUT v Brne. V súčasnosti vedie Galériu Nika a sústreďuje sa najmä na stredoeurópske súčasné umenie, dizajn a teóriu módnej tvorby.



Dizajn rozpustený v slovách

Text Zdeno Kolesár
Foto archív autor



„Práca“ budúcnosti, 2016.
Expozícia Smrť práce.

Bienále dizajnu vo francúzskom Saint-Étienne sa od svojho prvého ročníku v roku 1998 profiluje ako prehliadka, ktorá kriticky vníma dnes dominujúci komerčný rozmer dizajnu a sústreďuje sa na hľadanie jeho úloh v zodpovednom civilizačnom nasmerovaní. Namiesto prvoplánovej diváckej atraktívnosti a prezentovania dizajnu ako módy či kozmetiky priemyselných výrobkov ponúka skôr podnety na úvahy o jeho hlbšom, zmyslupnejšom a humánnejšom obsahu. Jubilejný 10. ročník v tomto smere predstavoval krajnú polohu a miestami pripomínal skôr konferenciu, kde na posteroch teoretici predstavujú svoje hypotézy, než výstavu dizajnu. Konceptuálna charakteristika bienále do istej miery vyplynula z orientácie na budúcnosť, v ktorej sa dizajn ako navrhovanie užitočných predmetov má meniť na profesiu ponúkajúcu komplexné služby a dizajnér bude skôr sprostredkovateľom digitálnych technológií analógovému ľudstvu než tým, kto rozmýšľa o forme novej stoličky. Aj v rámci tohto nového vymedzenia bolo azda vhodnejšie predstaviť aspoň hmlisto načrtnuté hmotné riešenia než verbálne prezentované prognózy. Z doterajších skúseností vyplýva, že predstavy o budúcnosti sa málokedy naplnia. Pred päťdesiatimi rokmi sa napríklad prognostici domnievali, že dnes budeme lietať na výlety na Jupiter, bývať v plastových domoch a premýšľať, čo s voľným časom, keďže všetko budú za nás vykonávať roboty. Nič z toho sa nenaplnilo, ale z obdobia pred polstoročím ostali podnes inšpirujúce artefakty dokumentujúce snahu dizajnérov o civilizačný progres. Dizajn síce odráža obdobie, v ktorom vzniká, ale podobne ako tzv. voľné umenie, má schopnosť ho presiahnuť a prinášať univerzálne hodnoty. Organizátori bienále akoby na to tentoraz pozabudli a zrejme sklamali nielen tých, ktorí chceli vidieť trendové dizajnérske novinky, ale aj tých, ktorí v dizajne vidia nadčasovú reflexiu hlbších spoločenských a kultúrnych prúdov.

10. medzinárodné
bienále dizajnu
Saint-Étienne.
Cité du design,
9. 3. – 9. 4. 2017



S analytickým nasmerovaním bienále v Saint-Étienne ladí voľba ústrednej témy. V minulosti to bola napríklad empatia a krása, tentoraz práca a jej budúce premeny. Jeden z kurátorov bienále Didier Fiuza Faustino dal v predpovediach veľký priestor sci-fi literatúre. Návštevníci mohli poležiačky v slúchadlách počúvať ich vízie – nechýbali ani také, ktoré sa podobali už spomínaným predstavám o budúcom ničnerobení. Akosi sa však vytratil technooptimizmus spred päťdesiatich rokov. Namiesto radosti nás čakajú depresie a „matrixové“ zotročenie strojmi. Budúcej postpracovnej spoločnosti sa venovali aj ďalší kurátori. Kládli si otázku, či je práca prirodzenou súčasťou ľudskej existencie, potrebou, alebo nanútenou povinnosťou, od ktorej sa treba oslobodiť podobne ako od techniky alebo vlastníctva. Život v ére postpráce ilustrovali napríklad melancholickou ambientnou hudbou, ale aj počítačovými monitormi s plávajúcimi rybičkami alebo vlniacimi sa listami.



Motorizované rogalo. Dizajn: Air
Création Ardèche, 2016. Expozícia
Najlepšie skúsenosti.

Univerzálny poľnohospodársky stroj
Touti-Terre, 2015. Dizajn: Toutilo.
Expozícia Najlepšie skúsenosti.

Realistickejšie sa pokúsil budúcnosť vykresliť hlavný kurátor bienále Olivier Peyricot v obsiahlej expozícii nazvanej Panoráma mutácií práce. Panorámu tvorilo desať viac-menej samostatných častí venovaných rôznorodým prognózam zmien v paradigme pracovnej činnosti. V relatívne blízkej budúcnosti by sa napríklad obeťou automatizácie mali stať mnohé profesie. Samozrejme najmä tie menej kvalifikované, ale stroje zrejme nahradia aj časť lekárov. Budúcnosť môže priniesť prekvapujúce spojenie špičkových technológií so spôsobom života pripomínajúcim pravek. Na jednej strane pokračujúcu digitalizáciu a odklon od reálneho sveta k virtuálnemu, a na strane druhej akési rodové autarkické komunity fungujúce na báze subkultúrnej identity,

sebestačnosti v zásobovaní potravinami a zabezpečovaní „analogových“ životných potrieb spôsobom „urob si sám“. Jedno i druhé by síce konvenovalo udržateľnosti civilizačného napredovania, možno však mať pochybnosti o tom, či sa tu neidealizuje reálna mentalita bežnej populácie. Bude napríklad ochotná vzdať sa automatickej práčky a používať manuálnu? Práčka poháňaná kľukou, stroj vyrábajúci kávu bez potreby elektriny a jednoduchý plnič piluliek so zdravou výživou možno spomenúť ako príklady z toho mála dizajnerských riešení, čo v obsiahlej expozícii Panorámy mutácií práce ilustrovalo podoby budúceho zabezpečovania životných potrieb. Treba dodať, že by sa prevažne nemali odohrávať ani doma, ani v továrňach či úradoch, ale na „tretích miestach“ (*third places*) – zdieľaných priestoroch kooperatívne fungujúcich komunit. Ich príklady ponúkla výstava sociálnych projektov miest s titulom Humánne mestá – preverovanie mestskej mierky. Prostredníctvom fotografií predstavila život susedskej komunity „spoločenskej ulice“ v Bologni, pás zelene v centre Helsínk, improvizované ubytovanie návštevníkov hudobného festivalu na estónskom ostrove Muhu, verejný bazén v Bruseli, svojpomocne obrábané záhrady univerzitného areálu polytechniky v Miláne a ďalšie „kibucové“ projekty.

Ak líce mince digitálneho technologického pokroku predstavuje vízia sladkého ničnerobenia s univerzálnym príjmom, potom jej rubom je naopak zajtrajšok, v ktorom budeme do pracovných procesov zapojení permanentne, hoci si to ani nebudeme uvedomovať. Takáto budúcnosť vyzerá pravdepodobnejšie, keďže ju vlastne prežívame už dnes: „Objednávam si lístok na vlak, takže pracujem pre železničnú spoločnosť, investujem peniaze akoby som bol bankár, podpisujem petíciu ako aktivista, píšem komentáre ako novinár, inštalujem si aplikácie, ktoré sú priemyselnými nástrojmi, ubytovávam ľudí cez Airbnb akoby som bol hotelier, riešim veci, ktoré kedysi prináležali priemyslu,“ komentuje prerastanie práce a súkromnej sféry Olivier Peyricot. Keď „lajkujeme“, pracujeme pre reklamné agentúry, virálna reklama je vďaka

„Práca“ budúcnosti, 2016.
Expozícia Smrť práce.
Pohľady do expozícií bienále.



nám všadeprítomná. Komentovaním manuálu vysávača nahrádzame servisného technika, priemysel cielene alebo spontánne preniká do nášho intímneho priestoru. Náš deň sa už nedelí na prácu, oddych a spánok. Uprostred noci sa nervózne zobúdžeme, či v našej mailovej schránke nepribudlo niečo, čo treba akútne vyriešiť. A kde je v tejto situácii priestor pre dizajn? „Dizajn prestáva byť ilustráciou projektu modernizmu v podobe krásnych a ikonických priemyselných výrobkov, mení sa na dizajn služieb, kritický dizajn alebo sociálny dizajn. Opúšťa svoju pôvodnú charakteristiku (navrhovanie produktov sériovej výroby), ale stáva sa mocným sociálnym a politickým nástrojom. Jeho úlohou je uvoľniť miesto pre život so všetkou jeho tajuplnosťou a nerozlúštiteľnosťou,“ tvrdí Peyricot. Na inom mieste výstavného katalógu spresňuje: „Dizajn je nástrojom formovania moderného života. Teraz však opúšťame éru komfortu vytvoreného modernizmom a vstupujeme do obdobia veľkej nestability, ktorá spochybňuje spoločenský model tvoriaci samotný základ nášho života. Dizajn sa v 20. storočí stal dodatočným nástrojom rastu, ale po Černobyle, 11. septembri, masovej migrácii atď. v 21. storočí má skôr politickú úlohu v spoločenských záležitostiach.“

Z tých expozícií, ktoré zmeny paradigmy práce približovali konkrétnymi príkladmi dizajnerských riešení, spomeňme Horizontálnych pracovníkov. Kórejský kurátor Ju Hyun Lee a jeho francúzsky kolega Ludovic Burel tematizovali nahradzovanie hierarchickej štruktúry pracovných činností (od riaditeľa po posledného pracovníka) horizontálnou (s rovnocennými pracovníkmi) a zmenu dominantnej pracovnej pozície z vertikálnej (státie, sedenie) na horizontálnu (ležanie). Pre výstavu vybrali ležadlá a posteľe z dávnejšej aj nedávnej histórie dizajnu. Tie boli pôvodne určené najmä na oddych, berlínske štúdio Bless však navrhlo špeciálne ležadlo pre digitálny vek: užívateľ leží na bruchu, opiera sa o kolena a má aj oporu pre hlavu nad pracovnou plochou.



Nomad Espresso. Dizajn: Uniterro Inc.,
2015. Expozícia Panoráma mutácií práce.

Sériovo množené dizajnérske riešenia ponúkla výstava Najlepšie skúsenosti, ktorá predstavila úspešné firmy zo Saint-Étienne a okolia. Oblasť, kedysi závislá od ťažby uhlia a tradičnej textilnej a strojárkej výroby, dostala nové impulzy z nových technológií a dizajnu. Firma Focal napríklad vyrába špičkové ozvučovací systémy pre popredné svetové automobilky, výrobcom Air Création Ardèche a Hexadrone patria k lídrom v produkcii ultraľahkých lietadiel a dronov a firma Toutilo vyrába poľnohospodárske stroje, ktoré menia prácu na poli na príjemný relax. Reálny dizajn predstavila aj výstava priemyselných produktov ocenených v dizajnérske súťažiach. Pozornosť tu napríklad budila trojkoľka Patricka Jouffreta Kiffu, ktorá sa dá jednoducho zmeniť na nákupný vozík a nové sedadlo pre rýchlovlak TGV od štúdia

Saguez&Partners. Organizátori biennále pravidelne vyhradzujú priestor na prezentáciu vybraného svetového regiónu s výnimočným dizajnom. Pred dvoma rokmi sa takto predstavila Južná Kórea a tentoraz to bolo mesto amerického stredozápadu Detroit. Niekdajšia svetová jednotka vo výrobe automobilov, prezývaná Motor City alebo Motown, sa v dôsledku poklesu konkurencieschopnosti amerických výrobcov mení na Murder City (mesto vražd) s vysokou kriminalitou a celými vyľudnenými štvrťami. V snahe dôstojne prežiť v tomto niekdajšom industriálnom centre dizajnéri hľadajú špecifickú kultúrnu identitu a paradoxne pritom využívajú skôr remeslo a tradičné materiály. Štúdio Homes Eyewear z dreva opustených domov vyrába pomocou CNC frézy slnečné okuliare. Jack Craig low-tech postupom navliekania zahriatych plastových rúr na kamene produkuje sochársko-dizajnérsky nábytok, aj Alan Kaniarz pri výrobe nábytku využíva ručné remeslo, no obmedzuje sa výhradne na tradičné drevo. Priam symbolicky vyznieva skutočnosť, že v niekdajšom Motor City dnes autám úspešne konkuruje výroba bicyklov. Kultúru „tretích miest“ tu reprezentuje cyklistická komunita East Side Riders, ktorá sa každý týždeň predvádza manifestačnou jazdou po meste. Jej bicykle sa po úpravách „urob si sám“ dajú využiť na hudobnú produkciu, svetelnú šou, alebo záhradný gril. Výstava postindustriálnych podôb dizajnu Detroitu vyznela vcelku optimisticky či priam idylicky, ale návštevník si musel položiť otázku, či by sa všetci prepustení továrenskí robotníci mohli živiť a zabávať takýmto exkluzívnym spôsobom. A divák zo Slovenska si s dávkou čierneho humoru mohol predstaviť, ako o pár desaťročí niekdajší zamestnanci Volkswagenu v bratislavskej Devínskej Novej Vsi vyrábajú šperky zo svojich demolovaných panelových príbytkov a grilujú na rumovisku fabriky, ktorá ich kedysi živila.



Exteriéry bienále.

Na záver si môžeme položiť otázku, čím sa jubilejné 10. medzinárodné bienále dizajnu v Saint-Étienne líšilo od tých predchádzajúcich. Viditeľnú zmenu predstavovalo opлотenie výstavného areálu, ktorý je inak sídlom miestnej školy umenia a dizajnu a dizajn centra (Cité de design). Aj v čase konania výstavy sa vo Francúzsku odohral ďalší z množiacich sa teroristických útokov, a tak každý návštevník musel prejsť osobnou prehliadkou. Prijemnejšiu novinku predstavovali ďalšie rekonštruované priestory niekdajšej továrne na zbrane, v ktorej škola a dizajn centrum sídli. Pribudlo tiež viacero podujatí Biennale Off. Výstavy v Múzeu moderného a súčasného umenia (Umenie, dizajn a kino) a v Umeleckopriemyselnom múzeu (Optické prístroje firmy Angénieux) sa tentoraz vzťahovali k dizajnu len vzdialene, pozornosť si zaslúži skôr nový projekt „ulice dizajnu“, v rámci ktorého sa na Rue de la République dizajn predstavil v obchodoch a v Kooperatívnom supermarkete slúžiacom na predaj remeselné vyrobených produktov a potravín, ale aj na komunitné stretnutia. Pri vymenúvaní pozitív a negatív jubilejného bienále spomeňme aj to, že v jeho zornom poli chýbal grafický dizajn, hoci sa možno domnievať, že práve v oblasti práce prepojenej s rastúcim objemom informácií bude mať v budúcnosti kľúčové postavenie. Vytratilo sa aj Slovensko, ktoré po prvý raz od zrodu bienále nemalo zastúpenie. Celkovo sa zdá, že organizátori „medzinárodnosť“ bienále čoraz viac obmedzujú na technologicky najvyspelejšie oblasti a v dôraze na výskumný charakter projektov strácajú kontakt s reálnym svetom dizajnu. Bienále sa svojím 10. ročníkom ocitlo na križovatke a v prípade prehľbovania jeho orientácie na konceptuálne riešenia a sociálne inžinierstvo hrozí, že namiesto cestovania do juhozápadného Francúzska bude doterajším návštevníkom stačiť prečítať si texty vo výstavnom katalógu. ■

Zdeno Kolesár je historik a teoretik dizajnu. Pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a v Kabinete teoretických štúdií Fakulty multimediálnych komunikácií Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne. Je autorom a editorom viacerých publikácií o dizajne.

Milano Design Week 2017

4. – 9. 4. 2017

Text Barbora Babocká

Foto Barbora Babocká

Keď je u nás jar ešte len v rozpuku, v hlavnom meste Lombardie kvitnú vistérie, ktorých vôňa sa tiahne átriami starých domov a nádvoriami honosných palácov. Práve v tomto čarovnom období sa koná Milánsky týždeň dizajnu. Tento rok o niečo skôr ako inokedy, v prvý aprílový týždeň.



Marni showroom, Playland.



Louis Vuitton v Palazzo
Bocconi, design atelier oí.

Počas šiestich dní sa v meste deje takmer 1 500 udalostí, vybrať si z nich je pomerne náročné. Môžete sa stať lovcami trendov, alternatívnej scény či veľkých mien. Ideálne je vybrať si z každého niečo, oddeliť to pravou talianskou pizzou a zapiť jedovato oranžovým spritzom. V prvý deň našej návštevy sme sa vybrali do štvrť Lambrate, kde už tradične prebieha výstava Ventura Projects. Zameriava sa najmä na prezentáciu najnovších objavov v dizajne, čomu prispieva aj prítomnosť 20 univerzít z 36 krajín. Tento rok sa rozrástla o novú lokalitu na hlavnej vlakovej stanici – Ventura Centrale. Podobne ako prebieha zmena polarizácie v iných oblastiach, mení sa aj úloha dizajnéra. Podlieha požiadavkám súčasnosti. Nejde už len o to, vyrobiť krásny produkt, treba sa vrátiť až na úplný začiatok. Odsledovať si pôvod materiálu, jeho udržateľnosť a podieľať sa na jeho vývine. Platforma Experimental Creations priniesla šesť mladých japonských mien a návrh na zmenu v kreatívnom procese.

Z dizajnérov sa stávajú bádatelia, klientovi prezentujú svoje zručnosti, možnosti a vlastnosti materiálu a až na základe týchto faktorov mu navrhujú produkt na mieru. V podobnom duchu sa niesla výstava Central Saint Martins, kde majú samostatný magisterský odbor nazvaný Material Futures. Cieľom je zmazať hranice medzi technológiou, remeslom a vedou. Dizajn sa používa ako nástroj pre komunikáciu zmien, vysvetlenie a riešenie možných scenárov našej budúcnosti. Spracované bolo široké spektrum tém od klasických, akými sú udržateľná móda, virtuálna realita či roboty až po provokatívne, akou je recyklácia ľudského tela. Dodatočné zistenie, že za takýmito vizionárskymi projektmi stojí tím dievčat a výstavu si zafinancovali cez *crowdfunding*, bol už len čerešničkou na torte. Pohladením pre oči bola nórska expozícia Everything is connected pod kurátorským dohľadom dizajnerky a architektky Katrin Greilingovej. Dizajn nie je len akýmsi elitným ostrovom, je súčasťou spoločnosti, tvorí ho infraštruktúra dielní, manufaktúr, dostupného materiálu a inovácií, siete osobných kontaktov, logistiky a v neposlednom rade vzdelávacích inštitúcií. Všetko je prepojené.



Veľkým prekvapením, aké nemôžem vynechať, bol „festival“ nábytkového gigantu IKEA, ktorého nosnou témou pre tento rok je adaptácia našich domovov na nové podmienky bývania. Čoskoro bude väčšina populácie bývať v mestách. Urbanizácii a technológiám sa neubránime, ako to však ovplyvní spôsob nášho bývania? Počas týždňa predstavili produkty z kolaborácie so značkou HAY či Tomom Dixonom a „dizajnučtivé“ publikum bolo spokojné.

Na opačnej strane mesta si otázku – aká je úloha dizajnéra v dnešnom svete plnom protichodných síl – kladli tiež. Expozícia Capitalism is over prebiehala v priestoroch niekdajšej farmy, dnes kultúrneho centra Cascina Cuccagna s vlastnou komunitnou záhradou, *slow food* reštauráciou a kvetinarstvom. Rozlúčková párty s režimom, pretože slová, ako ekonomika zdieľania, priamy odber, spotrebiteľská spolupráca nesú akýsi postkapitalistický scenár. Či už je to utopická alebo dystopická vízia, dizajn sa musí s týmito protichodnými silami, v ktorých sú na jednej strane malé firmy, a na druhej strane monopoly a oligarchovia, popasovať tiež. Výstava mala vytvoriť fiktívny rámec pre výskum potenciálov a nástrah produktového dizajnu v období poznačenom ekonomickými zmenami. Kurátorsky bola zastrešená zoskupením Raumplan a predstavil sa na nej aj projekt Crafting Plastics, ktorý minulý rok získal hlavnú cenu Bratislava Design Week.

Väčšina návštevníkov však Miláno navštevuje najmä kvôli hlavnej výstave Salone del Mobile, známym menám, žiarivým výkladom a živej atmosfére v jadre mesta. Srdcom centra je štvrť Brera. Jej tajné zákutia je najlepšie preskúmať neplánovanou popoludňajšou prechádzkou s nevyhnutnou zastávkou na aperitivo – inak nazvanej najšťastnejšia talianska hodinka. Je to jediný spôsob ako si zachovať pri množstve udalostí triezvy myseľ, nenáhliť sa za všetkým a užiť si atmosféru plnými dúškami. Tento rok sme zistili, že diskusia o tom, čo je „trend“ a čo nie, nemá žiadny správny či nesprávny výsledok. Na jednej strane to môže byť minimalizmus dotiahnutý až na neviditeľné obrysy vecí (*invisible outlines*) v podaní Nendo a na druhej strane veselé, farebné nadrozmerne vitráže, ktoré vytvoril Jaime Hayon pre firmu Caesarstone.



Expozícia Everything is connected.



Louis Vuitton v Palazzo Bocconi,
dizajn Campana Brothers.

Tokuji Yoshioka X LG, Wall of the
sun, víťazná expozícia Design weeku.





Fondazione Giangiacomo Feltrinelli.



Material futures.

Jaime Hayon
pre Caesarstone.

Možností je veľa. Je to len otázka vkusu a preferencie. Dôkazom toho bola aj oslava deväťdesiateho výročia firmy Cassina, ktorá prebehla v priestoroch sídla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli v oblasti Porta Volta navrhutej štúdiom Herzog & de Meuron. Talianska klasika v kontexte budúcnosti s prítomnosťou ikonických kúskov z minulosti. Ak sa do Milána vydáte počas roka, v prízemí je možné navštíviť kaviareň s kníhkupectvom a v najvyššom podlaží verejnú prístupnú čítareň. Popri Bosco Verticale a Fondazione Prada je to ďalšia moderná stavba, ktorá drží Milánu prvé miesto na mape sveta dizajnu. Veľký záujem verejnosti vzbudila inštalácia Studia Swine (Super Wide Interdisciplinary New Explorers) a švédskeho reťazca s módou COS. Socha v tvare stromu inšpirovaná lustrami v milánskych palácoch a japonským festivalom čerešňových kvetov. Bubliny naplnené hmlou sú síce pominuteľným materiálom, ale nezabudnuteľným zážitkom spájajúcim ľudí. Od módy je k dizajnu veľmi blízko a slávne módne

domy, ako Louis Vuitton či Marni, nezaostali. Precízne detaily, ktoré znesú aj tú najprísnejšiu kritiku, sme videli na nových prírastkoch v kolekcii Objets Nomades. Zvukné mená dizajnu – Marcel Wanders, India Mahdavi, Raw Edges, Nendo či Patricia Urquiola navrhli pre Louis Vuitton sériu predmetov inšpirovaných cestami a fenoménom nomádstva. Naopak Marni naplnilo svoj showroom farebným pieskom a doňho umiestnilo prácu komunity žien z Kolumbie. Remeslo vypletania nábytkov, špecifické pre Južnú Ameriku bolo možné vidieť na stoličkách, hojdačích kreslách, stolčekom a doplnkoch, ktoré sa tešili pozornosti detí aj dospelých. Rôznorodosť takýchto prístupov a kreatívnych riešení je naozaj tým, za čím sa do Milána oplatí cestovať. Rovnako aj kvôli miestam, ktoré nikdy nesklamú. Jedným z nich je aj Spazio Rossana Orlandi. Autentický priestor, ktorého steny sú nasiaknuté mladou dizajnérskou krvou. Zaujali nás lampy YIPmade (Young In Prison Foundation). Projekt holandského dizajnéra Joepa van Lieshouta, ktorý ponúka mladým, bývalým väzňom z Malawi, šancu na nový život vytváraním jedinečných dizajnových produktov. Podobnou kurátorkou dizajnu je aj Nina Yashar, ktorej koncept Nilufar depot netreba prehliadnuť.

Na viacerých miestach bolo vidieť, že sa v dnešnom pretechnizovanom svete vraciame naspäť k tradičnému remeslu a formám. Ako nájsť v dizajne tú správnu rovnováhu medzi zachovaním hodnôt, umu našich predkov a prispôbeniu sa najnovším technológiám, ktorým sa nedá vyhnúť? Na to sme v Miláne odpoveď tento rok nenašli, možno to ani nie je správne miesto kde ju hľadať. Alebo práve to boli veci, o ktorých sa pri pohári Negroni Sbagliato v ikonickom bare Bar Basso po zotmení diskutovalo. V rýchlo sa meniacom svete visí vo vzduchu pre dizajnérov veľa výziev. Tešíme sa, čím nás o rok školy, nové mená, ale aj etablované značky prekvapia. ■

Barbora Babocká je architektkou v praxi a zároveň študuje v ateliéri Priestorová tvorba na UTB v Zlíne. Prostredníctvom blogu sa venuje propagácii architektúry.



14 otázok výstavy Hello, Robot. Dizajn medzi človekom a strojom

Text Mária Rišková
Foto archív © MAK

Pozvánka na Viedenské bienále 2017



Hračky-roboti, 1956 – 1980,
rôzni výrobcovia, súkromný majetok.
Foto © Andreas Sütterlin, 2016.

Od 21. júna do 1. októbra tohto roka je Viedenské bienále (Vienna Biennale), ktorého hlavným organizátorom je múzeum MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, znovu otvorené pre návštevníkov z celého sveta. Označované svojimi iniciátormi z významných viedenských inštitúcií ako „prvé bienále umenia, dizajnu a architektúry“, sa po štarte v roku 2015 znovu vyjadruje k otázkam, ktoré síce vidíme pred sebou už dlhé roky, avšak ich riešenia prichádzajú až postupne s rozvojom technológií, ale aj pod tlakom spoločenských kríz. Hlavnou témou sa pre bienále stalo trvalo udržateľné sebaurčenie človeka v zmysle

vytvárania decentralizovaných, osvietených a humánnych priestorov pre život vrátane inteligentných miest. Pozitivistické presvedčenie a odborná erudícia organizátorov tejto prehliadky aktuálnych tendencií prenikania digitálnych technológií do všetkých oblastí života prináša abstraktné termíny, ako „holistický prístup“, „spravodlivá, kreatívna a humanistická vízia spoločnej budúcnosti“, „nový humanizmus“ či „digitálna moderna“. Prostredníctvom výstav a akcií bienále ich premieňa na čiastkové, širokej verejnosti zrozumiteľné témy a poskytuje konkrétne príklady každodenného rozšírenia technológií vplyvujúceho na zmeny v spoločnosti i ľudskom živote.



↑ Joris Laarman: Bridge Project pre MX3D, 2015. Mostík pre chodcov vyrobený 3D tlačou. © Joris Laarman Lab.

→ Elytra Filament Pavilion, Victoria and Albert Museum, London © NAARO, 2016.

↓ Hajime Sorayama, Sony Corporation: AIBO Entertainment Robot (ERS-110), 1999. Súkromný majetok. Foto © Andreas Sütterlin, 2016.



Nevyhnutne sa jednou z prvých veľkých tém bienále stala problematika robotiky a budúcnosti práce zhrnutá pod mottom Roboti. Práca. Naša budúcnosť. Organizátori bienále celú komplexnú oblasť otvárajú hlavnou výstavou Hello, Robot. Dizajn medzi človekom a strojom, ktorá prezentuje viac ako 200 diel z dizajnu, umenia a populárnej kultúry. Výstava v MAK-u nie je premiérou, tá sa konala v Múzeu dizajnu Vitra v prvej polovici tohto roka (11. 2. – 14. 6. 2017), avšak jej kurátori a spoluautori ju od začiatku koncipovali ako hlavnú výstavu tohtoročného Viedenského bienále. Vznikla v koprodukcii troch veľkých múzeí zameraných na dizajn – MAK-u, Múzea dizajnu Vitra (Weil am Rhein v Nemecku) a belgického Múzea dizajnu Gent.

Výstava prináša komplexne spracovanú problematiku interakcie umelej inteligencie, robotiky a človeka, a tiež problematiku aktuálneho vývoja celej oblasti robotiky s historickými odkazmi na jednotlivé témy a ich odraz v umení a populárnej kultúre 20. storočia.



V štyroch hlavných častiach sa výstave darí prezentovať najdôležitejšie otázky vzťahu človeka a stroja – sú nimi Veda a fikcia (*Science and Fiction*, aj odkaz na žáner *science fiction*), Naprogramované na prácu (*Programmed for Work*), Priateľ a pomocník (*Friend and Helper*), Splývajúce (*Becoming one*). Otázky kladú kurátori výstavy doslovne, v každej časti sú diela sústredené okolo viacerých jednoduchých formulovaných a prezentovaných otázok, ktoré si kladú v súvislosti s robotikou určite všetci, ale i otázok vyplývajúcich zo špecifik témy – môže robot vykonávať vašu prácu?, naozaj potrebujeme roboty?, ako sa cítite pri objektoch, ktoré majú pocity?

Všetky otázky smerujú k cieľu výstavy – priniesť dostatok informácií a príkladov zo súčasnej situácie v oblasti robotiky a vystaviť návštevníka provokatívnemu až znepokojujúcemu procesu konfrontácie svojich názorov (obáv, očakávaní) a faktov, existujúcich technologických či dizajnových

riešení, ale aj literárnych a umeleckých predstáv. Zdá sa, že organizátori majú ešte jeden cieľ – zbaviť ľudí strachu, ktorý technologický pokrok nevyhnutne prináša. „Myšlienka robotov, ktorí dominujú v našich životoch, bola dlho dôvodom fascinácie a strachu – nie zriedkavo súčasne. No inteligentný nový svet (pozn. autorky: v origináli *smart new world* – odkaz na dystopickú knihu *Brave New World* od Aldousa Huxleyho) nás už uchvátil, hoci ešte stále nevieme pochopiť celý rozmer transformatívnej sily inovácií, ktoré prichádzajú so stále sa zvyšujúcou intenzitou. Uvedomíme si, že roboty nie sú nevyhnutne humanoidmi, ale môžu sa objaviť v širokej škále tvarov a dokonca môžu byť neviditeľné. Rozmer, v akom bude toto rozšírenie vnímané ako prospešné a oslobodzujúce alebo ako škodlivé a hrozivé, zásadne ovplyvní kvalitu nášho života. Ako tu môže pomôcť dizajn?“ uvádza v katalógu výstavy hlavný iniciátor bienále, vizionár spoločenskej zmeny, riaditeľ MAK-u Christoph Thun-Hohenstein.¹

No predtým než dá výstava odpoveď na to, ako môže kontaktu človeka a stroja pomôcť dizajn, odpovedá na základnú otázku – čo je robot? Napokon celá výstava sa dá pokladať za komplexnú odpoveď na otázku definície, ktorej základnú podobu citujú autori výstavy na rôznych miestach. Populárna kultúra a iste každý čitateľ pozná tri zákony robotiky od spisovateľa Isaaca Asimova zo šesťdesiatych rokov 20. storočia (robot nesmie ublížiť človeku, musí poslúchať príkazy človeka a musí chrániť samého seba), no výskum robotiky dnes poskytuje v troch bodoch veľmi presnú definíciu robota. Kurátorky výstavy i Bienále Amelie Klein a Marlies Wirth uvádzajú definíciu Carla Rattiho z MIT, ktorý je konzultantom výstavy – robot potrebuje na svoje fungovanie tri veci: senzory, inteligenciu a akčné členy (aktuátory), teda nástroje na získavanie informácií, softvér, ktorý umožní použiť získané informácie a zariadenia, čo vykonajú príslušnú fyzickú reakciu.²



Dunne & Raby: Robot 4: Needy One, z cyklu
Technological Dream Series No. 1, Robot, 2007.
© 2016 Dunne & Raby. Foto Per Tingleff.

Výstava Hello, Robot.

Dizajn medzi človekom a strojom

Múzeum dizajnu Vitra, Weil am Rhein, Nemecko, 11. 2. – 14. 5. 2017

MAK, Viedeň, Rakúsko, 21. 6. – 1. 10. 2017

Múzeum dizajnu, Gent, Belgicko, 27. 10. 2017 – 14. 4. 2018

Kurátorky Viedenského bienále:

Amelie Klein (Múzeum dizajnu Vitra),
Marlies Wirth (MAK)

Kurátori výstavy Hello, Robot:

Amelie Klein (Múzeum dizajnu Vitra),
Thomas Geisler, Marlies Wirth (MAK),
Fredo de Smet (Múzeum dizajnu Gent)

Viac informácií o výstave Hello, Robot na:

www.mak.at/e/hello_robot

Viac informácií o Viedenskom bienále:

www.viennabiennale.org



Robotlab (ZKM), Manifest, 2008.
© robotlab/ZKM.

Výstava samotná poskytuje oveľa širší záber a predstavuje nielen roboty podľa uvedenej definície, ale predovšetkým situácie, prostredia, v ktorých interaguje človek a stroj – a to stroj v zmysle digitálnej technológie, resp. umelej inteligencie. Predstava robota z interpretácie umenia a popkultúry 20. storočia zažíva dnes radikálnu zmenu – robotika sa nevenuje iba vývoju humonoidných či androidných objektov, ale vývoju celých systémov umelej inteligencie, nanotechnológiám a inteligentným technológiám. Úloha dizajnu tak spočíva podľa organizátorov v umožnení a uľahčení tejto základnej interakcie, kde sa dizajn stáva mediátorom a kľúčovým kreatívnym odvetvím pri rozvoji potenciálu civilizácie. Robotika mení všetky zaužívané stereotypy – ako komunikujeme, ako trávimе voľný čas, ako pracujeme, prináša zlepšenia v oblastiach, kde sme si ju doteraz nevedeli predstaviť. Vývoj celej oblasti je nezastaviteľný a je aj v rukách dizajnérov, akým spôsobom

bude prebiehať vzájomný kontakt superinteligentných strojov a ľudí.³

Návštevníkov zo Slovenska by mala výstava a celý kontext tohtoročného bienále zaujímať. Nielen preto, že sme čoraz častejšie zaraďovaní medzi krajiny, ktoré majú potenciál v oblasti rozvoja technológií (rezonuje termín Danube Valley ako odkaz na Silicon Valley). Napriek svojmu tradičnému skepticizmu sme jasnou súčasťou jedného kultúrneho a ekonomického priestoru, nielen s regiónom Viedne, kde bienále zamerané na otázky rozvoja nového humanizmu v období digitálnych technológií vzniklo. Aké sú východiská a aký je predpoklad zmien nášho myslenia a konania v prospech inteligentne sa rozvíjajúcej spoločnosti, uvidíme aj počas konania bienále, ktoré okrem výstavy Hello, Robot prezentuje aj ďalšie sprievodné výstavy a akcie vrátane predstavenia manifestu bienále, kde jeho iniciátori formulujú zásadné otázky súčasnosti. ■

Mária Rišková je absolventkou štúdia dejín umenia a kultúry na Trnavskej univerzite. Špecializuje sa na komunikačný dizajn a multimédiá. Je riaditeľkou Slovenského centra dizajnu.

- 1 Making the world a better place with robots. In: KRIES, M., THUN-HOHENSTEIN, CH., KLEIN, A. (eds.): *Hello, Robot, Design between Human and Machine*. Vitra Design Museum, 2017, s. 6.
- 2 KRIES, M., THUN-HOHENSTEIN, CH., KLEIN, A. (eds.), ref. 1, s. 11.
- 3 KRIES, M., THUN-HOHENSTEIN, CH., KLEIN, A. (eds.), ref. 1, s. 6.

Tatramat



Elektrická rúra na pečenie
"Tatranka", 60. roky, Tatrasmalt n. p.
Matejovce. Foto Adam Šakový.

172 rokov dizajnu pre domácnosť

Text Maroš Schmidt

Foto Adam Šakový, archív Maroš Schmidt a Tadeusz Blonski



Karol (Carl) August Scholtz
(* Matejovce 1799 – † Matejovce
1881). Archív Maroš Schmidt.

Tatramat je najstaršou strojárenskou firmou na Slovensku a na svoju históriu je právom hrdý. Pestrý výrobný program, zahraničné výrobné licencie a spolupráca so špičkovými dizajnérmi. Dejiny Tatramatu sú zaujímavejšie ako by sa na prvý pohľad zdalo.

Obchod, dielňa, fabrika

Keď v roku 1845 založil matejovský rodák Carl August Scholtz v Matejovciach dielňu, v ktorej štyria robotníci vyrábali klince, konské česáky a kravské zvony, určite netušil, akým zaujímavým vývojom jeho firma prejde. Výrobe predchádzalo podnikanie v oblasti predaja poľnohospodárskeho a železiarskeho tovaru, ktorému sa Scholtz venoval už od roku 1830. Tovar odoberal z pohorelského železiarskeho závodu Pohorelai Eisenwerk, v ktorom sa vyrábali tesárske klince a klince na konské a volské podkovy. Okrem klincov predával aj poľnohospodárske plodiny a chemikálie. Po 15 rokoch obchod rozšíril o výrobu a svojim dodávateľom začal nemilosrdne konkurovať. Klince bolo treba všade a konské česáky patrili medzi veľmi žiadaný a nedostatkový tovar. Najbližšie sa vyrábali v Štajersku, ale do Uhorska sa v obmedzenom množstve dovážali aj z Francúzska, Anglicka a niektorých nemeckých fabrík. Výrobky značky Scholtz postupne zlepšovali svoju kvalitu a na domácom trhu boli čoraz obľúbenejšie.

Pariče na krmivo

Futterdämpfer

Parič na krmivo kompletný

Prevedenie jednotlivých častí:

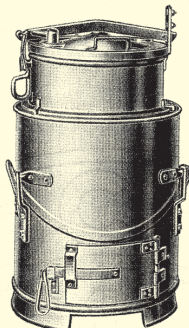
Kúrenisko lakované aluminítom, kotol, pokrývka a plavák pocínované, dymová rúra a koleno surové, 150 cm gumovej hadice.

Kúrenisko lakované aluminítom, medený kotol zvonka i znútra surový, pokrývka pocínovaná, plavák pocínovaný, dymová rúra a koleno surové, 150 cm gumovej hadice.

Kúrenisko lakované aluminítom, medený kotol znútra pocínovaný, zvonka surový, pokrývka pocínovaná, plavák pocínovaný, dymová rúra a koleno surové, 150 cm gumovej hadice.



Č.-Nr. 640 85016



L 50 65 80 100 120 160 200

Futterdämpfer komplett

Ausführung der Einzelteile:

Herd mit Aluminitt lackiert, Kessel, Deckel, Schwimmer verzinkt, Rauchrohr und Knie roh, 150 cm Gummischlauch

Herd mit Aluminitt lackiert, Kupferkessel innen und außen roh, Deckel verzinkt, Schwimmer verzinkt, Rauchrohr und Knie roh, 150 cm Gummischlauch

Herd mit Aluminitt lackiert, Kupferkessel innen verzinkt, außen roh, Deckel verzinkt, Schwimmer verzinkt, Rauchrohr und Knie roh, 150 cm Gummischlauch

1395

Parič na krmivo, dobový katalógový list, 1942. Archív Maroš Schmidt.

Pod vedením technicky vzdelaného Carlovho syna Johanna Emila Scholtza, ktorý viedol rodinnú firmu až do roku 1897, spustili produkciu zhrabovačov, šrotovníkov a vyorávačov vysokej kvality a zakrátko sa stali významnými výrobcami poľnohospodárskych strojov. Keď v roku 1901 získali na medzinárodnej súťaži v Budapešti za vyorávač zemiakov zlatú medailu, rozhodli sa svoj podnik zväčšiť. Vybudovali smaltovňu, rozšírili výrobný program, postavili domy pre robotníkov a prijali stovky nových pracovníkov. V roku 1903 pracovalo u Scholtza 18 úradníkov a viac ako 800 robotníkov. Z malej dielne sa stala moderná fabrika so širokým portfóliom od česákov cez poľnohospodárske stroje až po smaltované kuchynské potreby, ktorá bola lídrom priemyslu Spiša a patrila medzi špičkových výrobcov v Uhorsku.

Rozmach, záchrana, znárodnenie

Na začiatku 20. storočia obsahoval nehnuteľný majetok podniku 7 budov, 1 klasický obytný dom, 3 hospodárske budovy a 3 obytné domy pre robotníkov s rozľahlou záhradou. Stroje, ktoré zabezpečovali výrobu, poháňalo veľké vodné koleso s výkonom 8 konských síl, parný stroj s výkonom 35 konských síl a dva parné kotly. Fabrika pozostávala z dielne na výrobu česákov, dielne na výrobu a opravu strojov, klampiarskej dielne, lisovne, stolárskej, tesárskej a kováčskej dielne, zinkovne, lúhovne a smaltovne. Ďalších 18 priestorov slúžilo ako obchody a sklady. Na svoje obdobie disponovala fabrika Carl August Scholtz najmodernejším technologickým vybavením, ktoré bolo zárukou modernej a kvalitnej výroby.

Zobrazenie fabрики A. C. Scholtz na vlastnom hlavičkovom papieri, 1916. Archív Maroš Schmidt.



Po prvej svetovej vojne mala fabrika Carl August Scholtz pestrý výrobný program. Produkcia svietnikov, hrncov, strúhadiel, zhrabovačov, vyorávačov, šrotovníkov, drvičov, špeciálnych pluhov, ale aj vojenských prílb, riadov a komponentov do granátov si vyžadovala veľké dodávky surovín od externých dodávateľov. Nedostatok plechu, uhlia a sódy, spôsobený výpadkami zásobovania pre zlé poveternostné podmienky, dohnal fabriku začiatkom dvadsiatych rokov 20. storočia na pokraj bankrotu. Vedenie však dokázalo v krátkom čase postaviť podnik na nohy a dokonca aj zvýšiť mzdy svojim



Sporák Kriván, dobový katalógový list, 1942. Archív Maroš Schmidt.

zamestnancom, čo sa pozitívne prejavilo na produktivite práce. Veľkú výpovednú hodnotu o kvalite práce majú najmä precízne zapísané smaltovacie procesy, ktoré sú dodnes odborným materiálom s veľkým významom. Smalt z Matejoviec mal v tých časoch vychýrenú kvalitu. Zaujímavé je, že po roku 1918 boli účtovné knihy, zápisy o histórii podniku, ako aj inovatívne výrobné postupy písané prevažne po slovensky.¹ Tvarové riešenia výrobkov vznikali väčšinou na základe zaužívaných priemyselných vzorov, prípadne inovatívnymi úpravami tradičných foriem. Na veľmi vysokej úrovni bola najmä grafická prezentácia firmy a jej korporátna identita.

Počas druhej svetovej vojny sa aj fabrika Carl August Scholtz zapojila do výroby pre vojenské potreby. Využila skúsenosti z prvej svetovej vojny a výhodu vedenia podniku, ktoré bolo nemeckej národnosti, čo bolo počas slovenského štátu zárukou nerušeného podnikania. Počas vojnových rokov vznikli aj mnohé zaujímavé výrobky do domácnosti, ako napríklad sporák Kriván alebo paríč na krmivo. V tom čase sa pod tradičným logom objavuje aj veľký nápis TATRA, ktorý dal základ neskorším názvom Tatrasmalt a Tatramat. Majitelia fabriky tesne pred skončením vojny opustili Slovensko a vyhli sa tak hrozacej perzekúcii. 27. októbra 1945 bola továreň dekrétom² prezidenta Edvarda Beneša znárodnená.

Ťažké časy, krajšie zajtrajšky

Pre povojnové obdobie bolo príznačné tzv. zabúdanie na Scholtzovcov. Nová éra sľubovala lepšie podmienky pre pracujúcich a spravodlivé prerozdelenie ziskov. Napriek budovateľskému nadšeniu nebolo obnovenie výroby vôbec jednoduché, keďže ustupujúca nemecká armáda zničila aj časť matejovskej fabriky a mnohé zariadenia demontovala a odviezla. Neskôr sa niektoré našli v západných Čechách a boli opätovne nainštalované. V roku 1946 bol podnik Carl August Scholtz premenovaný na Kovosmalt, n. p., o 3 roky neskôr na Spojené smaltovne, n. p., Matejovce a až od roku 1950 dostal svoj dlhoročný názov Tatrasmalt, n. p., Matejovce. Výrobný program bol spočiatku obmedzený len na produkciu smaltovaného riadu a plechových sudov, postupne sa však rozširoval. V roku 1952 sa k národnému podniku pričlenili menšie závody, napríklad coburgovské valcovne v Pohorelskej Maši, o dva roky závod na výrobu reťazí v Gelnici a o rok neskôr nožiarska fabrika v Štóse.³ Výroba však stagnovala na produktoch s nízkou pridanou hodnotou. Vtedajší námestník Július Novák vybavil presun výroby 80- a 125-litrových ohrievačov vody z Boletíc (dnes časť Děčína) do Matejoviec. A tak sa od roku 1960 začala v Matejovciach písať éra modernej výroby.⁴ Výroba sa zakrátko rozšírila aj o elektrické rúry na pečenie v klasickom dizajne. Zaoblené plechové formy

neboli žiadnym módnym výstrelkom, ale svojou nadčasovou estetikou a príkladnou ergonómiou si títo domáci pomocníci vydobyli zaslúžené miesto v československých kuchyniach.

Z Tatrasmaltu Tatramat

Netrvalo dlho a elektronické výrobky z Tatrasmaltu sa osvedčili. Pred dverami stála veľká výzva, ktorá na dlhé roky zadefinovala celý podnik. Tatrasmalt bol v roku 1968 súčasťou vyššej hospodárskej jednotky Omnia, z ktorého prišla v roku 1968 ponuka na výrobu automatických práčok v licencií francúzskej firmy VIVA Haubourdin-lez-Lille. Bez osobnej angažovanosti podnikového riaditeľa (od roku 1963) Júliusa Nováka by sa tak nestalo. Práčky zo severu Francúzska nepatrili medzi svetoznáme, no ponúkali dobrú kvalitu a široké portfólio typov. Keďže automatická práčka je oveľa zložitejší produkt ako ohrievač vody alebo rúra na pečenie, Tatrasmalt nabiehal na plnú výrobu niekoľko rokov. Bolo treba vybudovať novú výrobnú halu pre dva typy úplne odlišných práčok. Prvá overovacia séria z dovezených dielcov bola vyrobená v počte 200 kusov. V januári 1969 sa podarilo vyexpedovať do obchodnej siete prvých 100 kusov práčok s nápisom Tatramat v cene 6 200 Kčs za kus. Názov Tatramat vznikol spojením názvu podniku Tatrasmalt a automat – automatická práčka. Prvé Tatramatky boli vyrábané v provizórnych podmienkach, no na Brnianskom veľtrhu spotrebného



Malý elektrický závesný
beztlakový ohrievač vody
typ 944, Tatramat, n. p.,
Matejovce, 1978, dizajn Jozef
Pokorný. Foto Adam Šakový.

tovaru bol o ne obrovský záujem. Vyzerali dobre a boli nabití modernými technológiami. Príkaz zhora znel jasne. Zvýšiť kapacitu výroby z plánovaných 2 000 na 10 000 kusov ročne. Nová hala, do ktorej nainštalovali montážnu linku, bola odovzdaná až koncom roku 1971. V roku 1972 už Tatrasmalt vyrábala 110 000 elektrických ohrievačov vody, 30 000 práčok, 14 000 rúr na pečenie a 11 000 elektrických radiátorov. Názov práčky Tatramat zľudovel a hoci v Československu sa vyrábali aj práčky ROMO Fulnek, Klad alebo Virena z Kovosmaltu Trnava, Tatramatka mala svoj šarmantný francúzsky príbeh. Orientácia podniku sa presunula zo smaltovaného riadu na automatické práčky, čomu nezodpovedal názov Tatrasmalt. Z toho dôvodu 30. 10. 1973 adresoval na Strojsmalt Bratislava podnikový riaditeľ Tatrasmaltu Július Novák žiadosť o zmenu názvu podniku na Tatramat.

Z vlakov do bytov

V roku 1974 podnik premenovali na Tatramat, n. p., Matejovce (neskôr Poprad) a do výroby prišiel prvý malý elektrický závesný beztlakový ohrievač vody so zrkadlom – typ 944. Prvé ohrievače typ 944 sa vyrábali v rokoch 1974 – 1977 v Matejovciach⁵ (neskôr sa výroba presunula do závodu v Plešivci). Za ich tvarovým riešením bol významný priemyselný dizajnér Ján Ondrejo-
vič a prvé typy boli určené pre vlaky.

Prvá automatická práčka Tatramat,
Tatrasmalt Matejovce, n. p.,
1969. Foto Maroš Schmidt.



Umiestnenie zrkadla na prednom paneli celoplechového ohrievača bolo praktické, no nezvyčajné. Najmä keď sa tento univerzálny ohrievač dostal do bytov. V kúpeľni pôsobil kompaktné a funkčne, no ohrievač so zrkadlom bol v kuchyni prinajmenšom prekvapujúci. V roku 1977 prešiel typ 944 omladzovacou kúrou, ktorá spočívala najmä v zmene materiálu a z toho vyplývajúcich nových tvarových možnostiach. Za kompletným redizajnom bol priemyselný dizajnér Jozef Pokorný, ktorý v tom čase pracoval vo Výskumnom ústave strojárskoho spotrebného tovaru v Piešťanoch. Plechovú skrinku nahradil plastovou, ktorá umožňovala zníženie celkovej hmotnosti na 9 kilogramov a jemnejšie tvarovanie s rôznofarebným vyhotovením. Malé kruhové montážne otvory prichytenia zrkadla, ktoré sú v prednej časti, citlivo zapracoval do celkového dizajnu a vytvoril tak pekný technický detail. Pokorného nadčasový tvar umožňoval kompaktný ohrievač vody umiestniť do každého interiéru a v konečnom dôsledku zapadol aj v rámci kuchynskej linky. Pokorného ohrievač sa na pultoch obchodov udržal minimálne 20 rokov a po niekoľkých redizajnoch je na nich dodnes. Nebol to však iba typ 944, ktorého tvar pre Tatramat navrhol. V rokoch 1984, 1986 a 1989 realizoval dizajn 30 litrového elektrického ohrievača vody (EOV), solárneho systému ohrievania vody a klasického EOV.

Moderné práčky

Dizajn francúzskych práčok z roku 1968 bol po 10 rokoch zastaraný a vyžadoval si odborné korekcie dizajnéra. Poľský priemyselný a grafický dizajnér Tadeusz Zdzisław Blonski pracoval v rokoch 1977 – 1988 ako výskumný pracovník v Ústave technického rozvoja a informácií v Prahe – pracovisko Utrín Košice, vo funkcii vedúceho oddelenia Ateliér dizajnu. Na riešenie dizajnu práčok bol najpopulárnejším a neostal iba pri práčkach. Pre Tatramat realizoval aj tvarové riešenia plochého žehliča bielizne Tamatpress 2000 (1983) a klasického vonkajšieho grilu Tatrigril (1990). Prvé zadanie na redizajn práčky od Tatramatu bol typ 354, ktorý vychádzal z prvého typu licenčnej francúzskej práčky s plnením z prednej časti. V rámci úspory finančných prostriedkov pri výrobe inovovaného typu mal Blonski zviazané ruky a mohol navrhnúť len grafické úpravy ovládacieho panelu. Pri type 245 (1980), ktorý má plnenie z vrchnej časti, radikálne prepracoval ovládací panel presunom a redukciou ovládacích prvkov. Ploché žehliče bielizne Tamatpress 2000 (1983) konečne poskytol dizajnérovi maximálnu tvorivú voľnosť. Blonski na ňom ukázal svoje majstrovstvo pri práci s priestorovými objektmi. Dizajn je nadčasový a funkčný, pričom rešpektuje identitu podniku.

Najúspešnejšou Blonského práčkou je Tatramat MINI 246 (1984), ktorá má výrazne menšie vonkajšie rozmery pri zachovaní vnútorného objemu na 4,5 kg suchej bielizne. Moderný dizajn, zaujímavá farebnosť, kompaktné rozmery a špeciálny program W na pranie vlny a ďalších 14 prácich programov, to všetko jej vynieslo významné ocenenie – Zlatú medailu na 20. ročníku Medzinárodného veľtrhu spotrebného tovaru v Brne. V tom istom roku navrhol úplne nový šat aj práčke plnenej z prednej časti, ktorej názov sa zmenil z Tatramatu na Tamat. Prepracované ovládacie panely v rôznych farbách s dokonalou ergonomiou rozohral v prehľadných geometrických usporiadaniach. Vo variante 800K (1985) nahradil bielu farbu práčky hnedou farbou. Zaujímavé je, že tento typ sa vyvážal do zahraničia ako AEG ECO 555. Tadeusz Blonski priniesol práckam z Tatramatu moderný dizajn, s ktorým dokázali konkurovať západným krajinám a prežiť dizajnérske prísne obdobie po roku 1989.

Tatramat po roku 1989

1. októbra 1990 sa rozhodnutím MH SR č.17/90 Tatramat, n. p., stal akciovou spoločnosťou. 12. mája 1992 prišlo k založeniu spoločného podniku s významnou americkou firmou Whirlpool. Výroba automatických

Leták francúzskeho výrobcu práčok Viva, Haubourdin – Lez – Lille, 1965.



Automatická práčka Tatramat MINI 246, Tatramat n. p., 1984, dizajn Tadeusz Blonski. Archiv Maroš Schmidt.



práčok a bielej techniky pre domácnosť prešla na novovzniknutú dcérsku spoločnosť Joint-Venture Whirlpool Tatramat. 1. júla 1992 začala svoju činnosť ďalšia dcérska akciová spoločnosť Joint-Venture Tatramat Quasar, zameraná na výrobu náradia, náhradných dielcov, odliatkov a automatov na teplé a studené nápoje. Materská spoločnosť Tatramat, a. s., zároveň komplexne obnovila technológiu výroby elektrických ohrievačov vody. Americkí investori si ponechali divíziu výroby práčok a od roku 2004 vyrábajú práčky v Poprade pod svoju vlastnú značku Whirlpool. Divíziu ohrievačov vody v tom istom roku predali nemeckej firme Stiebel Eltron. Tatramat sa tak stáva členom nemeckej skupiny Stiebel Eltron Gruppe a dodnes vyrába kvalitné ohrievače vody pod značkou Tatramat. Medzičasom fabrika otvorila nové vývojové centrum so zameraním na tepelné čerpadlá a výrazne modernizovala strojový park. Tatramat disponuje novým laboratóriom na skúšanie hotových produktov, špeciálnou halou na výrobu tepelných čerpadiel a novou výrobnou linkou na ohrievače vody. Výrobné kapacity sa rozšírili otvorením novej nástrojárne na výrobu foriem, čo dáva do budúcnosti reálne možnosti spolupráce aj s externými priemyselnými dizajnérm.

Ján Ondrejovič (1930, Beckov – 1981, Trenčín)

V rokoch 1945 – 1948 študoval v Považských strojárňach učebný odbor strojný zámočník a do zamestnania nastúpil v závode Techna v Novom Meste nad Váhom. Popri zamestnaní absolvoval na priemyselnej škole. Pod vedením akad. mal. Juraja Kréna pracoval vo výtvarnom krúžku pri ZK VÚMA (1952 – 1957). V roku 1958 absolvoval špeciálne nadstavbové štúdium zamerané na tvarovanie strojov a nástrojov na SUPŠ v Uherskom Hradišti u Zdeňka Kovára. Bol členom riešiteľského kolektívu laureátov Štátnej ceny (1966) a členom riešiteľského kolektívu vyznamenaného Národnou cenou. Je autorom štyroch chránených priemyselných vzorov a autorom jedného patentu. Jeho práce boli 6-krát ocenené diplomom za riešenie najlepšieho výrobku v rezorte Ministerstva vš. strojárstva ČSSR (1972 – 1977). Svoje návrhy realizoval pre TOS Trenčín (Hrotový sústruh (1977)), Konštrukta Trenčín – Chirana Stará Turá (Chiranapulz (1977)), VÚMA (Elektrochemická brúska (1962), Rotový tabletovací lis (1964), Automatická linka na montáž pedálov (1972), Univerzálny kartónovací automat (1973), Elektroiskrová nástrojová dierovačka (1977)), ÚMOV Trenčín (Vertikálny stroj na žehlenie nohavíc

(1979), Slovenské Lodenice Komárno (Korčekový báger (1974) v spolupráci s Igorom Didovom), Tatramat Poprad (Prietokový ohrievač vody) a Strojáreň a pružináreň Brezová pod Bradlom (Stroj na kovové pletivo (1978), v spolupráci s Jarolímom Vavrom).

Jozef Pokorný (1941, Topoľčany)

V rokoch 1960 – 1966 študoval na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe, ateliér tvarovania strojov a nástrojov Zlín u prof. Zdeňka Kováča. Pôsobil vo Výskumnom ústave strojárskoho spotrebného tovaru (VÚSST) v Piešťanoch. V tom čase ústav spolupracoval s VHJ Strojsmalt Bratislava, pod ktorý patril aj závod v Pohorelej. Pre Strojsmalt Pohorelá vytvoril Jozef Pokorný celú škálu stolových, nástenných a stropných ventilátorov, ale i hračky. Pre Tatramat, n. p., Matejovce (neskôr Poprad) navrhol tvarové riešenia prietokových ohrievačov vody a rozličných zariadení do domácnosti. Okrem dizajnu sa venuje aj sochárstvu a olejomalbe.

Tadeusz Zdzisław Blonski (1947, Przemysł, Poľsko)

V rokoch 1961 – 1966 navštevoval Školu výtvarných umení v meste Jarosław. Po maturite sa stal študentom

Akadémie krásnych umení v Krakove, kde v rokoch 1966 – 1972 študoval na Fakulte designu. Diplom získal pod vedením prof. Zbigniewa Chudzikiewicza v roku 1972. V rokoch 1977 – 1988 pracoval ako výskumný pracovník v Ústave technického rozvoja a informácií v Prahe, pracovisko UTRIN Košice, vo funkcii vedúceho oddelenia Ateliér dizajnu. Práve v tomto čase realizoval veľa projektov v oblasti dizajnu. Od roku 1981 do roku 1988 učil tiež na VŠT v Košiciach. Po zmenách v Československu v novembri 1989 sa stal vedúcim Ateliéru dizajnu KCSaM a od roku 1990 vedúcim novovzniknutej Katedry dizajnu SJF TU v Košiciach. Pôsobil ako profesor na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach. V súčasnosti je profesorom na Fakulte umení Uniwersytetu Rzeszowského v Rzeszowe a v PWSW v meste Przemysł v Poľsku.

V oblasti dizajnu a vizuálnej komunikácie má veľký počet realizácií, napr. stropné i stolné svietidlá, práčky, mangel, gril, nože, telefóny, stroje a zariadenia pre strojársky a banícky priemysel. Úrad pre vynálezy v Prahe mu udelil 87 osvedčení o autorstve. Realizuje výtvarné práce vo voľnom a úžitkovom charaktere, plošnom, priestorovom a multimediálnom. ■

Maroš Schmidt je dizajnér, kurátor, teoretik dizajnu. Pôsobí ako vedúci Slovenského múzea dizajnu SCD. Prednáša, kurátoruje výstavy a buduje zbierky slovenského dizajnu a dlhodobú expozíciu v Slovenskom múzeu dizajnu.

- 1 Rodina Scholtzovcov bola spišskonemecká. Firemným jazykom bola do roku 1918 výhradne nemčina, neskôr sa dokumenty písali v slovenčine i nemčine, ale v hospodárskej korešpondencii prevládala nemčina až do roku 1945. V tridsiatych rokoch sa obyvateľstvo Matejoviec hlásilo prevažne k nemeckej národnosti (70 %), slovenskej (29 %) a maďarskej (1 %).
- 2 Benešov dekrét č. 5/1945 Zb. z 19. mája 1945 o národnej správe majetku Nemcov, Maďarov, zrádcov, kolaborantov a o neplatnosti niektorých majetkovoprávných konaní z obdobia okupácie.
- 3 V zložitom a premenlivom systéme riadenia národného hospodárstva sa podnik dostáva v roku 1965 do Výrobného-hospodárskej jednotky (VHJ) Omnia, spojené strojárne a smaltovne a od roku 1971 do trustu podnikov Strojsmalt, spojené strojárne a smaltovne, s generálnym riadením v Bratislave.
- 4 V tom istom období sa vďaka výstavbe novej televíznej fabriky stala z hladovej doliny v Nižnej dolina elektrotechnická a na Slovensku sa začalo čoraz viac podnikov púšťať do vývoja a výroby dovtedy nepoznaných moderných výrobkov.
- 5 V roku 1977 boli Matejovce pripojené k Popradu a pri Tatramate sa začal uvádzať názov Poprad.

Plochý žehlič bielizne Tamatpress 2000, Tatramat n. p., 1983, dizajn Tadeusz Blonski. Archív Maroš Schmidt.



Automatická práčka AEG ECO 555, Tatramat n. p., 1985, dizajn Tadeusz Blonski. Archív Maroš Schmidt.



Jitka Petrikovičová – známa i neznáma

Text Dana Doricová

Foto Jozef Dorica

Tanier s červeným koňom, glazovaná
červenica, priemer 34 cm, 1964.



V Slovenskom národnom múzeu v Martine (SNM) sa koná do konca augusta 2017 výstava keramikárky Jitky Petrikovičovej (1926 – 2012), ktorú pripravili kurátorky Dana Doricová a Barbora Pekáriková pri príležitosti nedožitých 90. narodenín autorky.



Tanier, kamenina, glazúry,
priemer 38,5 cm, 1970.





↑ Hry na ľade, výber z celku, biela hlina, glazúry, v. 4 – 6 cm, 1957.

↗ Vázička na jarné kvety, návrh, ceruza, akvarel, pastel, 22,3 × 31,5 cm, 1959.

→ Baňatá vázička, červenica, glazúry, v. 11 cm, 1959.

Výstavný projekt umožnil dar, ktorý dostalo múzeum v apríli 2016 od dediča kolekcie diel stálej expozície autorky (v rokoch 2011 – 2012 inštalovanej v priestoroch budovy Kina Moskva v Martine), diela z majetku dedičov ateliéru, niekoľko ďalších prác, ktoré už inštitúcia získala darom a nákupom a napokon aj malé výpožičky. Uskutočnil sa s pochopením a podporou vedenia múzea, vďaka sponzorom a entuziazmu všetkých zainteresovaných ľudí odbornej i technickej prípravy a realizácie výstavy.

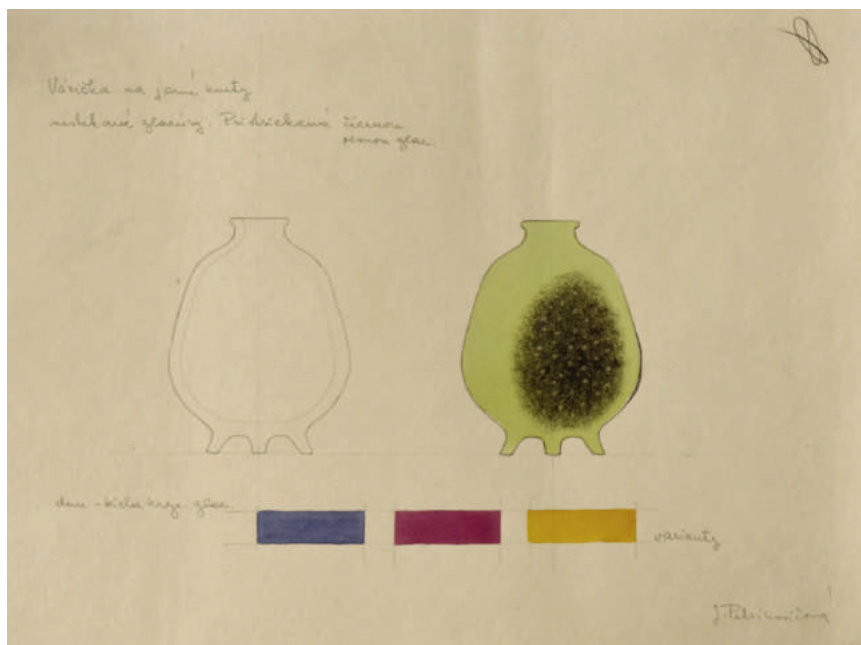
Žltá miska, červenica, glazúry, naglazúrna farba, v. 8,5 cm, priemer 18,5 cm, 1958 – 1959.



Práce v ateliéri pripravili nečakané prekvapenia a poznanie

Dedičské konanie po Jitke Petrikovičovej bolo ukončené vo februári 2016, po viac ako troch rokoch od jej úmrtia. Zakrátko potom sa do jej uzavretého ateliéru vlámali neznámi ľudia, pravdepodobne pred zimou. Nešlo im o diela. Najmä z dôvodu nebezpečenstva ďalšieho vlámania sa už v marci začal ateliér Jitky Petrikovičovej prevážať do priestorov SNM v Martine, ktoré urýchlene vyšlo v ústrety dedičom. Pracovníci múzea, ktorí pomáhali pri balení a prevážaní diel či zariadenia, našli predpokladané práce autorkinej tvorby v technike majoliky a zopár diel kameniny z rokov 1970 – 1971. Verejnosť ich mala možnosť vidieť na výstave Jitka Petrikovičová – keramické originály v Dome kultúry Turčianskych strojární v roku 1973. Zloženie súboru vystavených prác už jasne vypovedalo o novej orientácii autorky na techniku majoliky. Vystavených bolo 58 prác „polievanej tmavej hlíny“ z roku 1972 a len 18 prác „polievanej kameniny“ z rokov 1970 – 1971, ako ich sama označila v skladačke k výstave.

Pri vyberaní najvyšších políc v každom priestore ateliéru nastalo objavovanie diela po diele z dlho nevystavovanej a dobre „uskladnenej“ tvorby. Boli to plastiky, dekoratívne a úžitkové predmety z červenice, najmä z rokov 1963 – 1964, vystavené na samostatnej výstave



vo výstavnom kabinete Domu odborov v Žiline v januári 1965. Ďalej málo známa, nevystavovaná hlinená keramika z roku 1970. A ďalšie diela v technike kameniny z rokov 1970 – 1971. Objavili tam aj striedmo farebne glazované figúrky bábik – postavičiek zo záveru šesťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré pokračovali v zjednodušenej a zväčšenej podobe v duchu keramickej tvorby autorky z polovice päťdesiatych rokov, ale aj formy k niektorým drobnším keramikám a ich výrobe.

Pred očami sa pomaly skladal obraz tvorby Jitky Petrikovičovej z konca päťdesiatych rokov 20. storočia do roku 1971, po dlhé roky čiastočne známy z katalógov, fotografií, kresieb a niekoľkých prác, vystavených u nej v byte. Odrazu bol zastúpený netušeným a zachovaným prekvapivým množstvom prác.

Pracovníci SNM v Martine – kurátorka kultúrohistorických zbierok Barbora Pekáriková a konzervátor Marián Veselovský – venovali dielam náležitú pozornosť. Vykonali základnú evidenciu, fotodokumentáciu, potrebné čistenie a ošetrovanie, po ktorých sa mohla začať pripravovať výstava. V kurátorskej koncepcii Dany Doricovej a Barbory Pekárikovej a výtvarno-priestorovom návrhu Petra Klaudínyho výstava zahrnula 153 diel rokov 1963 – 2004. Okrem menej známych diel komplexnejší pohľad na

jej tvorbu dopĺňajú aj práce s majolikou. Po štyridsiatich rokoch je vystavená veľká závesná priestorová závesná kompozícia 10 plastík *Slnčné náruče*, ktorú mali možnosť vidieť doteraz návštevníci výstav iba raz v priestoroch hradnej bašty v Trenčíne v roku 1977. Tak ako v časti ranej tvorby, aj tu sa sprítomnili jej cesty hľadania a návratov k hlavnému smerovaniu diela v plastikách *Lampy*, *Akvárium*, *Ráno* a *Noc* a viacerých ďalších z rokov 1972 a 1973.

Päťdesiate roky, hľadanie východísk v neznámom prostredí

Panoráma dlhšieho časového obdobia v kolekcii a kontakt s novými ranejšími dielami na výstave priviedli k skúmaniu vývoja autorkinej tvorby, jej ciest a aj veľkých zmien od konca päťdesiatych rokov 20. storočia. Ich dôvodov, príčin i vnútornej logiky. K hlbšiemu spoznávaniu jej tvorivej osobnosti.

Jitka Petrikovičová sa narodila v roku 1926 v Ostrave. V rokoch 1942 – 1944 študovala na Vyššej škole umeleckého priemyslu v Brne odbor grafický kresliar aranžér. Dokončila ho po vojne v roku 1946. Z prvých zamestnaní mala pre ňu veľký význam práca vo Vzorkových dielnach ÚLUV-u v Uherskom Hradišti, kde realizovali výskum ľudového umenia, návrhy pre užitočné predmety a hľadali spojenie ľudovej tvorby so súčasnosťou.

Po príchode na Slovensko a po vydaji v roku 1950 bola zamestnaná v Matici slovenskej v Martine. Hľadala si miesto v neznámom prostredí bez vlastného tvorivého zázemia. Napriek tomu dokázala robiť autorskú tvorbu v textile i keramike. Jej vtedajšia drobná figurálna keramika a návrhy modrotlačie boli stále prepojené s východiskami v ľudovom umení. V oboch oblastiach získala ocenenia na súťažiach a na pravidelných výstavách užitého umenia a priemyselného výtvarníctva (1956, 1957, 1958).

Od roku 1955 bola v slobodnom povolaní. Členkou profesionálnej výtvarnej organizácie sa stala už od roku 1949. V roku 1956 sa rozhodla prestúpiť z textilného do keramickeho odboru. Remeselné zručnosti si prehľbovala a získavala v keramickej dielni Diela v Martine, ktorú viedol Jozef Mračko. Od roku 1955 začala točiť na kruhu. Najviac znalostí získala od Jozefa Stiebera, ktorý bol majstrom na formy.

V tom období začala nadväzovať širšie kontakty so súčasným dianím. Prejavili sa v novej práci navrhovania šperkov. Jeden z nich získal na výstave vo Frankfurt nad Mohanom v roku 1958 ocenenie. Naučila sa paličkovať a hneď s prvým návrhom rozmernej čipky s názvom *Lúka* sa zúčastnila na súťaži textilu pre výstavu České sklo v Bruseli. V oblasti keramiky tvorila od roku 1958 drobné



Žltý tanier s vtákom, glazovaná červenica, priemer 34 cm, 1964.



Pohár s byvolom, červenica, engoby, glazúra, drvené sklo, korálky, 19 x 35 x 11,5 cm, 1965.



Vázička, červenica, engoba, glazúra, drvené sklo, korálky, v. 12 cm, 1963.

Černošská figúra, prifarbená červenica, engoby a glazúra, v. 32 cm, 1961 – 1962.



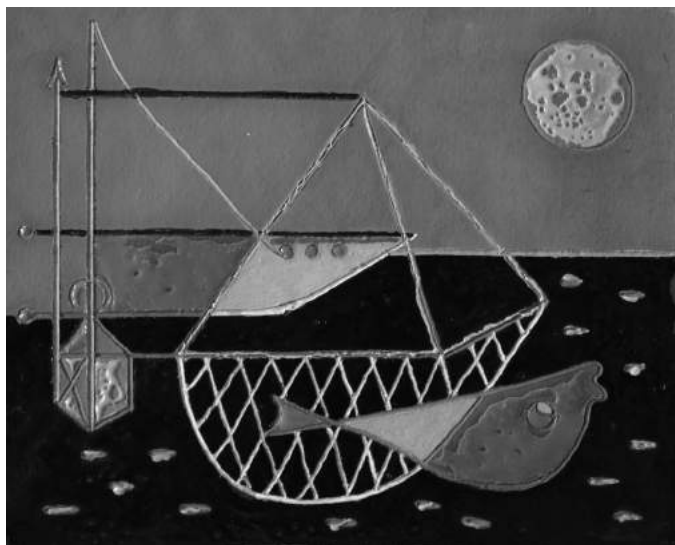
úžitkové predmety a návrhy vázičiek, svietnikov, misiek, popolníkov, celých kávových súprav a ojedinelých krhličiek. Mali jemne modelované, elegantné alebo dynamicky pretiahnuté siluety a evokovali zoomorfné tvary. Svoje slobodné myslenie uplatnila pri návrhoch váz. Riešila ich aj ako netradičný závesný tvar na stenu alebo voľne do priestoru. Inšpirovala sa tvarom košíčkov a používala techniku vyrezávania. Nie všetky vyšli funkčne rovnako šťastne. Práce mali v návrhoch sviežu farebnosť. Glazovala ich celoplošne alebo pokrývala asymetricky členeným dekórom. Boli spojené s duchom cítenia nového životného štýlu nazývaného bruselský. Keramiku tvorila sama ako originály priamo na predaj alebo ako návrhy pre výrobu podniku Dielo. Zachovali sa návrhy pre výrobu a niekoľko prác. (S vlastným točením však stále nebola dostatočne spokojná.)

Šesťdesiate roky, nové miesto keramiky

Toto zastavenie sa pri ranej tvorbe Jitky Petrikovičovej približuje jej ľudskú osobnosť, aj vlastnosti, ako je pracovitosť, húževnatosť, chuť tvoriť a stále sa učiť, silu prekonávať pre-kážky, hľadať nové cesty a možnosti.

V šesťdesiatych rokoch minulého storočia ich znovu potrebovala. V provizórnom a nevykurovanom prenajatom priestore – „ateliéri“ už nemohla

Rybačka, červenica, glazúry, engoby,
20,5 × 25,4 cm, hrúbka 1,3 cm, 1959.



Mačka, červenica, glazúry, engoby,
20,5 × 25,4 cm, hrúbka 1,3 cm, 1959.

pracovať kvôli zdraviu. Starú dielňu keramiky Diela v Martine (bývalá Brxovská kachliarska dielňa), kde príležitostne tvorila a učila sa remeslu, zasa zrušili. Prevádzka sa presťahovala do nových priestorov vo Vrútkach.

V roku 1960 na výstave Prehľad tvorby výtvarníkov pobočky SSVU Martin v Dome umenia v Ostrave vystavila Jitka Petrikovičová 23 keramik z rokov 1955 – 1959. Medzi nimi aj tri nové reliéfy *Mačka*, *Rybačka* a *Čln na rieke* v poeticko-civilistickom výtvarnom čítaní doby. Použila hladké obdĺžnikové platne z prifarbovanej červenice. Vyryla do nich plošne rozložené abstrahované obrazové kompozície obrazov. Farebne ich dotvorila glazovaním niektorých plôch, čiar a línií. Táto technika a forma bez potreby práce na kruhu mohla byť cestou k riešeniu práce keramiky v nepriaznivo zmenených podmienkach. Rovnako bola aj naznačením ďalšieho smerovania a hľadania.

V tomto období rástol význam úžitkového umenia, ktoré sa zblížovalo s vývojom voľného umenia. Výrazne vstupovalo do každodenného života človeka a nachádzalo v ňom širšie a nové uplatnenie. Keramika už nebola len funkčným predmetom, ale získavala hodnoty a miesto ako diela voľnej tvorby. Pracovala s novými technikami a vytvárala nové formy blízke komornému,

monumentálnemu a exteriérovému sochárstvu. Zaoberala sa so štruktúrami informelu, geometriou i expresiou abstrakcie a novej figurácie.

V Martine a blízkej Žiline sa v tom čase rozvíjal čulý výtvarný život, pribúdala počet umelcov. Do Žiliny sa v roku 1959 presťahoval mladý významný keramik Ľubomír Jakubčík. Bol rovesníkom Jitky Petrikovičovej a študoval tiež na Vyššej škole umeleckého priemyslu v Brne. Boli si blízki, podporovali sa a dávali podnety jeden druhému.

Zmenené a zhoršené podmienky tvorby Jitke Petrikovičovej nezabránil v práci. Iba ju sťažili. Okrem toho mala málo glazúr, najviac mala čiernej. Používala preto viac engoby – bielu a hnedú. Drveným sklom a farbami si vypomáhala a zároveň rozširovala výtvarný výraz prác. Jitka Petrikovičová sa nevzdala. Začala robiť doma, v provizóriu. Vytvárala plastiky, veľké i menšie obrazové reliéfy, taniere, malé i rozmerné vázy, svietniky, žardi niéry... Tvarovala ich na valcovitých predmetoch, dokončovala rukami, krájaním a vyrezávaním. Voľne tvarované misy a voľne tvarované reliéfy, ako ich nazvala, modelovala zdvihnutím okrajov „hlinenej placky“. Sploštené nádoby nazvala poháre. Povrch poväčšine upravovala vertikálnym prerýtím alebo (zriedkavejšie) vtláčanou i nakladanou štruktúrou a zdrsnením. Výraz

zvyšovala súdobým jazykom sochárstva i keramiky, ktorý expresiu povyšoval nad dokonalosť a uhladenosť. Modelovala ostne, priliepovala rozmanité výčnelky a tvary, vtláčaním vytvárala priehlbiny. Zvýrazňovala ich farbou a používala na „farbenie“ netradičné materiály. Povrch výtvarne stvárňovala tak, aby sa práce dali vypáliť na jeden výpal v dielňach vo Vrútkach. Nosila ich tam osobne, v rukách, doma mala len malú piecku s vnútornou výškou 28 cm. Pri funkčnom dokončovaní diel – nohami, stojkami, potrebným prepojením – pracovala tiež technikou kombinácie materiálov. S duchom doby volila bambus a kov.

Na začiatku tejto etapy tvorby boli figurálne plastiky žien – černošiek. Prihlásila ich na výstavu UP už v roku 1962. Výtvarnej práci predchádzalo študovanie sveta týchto žien a charakteru ich pohybu. Svedčili o tom odložené materiály v jej knižnici. Vytvorila ešte viacero plastík žien a venovala sa aj zobrazovaniu vtákov, kohútov a byvola. Mnohé ďalšie zo spomínaných typov prác dotvárajú plošné figurálne kompozície, kompozície vtákov, stromov a cirkusových motívov. Boli blízke dobe i autorky. Dôležité je sa zastaviť pri jednej významnej spoločnej čрте týchto keramik i tvorivého myslenia Jitky Petrikovičovej, ktorú tento súbor odкрýva. Komponovanie u nej zohrávalo dôležitú úlohu. Nespoliehala sa pri ňom



Krajina, kamenina, glazúry,
priemer 39,6 cm, 1971.



Vázy, červenica, glazúry, farba
a patinovanie, v. od 15 do 28 cm, 1970.



Váza, kamenina, glazúry,
v. 18 cm, 1970.

Figúra 13, na tmavo napúšťaná
červenica, majolika, v. 45 cm, 1972.



len na cit. Študovala a poznala jeho zákonitosti i zákony a pracovala s nimi. V jej dielach je vždy kompozičná vyváženosť, harmónia. Pohyb plyní celkom alebo je v ňom ukrytý. Dáva im energiu a vnútorný život. Pri tanieri *Hmčiar* dokázala ísť tak ďaleko, že zákonitosti kompozície v ňom nahradili presnú anatomickú realitu. Upravili ju a prirodzene rozložili do plochy. Skúsenosti z tohto tvorivého obdobia pretrvávali v prácach autorky ešte mnohé roky. Stávala na nich pri navrhovaní plakiet a darčkových predmetov pre Slovakotour Dolný Kubín, mesto Martin, Scénickú žatvu a pre viacerých ďalších objednávateľov. Samostatná výstava *Keramika – Jitka Petrikovičová* v roku 1965 sa stretla s úspechom a ohlasom v tlači. Objavený väčší súbor prác z jej kolekcie nestratil na pôsobnosti ani po rokoch. Okrem toho mala kolekcia aj komerčný úspech. Diela kúpili inštitúcie i jednotlivci, predávalo z nich Dielo a niektoré zobralo do svojej výroby. Jitka Petrikovičová mohla začať uvažovať o ateliéri a jeho potrebnom vybavení. Práce opráv a úpravy staršieho priestoru a potom, tesne pred ukončením, oprava snehovou kalamiťou prelomenej strechy, trvali do roku 1969.

Sedemdesiate roky, nové inšpirácie a nápady

V zošite, kde spätne pri príprave výstavy v roku 2001 opisovala prvé obdobia

Variácia na ľudovú tému (Svietnik),
majolika, v. 15 cm, 1972.



Gradácia (kompozícia z 5 častí), majolika,
v. 16, 19, 19, 24, 17 cm, 1979.

svojej tvorby, uvádza: „Možno povedať, že len až tak v rokoch 1969 a 1970 som pomaličky znova púšťala z hlavy tú celú katastrofu a myslela viac už na prácu.“ Teda v roku 1970 sa už intenzívnejšie a s radosťou púšťala do tvorby a štúdia. Čítala odborné časopisy a katalógy keramických výstav z Európy i USA. Roky predtým, ako svedčia knihy z jej knižnice, sa venovala takmer všetkým knihám Miroslava Stingla a Vojtecha Zamarovského a iným publikáciám z histórie staroveku a histórie i súčasnosti keramiky. Poznatky zo štúdia si zakresľovala a doplňovala vlastnými poznámkami v zošite Štúdium z cudzích časopisov / niektoré moje nápady. Systematicky si ich kreslila a zapisovala na ľavú polovicu strany, svoje nápady napravo. Na prvej strane je pri zapísaní publikácie *Indian ceramics* (3 diely) jediný dátum 16. 1. 1970.

Získané vedomosti sa snažila hneď uplatňovať a vyskúšať v nových možnostiach ateliéru a postupne aj s novými materiálmi. Pracovala s červenou, ktorú čiastočne glazovala, povrchovo farbila natmavo a na záver patinovala. V roku 1970 z nej robila jednotlivé zapísané „moje nápady“ v jednom alebo pár exemplároch. Nevystavovala ich. Pravdepodobne to brala ako štúdium. Kamenina jej bola bližšia. Robila v nej viac a rada, ale zasa to bolo veľmi náročné. Na druhé vysoké pálenie ju musela posielat' v debnách

do Poštornej na Morave. Odtiaľ jej ju ochotní ľudia posielali späť. Aj v nej skúšala nové inšpirácie a nápady. Osemnásť diel „polievanej kameniny“ z rokov 1970 – 1971 vystavila na samostatnej výstave v roku 1973 v Martine.

Z realizovaných nápadov treba spomenúť inšpiráciu profilovanej siluety rovných váz (polievanie glazúrou zo stredu tvaru) vytváranie dekóru „pečiatkovaním“ – vtlačaním tvarov (obalenie tvaru plátnom a obtlačenie poklepmi) plastický dekór urobený na črepe líniami po prstoch alebo nalepovaním a ďalšie. Dôležitý je aj záznam keramickej figurálnej plastiky „zkonštruováno z forem vytvorených na hrnčiarstvom kruhu“ a skúsenosti s výtvarným využitím krakeláže.

Pod posledným záznamom v zošite je urobená čiara perom a napísané autorčiným rukopisom: „Treba nájsť vlastnú cestu na základe ľudového remesla.“ Od roku 1972 začala Jitka Petrikovičová pracovať v technike majoliky. Boli to *Malé ľudové motívy*, neskôr pomenované ako *Variácie na ľudovú tému*. Otvorili cestu bohatej tvorbe vo všetkých ďalších rokoch. Toto sú nájdené fakty. Po úspešných šesťdesiatych rokoch a výtvarne zaujímavých prácach „študovania“ a experimentovania v roku 1970 musel byť však prameň tak veľkej zmeny ďaleko hlbší a závažný. Možno sa domnievať, že sa vnútorne

vrátila k duchu tvorby najranejšieho diela – figúrok „krojovaných bábik ako zvončekov“, rôznych hier a zábav detí, súborov *Deti na ľade*, *Hry detí na paši* a k poézii obrazov na keramikách pred rokom 1965. A čo je dôležité – z ľudskej stránky sama k sebe. Žiarivosť majoliky jej tento svet ešte rozsvietila.

Tvorba Jitky Petrikovičovej po roku 1972 ukázala, že jej podstatnou črtou bola túžba vytvárať a zobrazovať výtvarnú metaforu veľkosti a krásy života. Až do posledných chvíľ života jej zostali aj oči dieťaťa, ktoré sa tešili a hrali. Podstatné sú dva momenty, ktoré spolu tvorili zdanlivú dualitu jej diela: vážne a krásne témy v disciplinovanej monumentalite plastík a na druhej strane postavičky plné života, epického rozprávania a poézie spolu s drobnosťami pre radosť každodenného života. ■

Dana Doricová je historička umenia, kurátorka, venovala sa výstavám a publikovaniu o kresbe (celoslovenské výstavy kresby v PGU v Žiline, medzinárodné bienále kresby v Plzni) a o keramickej tvorbe (Jitka Petrikovičová, Anna Horváthová a keramické sympóziu v Beladiciach). Od roku 1978 je kurátorkou medzinárodného trienále Ekoplagát. Pracovala v PGU v Žiline, prednášala dejiny umenia na katedre VŠVU a PF ŽU v Ružomberku a bola kurátorkou Galérie Varias v Žiline. Je spoluautorkou viacerých monografických publikácií.

GREEN- -DESIGN alebo niekoľko mýtov o ekodizajne



Zdroj: www.carolineceveurandoo.com

2. časť

Text Miroslav Chovan
Foto archív autor

Niet pochýb, že práve luxus výraznou mierou prispieva k nepriaznivému vplyvu na životné prostredie. Tento fakt si však mnohí neuvedomujú a ostatní to zas nedokážu ovplyvniť natoľko, aby sa to zmenilo alebo aspoň eliminovalo. Je však ťažké si odprieť luxus, ak je relatívne ľahko dostupný. Luxus je sféra spoločenských záujmov, ktoré sa môžu prejavovať v hmotnej, ako aj nehmotnej podobe. Práve tú hmotnú podobu reprezentujú predovšetkým dizajn produktov.

Mnoho odborníkov sa zhoduje v názore, že akákoľvek ekonomická kríza podlieha úpadku etiky, morálky, a teda úpadku kultúrnej úrovne spoločnosti. Aktuálna ekologická kríza je preto rovnako výsledkom spomínaných ľudských úpadkov. Je to kríza, ktorá je zakódovaná priamo v nás, teda v ľuďoch. Prejavy tejto krízy sa nachádzajú vo všetkých sférach ľudských aktivít. Hlavná príčina ekologickej krízy spočíva vo vzťahu človeka k prírode. Keďže tento vzťah je založený na dlhodobom a jednostrannom využívaní jej zdrojov, bolo len otázkou času, kedy ľudské

aktivity narušia prirodzenú rovnováhu životného prostredia natoľko, že sa tieto vplyvy v konečnom dôsledku odzrkadlia negatívne celosvetovo.¹

Človek ako jedinec v rámci spoločnosti historicky nepretržite vplýva na svoje okolie rôznorodými činnosťami. Neustále bojuje, pretvára, vytvára, buduje, stavia, rúca, cestuje, lieta, pláva sa, kupuje, používa, odhadzuje atď. (v mnohých prípadoch nehladiac na dôsledky svojho konania). Postupne, ako sa ľudstvo pred stáročiami oddelenilo od prírody, začalo si vytvárať svoje vlastné prostredie pre život, ako aj systém fungovania v tomto prostredí.

Vzťah človeka k prírode je absolútne nadradený a je logické, že všeobecným meradlom chápania hierarchie hodnôt (ako takých) je len on sám (čo sa v odbornej terminológii označuje ako antropocentrizmus). Inými slovami, „mimoludský“ svet nemá pre spoločnosť obzvlášť významnú hodnotu. Človek si, samozrejme, môže v živote vybrať akou cestou pôjde. Je však malá pravdepodobnosť, že nepodľahne tlaku konzumnej



Zdroj: <https://sk.pinterest.com>

New Year Resolution, ilustračné foto.



Zdroj: <http://quoteaddicts.com>

← Luxus, ilustračné foto.

Konzum, ilustračné foto.

spoločnosti a vyberie si cestu dobrovoľnej pokory a skromnosti. Pojem „dobrovoľná skromnosť“ je veľmi špecifický v zmysle absolútneho rozporu voči súčasnemu spôsobu života. Dobrovoľne si odoprieť niečo, aj keď na to máme dosť finančných prostriedkov, je dnes nemožné. Naopak, dopriať si nejaký tovar či službu aj keď na to nemáme – čiže na dlh, úver je tá najprirodzenejšia vec – aspoň v podobnom duchu nám danú dilemu prezentujú všadeprítomné reklamy.²

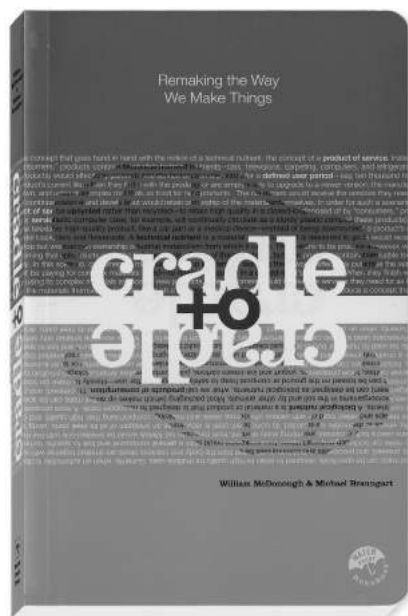
Súčasná generácia sa dožila stavu, keď spoločnosť dospela štatisticky do kritických čísel. Už len samotná populačná explózia dlhodobo narušila rovnováhu životného prostredia, resp. ohrozuje stabilitu ekosystému planéty. Populačný rast spôsobil, že za posledných 150 rokov pribudlo na planéte 6 mld. obyvateľstva! Oficiálne zdroje uvádzajú, že počet obyvateľstva k 1. 1. 2017 bol 7,47 mld., pričom tento nárast neustále pokračuje! Táto štatistika sa dotýka predovšetkým nadmerného a zároveň neúmerného využívania prírodných zdrojov, nedostatku materiálneho a energetického zabezpečenia, narušenia rovnováhy

v prírode, nedostatku potravín, rasových alebo náboženských konfliktov a hlavne vzniku veľkého množstva odpadov! Ako však súvisí ekodizajn (resp. dizajn) s populačnou explóziou? Jednoduchým vysvetlením je skutočnosť, že väčšie množstvo ľudí si žiada väčšie množstvo produktov (resp. služieb), čo sa logicky priamo odráža v mnohonásobne zvýšenej produkcii výroby, v enormnej spotrebe surovín, potravín, palív a energií. Spoločenský systém je takto nastavený už od obdobia prvej priemyselnej revolúcie, a tá sa postupne pretransformovala do podoby súčasnej konzumnej spoločnosti, krédom ktorej sa pred mnohými rokmi stal mediálne známy slogan: „Použi a odhoď!“. Tento slogan vychádzal z programovej politiky plánovaného zastarávania výrobkov, cieľom ktorej bolo naštartovať hospodárstvo USA v polovici 20. storočia a jeho autorom bol americký burzový maklér Bernard London. V súčasnosti sa odhaduje, že každé 3 minúty sa vo svete vyrobí 1 produkt! Vzhľadom na to, že moderným produktom sa cielene znižuje ich životnosť, spoločnosť už dlhší čas nestíha riešiť problémy spojené

s likvidáciou odpadu, čím sa samotná dostáva do patovej situácie, nehovoriac o hroziacej ekologickej katastrofe.

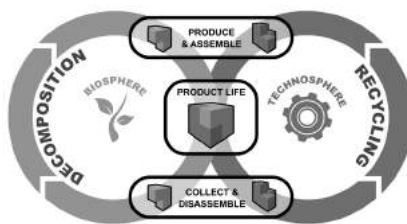
Podrobnejšia analýza polemiky ohľadom reálnosti výroby ekologického produktu nás opäť posúva k pôvodnej téme, ktorou je ekodizajn a predovšetkým k tvrdeniu, že ekologický výrobok neexistuje. Každý jeden výrobok zanecháva za sebou tzv. ekologickú stopu, ktorá hovorí o environmentálnom účinku výrobku na životné prostredie počas jeho celého životného cyklu. Tento cyklus sa nezačína len výrobou, ale už fázou získavania surovín a materiálov, pokračuje prepravou, spracovaním pri výrobe, balením, dopravou a distribúciou hotového výrobku či polotovaru, nasleduje fázou používania a údržby výrobku a zväčša končí odstránením výrobku po uplynutí lehoty jeho životnosti. Už sme napísali, že je nemožné vyrobiť produkt s nulovým environmentálnym vplyvom, pretože výroba, transport, používanie, ako aj jeho likvidácia, predstavuje pre životné prostredie konkrétnu vyčísliteľnú záťaž. Tá sa však dá svojím spôsobom minimalizovať, resp. eliminovať a hneď ako prvý môže toto celé ovplyvniť dizajnér. Takže pod pojmom ekologický výrobok (resp. environmentálny výrobok, environmentálny dizajn) treba rozumieť výrobok, ktorého environmentálny účinok na životné prostredie je systematicky minimalizovaný. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že na to aby bol výrobok environmentálny, stačí použiť na jeho výrobu materiály, ktoré je možné recyklovať. V skutočnosti recyklovanie materiálov, ako sú napr. kovy, plasty, sklo, papier atď., len odďaľuje moment, keď sa napokon opotrebovaný (použitý) výrobok tak či onak ocitne na skládke odpadu. Navyše každou recykláciou sa fyzikálne, mechanické (a čiastočne aj estetické) vlastnosti materiálov degradujú, takže treba rátať s tým, že trvanlivosť takýchto výrobkov bude nižšia ako bola pred recykláciou.³

Recyklovaný dizajn (tzv. ready-made) predstavuje samostatnú kategóriu výrobkov vyrobených z odpadu, v zmysle vzniku nového „života“ starých nepotrebných vecí. Vo väčšine prípadov však ide o jedinečné, tzv. nereprodukateľné umelecké diela, prípadne malosériové výroby, ktorá z hľadiska celkového



Zdroj: <http://urban-obs.com>

William McDonough a Michael Braungart:
Cradle to Cradle, obálka knihy.



Zdroj: www.bluehair.co

Cradle to Cradle – schéma.

objemu produkcie výrobkov reálne nemá ako pozitívne ovplyvniť udržateľný stav. V prípade ready-made by sme sa skôr mohli baviť o osobnej výpovedi autora, ktorej cieľom nie je riešenie súčasných globálnych (veľkých) environmentálnych problémov. Mnohé dizajny zo spomínanej kategórie produktov by sa skôr dali chápať v polohe umelecko-environmentálneho manifestu, takže v globálne absolútne neriešia skutočný environmentálny problém. Dalo by sa povedať, že rovnakým mýtom a zároveň omylom mystifikácie *green designu*, podobne akou je ekologickosť recyklácie, je naivná predstava, že stačí vyrábať výrobky len z masívneho dreva, a tie budú zaručene „ekologické“. Táto teória celkom neplatí, resp. nestačí na to, aby sa *green design* uberal správnym smerom. Samozrejme, že kvalita a vlastnosti materiálov vo veľkej miere ovplyvňujú mieru environmentálneho vplyvu na životné prostredie, ale zároveň treba brať do úvahy aj postupný sled všetkých krokov a procesov, ktoré podmieňujú skutočnosť, že výrobok sa napokon ocitne v rukách spotrebiteľa (nehovoriac o tom, čo sa následne udeje s produktom, čo skončil v odpadkovom koši). Takže skutočne ani produkt z čistého certifikovaného masívneho dreva ešte stále nemusí byť zárukou výroby s prívlastkom „ekologický“.

Vízia existencie ideálnej spoločnosti, fungujúcej v trvalo udržateľnom prostredí, naráža na zásadný problém týkajúci sa práve už spomínaného konzumného životného trendu, s ktorým je v absolútnom rozpore, ale ktorého sa zároveň nehodlá vzdať. „Trvalo udržateľný rozvoj alebo skrátené udržateľný rozvoj je taký spôsob rozvoja ľudskej spoločnosti, ktorý dáva do súladu hospodársky a spoločenský pokrok s plnohodnotným zachovaním životného prostredia“⁴, hovorí prvá oficiálna definícia zverejnená v dokumente pod názvom *Our Common Future* (Naša spoločná budúcnosť) v roku 1987.

Oveľa zaujímavejší rozbor tohto slovného spojenia ponúka český teoretik umenia Václav Hájek, ktorý považuje slogan trvalo udržateľný rozvoj za podivný hybrid, vzhľadom na kontraverznú kombináciu jednotlivých slov a ich význam. Udržateľnosť, v zmysle

„držať“, predstavuje stálosť uchopenia, zatiaľ čo slovo rozvoj (t. j. „voj“) sa významovo viaže k pojmom odvíjať sa, zavíjať sa, vinúť a pod., teda charakterizuje niečo, čo je neuchopiteľné, pohyblivé a nepokojné.⁵ Autor tejto myšlienky sa pozastavuje nad tým, „prečo sa nehovorí skôr o trvalo udržateľnom stave?“ Vzápätí túto skutočnosť pripisuje modernej dobe, ktorá jednoznačne uprednostňuje rýchlosť a dynamiku na úkor absolútneho stavu pokoja a istoty.

Za posledných zhruba 20 rokov možno sledovať sprísňujúcu sa európsku legislatívu v oblasti ochrany životného prostredia. Dokonca od roku 2010 sa týka už aj Slovenska (Zákon o ekodizajne, Zb. zákonov č. 529/2010). Napriek tomu naša spoločnosť viditeľne zaostáva v oblasti zavádzania environmentálnych postupov a koncepcií do výroby v porovnaní s krajinami západnej a severnej Európy. Napríklad len v štatistike recyklácie odpadov sme s 9 % takmer na poslednom mieste v rámci štátov EÚ. Iné je to v oblasti stavebníctva, kde sa situácia na Slovensku zmenila k lepšiemu. V poslednom období u nás výrazne stúpol záujem o energeticky pasívne domy. Vzrástol aj počet stavebných firiem ponúkajúcich atraktívne architektonické riešenia domov tohto typu, rovnako sa otvárajú akreditované študijné programy na vysokých školách, čo dáva slušný priestor na progres týchto trendov.

Bývať v energeticky pasívnom dome a zároveň denne denne cestovať automobilom za prácou 50 a viac kilometrov je veľkým paradoxom, v súvislosti s ktorým sa úplne vytráca logika, napriek očividne pozitívnemu zámeru. Rovnako paradoxné je aj zaobstaráť si energeticky pasívny dom a zariadiť ho nábytkom, resp. doplnkami, ktoré nepodliehajú environmentálnym požiadavkám. Podobné prípady ako tieto predstavujú ťažké fauly, ktoré navonok pôsobia veľkolepo, ale v skutočnosti sa mŕňajú svojím cieľom, pretože strácajú zmysel a logiku. V každom prípade ekologické bývanie je ekonomicky výhodné, hlavne ak cítite svoju zodpovednosť za životné prostredie a zároveň si vážite svoje peniaze. Návratnosť počiatočnej investície sa investorovi v priebehu niekoľkých rokov vráti. Oproti tomu investícia do dizajnu environmentálnych produktov

- 1 RÁCZ, A.: Luxus, drevostavby a ekologické bývanie. In: Chovan, M., Tončíková, Z., Kulfasová, K. (ed.): *Drevostavby a ekologické bývanie – zborník príspevkov [DVD]*, vedecká konferencia s medzinárodnou účasťou. Zvolen: Vydavateľstvo TU vo Zvolene, 2012, s. 2.
- 2 RÁCZ, ref. 1, s. 2-3.
- 3 TONČÍKOVÁ, Z. (a kol.): *Ekodizajn koncept manuál*. Zvolen: Vydavateľstvo TU vo Zvolene, 2013.
- 4 BRUNDTLAND, G. H.: *Our Common Future*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- 5 HÁJEK, V.: *Jak rozpoznat odpadkový koš (Eseje o stereotypch ve vizuální kultuře)*. Praha: Labyrint, 2011.
- 6 TONČÍKOVÁ, ref. 3.
- 7 TONČÍKOVÁ, ref. 3.
- 8 TONČÍKOVÁ, ref. 3.

sa (na prvý pohľad) zdá byť nenávratná. A práve preto je menej motivujúca pre užívateľa, takže aj o to menší tlak vyvíja spoločnosť na výrobcov, aby produkovali environmentálne vyhovujúce výrobky. Návratnosť investícií vložených do dizajnu spomínaných výrobkov je potrebné chápať globálne, v zmysle zodpovednosti voči spoločnosti, ale hlavne voči životnému prostrediu.

A preto je ideálne snažiť sa ovplyvniť environmentálne parametre výrobku už na začiatku navrhovania a to minimálne výberom materiálov, ktoré sú v databáze materiálov považované za ekologické. V rámci špecializácie ekodizajn existuje pre dizajnérov niekoľko overených voľne dostupných metodík (manuálov), tiež označovaných ako ekodizajnové nástroje. Ide o neoficiálne pracovné postupy, pomocou ktorých je možné navrhnuť produkt s vyhovujúcimi environmentálnymi vlastnosťami. Princípiálne jednoduchšie na použitie sú tzv. kvalitatívne ekodizajnové nástroje. Tie sa používajú v prípade, ak je cieľom vylepšiť environmentálny profil už existujúceho výrobku. Samotný proces pozostáva z analýzy súčasného stavu produktu a následnej eliminácie negatívnych faktorov. Ostatné metodiky si vyžadujú viac času, znalostí a skúseností, niekedy aj výpočtov, resp. softvérové vybavenie a pod. Environmentálne koncepcie predstavujú samostatnú skupinu ekodizajnových nástrojov. Každá z týchto koncepcií reprezentuje originálnu environmentálnu filozofiu. Medzi najuznávanejšie patria *cradle to cradle* a *biomimicry*. Každá z týchto metód je úzko previazaná s vedecko-výskumnou činnosťou a zároveň je založená na spolupráci dizajnéra so špecialistami z iných odborov, t. j. je nevyhnutná práca v tíme.⁶

Ekologické aspekty v prípade dizajnu produktu možno posudzovať z niekoľkých hľadísk. Týka sa to výberu materiálov, koncepcie dizajnu a kvality výtvarného spracovania návrhu. Za potenciálne oblasti inovácií produktov z hľadiska životného prostredia sa považujú: výber materiálov, zmeny výrobných procesov, používanie výrobku, recyklácia a opätovné použitie výrobku, predĺženie životnosti výrobku a jeho komponentov, zneškodnenie výrobku.⁷

Životný cyklus vyrobeného produktu naráža na množstvo nedostatkov. Tieto nedostatky môže ovplyvniť niekoľko činiteľov. Prvotným, a jedným z najhlavnejších činiteľov, je dizajnér. Následne je to výroba (výrobný proces), objem výroby, technológia výroby, a napokon spotrebiteľ.⁸ Dosiahnuť rovnováhu v systéme fungovania by bolo určite ideálne. Hlavnou prekážkou je však súčasne fungujúci systém nastavený na konzum.

Úžitok environmentálneho výrobku je možné rozdeliť na dve časti: 1) základný úžitok, t. j. funkcia produktu, 2) vedľajší účinok, t. j. psychologicky a spoločensky zodpovedná povaha produktu. Každý vyrobený produkt sa snaží reagovať na konkrétne – individuálne potreby človeka. Niekedy osloví viac a inokedy zas menej spotrebiteľov. Potreby človeka sú úzko previazané s hodnotami, ktoré sa v človeku počas života formujú a logicky menia (aj pod vplyvom tlaku spoločnosti). Ak sa bavíme o produktovom dizajne, narážame na ľudské potreby, ktoré sú všeobecne analyzované, a to nielen z hľadiska modernej psychológie. „Svet“ nášho poznania určuje úroveň „dokonalosti“ našich zmyslov. Zároveň tieto zmysly podmieňujú (už spomínané) ľudské potreby. Potreby spoločnosti treba chápať aj v kontexte doby. Súčasný produktový dizajn odráža silný individualistický charakter budúceho užívateľa, alebo sa o to minimálne snaží. Napriek tomu unifikované produkty podliehajúce sériovej výrobe napokon individualistický charakter len predstierajú. Pre spotrebiteľa je vždy rozhodujúce do akej miery sú produkty schopné naplniť jeho očakávania. Nech sú snahy spoločnosti o zavádzanie environmentálnych parametrov či už do dizajnu, resp. do procesu výroby akokoľvek intenzívne, riešenie environmentálnych problémov v mnohých prípadoch naráža na nesúlad politicko-ekonomických záujmových skupín, presnejšie na nesúlad záujmov predstaviteľov konkrétnych silných ekonomicko-podnikateľských subjektov, ktoré sú úplne mimo dosahu dizajnéra.

Globalizácia sama o sebe predstavuje prirodzený vývoj systému fungovania spoločnosti. Ak však tento trend bude naďalej pokračovať, hrozí, že jeho dosah na lokálne systémy bude

skôr deštruktívny, následkom čoho sa v krátkom časovom úseku môže úplne vytratiť rozmanitosť, variabilnosť, špecifickosť, unikátnosť ako aj jedinečnosť každodenného života, ktorý sa už teraz odráža v dizajne bežných produktov. Tak ako globalizačné trendy sú schopné priniesť nové – moderné prvky do života bežného človeka, zároveň však sú schopné minimalizovať rozmanitosť originálnych – historicky overených riešení, ba priam doslova potlačiť identitu a narušiť „silný“ funkčný lokálny systém, a zároveň jeho prirodzenú hodnotu v podobe poznania, ako aj tradície.

Aj bez toho, aby sme sa o to nejako významne pričínili, čaká nás komerčne „zelený“ dizajnérsky rok – rok v znamení zelených odtieňov farby *greenery*. Netreba sa však nechať zmiasť. Krutou skutočnosťou je, že farba v tomto prípade hrá len málo podstatnú rolu, keďže niet pochýb o tom, že environmentálne otázky budú opäť v úzadí všeobecného spoločenského záujmu. Spoločenský status bude naďalej podmienený komerčnému názoru záujmových skupín, resp. médií a ich rafinovaným marketingovým stratégiám, ktoré sú dlhodobo nastavené na podporu konzumného životného štandardu bežného spotrebiteľa. Ak sa nám aj v tomto roku náhodou podarí zelenej farbe „ubrániť“, zdá sa, že to bude stále málo na to, aby sme ako spoločnosť orientovali svoju pozornosť smerom k životnému prostrediu a všetkému, čo s ním súvisí. Je preto potrebné chápať dizajn v oveľa širších súvislostiach, ako sme boli doteraz zvyknutí. V živote sme obklopení takým množstvom produktov ako žiadna iná generácia pred nami. Či už z pozície spotrebiteľa alebo z pozície dizajnéra máme možnosť ovplyvniť dizajn (resp. vlastnosti) produktov, ktoré sú súčasťou nášho bytia. Chce to však reálne úsilie, cit, ako aj vnútornú morálnu potrebu snažiť sa o zachovanie stavu životného prostredia minimálne v štádiu, v akom sa momentálne nachádza. ■

Miroslav Chovan je nábytkový dizajnér. Pôsobí ako odborný asistent na Katedre dizajnu nábytku a interiéru Technickej univerzity vo Zvolene. Špecializuje sa na udržateľný dizajn, vizuálnu komunikáciu a knižný dizajn.

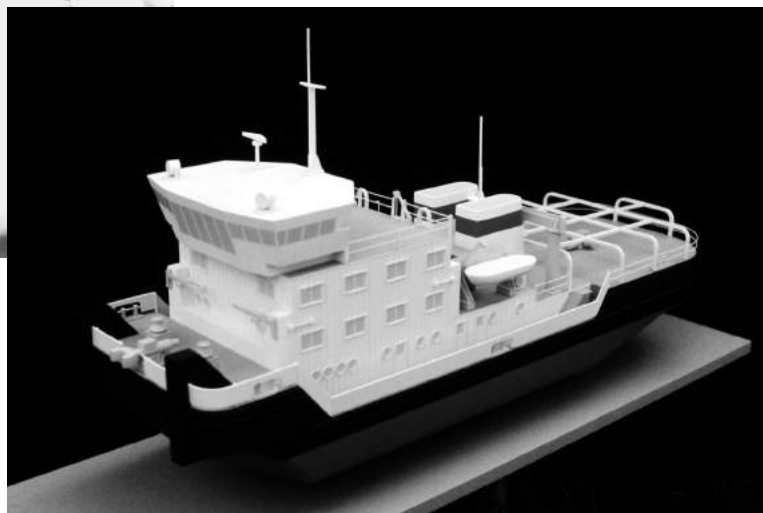
Od materiálnosti k dematerializácii

Text Tibor Uhrin
Foto archív František Burian





František Burian:
Lesný kolesový ťahač LKT 90
pre ZŤS Martin. Model, 1979.



František Burian:
Remorkér Arkus pre SL
Komárno. Model, 1979.



Kolesár, Zdeno – Laššák, Marián
(eds.): **Art dizajn. František Burian
a študenti.** Bratislava : Slovart, Vysoká
školaýtvarných umení, 2017, 319s.

Kreatívne prenikanie vrstvami materiálneho sveta siaha od poznania pragmatických funkcií vecí, ich účelných tvarov až po znalosti a identifikáciu ich rôznorodých významových navrstvení. Takto pochopený predmet je „materiál“, z ktorého František Burian skladá svoje nové dizajny, neuchopiteľné, expanzívne aj meditatívne. Sú vyskladané z fragmentov produktov súčasného sveta, ktoré sa akoby náhodou ocitli v jeho sieti. Predmety, ktoré tu uviazli, sú v jeho podaní symptómami konkrétnej individuálnej existencie, no aj širšej spoločenskej. Z Burianovej dezilúzie a rezignácie na tvorbu a zmnožovanie predmetov vzniká snaha veci skutočne vidieť. Cez sprostredkovanie vlastných objektov obrazom, k čomu Burian nakoniec dospel, naznačuje potrebný odstup od vecí. Medzi vecami, ktoré fyzicky existujú a ich obrazom sa môže odohrávať skutočné myslenie o potrebe dizajnu, jeho možnostiach a hraniciach. Tie spočívajú skôr v tom, ako si poradiť s premnožením produktov, ku ktorému výdatne prispeli práve dizajnéri, a to si Burian veľmi presne uvedomuje.

Súbor textov publikácie *Art design. František Burian a študenti* predstavuje, ako túto cestu František Burian doteraz absolvoval. Rovnovážne kladie k sebe texty historikov a teoretikov dizajnu zo Slovenska a Čiech, s protiváhou priamych reflexií študentov na pedagogické metódy Františka Buriana. Zdeno Kolesár, autor nosnej prehľadovej, chronologicky koncipovanej štúdie mal možnosť zblízka dlhoročne pozorovať a zaznamenávať vývoj jeho tvorby aj pedagogického pôsobenia na VŠVU v Bratislave. To mu dovolilo objektívne zhodnocovať zmeny a posuny autora, pričom ho poháňala aj dynamika vlastného zaujatia. Kolesárovi v jeho tvorbe konvenujú aktuálne témy, ktorými sa už v predstihu, až priam prorocky Burian zaoberal. Ide o rezignáciu na dizajnéra ako na tvorca bezvýhradne nových vecí v duchu optimizmu moderny a obrat k iným témam: ku konceptuálnemu zmýšľaniu o dizajne, k témam udržateľnosti, ekológie, úlohe dizajnéra ako nástroja spoločenskej zmeny, dizajnéra, ktorý nevytvára materiálny produkt, ale ponúka súbor riešení. Kniha mohla byť napísaná azda už o jedno desaťročie skôr, ale ešte bez súčasného zavŕšenia a jednoznačnej orientácie Buriana a jeho školy na



František Burian: Bez názvu.
Asambláž, 1990.

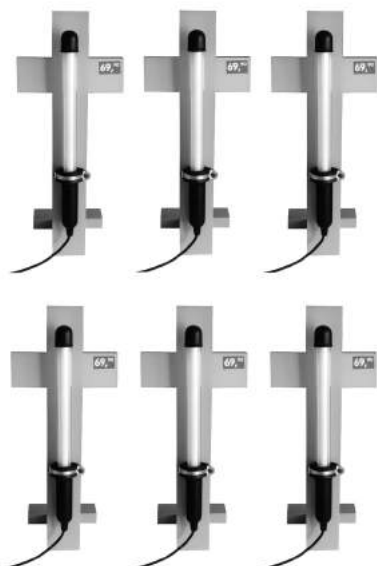


František Burian: Bez názvu.
Asambláž, 1998.



František Burian: Bez názvu.
Asambláž a digitálna montáž, 2004.

František Burian: Bez názvu.
Asambláž a digitálna montáž, 2003.



tvorbu konceptuálnych objektov. Na dizajnerskej tvorbe Františka Buriana je pozoruhodný prechod od vážneho praktického, najmä strojárskeho dizajnu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia, ku kritickému dizajnu už koncom rokov osemdesiatych. Začiatkom deväťdesiatych rokov sa Burianove experimenty s dizajnom postupne dostávali aj na verejnosť v podobe fotografických záberov publikovaných v časopisoch a zverejňovaných na výstavách. V stredoeurópskom priestore sa v postsocialistickej ére len vtedy začínala tvoriť konzumná spoločnosť, tak ako ju poznal už najmenej tri desaťročia západný svet. Preto sme často nevedeli ešte doceniť obsahovú stránku týchto diel a považovali sme ich iba za formálnu hru. Hľadali sme zmysel v úžitkovej funkcii cez optiku modernistických postulátov. Burian svojím dizajnom problémy nastoľoval, neriešil ich, ale poukazoval na ne, hľadal a rozpoznával, kládol presné otázky, vyhmatával citlivé miesta. Neuložil dizajnu žiadne limity, stotožnil ho s myslením o čomkoľvek, a tak sa snažil viesť aj svojich študentov – robiť dizajn, ktorý je čo najviac oslobodený od obmedzení. Sloboda je uvedomenie si nutnosti a Burian pokladal za nutné práve to. Vzhľadom na to, že mu pôsobenie na škole poskytlo väčšiu slobodu

a nezávislosť, mohol si dovoliť pracovať podľa svojho a k dizajnu pristupovať ako ku spôsobu sebayvyjadrenia. Dizajn sa stal v období jeho nástupu na VŠVU oproti klasickým spôsobom dovtedajšej výučby nástrojom výskumu spoločenskej reality, čím sa priblížil k slobodnejším polohám dizajnu, ako nám ukazovali podobné príklady v osobe Ettoreho Sottsass alebo Alessandra Mendiniho. Burian ako prvý dizajnér v bývalom Československu prišiel s názorom, že dizajn nemusí mať praktický zmysel či funkciu alebo komerčnú hodnotu. Funkciou dizajnu môže byť zdieľanie myšlienky alebo takýto dizajn poskytuje možnosť uskutočniť určitý výskum, napríklad s materiálmi, technológiami. Proces tejto transformácie z jednej formy dizajnu do druhej, sa paradoxne odohrával v čase, keď zvyšok nášho dizajnerskeho sveta videl nádej v sebarealizácii práve cez vidinu množenia sa komerčných objednávok.



František Burian: Bez názvu.
Digitálna vizualizácia, 2015.



Filip Horník (VŠVU Bratislava):
Alternatívne reality, 2014.



Amálie Konečná (VŠUP Praha –
Zlín): Petrolejšové lampy, 2001.

Texty v knihe jasne zaznamenávajú, ale aj logicky prelínajú spomínané tri polohy tvorby Františka Buriana. Na interpretáciu jeho tvorivej fázy s postupnou dematerializáciou objektu trvajúcu podnes sa dôrazne zamerala Viera Kleinová. Dôležitosť etapy tvorby priemyselného dizajnu pomenoval Maroš Schmidt priamou analýzou navrhnutých a tiež realizovaných strojov. Tu aj naznačil rozpor a možno začiatky Burianovej dezilúzie medzi tým, čo bolo premyslene navrhnuté a tým, čo sa za cenu mnohých kompromisov nakoniec zrealizovalo. Maroš Schmidt však poukázal aj na to, že bez industriálu by nebol koncept a bez konceptu art. Dôležitá oblasť pedagogickej tvorby a práce s myslenným študentom a vplyv na formovanie ateliérov v Bratislave a Zlíne opisuje Lucie Šmardová. Viacpohľadovosť, introspektívnosť aj momentkovosť prinášajú pohľady zvnútra von – vyjadrenia študentov, v ktorých sa najmä jeho súčasný asistent Marián Laššák pokúsil aj o objektívnu reflexiu jeho dizajnerskej tvorby z „dematerializačného“ obdobia, pri ktorej celý čas bol a pomenúva jej mentálne napojenia na európsku scénu, najmä holandskú.

V „dematerializačnej“ fáze dizajnerskej tvorby rozoznávame ako takmer u všetkých autorov dve etapy v Burianovej tvorbe: produktovú a viac umeleckú, alebo tzv. artovú. Tu sa natíska otázka, prečo sú potom veci, ktoré nemajú praktickú funkciu, považované za dizajn a nie za voľné výtvarné umenie? Sčasti preto, lebo Burianove diela, podobne ako v rôznej miere aj práce jeho študentov, boli vytvorené dizajnerským procesom, hotové diela obsahujú často aspoň dizajnersku ilúziu, čo umelecké diela síce tiež môžu, ale nemusia mať.

Burianove diela sú uvažovaním o dizajne, o jeho funkciách, možnostiach, hraniciach, s výrazným kritickým a pesimistickým aspektom. Budúcnosť odboru sa súbežne u viacerých autorov aj teoretikov hľadá aj v iných prístupoch – v dematerializácii produktu, postmechanických postupoch, vývoji nových materiálov a technológií, digitalizácii a osobnej zainteresovanosti vlastníka, a tiež presune úlohy dizajnéra do tvorcu užívateľského rozhrania sprostredkujúceho komplikované technológie tak, aby sa neuzatvárali do seba.

Pokrok je relativizovaný a znejasnený jeho terajšími výsledkami, keď sme sa ocitli v zlomovom čase, v období prírodných, ekonomických, vojnových, informačných, ale aj individuálnych kríz. Prírodné zdroje sú vyčerpané, žijeme už na dlh. Práca dizajnéra už nebude len v spoluvytváraní hnacích síl pokroku, v práci na stále krajších chladničkách či autách. Proroci dizajnu už o tom hovoria viac ako polstoročie, k ich pýtajúcim sa a naliehajúcim hlasom kladúcim otázky určite patrí aj ten Burianov. ■

Tibor Uhrín je dizajnér a pedagóg. V dizajnerskej tvorbe využíva najmä remeselné spôsoby výroby. Je vedúcim Katedry dizajnu na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach, vedie ateliér Inovácia. Publikuje úvahy o remesle a dizajne, napísal knihu *Drevo, dizajn a tradícia*.

Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia

Text Ivan Petelen
Foto archív



Veselovský, Juraj (a kol.): **Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia.**

Zvolen : Technická univerzita
vo Zvolene, 2016, 313 s.

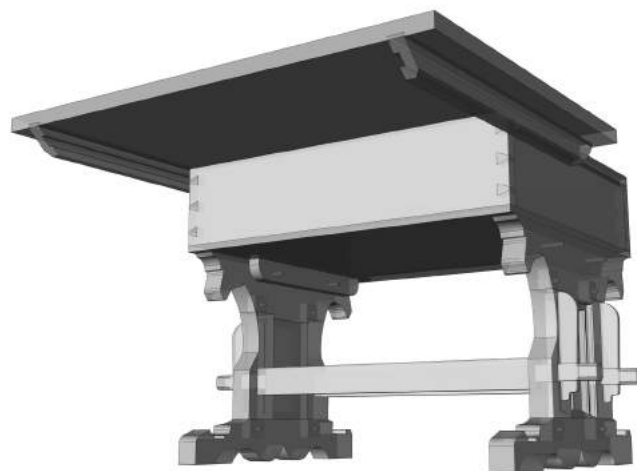
Poznávanie kultúrnych artefaktov minulosti by malo byť prirodzeným záujmom vzdelaného človeka. Pri práci dizajnéra alebo architekta môže byť, a často aj je, prirodzeným zdrojom tvorivej inšpirácie. Umelecké tendencie alebo štýly v histórii často čerpali z myšlienok a poznatkov nadobudnutých niekedy v dávnej minulosti. Interiér neoddeliteľne súvisí s architektúrou, ale takisto aj s dizajnom nábytku. Väčšinu času svojho života žijeme dnes vo vnútri, preto priestory, v ktorých pracujeme, oddychujeme a trávime svoj voľný čas, priamo podmieňujú kvalitu nášho života. Aby sme pochopili možnosti súčasnosti v oblasti dizajnu nábytku a interiérovej tvorby, a na základe tohto poznania boli schopní aktualizovať tvorbu (nie len súčasnú), ale najmä hľadať tvorivé princípy – atribúty tvorby budúcej, je nevyhnutné si uvedomovať zásadný význam predchádzajúceho dobového posolstva, vloženého do historických mobiliárových objektov – artefaktov a interiérov. Mať tieto znalosti znamená, že vieme chápať, rešpektovať a rozvíjať túto oblasť tvorby, ale aj nachádzať nové súvislosti a nové možnosti v odboroch spojených s touto špecifickou oblasťou tvorivej činnosti človeka.

Európske kultúrne prostredie, charakterizované okrem iného aj hmotným prostredím, obklopujúcim človeka pri jeho živote, práci a oddychu, bolo

priamo aj nepriamo rozhodujúce i pre Slovensko. Zaznamenať jeho celkový historický vývoj vo svojej komplexnosti by si zaslúžilo ďalší mnohoročný výskum. Vysokoškolskú učebnicu *Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia*, ktorú spracoval riešiteľský kolektív Katedry dizajnu nábytku a interiéru Drevárskej fakulty Technickej univerzity vo Zvolene, treba chápať v súvislostiach časových, dokumentačných a v neposlednom rade aj finančných. Bez poskytnutia významnej finančnej podpory vytvoriť takéto celistvé sumarizovanie vybraťého dejinného vývoja nábytku, je výkon naozaj nevšedný. Preštudovať množstvo literárnych prameňov, návštevy mnohých archívov významných historických objektov, najčastejšie múzeí v domácom prostredí, príprava hodnotnej fotodokumentácie, štúdium faktografických materiálov, uvádzaných časopisov, katalógov, zborníkov, ich dôsledné preverenie, následný výber a overenie dôležitých relevantných údajov, bola práca nadovšetko záslužná. Takejto dokumentačnej literatúry ako syntetizujúceho pohľadu na históriu nábytku, je zatiaľ na Slovensku veľmi málo, a preto si prácu autorov veľmi vážim. Vysoko prekračuje ambície autorov o poskytnutie informácií pre základnú orientáciu študentov v danej problematike. Je to publikácia, na ktorú môže byť Technická univerzita vo Zvolene právom hrdá.



Gotický stôl zhotovený začiatkom 16. storočia majstrom Jánom z Bardejova. Je bohato zdobený rezbou a polychrómiou. Vizualizácia konštrukcie. Šarišské múzeum Bardejov. Foto Juraj Veselovský, obr. konštrukcia Roman Nôta.



Kežmarská renesančná truhlica zhotovená neznámym nábytkárskym majstrom v roku 1650 v stredoeurópskej proveniencii. Konštrukčný základ tvorí smrekové drevo. Vonkajšie plochy sú bohato zdobené rezbou a intarziami. Výtvarno-konštrukčné detaily. Múzeum v Kežmarku. Foto Juraj Veselovský, obr. konštrukcia Matúš Joščák.





Baroková dvojdvérová skriňa zhotovená neznámym nábytkárskym majstrom v stredoeurópskej proveniencii (východné Slovensko) v roku 1620. V spodnej časti je vybavená dvomi zásuvkami. Je bohato zdobená rezbou, zlatením a maľbou. Výplne dverí tvoria maľované alegorické výjavy Viery a Nádeje. Výtvarno-konštrukčné detaily. Východoslovenské múzeum Košice. Foto Juraj Veselovský.

Medzi základné atribúty charakterizujúce priestor, ktorý si vytvárame pre svoje potreby komunikovať, pracovať, relaxovať, vzdelávať sa, nepochybne patrí i nábytok. Jeho premeny v historickom kontexte dokumentujú úroveň človeka, teda aj spoločnosti, a to vo všetkých rovinách jej existencie. Aj pri súčasnom hľadaní novej kvality a nových princípov nábytkovej tvorby je veľmi dôležité uvedomovať si zásadný význam dobového posolstva vloženého do historických nábytkových artefaktov. Mať tieto znalosti znamená, že vieme nielen chápať, rešpektovať a rozvíjať túto oblasť tvorby, ale i nachádzať nové súvislosti a nové možnosti v odboroch spojených s touto špecifickou oblasťou tvorivej činnosti človeka.

Učebnica *Historický nábytok – tvaroslovie a konštrukcia*, zaoberajúca sa tvorbou historických nábytkových objektov – artefaktov, ponúka celkom nový uhol pohľadu na túto tematiku. Z obsahu vidno vysoko profesionálnu znalosť spracovanej problematiky v celom spektre logických súvislostí.

Hlavným cieľom diela je poskytnúť študentom komplexný pohľad na históriu nábytkovej tvorby z hľadiska tvaroslovia, použitých materiálov, konštrukcií a technológií. Učebnica vznikla ako jeden z hmotných výstupov projektu KEGA – *Historický nábytok na Slovensku*, ktorý na Katedre dizajnu



Rokokové kreslo „a la reine“, zhotovené v polovici 18. storočia neznámym nábytkárskym majstrom pravdepodobne vo Francúzsku. Konštrukčný základ tvorí bukové drevo zdobené rezbou, povrchovo upravené bielym pigmentom a zlatením 18-karátovým zlatom. Operadlo, sedadlo a časť laktovej opierky je čalúnená vínovočervenou hodvábnou látkou s ručne vyšívanými motívami postáv Číňanov, časti architektúry, rozkvitnutej sakury a orientálnych rastlín. Reštaurované v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, vtedy bol pôvodný čínsky hodvábný poťah nahradený. Múzeum vo Svätom Antone. Foto Juraj Veselovský.

nábytku a interiéru Drevárskej fakulty Technickej univerzity vo Zvolene riešili v rokoch 2013 – 2016. Riešiteľský kolektív pod vedením Juraja Veselovského (Marián Ihring, Roman Nôta, Martin Somora, Anton Stolar) v spolupráci s pracovníkmi muzeálnych zbierok historického nábytku na Slovensku vytvoril širokú databázu popisnej a fotografickej dokumentácie historického nábytku, ktorý bol vyrobený na Slovensku alebo pochádza z európskeho kultúrneho prostredia. Prínosom databázy je spresnenie periodizácie vývoja nábytkových foriem na území Slovenska, jeho charakteristických znakov a špecifik historických foriem domáceho nábytku na jednej strane a importovaných kusov nábytku na naše územie na strane druhej.

Pre učebnicu je charakteristická odborné fundovaná, ale pútavá a jasne zrozumiteľná forma textu organicky previazaná s bohatou obrazovou zložkou, ktorá kladie dôraz na dôležité aspekty jednotlivých slohových období, konštrukčné, tvaroslovné a výzdobné detaily zobrazených nábytkových kusov. Nábytok s jasne čitateľným tvaroslovím autori premyslene použili v charakteristikách jednotlivých slohových období. Na základe výpovednej hodnoty fotografickej dokumentácie a stručného opisu nábytku čitateľ dostáva tie najdôležitejšie informácie o tom ktorom historickom nábytkovom

artefakte. Učebnica je výsledkom odborných poznatkov získaných formou podrobného výskumu historického nábytku v teréne a v početných zbierkových inštitúciách na Slovensku a jeho komparáciou s historickým nábytkom zachovaným v európskych zbierkových inštitúciách. Obsahuje podrobnú analýzu a následnú syntézu a zovšeobecnenie poznatkov o fonde historického nábytku zachovaného na území Slovenska a definovanie jeho miesta v širšom, európskom kontexte. Obsah učebnice je v kontexte sylláb predmetov študijného programu Dizajn nábytku a interiéru rozdelený do siedmich kapitol, ktoré sa zaoberajú vývojom nábytku od prvotných tvarov predhistorickej doby až po nábytkovú tvorbu konca 19. storočia. Nábytkové umenie staroveku a stredoveku je prevažne spracované na základe dostupnej literatúry, ale i osobných poznatkov autorov s nábytkom starých Egyptanov a gotickými artefaktmi nábytku z územia Slovenska. Obsah kapitoly 4, ktorá sa zaoberá nábytkovou tvorbou novoveku od renesancie až po koniec 19. storočia, je spracovaný na základe vlastnej výskumnej práce autorov štúdiom nábytku nachádzajúceho sa v slovenských zbierkach. Komplexný pohľad na nábytkový vývoj je doplnený kapitolou 5, v ktorej je spracovaná tvorba ľudového nábytku 19. a prvej polovice 20. storočia. Veľmi dôležitou súčasťou opisu nábytkovej

tvorby jednotlivých slohových období je aj stručná charakteristika súvisiacej architektúry a jej interiérov. Úvahy o dôležitosti poznania histórie a jej význame v súčasnej nábytkovej tvorbe autori uvádzajú v kapitole 6. *Historický odkaz pre súčasnú tvorbu*. Súčasťou učebnice je aj výkladový slovník najpoužívanejších odborných pojmov a bohatý výber z najdôležitejšej odbornej literatúry k danej problematike.

Za veľký prínos učebnice pokladám možnosť jej používania nielen v pedagogickej praxi, pre ktorú je predovšetkým určená, ale aj pre možnosť jej využitia v každodennej práci odbornej verejnosti pri identifikácii, dokumentácii a ochrane národných kultúrnych pamiatok a v muzeálnej praxi. Celkovú formu spracovania a vysokú kvalitu jej konečnej podoby považujem za ďalší dôležitý krok pri propagácii nášho národného kultúrneho dedičstva a jeho miesta v kontexte európskeho historického nábytku.

Učebnica svojím obsahom dopĺňa portfólio informácií v oblasti tvorby nábytku, z odborného pohľadu ide o jedinečnú kombináciu textových a fotodokumentálnych informácií, ktorá pokrýva vedecké disciplíny ako história, umenoveda a konštrukcia.

Súčasnosť, výrazne ovplyvňovaná celkom jedinečnými možnosťami

poznania a poznávania európskeho, ale i celosvetového kultúrneho vývoja a jeho premien, by nemala prehliadať korene kultúrneho vývoja daného miestom reálneho života konkrétneho národa, jeho spoločenské väzby a tradície. V učebnici sú tieto atribúty zmysluplného života brilantne prezentované formou svedectva objektov bezprostredne späté nielen s každodenným životom, ale i jeho slávnostnými okamihmi, s priamymi väzbami na miesto, kde človek žije a formuje svoj vzťah k životu. Výrazne pozitívne hodnotím, že v celom spektre tejto problematiky, najmä v súčasnosti poznamenej tzv. globalizáciou, je v texte citeľná úcta a dôstojný rešpekt k historickému odkazu slovenských tradícií v tvorbe životného prostredia. Učebnica ponúka v logických súvislostiach radené informácie, ktoré sú získané zaujatým a podrobným štúdiom témy a vysoko profesionálnym spracovaním úctyhodného množstva faktografických materiálov, zbierkových predmetov – artefaktov atď., čo je doložené bohatým zoznamom študijných prameňov. Tento profil učebnicu celkom jednoznačne odlišuje od tradičného stereotypu formálnej sumarizácie faktografických informácií bez „rezonančného priestoru“, ktorého význam je v analýze podstatných informácií a príkladov – axiómov tvorby s cieľmi, aké môžu byť základom tvorby v budúcnosti. Súčasná, ale najmä budúca interiérová tvorba vrátane dizajnu mobiliárových objektov, môže z tejto učebnice čerpať a inšpirovať sa prezentovanými príkladmi a myšlienkami. Výnimočne podrobne a zodpovedne spracované výsledky projektu KEGA pokladám za jedno z najlepších výskumných i publikačných diel ostatného obdobia tohto profesionálneho kolektívu Katedry dizajnu nábytku a interiéru pod vedením zodpovedného riešiteľa Juraja Veselovského. Predkladanú učebnicu hodnotím jednoznačne ako vysoko profesionálne a v pedagogickej, pamiatkovej a muzeálnej praxi veľmi potrebné dielo. ■

Ivan Petelen je autorizovaný architekt SKA, interiérový dizajnér. Pôsobí na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave, kde vedie Ústav interiéru a výstavníctva.



Kreslo zo súpravy empírového sedacieho nábytku zhotovené okolo roku 1830 v Petrohrade. Drevené časti kresla sú z ihličnatého dreva dyhované topoľovou korenitou a zdobené mosadzným kovaním. Čalúnené časti sú potiahnuté modrým hodvábom. Múzeum SNM – Červený Kameň. Foto Juraj Veselovský.



Stolička zhotovená v druhej polovici 19. storočia v regióne východného Slovenska. Operadlo je bohato zdobené rezbou a polychrómiou s motívom kvetov a listov. Múzeum Spiša Markušovce. Foto Juraj Veselovský.

Banka s puncom umenia

Anna Macaláková, riaditeľka J&T Banka.



Investície do umenia a podpora umelcov nie sú vo svete silných finančných spoločností výnimočné. A to aj napriek faktu, že ide o zvláštnu symbiózu dvoch rôznych svetov. Svet financií je postavený na princípoch jasných čísel, presných analýz a vopred stanoveného rizika. Umenie je však vo svojej podstate najmä vysoko subjektívne a emotívne. Oba tieto svety dlhodobo spája do prirodzeného celku J&T Banka, ktorá je od minulého roka generálnym partnerom Slovenského centra dizajnu. „Investovanie je formou umenia pre ľudí s víziou. Spája sa so schopnosťou vidieť viac, preto prepojenie sveta investícií so svetom umenia je pre nás logické. Vnímame ho ako hodnotu, o ktorú sa treba starať, chrániť ju a zhodnocovať. Umenie, dizajn a architektúra sú hmotnými nástrojmi mapovania vývoja kultúry národa. Bohatstvo krajiny spočíva práve v kultúrnom dedičstve, ktorého hodnotu udáva odkaz zachovaný v jednotlivých dielach. Táto hodnota sa zvyšuje záujmom a porozumením každého človeka, ku ktorému si umenie nájde cestu,“ hovorí Anna Macaláková, riaditeľka J&T Banky.

Zvýšenie dostupnosti umenia pre širokú verejnosť a podpora mladých umelcov

Privátna banka preto ponúka nielen nadštandardnú starostlivosť svojim klientom, ale venuje aj rozsiahlu pozornosť umeniu vo všetkých jeho formách. Zatiaľ čo klientom otvára možnosti investovať do umenia, samotným umelcom sa snaží pomôcť nielen finančne, ale aj priestorovo. „Za jednu z najdôležitejších hodnôt považujeme vzdelávanie. Máme záujem o rast bohatstva spoločnosti prostredníctvom odovzdávania praktických skúseností ďalším generáciám. Z tohto dôvodu poskytujeme

absolventom Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave ateliéry na ich tvorbu,“ spresňuje Anna Macaláková.

Mladé talenty podporuje banka aj prostredníctvom umeleckej súťaže Cena Oskára Čepána, ktorá je určená pre slovenských vizuálnych umelcov do 40 rokov. Na Slovensku je jediným dlhoročným ocenením v oblasti súčasného umenia a pre umelcov predstavuje príležitosť rozvíjať ich tvorbu v medzinárodnom kontexte. Cena odkazuje na meno slovenského teoretika umenia, ktorý svojimi početnými štúdiami o výtvarnom umení výrazne zasiahol do slovenského výtvarného diania. Ocenenie je súčasťou medzinárodnej siete príbuzných súťaží organizovaných v strednej a vo východnej Európe Young Visual Artists Awards.

Spolupráca so Slovenskou národnou galériou

Doteraz najvýznamnejšia bola podpora Slovenskej národnej galérie. „Snažíme sa priblížiť rôzne formy umenia čo najširšiemu okruhu ľudí. Aj vďaka nášmu partnerstvu sa podarilo zvýšiť návštevnosť galérie o sto percent,“ približuje ďalej aktivity banky jej riaditeľka. J&T Banka podporila aj magazín 365°, ktorý galéria vydáva už tri roky. Publikácia reflektuje súčasné dianie na slovenskej a zahraničnej umeleckej scéne.

Umenie ukryté v štítoch veľhôr

Okrem SNG banka podporuje aj najvyššie položenú galériu v strednej Európe, galériu Encián na Skalnatom plese. V nadmorskej výške 1 751 metrov sa návštevníci kochajú nielen výhľadom na slovenské veľhory, ale aj na obrazy skryté v tatranských štítoch.

Nekonvenčné umenie na Slovensku

V roku 2011 priniesla do Bratislavy expozíciu nekonvenčného umelca Davida LaChapella – Lost and Found. Výstava, ktorú svojou prítomnosťou osobne podporil samotný fenomenálny americký fotograf, sa stala kultúrnou udalosťou roka na Slovensku s výrazným presahom aj do zahraničných médií.

O dva roky neskôr J&T Banka podporila šokujúcu multimediálnu prezentáciu „ROBERT WILSON VIDEOPORTRAITS“ všestranného amerického umelca – režiséra, scénografa, dizajnéra, maliara a sochára Roberta Wilsona. Jeden z najvýznamnejších súčasných avantgardných umelcov osobne priniesol na Slovensko koncept, ktorý dovtedy nemal na našej umeleckej scéne obdobu. Diela R. Wilsona posúvajú možnosti klasického divadla dopredu a známy je aj svojou spoluprácou s veľikánmi súčasného umenia, ale aj s ikonami rock'n'rollu, popu či filmu, akými sú napríklad Lou Reed, Lady Gaga alebo Brad Pitt. Bratislava sa tak začlenila medzi niekoľko svetových metropol, kde bolo možné na vlastné oči vidieť toto špičkové súčasné umenie.

Umeniu sa banka nevyhýba ani vo svojich kampaniach. Naopak, odvážne sa púšťa do sfér, ktorým sa komerčné subjekty často vyhýbajú. V rámci svojej komunikácie využíva art & science, kde sa v uplynulom období s ľahkosťou hrá s konceptom multiexpozície ako cestou vybočenia zo všednosti, cestou objavovania, ktorá podnecuje ísť ďalej, pátrať a objavovať v jedinom obraze množstvo ďalších. Potvrdzuje tak svoje ambície ísť ďalej, neuspokojiť sa s princípmi komercie a otvára možnosti vnímať umenie ako nadčasové bohatstvo dosiahnuteľné pre každého, kto prejaví záujem.

Písma čísla

Text redakcia, Martin Kahan,
Matej Pyšný, Vojtech Ruman

Aj v aktuálnom čísle časopisu *Designum* sme sa zamerali na prezentáciu písom, ktoré vytvorili dnes už bývalí študenti Ateliéru typografie Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU pod vedením Pala Bálika a Michala Tornyai – Martin Pyšný, Martin Kahan a Vojtech Ruman. Napriek tomu, že v radoch grafických dizajnérov rastie záujem o písma slovenských dizajnérov a postupne sa k známym tvorcom písma (Peter Biľak, Andrej Krátky, Ondrej Jób, Ján Filípek, Slávka Paulíková, Samuel Čarnoký a mnohí ďalší) pripája mladšia a mladšia generácia písमारov, zdá sa, že v radoch širšej verejnosti povedomie o tvorbe písma a jeho praktickom využití absentuje. Naším zámerom je priamou aplikáciou v nadpisoch článkov predstaviť ďalšie štyri rôznorodé písma, a tiež upozorniť na zmyslupnosť a životaschopnosť tejto profesie v slovenskom kontexte. „Pomer použitého písma vo všetkých možných médiách grafického dizajnu na Slovensku pomaly prevažuje v ich prospech“, konštatuje Palo Bálik. „Veľkú zásluhu majú na tom grafickí dizajnéri, ktorí slovenským písमारom dávajú prednosť. (...) Tieto písma sú jednoducho lepšie prispôbivé diakritickým špecifikám stredoeurópskych jazykov. Ďalším dôvodom, prečo miestni grafickí dizajnéri radi tieto písma používajú, je určitá snaha vymedziť sa voči globálnej synchronizovanej estetike“ píše ďalej Bálik v texte *Súčasný dizajn písma na Slovensku publikovanom v knihe Typografia a dizajn písma na Slovensku – Začalo to Cyrilom a Metodom* (s. 274).

DysDiz

Vzniklo ako súčasť diplomovej práce. Predstavovalo základný prvok šlabikára pre deti s dyslexiou. Bolo navrhnuté pre dve rôzne prostredia. Ako fyzický objekt vyhotovený z EVA peny a ako písmo na screen pre mobilnú aplikáciu šlabikára. Písmo DysDiz má jednoduchú geometrickú konštrukciu. Jeho tvary verzálok a mínusiek pre jednotlivé písmená vychádzajú z podobnej konštrukcie, pretože reprezentujú rovnaký zvuk. Bolo vytvorené tak, aby zamedzovalo najčastejším problémom pri rozoznávaní písmen u dyslektikov (rotácia, zrkadlenie, zamieňanie inak podobných znakov).

Sigismundus *Sigismundus* Sigismundus

Písmová „rodinka“ Sigismundus predstavuje revival písma nájdeného v dokumente arcibiskupa Sigismunda z roku 1728 vo Viedni. Tlačiarom tridsaťšesťstranového dokumentu a možným autorom písma bol Johann Petri Van Gelen. Výtlačok bol vysádzaný písmom s vysokým kontrastom vo veľkosti 32 pt. Preto má aj jeho bold netradične vysoký kontrast.

Autor: Martin Pyšný

Csado Csado
Csado Csado
Csado Csado
Csado

Písmo Csado je inšpirované kresbami Ladislava Csádera (1909 – 1975) a bolo vytvorené v rokoch 2013/2014 v rámci digitalizácie písma na prezentáciu Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Obsahuje 6 rezov (regular, soft, corner, sharp, pixel, wave) v rozsahu 140 znakov.

Autor: Martin Kahan

Pressburger
Pressburger
Pressburger
Pressburger
Pressburger

Písmo Pressburger vzniklo ako bakalársky projekt v roku 2012 a je venované mestu Bratislava. Vychádza z geometrických groteskov prvej polovice 20. storočia a je inšpirované písmami z reklamných nápisov medzivojnovnej Bratislavy.

Autor: Vojtech Ruman

Summary



Richard Seneši – material basic

written by Adriena Pekárová

Richard Seneši (1981) studied Sculpture in the years of 2003 – 2009 at the Academy of Fine Arts in Bratislava and graduated from the Sculptural School at Jaroslav Róna at the Academy of Fine Arts in Prague.

He pursues libre art, product design, and interior design; he designs and implements spatial solutions for exhibitions and social-cultural events.

You have created the material basic brand. What is its idea?

↓
More often than ever, trees started to disappear “in front of my eyes”, they used to form the world of my childhood. I watched the trees fall victims of construction or such that were cut down pointlessly, just based on some individual interests. I started to document these trees and ponder how I could point my finger at this issue. There is much irreversible damage to precious natural structures, and I think the approach to their revitalisation is at least, superficial, but for high amounts of money. I would like people to realise the value of their immediate environment through the material basic products. To make them see what happens when a tree disappears from their street.

Every material basic object is made of a specific tree, and its engraved GPS coordinates refer to its place of origin. A new owner of a piece can set out to the given place and see the environment where the tree grew, understand (or not) the reason why the tree was cut down. The material basic concept makes an important part of the value of each piece and makes it unique in comparison with other interior objects. People get an object with history, “a living” material with its own destiny.

Borderline Situations in Dealing with Technologies Have Always Interested Me.

Interview with Silvia Lovasová

Written by Katarína Trnovská

Silvia Lovasová (1988) graduated from the Art Design Studio at the Academy of Fine Arts in Bratislava (2013), where she now works as a postgraduate student. In the year 2011, together with Sylvia Jokelová and Ľubica Segečová, she co-established the studio trivjednom. In her works, she focuses on working with new technologies that are one of her inspiration sources and when dealing with them; she has always been interested in borderline, sometimes faulty, situations.

Do you think that new technologies change the way designers think?

↓
They definitely change and shift the production process. But I can only tell about the shift in thinking from my perspective. For me, some new technologies have been a major change in how I started to reflect on an object. It does not regard all my works, but when I deal with digital technologies, I usually do not set for myself what will be the result in advance. In this case, just the concept becomes the work with technology, its observation and effort to find specific characteristic or unique use.

What is the position of production technologies in the creative process today? Do you yourself work with them as a tool or are they also the source of inspiration for the form of the object?

↓
I think that for many designers, these technologies are a tool like any other. But I try to deal with them just as my source of inspiration. I do not initially design something into which I then force a given technology. I rather try to adapt and spot its specific features. At the

beginning of the collection of lights printed on a 3D printer, there were no sketches or mould ideas. There was even a purpose missing. In the beginning, there was a search for a new method of printing. The fact that they resulted in chandeliers is just a result of exploration.

Zolo Kis – Mr. Wood

Written by Ľubica Pavlovičová

Zolo Kis and Martin Jenčo co-established the creative studio Milk in 2008; its portfolio is famous mostly in connection with the Pohoda festival. Apart from working in the field of graphic design, they have cooperated in organising events like Design Walks (2012, 2013) and today already internationally recognised conference By Design! (since the year 2014). Even if it may appear so that he had all the reasons to be satisfied with his professional path, he left the studio. And in the year 2014, he founded the brand Mr. Wood. Since then, it has been building its reputation as a reseller of various wood products.

What are Mr. Wood's flagship products?

↓
Among the flagship products, there are wooden letters, pegboards—wooden boards, wooden posters, and products created on a direct demand. When I bought a CNC milling machine—I knew this technology for some time, and it really hit me because I like physical work—it was at the time when I co-owned the MILK graphic studio. Moreover, I realised that I could materialise graphic design and I saw that I was not the only one who liked it; several friends and acquaintances enjoyed it, and they were even willing to pay for it. So I started to learn a new “trade”, and I actually go on to this day. I am not only learning the technology, but I am also exploring new materials, their qualities, and ways how they work. I understood that there is no end to discovering new possibilities. I am satisfied that such new things like my pegboards can attractively complement an interior. That also makes up a part of my work—spotting their ideal spatial functioning. Their modularity and variability simplify it for me.



International Fashion Showcase 2017

Written by Lenore Jurkyová

In February 2017, the sixth year of the presentation of current young fashion took place at the London's Somerset House. The show was established in the year 2012 by the British Council and the British Fashion Council as a part of so-called London Cultural Olympiad, an event that accompanied the Summer Olympic Games in London. Since then, the IFS has become an important part of London Fashion Week, and it offers an alternative view of current affairs in the fashion industry. During five days, just some hundreds of meters from the main tent of catwalks, it creates a presentation platform for emerging fashion creators and offers them valuable knowledge and experience in the fashion business field. Organisers provided an accompanying programme comprising of mostly lectures and debates organised and prepared in cooperation with London College of Fashion for exhibiting designers during the course of the event. The jury led by a world-famous fashion critic, Sarah Mower, every year announces its winners in three categories: best country, curation award, and designer award.

The individual installations of tens of countries from around the world are every year connected with a central theme. This year, the organisers of the showcase set a motto for the exhibitors: Local/Global. A transformation of local ideas, production procedures, and traditions into global context were one of the boldest features of participants' work even during the last year, where individual countries reflected on the topic of Fashion Utopias.

The ability of emerging designers to interpret to a by-standing viewer ideas and inspirations specific for their country and territory caught organisers' attention, and they decided to openly support this aspect also in the following year of the showcase.

Organising teams of individual countries find out the information on the topic of the IFS for the present year

only several months before the showcase itself, so during summer months that precede it. Thus, it is rather unusual that the models exhibited at the Somerset House are made specifically for this occasion. Curators play a vital role, they choose individual collections as a part of their country's presentation, and "moderate" them as a compact piece comprising of young designers' individual voices.

Design Dissolved in Words

Written by Zdeno Kolesár

The Design Biennale Internationale in French Saint-Étienne has, from its first year in 1998, presented itself as a show that critically perceives today's dominating commercial dimension of design and focuses on searching for its tasks in the responsible civilisational direction. Instead of shallow viewer's attractiveness and presenting design as fashion or cosmetics of industrial products, it rather offers stimuli for consideration of its deeper, more meaningful and humane content. In this direction, its jubilee 10th year presented a borderline position and sometimes more reminded a conference where in posters, theoreticians submit their hypotheses; than a design exhibition. The conceptual features of the Biennale to some extent derived from orientation to the future, where design as designing utilities, should change to a profession of offering multiple services and a designer will be more of a middle-man of digital technologies to analogue human-kind than the one considering a new chair form. As a part of this new definition too, it would probably be more fit to introduce, at least vaguely, outlined concrete solutions than presented verbal prognoses. (...) The choice of the central topic goes in line with the analytical direction of the Saint-Étienne Biennale. In the past, it was, for example, empathy and beauty; now, it is work and its future transformations. One of the Biennale's curators, Didier Fiuza Faustino, gave sci-fi literature a vast space in his forecasts. Visitors could listen to their visions lying down with headphones on—those

reminding the already mentioned visions of future idleness were not missing either. Somehow, however, the techno-optimism of 50 years ago, has disappeared. Instead of joy, depressing and "Matrix" enslavement of machines are ahead of us.

Milan Design Week 2017

Written by Barbora Babocká

The first day of our visit, we headed to the Lambrate quarter for the traditional exhibition Ventura Projects. It focuses mostly on presenting the latest discoveries in design, helped by the presence of 20 universities from 36 countries. This year, it expanded to a new location at the central train station – Ventura Centrale. Just as there has been a polarisation change in other fields, a designer's role has been transforming too. It is under the current influence. It is no longer just about producing a beautiful product; it is necessary to go back to the very beginning. Trace the origin of the material, its sustainability, and take part in its development. The platform Experimental Creations brought six young Japanese names and a suggestion for a change in the creative process.

Designers become explorers, they present their abilities to a client, possibilities and features of materials and then, based on all these factors, they design a bespoke product.

The exhibition Central Saint Martins carried a similar spirit, they have a separate Masters' study called Material Futures. The target is eliminating boundaries between technology, craft, and science. The design is used as a communication tool for changes, explanations and solutions to possible scenarios for our future. A broad spectrum of topics was adapted starting at typical, like sustainable fashion, virtual reality, or robots, to provocative ones like human body recycling. The additional realisation that there is a team of girls who came up such a visionary project and funded the exhibition via crowdfunding was just an icing on the cake.



14 Questions of the Hello, Robot Exhibition. Design between Human and Machine

Invitation to Vienna Biennale 2017

Written by Mária Rišková

From 21 June to 1 October of this year, the Vienna Biennale, organised by the MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst, is reopened for visitors from all over the world. Its initiators from major Viennese institutions labelled it as “the first biennial of art, design, and architecture”, after starting in 2015, it reiterates the issues we have seen for years, but their solutions come only gradually as technology develops, but also under the pressure of the social crisis. The central theme of the Biennale has become sustainable self-determination of humans in the sense of creating decentralised, enlightened and humane spaces for living, including smart cities. The positivist belief and professional erudition of the organisers of this show in how current trends in digital technologies penetrate into all areas of life bring up abstract terms such as “holistic approach”, “fair, creative, and humanist vision of collective future”, “new humanism” or “digital modernity”.

It is only inevitable that the issue of robotics and the future has become one of the first major topics of the Biennial under the motto Robots. Work. Our future. The organisers of the Biennial open the whole complex field with the main exhibition Hello, Robot. Design between Human and Machine, presenting more than 200 works of design, art, and popular culture. The MAK exhibition is not a premiere, that was held at the Vitra Design Museum in the first half of this year (11 February – 14 June 2017), but its curators and co-authors had originally designed it as the main exhibition of this year's Vienna Biennial. It was co-produced by three

major design museums: the MAK, the Vitra Design Museum (Weil am Rhein in Germany), and the Belgian Design Museum in Ghent.

Tatramat – 172 Years of Design for Household

Written by Maroš Schmidt

Tatramat is the oldest engineering company in Slovakia, and it is rightly proud of its history. It has got a wide production programme, foreign production licenses, and cooperation with top designers. Tatramat's history is more engaging than it might seem at first glance.

Shop, Workshop, Factory

When Matejov's native Carl August Scholtz founded a workshop in Matejovce in 1845, where four workers were producing nails, curry-combs, and cow bells; he certainly did not think of how fascinating development was ahead of his company. Production was preceded by the sale of agricultural and iron goods that Scholtz was focused on since 1830. He was buying products from Pohorelá's ironmongery, Pohorelai Eisenwerk, that was producing nails for carpenters and nails for horse and ox horseshoes. In addition to the nails, he was also selling agricultural crops and chemicals. After 15 years, the store expanded to production, and he started to compete mercilessly with his suppliers. Everybody needed nails, and there was a high demand for curry-combs, they were so scarce. The nearest production was in Styria, but there were also limited quantities imported to Hungary from France, England, and some German factories. The products of Scholtz brand have gradually improved their quality and have become more and more popular on the domestic market.

Under the management of Carl's technically educated son, Johann Emil Scholtz, who led the family business even until 1897, they started producing rakers, grinders, and high-quality harvesters. And

soon, they became a major producer of agriculture machinery. When they won a gold medal at the international competition in Budapest in 1901, they decided to expand their business. They built enamel works, extended their production program, built houses for workers, and hired hundreds of new workers. Since the year 1903, there were 18 office workers and more than 800 factory staff working for Scholtz. A small workshop transformed into a modern facility with a comprehensive portfolio ranging from curry-combs to agricultural machinery and enamel kitchen utensils that were the leader of the Spiš industry and belonged to one of the top producers in Hungary.

Jitka Petrikovičová – Both Known and Unknown

Written by Dana Doricová

At the Slovak National Museum in Martin (SNM), there is an exhibition of pottery taking place until the end of August by a pottery maker Jitka Petrikovičová (1926 – 2012), prepared by Dana Doricová and Barbora Pekáriková on the occasion of the late author's 90th birthday.

Jitka Petrikovičová was born in the year 1926 in Ostrava. During the years of 1942 – 1944 she studied Graphic Draughtsman Window Dresser at the Secondary School of Art and Design in Brno. She graduated after the war in 1946. From her first occupations, working at the ULUV's Sample Workshops in Uherské Hradiště had an enormous impact on her, they conducted folk art research, designs for utilitarian objects and sought a connection between folk art and the present.

After marrying and coming to Slovakia in 1950, she was working at the Matica Slovenská in Martin. She was looking for her space in an unknown environment without her own creative background. In spite of that, she was able to do creative works in textile and ceramics. Her then small figural ceramics and the blueprint designs were still connected with folk

art origins. She received awards in both areas at competitions and regular exhibitions of applied art and industrial arts (1956, 1957, 1958).

Since the year 1955, she was a freelancer. She became a member of the professional art organisation already in 1949. In 1956, she decided to switch from textile to ceramics. She cultivated her craftsmanship and gained experience in the ceramics workshop Dielo in Martin, led by Jozef Mračko. Since the year 1955, she started throwing. She gained the most knowledge from Jozef Stieber, who was the master of the form.

Greendesign (or Some Eco-design Myths)

Written by Miroslav Chovan

Part 2
(continued from the previous issue)

Luxury is undoubtedly a major contributor to the adverse impact on the environment. However, many do not realise this fact and others can not influence it in such a way that it would change or at least diminish. Though it is hard to deny luxury if it is relatively easily accessible. Luxury is a sphere of social interests that can be manifested in both material and also intangible form. Just product design primarily represents its material form.

Many experts agree that any economic crisis is a subject to the decline of ethics, morality, and thus the decrease of society's cultural level. Thus, the current ecological crisis is also a result of already mentioned human bankruptcy. It is a crisis that is encoded directly in us, that is, in humans. The manifestations of this crisis are to be spotted in all spheres of human activity. The primary cause of the ecological crisis lies in human relationship to nature. Since this relationship is based on the long-term and single use of its resources, it was only a matter of time when human activities disrupt the natural balance of the environment so far that these influences ultimately reflect negatively worldwide.



From Materiality to Dematerialisation

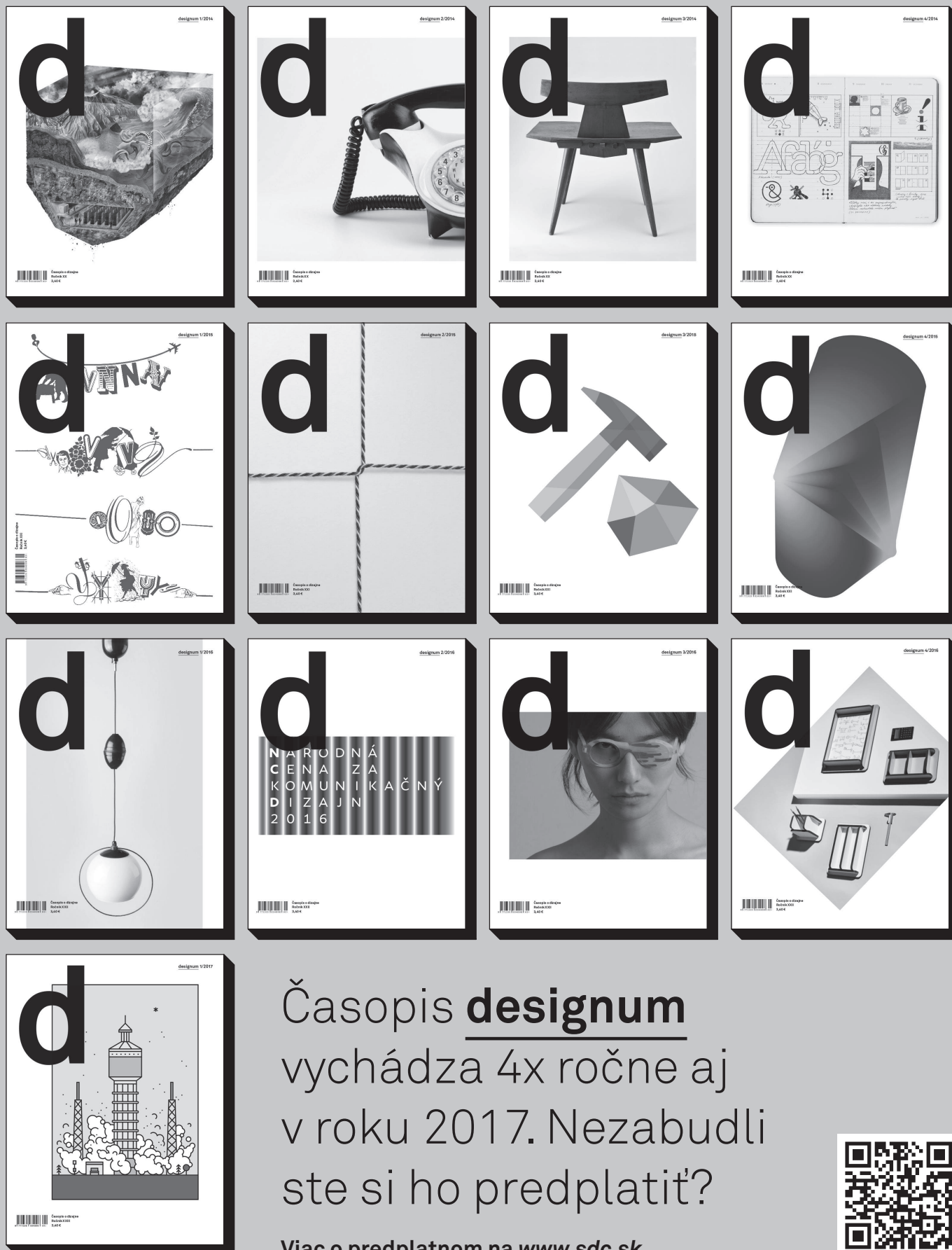
Written by Tibor Uhrín

The publication *Art dizajn* by František Burian and students is a set of texts that present Burian as a designer and pedagogue. He evenly compiled both texts of historians and design theoreticians from Slovakia and the Czech Republic with a counterpoise of direct students' reflections on František Burian's pedagogical methods. Zdeno Kolesár, the author of the central chronologically conceived study, had the opportunity to closely and for a long time observe and record the development of his work as well as his pedagogical work at AFAD in Bratislava. That allowed him to objectively appreciate the author's changes and shifts, where Kolesár was driven by the dynamics of his own fascination. In his work, up-to-date themes suit Kolesár; Burian pursued them in a prophet-like manner. It regards a designer's resignation as a creator of absolutely new things in the spirit of modernity's optimism and a shift to other themes: conceptual thinking about design, sustainability issues, ecology, the role of the designer as a tool of social change. A designer who does not create a material product, but offers an array of solutions. The book could have been written as early as one decade earlier, but without the Burian's present completion and unambiguous orientation and his school on the creation of conceptual objects. František Burian's design work is remarkable in its transition from seriously practical, especially engineering design of the seventies and eighties of the past century, to the critical design of the late eighties. In the early nineties, Burian's design experiments gradually became available to the public in the form of photographic images published in magazines, and they were showcased at exhibitions.

Historical Furniture – Morphology and Construction

Written by Ivan Petelen

The textbook *Historical Furniture – Morphology and Construction* deals with the creation of historical furniture objects – artefacts, offers a whole new viewpoint on this subject. The main aim of the work is to provide students with a comprehensive overview of the history of furniture creation regarding morphology, materials used, constructions and technologies. The textbook was created as one of the material outputs of the project KEGA – Historical furniture in Slovakia, which addressed the Department of Furniture and Interior at the Wood Science Department of the Technical University in Zvolen in the years of 2013-2016. The investigating team led by Juraj Veselovský (Marián Ihring, Roman Nôta, Martin Somora, Anton Stolar), in cooperation with the staff of museum collections of historical furniture in Slovakia; created a wide database of detailed and photographic documentation of historical furniture produced in Slovakia or originated in the European cultural environment. The contribution of the database lies in periodisation specification of the development of furniture moulds in the territory of Slovakia, its characteristic features and the specificities of historical forms of domestic furniture on one side, and the imported pieces of furniture to our territory, on the other.



Časopis designum
vychádza 4x ročne aj
v roku 2017. Nezabudli
ste si ho predplatiť?

Viac o predplatnom na www.sdc.sk



designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 02
rok / year 2017
ročník / volume XXIII
cena / price 3,40 €



vydáva / published by

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre
Jakubovo nám. 12, 814 99 Bratislava
Slovak Republic
IČO 00 699 993
tel.: + 421 2 204 77 319
scd@scd.sk
www.scd.sk

dátum vydania / date of publishing

jún 2017

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarásová

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

Palo Bálik, Peter Biľak (Holandsko),
Zdeno Kolesár, Zuzana Labudová,
Jan Michl (Nórsko)
a Jiří Pelcl (Česká republika)

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Csado, DysDiz Narnia,
Pressburger Sigismundus

obálka / cover

Zolo Kis – Mr. Wood
Richard Seneš – material basic

papier / paper

Cyclus Print
obálka / cover: Olin Rough High White

tlač / printing

Dolís, Bratislava

predplatné a inzercia / subscription

SCD – Designum, Jakubovo nám. 12
P.O.BOX 131, 814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: +421 2 204 77 318
fax: +421 2 204 77 310
marketing@scd.sk
designum@scd.sk

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách v Bratislave

Satelit SCD, Artforum, Knižnica SCD,
Galéria Medium, Slovenská národná
galéria, Martinus, Slávica

v kníhkupectvách a galériách mimo Bratislavy

Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

L.K. Permanent, s.r.o.,
P.O. Box 4, 834 14 Bratislava
tel.: +421 2 4445 3711
fax: +421 2 4437 3311
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.

Pri používaní obrázkov vydavateľ
rešpektuje práva dotknutých
osôb. V prípade, že neúmyselne
dôjde k omylu pri ich identifikácii,
uvítame dodatočné informácie
o majiteľoch autorských práv.

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright

SCD, ISSN 1335-034x
Registrované MK SR č.2941/09

sídlo redakcie/headquarter

SCD – Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 2 204 77 319
fax: + 421 2 204 77 310
scd@scd.sk
www.scd.sk

Použitím recyklovaného papiera Cyclus Print
namiesto papiera z nových vlákien bol účinok
na životné prostredie zredukovaný takto:

173 kg odpadu
35 kg CO₂ skleníkových plynov
348 km ubehnutých priemerným európskym autom
5 376 litrov vody
505 kWh energie
281 kg dreva