



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	S Barborou Peuchovou o zodpovednom prístupe k móde Jana Oravcová
	12	Tomáš Kompaník: Nebojte sa robiť „kraviny“ Michala Lipková
	20	Dizajnérka obuvi a jej značka Zuzana Serbák Helena Veličová
	28	Vízie digitálneho humanizmu. 2. ročník Bienále umenia, dizajnu a architektúry vo Viedni Zdeno Kolesár
	34	Múzeá by mali experimentovať pre potreby budúcnosti. Rozhovor s Christophom Thunom-Hohensteinom Klára Prešnajderová
	38	Dni architektúry a dizajnu Bratislava Design Week Andrej Jaroš
	46	Aj Wej-wejova vlna. Pozícia keramiky v súčasnej svetovej tvorbe Petra Polláková
Múzejne	52	Rona - sklo v čase Adriena Pekárová
Retrospektívne	60	Ernest Fooks a iná moderna Adam Štěch
Teoreticky a prakticky	68	Nomádsky dizajn a luxus Silvia Bárdová
	74	Logika v dizajne Miroslav Chovan
	78	Vizionár s úctou k tradícii. Monografia o Václavovi Ciglerovi Jana Oravcová
	82	Písma čísla Redakcia, Andrej Barčák, Andrej Čanecký, David Chmela, Jitka Janečková
	83	Summary Katarína Kasalová

Editoriál

Text Jana Oravcová

Kým príde rad na víťazov...

Máme za sebou mimoriadne horúce leto, a aj keby sa zdalo, že s uhorokovou sezónou sa pracovné nasadenie utlmuje, opak bol pravdou. Naši prispievatelia si určite dopriali letný oddych, avšak celkom úspešne sa im darilo sklbiť svoj pracovný a dovolenkový režim. Pripravili pre vás, čitateľov, zaujímavé príspevky, za čo im patrí chvála.

Zdá sa, že ani dizajnérov neodradilo horúce počasie. Reagovali v hojnom počte na výzvu zapojiť sa do Národnej ceny za dizajn, ktorá sa v roku 2017 zamerala na produktový dizajn. O záujme súťažiť v 14. ročníku NCD svedčí hojná účasť dizajnérov s počtom 176 prihlásených prác, z ktorých medzinárodná porota vybrala na výstavu 66 diel.

Aj v tomto čísle vám ponúkame zaujímavé čítanie zostavené z príspevkov mapujúcich aktuálne dianie doma i v zahraničí, výskum v Slovenskom múzeu dizajnu SDC, reinterpretáciu či vyhľadávanie menej známych i zabudnutých autorov architektúry a dizajnu, a napokon aj niekoľkých teoretických štúdií, ktorým poskytujeme určitú inštitucionálnu bázu.

V časti Aktuálne prezentujeme mladých dizajnérov Barboru Peuchovú, Tomáša Kompaníka a Zuzanu Némethovú Serbákovú, ktorí sa venujú dizajnu z pohľadu trvaloudržateľnosti v móde, aplikovaniu slovenského ornamentu v grafickom dizajne či zatiaľ u nás ojedinelému navrhovaniu obuvi.

V predchádzajúcom vydaní sme ako upútavku na Viedenské bienále predstavili výstavu *Hello, Robot. Dizajn medzi človekom a robotom*. Tentoraz sa Zdeno Kolesár v príspevku *Vízie digitálneho humanizmu* zamýšľa nad druhým ročníkom Vienna Biennale, ktorý sa konal okrem Múzea úžitkového umenia (MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwarts-kunst), aj vo viacerých inštitúciách Viedne. Výstava s názvom *Roboti. Práca. Naša budúcnosť* sa zameriavala na problémy robotizácie, automatizácie, vzťahu umelej inteligencie k ľudskej identite a podobám budúcej práce. Na Vienna Biennale nadväzuje aj rozhovor Kláry Prešnajderovej s riaditeľom MAK-u Christophom Thunom-Hohensteinom o dizajne nielen z perspektívy minulosti, prítomnosti a budúcnosti, ale aj v kontexte inštitúcie, ktorú vedie. Príspevok Andreja Jaroša je akýmsi poohliadnutím sa za dvoma festivalmi, ktoré sa venujú prezentácii dizajnu, resp. dizajnu a architektúre, avšak každý z inej perspektívy a so špecifickou skladbou podujatí.

Aj *Wej-wejova vlna. Pozícia keramiky v súčasnej svetovej tvorbe* je príspevok Petry Pollákovovej o výstave *Otisky vědění. Řeč keramiky*, ktorá sa konala v Národnej galérii v Prahe. Na výstave sa okrem kurátora Petra Pakescha podieľali aj Aj Wej-wej a Edmund de Waal, ktorí predstavujú nielen tvorivý dialóg medzi

dvoma rozdielnymi umeleckými osobnosťami, ale príklad prehodnocovania prístupov k médiu keramiky z pohľadu západného sveta k východoázijskej umeleckej tradícii a *vice versa*.

V texte *Rona – sklo v čase* Adriena Pekárová prostredníctvom zakladateľských osobností, ale aj dizajnérov, ktorí formovali jej históriu, pripomína 125. výročie založenia sklárne v Lednických Rovniach. Múzeum dizajnu SCD má tiež nárok na radosť, do svojich zbierok získalo repliky reprezentatívnych nápojových súprav od Karola Hološka, Jaroslava Tarabu a Jozefa Kolem-busa vyrobené v sklárňach Lednické Rovne práve k výročiu ich založenia.

Adam Štěch v príspevku *Ernest Fooks a iná moderna* pripomína osobnosť bratislavského rodáka Ernesta Fooksa, ktorý absolvoval európske školenie a v štyridsiatych rokoch prišiel do Austrálie. Hoci jeho tvorba aj mimo architektonickej komunity zostáva neznáma, prostredníctvom projektu a publikácie *The Other Moderns* približuje architekta, ktorý v tieni kanonizovaných architektov hlavného prúdu priniesol spolu s ďalšími európskymi imigrantmi do austrálskych miest nový pohľad na tvorbu modernistickej architektúry.

V časti teoreticky a prakticky, okrem recenzie knihy Lady Hubatovej-Vackovej a Ivy Knoblochovej zameranej na dizajnérsku tvorbu Václava Ciglera, prinášame dva teoretické texty. Silvia Bárđová sa venuje nomádkemu dizajnu v kontradičcii s luxusom a Miroslav Chovan reflektuje tému logiky v dizajne.

Zároveň vás chceme upozorniť na súčasť obsahu vydania *Písmo čísla*, v ktorej vám prinášame praktické ukážky nadpisových písiem študentov Ateliéru typografie z Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave.

Milé čitateľky, milí čitatelia,

už teraz sa môžete tešiť na víťazov Národnej ceny za dizajn, ktorých vám predstavíme v nasledujúcom čísle časopisu. Nateraz vás pozývame na výstavu do Galérie v podkroví Slovenského múzea dizajnu v Hurbanových kasárňach v Bratislave.

Barbora Peuch: kolekcia
Element Zero, 2016.
Foto: Boris Peuch,
muh: Mischel Warenits,
modelka: Daja L. / Heriettmodels.





S BARBOROU PEUCHOVOU O ZODPOVED- NOM PRÍSTUPE K MÓDE

Text Jana Oravcová

Foto Boris Peuch

Viac ako vlastnou tvorbou zaoberá sa premýšľaním o módnej produkcii. Skôr ako nad návrhmi pre oblasť módneho priemyslu uvažuje nad jeho dôsledkami. Neznepokojuje ju len rýchla spotreba odevov tzv. rýchlej módy (*fast fashion*) vedúca k ekonomickej prosperite módnych reťazcov, ale predovšetkým jej negatívne javy smerujúce k neblahým sociálnym a ekologickým následkom. O potrebe prehodnotenia postoja k módnemu priemyslu zo strany dizajnérov, výrobcov a spotrebiteľov sme sa rozprávali s Barborou Peuchovou (1979).



Barbora Peuch: kolekcia
Element Zero, 2016.
Foto: Boris Peuch,
muah: Mischel Warenits,
modelka: Daja L. / Herietmodels.

Napriek tomu, že ste štúdium módy na Vysokej škole výtvarných umení ukončili dávnejšie, ako odevnú dizajnérku vás širšia verejnosť vníma pomenej. Skôr ste známa pedagogickým pôsobením v Ateliéri odevného dizajnu (Katedra textilnej tvorby VŠVU), kde pod vedením Júlie Sabovej učíte a pripravujete študentky a študentov do praxe. Prevážilo učenie nad pozíciou praktizujúcej odevnej dizajnérky?

↓

Po štúdiu som pracovala dva roky na pozícii dizajnérky v odevnej firme, neskôr štyri roky ako pedagogička na súkromnej strednej umeleckej škole. Súčasná pozícia odbornej asistentky v Ateliéri odevného dizajnu mi

poskytuje najväčší priestor na osobný umelecký rast a popri práci sa môžem a vlastne aj musím sama neustále vzdelávať. A to je úžasné. Moja tvorba tu môže byť absolútne slobodná. Odevné kolekcie tvorím vtedy, keď cítim, že mám čo povedať. Myslím, že problém kvantity a kvality je veľmi, veľmi aktuálny aj v móde. Počas pôsobenia na škole som absolvovala externé doktorandské štúdium, preštudovala množstvo odbornej literatúry a utriedila si vlastný pohľad na módu, jej pozitívnu aj negatívnu tvár. Vďaka tomu som pochopila, prečo ma móda na jednej strane vždy priťahovala a zároveň paradoxne znervózňovala. Poznatky, ktoré som získala, môžem dávať ďalej, a to má pre mňa veľký zmysel.

Zdá sa, že o štúdium odevného dizajnu je stále dostatočný záujem. Akým témam, problémom venujú pozornosť študenti / študentky odevného ateliéru?

↓

Móda je veľmi populárna a prítlačivá, o tom niet pochýb. Práve vďaka tomu je aj zdrojom obrovských ziskov kumulujúcich sa v gigantických odevných reťazcoch. Aj tento fakt samotný býva jednou z tém študentiek a študentov v Ateliéri odevného dizajnu. Študenti hľadajú inšpirácie v histórii módy, často sa vracajú k ľudovej tvorbe a krojom, inšpiruje ich hudba, tanec, ale napríklad aj vlastná literárna tvorba. Sledujú kultúrne a spoločenské dianie, ale nevyhýbajú sa ani problematickým témam, ako sú utečenci alebo vojnové konflikty. Nové technológie a materiály, alebo problematika ekológie, sú tiež aktuálnou témou a časté sú aj presahy do iných odvetví dizajnu alebo umenia.

Spomínam si na obhajobu vašej diplomovej práce *Coincidentia oppositorum* z roku 2007, ktorá sa venovala skôr okrajovým témam v odevnom dizajne, ako je napríklad *heavy metal*. Takmer po desiatich rokoch od ukončenia magisterského štúdia ste obhajovali dizertačnú prácu pod názvom *Outdoor Haute Couture – Postapokalyptic Fashion*, kde ste sa opäť zaoberali marginalizovanou témou *fast fashion*. Zdá sa, že vás zaujímajú určité formy protestu k zabehnutým normám v oblasti ovej kultúry. Čo vás vedie k reflexii *mainstreamu* v módnom priemysle?

↓

Ide presne o problematiku kvantity a kvality, alebo lepšie povedané, o problematiku módy v jej najlepšej podobe umenia, dizajnu a v jej najhoršej podobe konzumu a zisku. *Mainstreamom* v súčasnosti je *fast fashion*, ktorá je programovo tvorená pre masu, pre väčšinu spotrebiteľov a pre vkus väčšiny spotrebiteľov. Ak kupujem *fast fashion*, neznamená to, že mám dobrý vkus alebo som znalec módy. Znamená to len toľko, že sa správam presne tak ako výrobca predpokladá a dúfa, že skáčem na trblietavú čačku, čo mi pripravil. To by v podstate ešte nebol problém, pretože ja mám svoju čačku a výrobca má svojich 5 eur.

Lenže tá moja sa o tri týždne rozpadne, povolia jej švíky alebo sa vyžmolkuje, vyjde z módy a ja potrebujem novú. Našťastie, v tom čase je už v obchode nová a dostupná v aktuálnej módnjej farbe, a ja mám po výplate ďalších 5 eur, ktoré môžem utrátiť. Čo má toto spoločné s módou? To je iba dobre premyslený komerčný systém ako udržať spotrebiteľa kúpypchtivého: stále nová ponuka a kúpypschopný zákazník, nízka cena. Pravidelný nákup lacného tovaru v konečnom dôsledku prináša obrovský zisk.

Zvolili ste kritický prístup na nahliadanie produkcie v módnom priemysle prostredníctvom rýchlej módy, kde ide o skracovanie a opakovanie nákupného cyklu s motívom vysokých ziskov. Môžete bližšie vysvetliť masívny globálny trend tohto konceptu a aké sú jeho dôsledky?

↓

Nemyslím, že môj prístup je nejako špeciálne kritický, skôr by som ho nazvala realistickým. Existuje mnoho odborných štúdií detailne dokumentujúcich sociálne, zdravotné a environmentálne následky výrobného reťazca v koncepte *fast fashion*. Samozrejme už pomenej, respektíve žiadne v slovenskom jazyku, to je aj jeden z dôvodov, prečo mi štúdium tejto témy zabralo veľa času. Koncept je teda zjednodušené povedané takýto. Rýchla spotreba je podporovaná meniacim sa trendom prostredníctvom mediálnych a internetových kampaní a čo najnižšou cenou, ktorú stláča výrobca. Nízka cena a rýchlosť produkcie dovoľuje len obmedzenú kvalitu, ale hlavne tento systém so sebou prináša mnohé negatívne javy. Napríklad bavlna patrí medzi štyri najhnojenejšie suroviny sveta a aj kvôli cene sa používajú obrovské množstvá chemických prostriedkov (pesticídy, herbicídy, defolianty, hnojivá...). Chemikálie ostávajú v bavlně a kupujeme si ich spolu s odevnými produktmi. Pestovatelia kvôli postrekom trpia kožnými, nervovými ochoreniami, dýchacími ťažkosťami, ich deti vrodennými a vývojovými poruchami. Celé rodiny sa topia v dlhoch za nákup semien a chemických prostriedkov na ošetrovanie úrody. Farbiari umierajú ako 35-roční, pretože boli dlhodobo vystavení vplyvu jedovatých látok v textilných



Barbora Peuch: kolekcia Element Zero, 2016.
Foto: Boris Peuch,
muah: Mischel Warenits,
modelka: Daja L. / Herietmodels.

Barbora Peuch: kolekcia
Element Zero, 2016.
Foto: Boris Peuch,
muah: Mischel Warenits,
modelka: Daja L. / Herietmodels.





farbivách a bielidlách. Subdodávateľa v odevných fabrikách majú katastrofálne nízke mzdy, obrovské počty nadčasov ešte popri 12 – 14 hodinovom pracovnom čase. Pracujú v žalostných podmienkach, požiare a kolapsy budov nie sú ničím zvláštnym. Na výrobu *fast fashion* sa spotrebúva obrovské množstvo neobnoviteľných zdrojov. Celé Aralské jazero postupne zmizlo hlavne vďaka deravému zavlažovaciemu systému bavlníkových polí. Na prepravu sa mŕňajú pohonné hmoty, obalové materiály – papiere a plasty. Znečistujeme si vodu, pôdu a vzduch len preto, aby sme kúpili tričko, ktoré o mesiac vyhodíme na skládku. Mimochodom, tiež bude znečisťovať vodu, pôdu aj vzduch. Akurát, že sa o tom nehovorí...

Praktická časť dizertačnej práce bola prezentovaná na výstave (Re) think Fashion, ktorá sa konala v galérii dizajnu Satelit. Môžete priblížiť zdanlivo konfliktné spojenie týchto pojmov, hlavne ak si uvedomíme, že koncept *haute couture* je založený na mocenskom systéme, kde užívateľ je prakticky vytlačený a moc sa monopolizuje v rukách špecialistov na eleganciu.

↓
Haute Couture som zvolila pre jej jedinečnosť, originalitu a hlavne vysoký podiel ručnej práce, ktorú v sebe nesie – rovnako ako moja autorská kolekcia. Podiel ručného šitia v mojej práci však vyplýva z predstavy postapokalyptického obdobia, kde je ručná práca jedinou cestou a každý odev sa stáva neopakovateľným originálom. Ale pravdou ostáva, že aj vami spomínaní odborníci na eleganciu sa obracajú na špecializované spoločnosti zaoberajúce sa štúdiom súčasných a budúcich tendencií v móde. Ich úlohou je sledovať vývoj módných vplyvov, zhodnocovať vkus a preferencie cieľovej skupiny spotrebiteľov, ale hlavne odhadovať farebnosť, siluety, štruktúry či dezény, ktoré budú v nasledujúcej sezóne úspešné na trhu. A z minulosti poznáme aj príklady vysokej módy ovplyvnené odevnou subkultúrou, napríklad fenomén punkovej módy v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, Vivienne Westwood. Aj pri pohľade na kolekciu Johna Galliana z roku 2007 jeseň / zima cítiť mnoho subkultúrnych vplyvov, pričom len ťažko môže byť reč o elegancii.

Kolekcia, ktorá vznikla ako praktická časť doktorandskej práce, bola vytvorená z rôznych materiálov, častí nosených odevov a metráže látok, dokonca ste jedny zo šiat ušili zo starého billboardu. Predstavuje skôr konceptuálny prístup, mnohé z modelov sú takmer nenositelné, napríklad vrchné časti odevov sú vytvorené spájaním rovnakých častí, a tým evokujú určité telesné anomálie predvídateľné apokalyptickými následkami. Predznamenávajú akési odlišné fragmentalizované telá vzdalujúce sa kanonickej predstave. Neuvažovali ste preto postaviť tému na dematerializácii zdôrazňujúcej samotnú myšlienku?

↓
Váš postreh je veľmi zaujímavý, pretože telesné anomálie v našich predstavách naozaj súvisia s postapokalyptickým obdobím. Tento predpoklad pravdepodobne prichádza niekde z obrazov znetvorenia ľudského tela následkom použitia chemických alebo nukleárných zbraní (Vietnam, Hirošima) alebo katastrof spojených s haváriami jadrových elektrární (Černobyľ, Fukušima), či chemických fabriek (Bhopál). Rovnako filmové a literárne spracovania konca civilizácie alebo obdobia nasledujúceho po konci nejakú podobnú udalosť predpokladajú.

Telesné anomálie však rovnako súvisia s lacnou produkciou v textilnom a odevnom priemysle. Mimochodom, v indickom meste Bhopál išlo práve o haváriu závodu americkej spoločnosti Union Carbide na lacnú výrobu pesticídov, ktoré sú absolútne neodmysliteľné aj pri pestovaní bavlny. Deformácie tela a vrodené abnormality sú jednou z veľmi silných tém dokumentárneho filmu *Endosulfan & Cotton Farming* pripravený Enviromental Justice Foundation, alebo dokumentu *Slow poisoning of India*, tiež v spojitosti s pestovaním bavlny – odporúčam pozrieť.

V konečnom dôsledku tu zohráva podstatnú rolu aj spotrebiteľ, ktorý nachádza v móde ako niečom pominuteľnom a nestáлом – parafrázujúc Lipovetského – určitý spôsob potešenia, dokonca módu môžeme chápať ako nástroj sebaaprezentácie, prostredníctvom ktorej môžeme dať



Barbora Peuch: kolekcia Post Apo Fashion 2015.
Foto: Boris Peuch,
muah: Andrea Polakovičová,
modelka: Bibiana / Herietmodels.

o sebe vedieť kto sme, a ako chceme byť videní. Tento individualizmus môže byť na druhej strane potlačený globálnou módou značiek, ktoré sa o tento trend usilujú. Ako pristúpiť k trendu rýchlo meniacej sa módy, ktorá generuje množstvo textilného odpadu? Aké sú okrem recyklácie a opätovného použitia ďalšie metódy smerujúce k udržateľnosti v módnom priemysle?

↓

Áno, myslím si, že práve Gilles Lipo-vetsky to výborne vystihol a platí to aj dnes. Súčasná konzumná spoločnosť je práve nabádaná k tomu, aby sme si robili radosť, venovali sa sami sebe, robili si potešenie – lebo my za to stojíme. V časoch sociálnych sietí a selfie portrétov je takáto seba prezentácia

Barbora Peuch: kolekcia
Post Apo Fashion 2015.
Foto: Boris Peuch,
muah: Andrea Polakovičová,
modelka: Bibiana / Herietmodels.



a sebarealizácia veľmi príznačná. V Amerike sú veľmi populárne tzv. *shopping hauls* videá, kde mladé dievčatá zvereňujú domáce videá prezentujúce výhodne nakúpené odevy a iné produkty. Na sieti majú potom desiatky tisíce prívržencov. Aby som sa však vrátila k vašej otázke, pri nakupovaní treba premýšľať. Kupovať len to, čo naozaj potrebujem a len vtedy, keď to potrebujem, nie preto, že to je výhodné. Zaujímať sa o pôvod tovaru a značku, od ktorej nakupujem. Dnes sa už vieme dostať ku transparentným výrobcam, ktorí sú schopní odhaliť verejnosti detaily celého dodávateľského reťazca. Vieme sa dostať k bioproduktom aj organickej bavlny. Pochopiť, že ak nejaké šaty stoja 10 eur, ich výroba je určite umelo stlačená, a to musí mať a zaručene má negatívne dôsledky. Sociálne, zdravotné aj environmentálne. Okrem recyklácie sú napríklad metódy *Cradle to Cradle* (v preklade od kolísky ku kolíske), kde sa pri produkte už od jeho vytvorenia počíta s opätovným využitím. Produkt sa takto nikdy na skládku nedostane. Osobne si však myslím, že zásadným predpokladom je zníženie konzumu, v čom vidím kameň úrazu.

Mnohí módní dizajnéri sú známimi svojím radikálnym postojom k móde, či už jej produkcii alebo prezentácii. Napríklad koncom deväťdesiatych rokov reflektovalo niekoľko londýnskych návrhárov prostredníctvom odevu spektakel módnych šou a problémy spoločnosti vôbec. Kritický sociálne angažovaný postoj je v módnom priemysle teda už dávnejšie prítomný a zdá sa, že ideológia neoliberalizmu, založená na generovaní ziskov, nezostáva mimo kritiky rôznych aktivistických prejavov aj v súčasnosti. Nemyslíte si, že práve v oblasti *fast fashion* módy sú takéto kritické či spoločensky angažované gestá v rozpore s jej cieľmi?

↓

Podobne reagoval aj profesor Peter Čanecký, keď ako oponent čítal moju dizertačnú prácu. Pýtal sa ma, či nemám pocit, že si sama pod sebou pílím konár, keď vystupujem proti *fast fashion*. Problém tkvie v tom, že si vlastne my všetci pod sebou pílime konáre. Hrozí, že nebudeme mať dost úrodnej pôdy, pretože bude zasolená

alebo znečistená hnojivami, herbicídmi a pesticídmi, pitná voda a vzduch budú otrávené výparmi zo skládok, splodinami zo spaľovní a bude nám úplne jedno, či je naše tričko podľa najnovšej módy. Odev sa môže vyrábať aj inak, bez toľkej chémie, bez zdieraných pracovníkov, bez zdevastovaného prostredia a bez plytvania. Lenže spotrebiteľ musí byť ochotný zaplatiť viac – musí rozumieť, prečo platí viac. Kúpi si jednu úžasnú vec – odev raz za čas a bude ju dlho nosiť, pretože bude kvalitná, krásna a nedevastujúca. Postoj spotrebiteľa je v tejto problematike absolútne zásadný.

Praktizujete filozofiu udržateľnej módy aj v súkromnom každodennom živote? Tieto prístupy majú mnoho foriem a nie vždy sa ich darí dodržiavať v dôsledku konzumného životného trendu.

↓

Robím v tomto smere všetko čo môžem. Opravujem nielen odevy, predlžujem životnosť všetkých produktov v domácnosti, nakupujem s mierou, v záhrade nepoužívam žiadne chemické prostriedky, neplytvám jedlom. Nemám najnovší model telefónu ani televízora. Stroj na presso kávu som zvolila obyčajný pákový, aby som nemusela kupovať plastové kapsule s kávou. Svoju dcéru sa snažím vychovávať tak, aby rozumela tomu, že každé jej rozhodnutie má svoje následky.

Okrem apokalyptickej módy ste na výstave prezentovali aj kolekciu *Element Zero* založenú na experimente so základnou kruhovou formou strihu. Hoci sa na prvý pohľad nezdá, ponúka niekoľko možností či flexibilitu nosenia a je koncipovaná v zmysle *slow fashion*. Ako súvisí s myšlienkou (kritického) prehodnocovania (*rethinking*) v oblasti ovej tvorby?

↓

Z môjho pohľadu je to jednoduchý čistý dizajn, ktorý nepodlieha trendom. Je teda nositeľný kedykoľvek. Potreba zmeny je prirodzená ľudská črta, a preto ponúkam možnosť variácie odevu priamo v jeho strihu. Odev si stačí inak obliecť, netreba hneď kupovať nový. Dávam priestor nositeľke pre vlastný prístup a kreativitu v jeho nosení, a tak sa snažím predĺžiť jeho životný cyklus.

Okrem odevu sa venujete aj iným aktivitám / projektom. Môžete ich predstaviť?

↓

Moja tvorba sa ako u každého iného umelca / dizajnéra rokmi mení a vyvíja. Pracovala som na niekoľkých kostýmových výpravách, napríklad pre hru *Pýcha a predsudok* pre Jihočeské divadlo, alebo divadelné hry *Tichý dom*, *Prezidenti*, *Klietka z červeného zlata...* Roky spolupracujem s Bibianou, kde tvorím výtvarno-priestorové riešenia



výstav o umení pre deti: napríklad S jedlom sa nehráme, Kolesosvet, Izby a Izmy. Svoju módnú tvorbu som niekoľkokrát prezentovala napríklad na Bratislavských módných dňoch, Fashion Live!, Unique fashion weeku v Prahe a rôznych výstavách. V tomto roku som sa zapojila aj do výstavy textilnej miniatúry, kde som spracovala tému „blízko a ďaleko“. ■

Jana Oravcová je historička umenia, kurátorka, redaktorka časopisu *Designum*.

NEBOJTE SA ROBIŤ „KRAVINY“

Text Michala Lipková

Foto Juraj Chovanec, Jarka Črepová

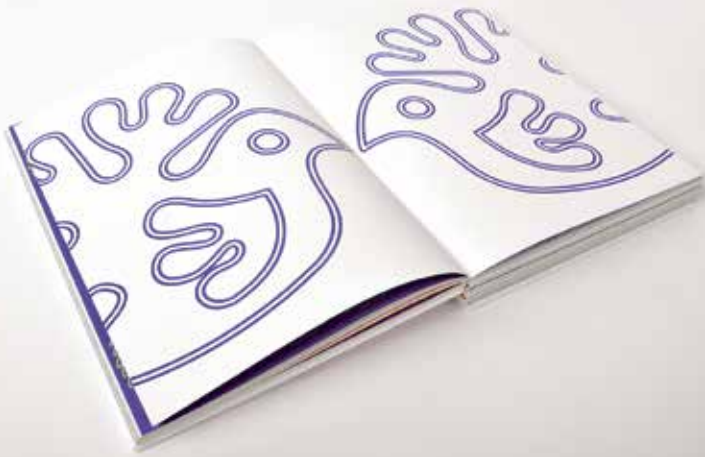


Tomáš Kompaník: kniha AHA
(bratislavský kraj), 2014.

TOMÁŠ KOMPANÍK



Študoval grafický dizajn na trati Nitra – Zlín – Istanbul. Úspešne stážoval v najlepších reklamných agentúrach na Slovensku. Napriek tomu sa po ukončení štúdia rozhodol pôsobiť na voľnej nohe. Vydať vlastnú knihu. Grafického dizajnéra Tomáša Kompaníka (1988) verejnosť dnes pozná najmä vďaka cenami ovenčenému projektu autorskej knihy *AHA*. Pôvodne diplomový projekt, kvôli ktorému si Tomáš o rok predĺžil štúdium, odštartoval jeho profesionálnu kariéru. Na základe ocenenia knihy v súťaži *Nejkrásnější česká kniha 2012* sa v tom čase čerstvý diplomant rozhodol priviesť knihu na trh. Po tom, čo slovenské vydavateľstvá knihu vydať odmietli, rozhodol sa vydať ju na vlastnú päsť. V roku 2014 založil svoje vydavateľstvo a kniha, ktorú nikto nemal odvahu priviesť na pulty kníhkupectiev, bola za tri mesiace vypredaná. Nasledovali dve dotlače a séria medzinárodných prezentácií a ocenení (Red Dot Design Award, Expo 2015 v Miláne či European Design Award). Dnes autorský projekt *AHA Slovakia* po veľkom úspechu rastie ďalej. Na webe www.ahaslovakia.sk sa portfólio mladej značky rozrástlo do ďalších produktových kategórií a aj naďalej upozorňuje Slovákov na krásu našej vizuálnej histórie.



Tomáš Kompanik: kniha AHA
(trnavský a nitriansky kraj), 2014.

Vo viacerých rozhovoroch si sa vyjadril, že diplomový projekt **AHA** odštartoval tvoju profesionálnu kariéru. Nie je to prehnané tvrdenie?

↓

Myslím, že nie. Diplomový projekt knihy **AHA** odštartoval všetko. Pred mediálnou pozornosťou, ktorú tento projekt vyvolal, som mal možno dvoch stálych klientov. Keď kniha vyšla, objavili sa prvé ocenenia a mediálna publicita. Práve vďaka tomu začali prichádzať nové zákazky a ja som mal tak širší záber, mohol som si vyberať. Považujem to v mojom profesionálnom živote za veľké šťastie, bez tohto úspechu by to išlo oveľa ťažšie.

Ale okrem šťastia bola za AHA najmä tvrdá práca. Svoju prezentáciu na TEDxYouth v roku 2016 si začal príbehom o „popoluške“, americkej speváčke Dolly Partonovej, ktorá napriek odhováraniam vybudovala prosperujúci Dollywood. Rozprával si o svojom lete v USA, pobyte

v Istanbule, o tom ako sa netreba báť robiť „kraviny“. Ísť si za svojím snom. Sám si knihu vydal aj napriek odmietnutiam vydavateľov na vlastnú päsť, zo svojich úspor a čiastočne s finančným príspevkom Ministerstva kultúry SR. Na *crowdfundigovej* platforme Štartovač projekt podporilo 119 ľudí. Podnikateľské ambície a *startup mindset* v dizajnerských kruhoch stále nie sú na Slovensku úplne bežné. Bolo tvoje odhodlanie ovplyvnené štúdiom v zahraničí?

↓

Skôr to bolo o tom skúsiť niečo nové. Pred štyrmi rokmi sa na Slovensku o startupoch hovorilo málo, *crowdfunding* bol v začiatkoch. Myslím, že predtým sa takto financovali iba dve knihy. Nemal som čo stratiť. Len čas strávený prípravou kampane, ktorá ma veľmi bavila. Bral som to ako dobrodružstvo. A nakoniec mi *crowdfunding* pomohol nielen finančne, bola to skvelá propagácia knihy ešte pred vydaním.

Kniha AHA spája tradičnú slovenskú výšivku so súčasným grafickým dizajnom. Viackrát si sa nechal počuť, že slovenské tradície nepatria len do múzea, chcel si prostredníctvom tohto projektu ľudovú kultúru prezentovať „inak“. Od roku 2012, keď vznikla prvá verzia AHA, sa folklórne vzory stali populárnym trendom. Bol si jedným z prvých na tejto vlne. Ako vnímaš situáciu na Slovensku s odstupom času, prezentujeme stále „srdiečka z Čičmian“, alebo sme sa posunuli ďalej?

↓

Folklórna vlna je teraz naozaj silná. Niekedy mám pocit, že už vidím ornament všade, ale to je možno aj tým, že ja si to až prehnane všímam. Páči sa mi, keď sa dizajnér tradičným inšpiruje čiastočne a zvyšok je jeho vlastný prínos. Vtedy dizajn má pre mňa dušu a pridanú hodnotu. Takých stále nie je až tak veľa. Na druhej strane som rád, že sa títo tvorcovia vedia presadiť svojou kvalitou. Mám pocit, že folklórne inšpirácie v rámci marketingu a dizajnu využívajú skôr súkromné firmy. Keď príde na štát, tak tam až na nejaké svetlé výnimky ideme stále čičmianskym smerom.



V roku 2016 Slovensko v rámci predsedníctva v Rade EÚ predstavilo novú koncepciu *brandingu* krajiny GOOD IDEA SLOVAKIA. Tvoja kniha sa (aj) pri tejto príležitosti stala oficiálnym darom pre VIP hostí Ministerstva zahraničných vecí a európskych záležitostí SR. Ako hodnotíš súčasnú prezentáciu Slovenska navonok a ako vnímaš národnú hrdosť Slovákov „zvnútra“? Naučili sme sa vážiť si to, čo doma máme? Dokáže v tejto oblasti dizajn pomôcť ovplyvniť verejnú mienku?

↓

Neviem, či som kompetentný hodnotiť prezentáciu navonok, keďže neviem, čo sa presne robí. Osobne viem napríklad zhodnotiť náš pavilón na EXPO 2015, ktorý síce nikomu neublížil, ale ani nezaujal – čo je asi nejaké motto pri takýchto zákazkách. Bolo mi ľúto, že na ostatné pavilóny sa stoja dlhé rady a majú niečo špeciálne, a ten náš zase ukazuje hokejistov. Navyše, keď je téma Ako nakrmiť planétu.

Stále sa vidíme ako utláčaný národ, ale to my nie sme, len nám vyhovuje sa na to vyhovárať. Dizajn nás asi nespasí, na to nestačí, no môže aspoň trochu prispieť k tomu, aby sme viac využívali tuzemských výrobcov a materiály, pokiaľ sú kvalitné. Lebo robiť niečo nekvalitné len kvôli silenej „slovenskosti“, sa mi zdá hlúpe.

Budovaniu značky AHA Slovakia sa stále venuješ popri práci pre iných klientov, podľa vlastných slov tak na 25 %, pričom všetky výnosy znova investuješ do jej rozvoja. Je predaj a vývoj vlastných „knižných“ produktov niečo, čomu chceš jedného dňa venovať 100 % svojho pracovného času?

↓

Knihy a všetko okolo nich ma veľmi baví. Pri tej mojej to nebol len dizajn, ale aj marketing, distribúcia, predaj – musel som sa veľa vecí naučiť a presadiť sa na malom slovenskom knižnom trhu. Rád v tom budem pokračovať. Momentálne pracujem na svojej druhej

knihe, ide to pomaly, ale verím, že ju budúci rok dokončím. Už sa aj celkom teším na všetok ten zhon okolo.

Čomu sa momentálne venuješ tých ostatných 75 % pracovného času?

↓

Momentálne pracujem na voľnej nohe. Pracujem tak vlastne odvetdy, ako som skončil školu, takže reálne zamestnanie som nikdy nemal. Mám zopár stálych klientov, pre ktorých robím takmer denne to, čo potrebujú, a potom mám klientov, pre ktorých robím veci viac nárazovo. Ide najmä o tlačové zadania, online ma nikdy veľmi neohúril. Snažím sa držať pri tom, čo ma baví.

Či chceme alebo nie, náš život je čím ďalej digitálnejší. Môže si dnes grafický dizajnér dovoliť ignorovať online segment? Neobohacuje interaktívny dizajn vizuálnu komunikáciu o nové možnosti? Aký je tvoj názor na digitalizáciu,



↑ Tomáš Kompaník: tenisky tikoki, karička, 2017. Foto: Jarka Črepová.

→ Tomáš Kompaník: kniha *Nahý chlieb*, vydavateľstvo Brak, 2017.

→ Tomáš Kompaník: katalóg *Happytravel*, 2016.

→ Tomáš Kompaník: časopis *Daf*, 2014.

ktorú mnohí považujú za nevyhnutnú a neodvratiteľnú?



Online úplne neignorujem, to sa dnes ani nedá. Keď mám na výber, je pre mňa dôležitejšia tlač. Už dlho sa chcem napríklad posunúť do *motion* grafiky. Je to oblasť, ktorú veľmi obdivujem a viem, že môže obohatiť moju prácu.

V tvojej práci dominuje ornament.

Či už je to knižná (napr. beletristické tituly *Nahý chlieb* či *Na sútoku*) alebo plagátová tvorba (festivaly *Východná* či *Bazzart*), hlavným lapačom pozornosti je vždy vzor. Vedel by si ako „chlapec od výšiviek“ z Považskej Bystrice opísať svoj autorský rukopis?



Na jednej strane je to spomínaná inšpirácia tradičnou ľudovou kultúrou, no snažím sa od nej trochu odpútať, a aj keď klienti chcú výšivky, vysvetlím im, že pre ich produkt to nie je vhodné. Na druhej strane mám rád jednoduché

a čisté veci, jednoduchú typografiu, lineárne ilustrácie. Všetko závisí od konkrétneho projektu, nikde sa nesažím nasilu pretláčať niečo typicky „moje“ len aby sa spoznalo, že je to od Kompaníka. Napríklad knihou *Suchý chlieb* som bol oslovený kvôli ornamentu. Pôjde o edíciu kníh z arabských krajín, ktoré bude spájať práve ornament.

Ako sa z pozície grafického dizajnéra vyrovnávaš s trendmi? Mal by grafický dizajn reflektovať obdobie, v ktorom vzniká, alebo by sa autori mali vlastným rukopisom snažiť odlíšiť od davu?



Trendom sa človek asi nevyhne. Mňa napríklad baví hľadať nové písma, a keďže je teraz trendom byť lokálny, rád používam písma od slovenských typografov. Ale ak pracujem na knihe, ktorá môže byť na pulte roky a doma v poličke ešte dlhšie, chceme, aby bola aktuálna aj vtedy. Na druhej strane, napr. pri plagáte, ktorý je na

jednorazovú akciu, je viac príležitostí skúšať niečo aktuálne a odvážnejšie.

Projekt AHA Slovakia interpretoval typické ornamente ôsmich krajov Slovenska. Bola to pre teba cesta po stopách vlastnej identity? Akú úlohu podľa teba v súčasnom (stále viac globalizovanom) grafickom dizajne hrá národná identita?

↓

Naučil som sa veľmi veľa, nielen počas toho, ako som knihu robil, ale aj potom, keď som chodil po besedách. Jednak som lepšie geograficky spoznal Slovensko, ale tiež som sa naučil, že všade sa nájdu šikovní ľudia, ktorí sa snažia pre svoje mesto, dedinu alebo komunitu spraviť niečo navyše. V tom je veľká sila Slovenska. Dokážeme sa nielen biť do prs, akí sme národovci, ale vieme aj niečo užitočné spraviť. Som zástancom multikulturalizmu, myslím si, že je dobré, keď sa ľudia rôznych národov pozitívne ovplyvňujú, stále si zároveň zachovávajú aj svoju identitu. Nemyslím, že svet raz splynie do jednej veľkej masy, to by bola nuda aj pre grafický dizajn.

Aký typ práce ťa naplňa najviac?

↓

Asi poviem to, čo každý dizajnér – taký, kde mám čo najviac voľnosti a klient mi dôveruje. Najradšej robím knihy, časopisy, brožúry. Veľmi ma naplňa aj produkčná práca, keď musím hľadať výrobcov alebo skúšať, čo všetko sa dá vyrobiť za určité náklady. Mám rád aj tvorbu vizuálnej identity, ale ani nie tak tvorbu loga ako samotnú prácu s ním, vymýšľanie rôznych aplikácií.

Si človek, ktorý sa nevyhýba výzvam, práve naopak. Pri knihe AHA si experimentoval s neštandardnými technológiami, rôznymi druhmi papiera a potlače, s ručnou väzbou. V rámci značky spolupracuješ s rôznymi výrobcami a skúšaš stále nové médiá (napr. textilný dizajn pri spolupráci s TIKOKI). Lokálna identita a tradičné remeslo sa v súčasnom dizajne objavujú stále častejšie v kontexte najnovších technológií a on demand výroby (výroby na mieru). Grafickí dizajnéri sa nevyhýbajú experimentom s 3D tlačou





či inými formami digitálnej fabri- kácie. Neláka ťa podobný prístup?

↓

Láka. V hlave mám mnoho nápadov ako knihu *AHA* posunúť ďalej, ako do toho zapojiť slovenskú výrobu. Postupne sa to snažím realizovať, no ide to pomalšie ako by som si želal.

V čom vidíš limity alebo naopak výhody slovenského trhu?

↓

Hlavným limitom nášho trhu je jeho veľkosť, s tým bohužiaľ nič nespravíme. Súvisí s ním aj silná konkurencia na relatívne malom území, čo na druhej strane vie byť aj veľkou vzpruhou, aby človek nezakrpatel a stále sa posúval ďalej. Niekedy vie byť limitom samotný klient, keď si nechce nevypočuť iný názor. Páči sa mi, že v poslednom období začali viac ľudia a firmy dbať na kvalitný dizajn a napríklad aj reklamné agentúry dnes častejšie spolupracujú s externými dizajnérmami. Tiež sa mi veľmi páči snaha propagovať slovenský dizajn u nás doma a nehaniť ho ako niečo, čo robia umelci v kaviarňach za vysoké sumy.

Kto alebo čo ťa v oblasti dizajnu inšpiruje?

↓

Aj po toľkých rokoch musím povedať, že stále som fascinovaný slovenskými krojmi, to ma asi len tak ľahko neopustí. Na Slovensku je veľa dizajnérov, ktorých práca je skvelá a vždy som rád, keď niečo nové vypustia. Napr. štúdio Pergamen, v ktorom som mal možnosť pracovať počas stáže, je podľa mňa na našom dizajnerskom trhu stálica a produkuje práce na svetovej úrovni. Veľmi sa mi páči aj práca Pavlíny Morháčovej či Braňa Matisa pre Slovenskú národnú galériu. Z oblasti textilného dizajnu ma inšpiruje Andrea Pojezdálová a úplne najviac asi Lucia Kováčiková a jej práca s porcelánom. ■

Michala Lipková pôsobí v oblasti produktového a digitálneho dizajnu. Je spoluzakladateľkou občianskeho združenia Flowers for Slovakia a startupu Benjamin Button. Vedie Ateliér dizajnu výrobkov na Ústave dizajnu Slovenskej technickej univerzity v Bratislave.



↑ Tomáš Kompaník: tenisky tikoki, carija juchacha a tralala, 2016.

← Tomáš Kompaník: plagát Folklórneho festivalu Východná, 2015.

Dizajnérska obuvi a jej značka Zuzana Serbák

Text Helena Veličová

Foto archív Zuzany Némethovej Serbákovej

Zuzana Serbák je značka obuvi, ktorá je v domácom prostredí pomerne dlho etablovaná. Založila ju mladá dizajnérska, dnes už Zuzana Németh Serbáková (1985), ktorá ukončila štúdium obuvi v roku 2010 na Vysoké škole umeleckopriemyselnej v Prahe. Absolvovala stáže v Londýne a Amsterdame a krátko po štúdiách externe spolupracovala ako dizajnérska talianskej značky Robert del Carlo. Po ukončení spolupráce sa začala naplno venovať vlastnej značke a spoluprácam s odevnými návrhármi a firmami. Spolupracovala napr. s Novestou, českou značkou Chatty, Marcelom Holubcom, Zuzanou Kubíčkovou či Luciou Ivanovou. Úspešne sa prezentovala na rôznych súťažiach a výstavách. Napriek úspechom vlastnej značky stále hľadala najvhodnejšie prostredie pre svoju tvorbu, čo ju priviedlo k pochopeniu, že ju najviac naplňuje práca pre inú značku, s ktorej identitou sa stotožňuje. Presne taká je slovenská Nehera, kde dostala príležitosť rozbehnúť a vytvárať kategóriu obuvi, ktorú považuje za svoj dlhodobý cieľ.





Ak chcú Slováci študovať dizajn obuvi, musia ísť do zahraničia, najčastejšie asi do Čiech, kde sú tri školy vyučujúce tento odbor. Prečo u nás nie je vysokoškolské štúdium tohto zamerania? Súvisí to s neexistenciou firiem, kde by sa následne absolventi mohli uplatniť? Je napr. v Čechách situácia priaznivejšia?

↓
Presne tak, slovenskí študenti odchádzajú študovať obuv do Čiech, alebo ešte ďalej do Paríža, Londýna či Talianska, minimálne počas mojich študentských rokov to tak bolo, no myslím, že sa to nezmenilo. Čo sa však týka porovnaní s našimi susedmi, máme podobnú tradíciu v tejto oblasti, lebo obuvnícky priemysel bol tu i tam, Partizánske aj Zlín boli veľké obuvnícke centrá. Ťažko povedať či v Čechách majú lepšie podmienky pre absolventov, pretože veľa z nich chce odísť prioritne do zahraničia, pokiaľ sa teda nerozhodnú založiť si svoju vlastnú značku, čo je však hneď po škole a bez skúseností trochu krkolomné. Nejaké príležitosti uplatniť sa vo firme sú aj u nás, no sú to špecificky zamerané firmy, napr. na pracovnú alebo športovú obuv, ale *lifestylové* značky na bežné nosenie nenájdeme veľmi ani u nás, ani u našich susedov.

Vy ste študovali práve v Prahe na UMPRUM, kde ste štúdium zakončili kolekciami *Composites*. O tejto kolekcii sa veľa hovorilo, objavila sa v rôznych médiách, v čom bola výnimočná?

↓
V tejto diplomovej kolekcii som experimentovala s novými hi-tech materiálmi a novými prístupmi, ktoré sa dovtedy v obuvi veľmi nepoužívali.

Kolekcia predstavila koncept, ktorý v čase jej vzniku, približne pred siedmimi rokmi, predviedol čerstvý a nový pohľad na využívanie netradičných materiálov. Napríklad uhlíkové vlákno, známe ako karbón, s ktorým som pracovala, sa vtedy v móde neobjavoval. Je to materiál, z ktorého sa vyrábajú autá a lode, dizajnéri sa nad jeho ďalším použitím začali zamýšľať pomerne nedávno. Dnes sa už však čoraz viac robia materiálové experimenty či už v športovej obuvi alebo v obuvi na každodenné nosenie.

Zároveň ste však na ňu nenašli výrobcu. Je vôbec možné u nás nájsť partnera, ktorý by podporil výrobu nových inovatívnych projektov, i keď napríklad len v minisérii?

↓
Určite by to bolo možné, ak by som si to určila ako hlavnú prioritu. Kolekcia *Composites* však bola postavená na experimente s novými materiálmi, skúšaní ich limitov a možností, a ak by sa mala sériovo vyrábať, musela by som pokračovať na jej vývoji a okrem toho sa intenzívne venovať hľadaniu investora a výrobcu. Ja som si však hneď po škole začala hľadať prácu v zahraničí a popritom som sa venovala vlastným ručne šitým topánkam na bežné nosenie. Počas tvorby kolekcie som však čiastočne spolupracovala s firmou, kde som vyvíjala podpätky z karbónových vlákien, ale ďalšiu spoluprácu sme nenadviazali.

Táto kolekcia obsahuje nositeľné kúsky, i topánky „obuv ako objekt“. Existujú nejaké pravidlá pre takéto objekty, musia sa dať napríklad obuť?

↓

Áno, táto kolekcia pozostávala viac-menej z takýchto objektov. Práve preto, ako som spomínala, by sa v prípade sérieovej výroby musela prepracovať. Museli by sa napríklad nájsť určité technologické riešenia, pretože tak, ako som pracovala na topánkach ja, by vo veľkej výrobe nebolo možné. Čo sa týka pravidiel, mám zásadu, že aj pri experimentálnejšej tvorbe sa musia dať moje topánky obuť a byť aspoň trochu pohodlné, aby spĺňali funkciu obuvi. Myslím však, že takéto umelecké poňatie obuvi ako objektu nemá žiadne pravidlá a závisí to výlučne od samotného autora.

Po vysokoškolskom štúdiu na UMPRUM v Prahe ste odišli pracovať do talianskej firmy Roberto del Carlo. V čom spočívala vaša práca tu, bola to pre vás nová skúsenosť?

↓

Roberto del Carlo vyrába luxusnú dámsku obuv a je to značka, ktorá funguje viac-menej pod jednou strechou. Na jednom mieste sústreďuje vývoj,

Zuzana Németh Serbáková:
topánky z kolekcie Dimero, 2014.
Foto: István Ugróczky.



Zuzana Németh Serbáková:
topánky z kolekcie Dimero, 2014.
Foto: István Ugróczky.

navrhovanie aj výrobu, takže to bola pre mňa veľmi dobrá skúsenosť, lebo som mohla byť pri celom procese od skice až po finálnu kolekciu a jej predaj. Externe som tu pracovala približne tri roky a uvedomila som si, že mi veľmi vyhovuje práca pre firmu, vďaka ktorej získavam cenné skúsenosti.

Na domácej scéne nepoznáme veľa dizajnérov obuvi, je to tým, že zostávajú pracovať v zahraničí?

↓
Áno, myslím, že keďže tu neexistuje možnosť vysokoškolského štúdia, tak i to málo ľudí, ktoré sa rozhodne študovať tento odbor v zahraničí, tam nakoniec zostane aj pracovať.

Vy ste sa však napokon vrátili na Slovensko a začali ste sa venovať vlastnej značke obuvi na bežné nosenie. Viackrát ste spomínali, že by ste boli rada, keby vám na slovenskom trhu pribudla konkurencia. Je u nás niečo, čo by mohlo

mladých ľudí motivovať k tomu, aby sa rozhodli pre tvorbu obuvi?

↓
Dúfam, že je. Verím, že sa čoraz viac mladých ľudí a lokálnych značiek bude venovať dizajnu a výrobe, že textilný a obuvnícky priemysel narastie a vznikne konkurencia, ktorá je nevyhnutná. Myslím, že čoraz viac ľudí cíti potrebu podporovať lokálnu tvorbu. Ja napríklad veľmi nerada chodím nakupovať do nákupných centier, kde je neuveriteľne veľká ponuka, no pritom všetko vyzerá rovnako. Navyše, kvôli lacnej výrobe najmä z Ázie, ľudia na Slovensku nemajú reálnu predstavu o tom, koľko by stál rovnaký tovar vyrobený u nás. Ten rozdiel je obrovský. Spomeňte si, ako to bolo, keď u nás priemysel fungoval: ľudia si kúpili kabát a nosili ho minimálne niekoľko rokov, možno aj celý život, pretože cena kabáta zodpovedala cene výroby. Teraz si kvôli nízkym cenám, môžeme stále nakupovať nové a nové veci. Keď si však pri cene 10 eur za tričko alebo 30 eur za topánky predstavíme, čo všetko je

za ich vznikom, od návrhu cez výrobu surovín, výrobu samotného produktu a jeho dopravu sem a navyše obchodné prirážky, uvedomíme si, že rovnaká cena v našich podmienkach je nereálna. Tvorba a podpora lokálnej výroby je preto nevyhnutná na to, aby sme sa od kvantity vrátili späť ku kvalite.

Pri obuvi je asi jedným z najdôležitejších faktorov výber materiálu, vy pracujete najmä s kožou. Na základe čoho vyberáte (lokálne zdroje, konkrétny typ kože, zdravotné hľadiská...)? Popríklad, je nejaký materiál, ktorému sa striktne vyhýbate?

↓
Momentálne u nás nie je veľa spracovateľov kože, takže vyberať z lokálnych zdrojov je ťažké. Najlepšia situácia je v Taliansku, čo by sa z európskeho hľadiska ešte stále dalo považovať za lokálny zdroj. Pracujem s rôznymi druhmi kože, ich výber prispôbujem typu topánky, prikláňam sa k prírodne vzniknutým materiálom. Tým, že na topánkach v rámci mojej značky

Zuzana Németh Serbáková:
silikonové topánky,
kolekcia Lomoz, 2017.
Foto: Greg Németh.



pracujem sama, je koža prirodzeným výberom aj preto, že v podmienkach mojej dielne neviem spracúvať syntetický materiál, takže s umelými koženkami a pod. nepracujem. Určite však existujú syntetické materiály, ktoré sú pohodlné, priedušné, majú podobné vlastnosti ako koža. Treba sa pozeráť aj na to, z čoho sú materiály vyrobené, či sú z ekologického hľadiska veľkou záťažou pre životné prostredie. Ak napríklad odmietam nosiť kožu, vyberiem si textilnú alebo syntetickú náhradu. Tieto materiály však majú oveľa kratšiu životnosť, preto by ma malo zaujímať, či sú rozložiteľné, recyklovateľné a pod.

Čo je najväčším problémom pri výrobe topánok v súčasnosti? Sú to rovnaké problémy, s akými sa stretávame napr. v odevnom biznise (masová produkcia z Číny, nadbytok tovaru, nekvalitná výroba bez pridanej hodnoty...)?

↓
Mne napríklad najviac zo všetkého prekáža, že sa produkuje

mnohonásobne viac ako potrebujeme, obchody sú neustále plné a takéto množstvo produktov sa nedokáže nikdy predať. Je to problém, ktorý vidíme vo všetkých odvetviach módy.

Tvoríte prevažne ženské modely a sama ich aj testujete, navrhli ste však aj sériu luxusných tenisiek pre obuvníka Mareka Pažitného, ktorý vyrába na mieru pánsku obuv. Aký to bol projekt, je rozdiel navrhovať pánsku a dámsku obuv?

↓
Minulý rok na jar ma Marek oslovil, aby som pre neho navrhla pánske ručne vyrobiteľné tenisky na mieru. Napriek tomu, že to bola pre mňa zaujímavá skúsenosť, naďalej sa venujem iba dámskym modelom. Táto cesta mi viac vyhovuje, viem tu viac rozvinúť svoju fantáziu a dámska obuv je pre mňa oveľa väčšou výzvou ako tá pánska, keďže si myslím, že je vhodnejšia na experimentovanie. Čo sa týka výroby, pánska obuv má trochu iné technologické postupy ako dámska.

Áno, vo vašich modeloch vidno hranie a experimentovanie pri nachádzaní tvarových riešení. Dobrým príkladom je posledná kolekcia LOMOZ, s ktorou ste sa zúčastnili na prehliadke International Fashion Showcase v Londýne. Čo predstavuje táto kolekcia?

↓
V kolekciu obuvi LOMOZ som riešila minimalistické siluety, čisto tvarované topánky, uchopené tak, aby boli povrchovo štruktúrované, hapticky zaujímavé a prekvapivé, s funkčnými prvkami zakomponovanými do textúry povrchu. Uplatňovala som pritom vrstvenie, narušovanie povrchov a vytváranie štruktúr prekrývaním a prešivaním kože a iných materiálov, nánášaním vrstvy silikónu na savú kožu alebo textíliu a formovaním na kopyte. Tematicky sa kolekcia Lomoz zaoberá pocitom diskomfortu a nesústreďenosťou človeka pod vplyvom hluku, ruchu.

Sú vaše kolekcie či minisérie pri dokončení uzatvorené, alebo na nich

Zuzana Németh Serbáková:
Spring / Summer 2014.
Foto: István Ugróczky.



Zuzana Németh Serbáková:
topánky z kolekcie Lomoz, 2017.
Foto: Greg Németh.



pracujete ďalej, napr. v rámci zákazkovej tvorby?

↓

Záleží to od konkrétneho prípadu. Niekedy pracujem na uzatvorených kolekciách, najmä v prípade, ak navrhujem pre niekoho iného, napr. pri spolupráci s odevnými dizajnérmi. Moje vlastné kolekcie boli väčšinou s otvoreným koncom, dodatočne som ich ešte dopracúvala alebo z nich vzišli ďalšie motivácie pre konkrétnych zákazníkov.

Je vám bližšia tvorba na kolekciách alebo práca na jednotlivých zákazkách?

↓

Ak ma niekto osloví s tým, že chce od mňa topánky, väčšinou jeho záujem pramení z poznania už hotovej kolekcie, ktorá sa teda prirodzene stáva východiskovým bodom pri takejto práci.

Kde si vedia ľudia vaše topánky pozrieť alebo aj kúpiť?

↓

Keďže som od roku 2014 na materskej dovolenke, práci sa venujem približne v polovičnom režime ako predtým a topánky som predávala iba v jedinom kamennom obchode, a to v *slávici* a na vlastnom webe. Ak však ľudia napríklad nájdú



Zuzana Németh Serbáková:
topánky ku kolekci
Zuzany Kubičkovej, 2012.
Foto: Kálmán Tarr.

model, ktorý im úplne nesedí, obchod ma vie kontaktovať a môžeme sa dohodnúť na ďalšom riešení.

Nedávno ste vystavovali na dvoch veľkých akciách – boli ste súčasťou slovenského výberu na International Fashion Showcase v Londýne, ako sme už spomínali, a prezentovali ste sa aj na Design Week-u v Budapešti. Čo vám tieto prezentácie priniesli?

↓
Najväčšie pozitívum takýchto prezentácií vidím v tom, že človek sa môže konfrontovať v zahraničí, má možnosť sa porovnať i porozprávať s ľuďmi tvoriacimi v inom kontexte, poprípade sa stretnúť s budúcimi spolupracovníkmi či klientmi. A samozrejme získa spätnú väzbu, či už z hľadiska dizajnu alebo komplexného fungovania celej značky.

V rámci značky Zuzana Serbák máte ďalších spolupracovníkov?

↓
Nie, zatiaľ pracujem sama, prednedávnom som však bola vo fáze, keď

som začala hľadať výrobcu, resp. začala som sa obzerať, s kým by som na Slovensku mohla spolupracovať. Dostala som však príležitosť tvoriť pre Neheru, takže momentálne som prácu na svojich vlastných veciach zastavila.

Takže aktuálne na vašej značke nepracujete, plánujete sa k nej v budúcnosti vrátiť?

↓
Nie, nepracujem. Aktuálne sa venujem dizajnu obuvi pre Neheru a mám zodpovednosť za celú kategóriu obuvi. Som síce ešte v skúšobnom období, no som veľmi spokojná, a je to pre mňa veľká výzva a naplnenie. Čo sa týka mojej vlastnej značky, neviem či je to pre mňa ten správny smer, pretože veci okolo biznisu a marketingu ma desia. Aby človek mohol pracovať sám, mal by byť čo najvšestrannejší. Takže keby som mala pokračovať, určite by som si musela nájsť spolupracovníkov.

A zároveň mám pocit, že potrebujem získať viac skúseností, ešte je strašne veľa vecí, ktoré sa musím naučiť, takže uvidíme, čo prinesie budúcnosť. ■

Helena Veličová je manažérkou galérie dizajnu Satelit Slovenského centra dizajnu.



Zuzana Németh Serbáková:
topánky z kolekcie Lomoz, 2017.
Foto: Greg Németh.

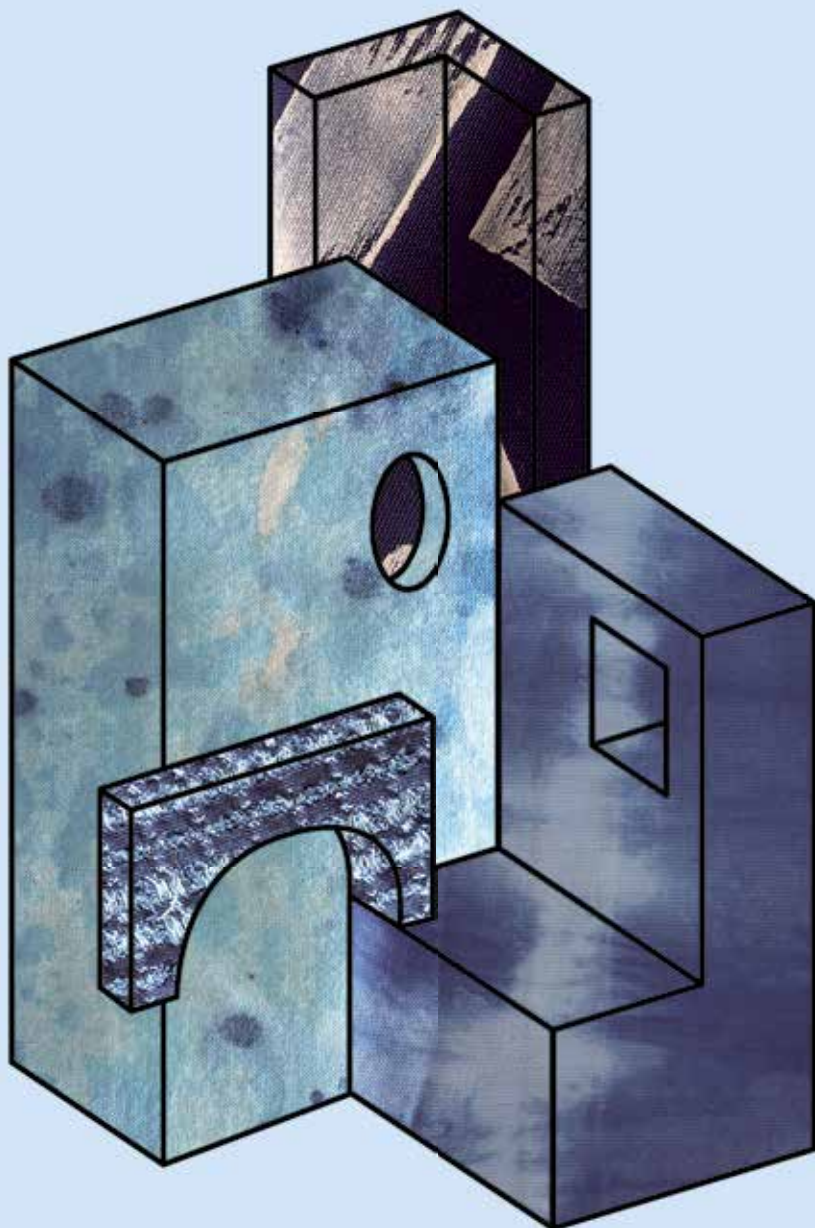
THE

heimtextil theme park

FUTURE

Trends 2018 / 2019

9. – 12. 1. 2018



Heimtextil Theme Park odhaľuje, aký vplyv bude mať budúci život v mestách na náš životný priestor, prácu, tvorbu a zábavu. Navštívte veľtrh Heimtextil a pozorujte, ako budú na budúci rok trendy životného štýlu formovať a ovplyvňovať popularitu farieb a dizajn bytových textílií.

Heimtextil Theme Park – „The future is urban“

Trendy 2018/2019 v hale 6.0

heimtextil-theme-park.com



messe frankfurt

URBAN

IS

Vízie digitálneho humanizmu

...sitze, will ich nicht sitzen, wie mein Sitz-Fleisch
wie mein Sitz-Geist sich, säße er, den Stuhl sich fl
h bedarf nicht viel, schätzt am Stuhl allein den St
den Zweck des Möbels ohne Grimm der Eier des Pö

The Aesthete

... ..



Expozícia Neviem. Rastúce
vzťahy medzi vecami. V popredí
Nilbar Güreş: Utekajúci kaktus,
2012. Foto: Markus Wörgötter.

2. ročník Bienále umenia, dizajnu a architektúry vo Viedni

Text Zdeno Kolesár

Foto archív Vienna Design Biennale 2017



Keď sa pred dvoma rokmi vo Viedni konal úvodný ročník Bienále umenia, dizajnu a architektúry, predstavil v podobe manifestu optimistický výhľad do budúcnosti vychádzajúci z presvedčenia, že tak ako obdobie priemyselnej revolúcie splodilo modernizmus, súčasný rozvoj digitálnych technológií sa premietne do novej „digitálnej moderny“ s enormným potenciálom uľahčiť a obohatiť naše životy. Druhý ročník, ktorý prebiehal od 21. júna do 1. októbra, na ten prvý v mnohom nadväzoval a opäť sa sústredil na úlohy umenia, dizajnu a architektúry vo vytváraní environmentálne a sociálne udržateľnej koncepcie digitálneho veku. Minulé bienále sa dominantne zameralo na život v budúcich mesiacoch, tohoročné sa pod titulom *Roboti. Práca. Naša budúcnosť* venovalo problému robotizácie, automatizácie, vzťahu umelej inteligencie k ľudskej identite a podobám budúcej práce. Skúmalo etické, sociálne a politické konzekvencie prieniku digitálnych technológií do všetkých oblastí života.

Hlavný organizátor Vienna Biennale 2017, Múzeum úžitkového umenia (MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst), spolupracoval pri príprave jednotlivých expozícií s deviatimi kurátormi a viacerými inštitúciami: viedenskou Kunsthalle, Univerzitou úžitkových umení, Centrom architektúry, Viedenskou obchodnou agentúrou a Rakúskym inštitútom technológie. Tristo dizajnérov, architektov, umelcov a ďalších účastníkov sa okrem expozícií v Múzeu úžitkového umenia predstavilo v ďalších výstavných priestoroch Viedne a na početných sprievodných podujatiach a konferenciách.

Riaditeľ MAK-u a viedenského bienále Christoph Thun-Hohenstein v úvodnom texte výstavného katalógu vytýčil ako hlavnú úlohu budúcej digitálnej éry nápravu súčasného chybného civilizačného vývoja, keďže dnes presúvame environmentálne problémy na budúce generácie, hospodársky rozvoj využívame len pre rast masového konzumu a výtobytky technologických inovácií rozdeľujeme nerovnomerne, čím prehlbujeme sociálne problémy. V súvislosti



s pokračujúcou digitalizáciou navyše hrozí, že sa zotrie hranica medzi človekom a strojom, obeťou algoritmickej sa stanú aj emócie, nálady a ľudská empatia. Ak sa človek nemá stať len súčiastkou digitálnej superinteligencie, musí obhájiť svoju humánnu podstatu, presmerovať vývoj od kvantitatívneho rastu k udržateľnému kvalitatívnemu rozvoju. Dizajn by sa mal orientovať na trvanlivé vysokokvalitné výrobky, podporovať lokálne inovácie na úkor globálnych monopolov, zamerať sa na malé trhy podporujúce diverzitu. Mal by fungovať v súlade s ekosociálnou ekonomikou podporujúcou ľudskú spolupatričnosť, zdieľanie, férovosť, decentralizáciu a rôznorodosť. Nová humánnosť by sa v protiklade ku všeobecnej algoritmickej diktovanej digitálnymi technológiami mala prejavovať vo svete emócií, osobných vzťahov, radosti, lásky, sexuálneho naplnenia, aktívneho intelektuálneho a kultúrneho života, umeleckej aktivity, kreativity a ďalších nezaameniteľne ľudských schopností.

Myšlienky riaditeľa viedenského bienále nie sú v zásade nové. Zdá sa, že v súčasnosti nie je ťažké pomenovať negatívne aspekty civilizačného nasmerovania a definovať stratégie nápravy. Problémom je ich nízka (prípadne žiadna) kompatibilita s reálnou ľudskou mentalitou. A v užších súvislostiach dizajnu pokrívajú konkrétne naplnenie tých parametrov, ktoré by nás na správnu cestu naviedli. Minuloročný úvodný ročník londýnskeho dizajnerskeho bienále, aj tohtoročné (už desiate) bienále dizajnu v Saint-Étienne, prezentovali deklarácie, strategické plány a rôzne zamerané návody na smerovanie dizajnu. V kontraste s pomerne presným verbálnym definovaním však ich zhmotnenie zostáva hmlisté.

Produktom predchádzajúceho viedenského bienále bol už spomínaný manifest digitálnej moderny a tohtoročná prehliadka okrem textu riaditeľa (de facto tiež manifestu) priniesla ďalší manifest s titulom Čo chceme? Dimenzie nového digitálneho humanizmu. Jeho autori, členovia Viedenského kruhu bienále, ho koncipovali ako otvorený dokument, do ktorého

mohla vstupovať verejnosť. Mal formu dotazníka s jedenástimi sugestívne formulovanými otázkami a predvídateľnými odpoveďami. Odcitujme aspoň prvú, zameranú na ľudské vlastnosti. Podľa nej by sme mali byť uvedomeľí, emocionálni, vtipní, spoločenský, zamilovaní, inteligentní, rovnoprávni, rôznorodí, starostliví, zodpovední, otvorení výzvam, osvietení, zvedaví. Vlastnosti väčšiny súčasných ľudí sú skôr opačné a dizajn pre zmenu by s tým mal rátať. Je do istej miery pochopiteľné, že organizátori nekomerčne zameraných dizajnerských výstav programovo obchádzajú dizajn atraktívnych foriem nadbiehajúci hedonizmu majetnej časti súčasnej populácie. V mene posunu k trvalej udržateľnosti, sociálnej spravodlivosti, využívaniu lokálnych zdrojov, fúzii priemyslu a remesla a demokratizácii dizajnerskej tvorby uprednostňujú „pravdu“ pred „krásou“, predstavujú nepekne ilustrácie sociálneho inžinierstva, amatérske výrobky „urob si sám“ alebo dizajnerske polotovary, ku ktorých pochopeniu treba čítať dlhé texty. Exkluzívna skupina návštevníkov takýchto výstav azda odchádza polepšená s odhodlaním zmeniť svoj život, ale treba sa oprávnene obávať, že majorita spoločnosti uprednostní tzv. dizajnové výrobky z lifestyleových časopisov. „Zodpovedný“ dizajn akoby zbytočne rezignoval na možnosť inovatívnu, ale zároveň príťažlivou formou pritiahnúť širšie publikum.

Vráťme sa však k samotným expozíciám viedenského bienále. Ústrednej téme prerastania digitálnych technológií do všetkých sfér života sa venovala výstava Hello, Robot recenzovaná v minulom čísle nášho časopisu. V kontexte celého bienále najkomplexnejšie prezentovala optimistické, ale aj pesimistické vízie budúceho prerastania biologickej a digitálnej inteligencie. Sústredila sa na technologicky akcentovaný dizajn. Jej pendant v oblasti voľnej tvorby predstavovala výstava Umelé slzy dotýkajúca sa preberania kontroly inteligentných strojov nad ľuďmi. Kurátori si položili otázku: budú ľudia ochotní bojovať za svoju slobodu, alebo sa uspokojia s tým, že im stroje prenechajú konzum, drogy a sex? Umelé slzy sa zamerali aj na to,



- ↑ buero bauer: Logo Vienna Biennale.
- ← mischer*traxler studio: Level – krehká rovnováha utópie, 2016. Foto: Georg Mayer.
- ← Dora Budor: Milión rokov pocítovania ničoty, 2015. Z expozície Umelé slzy. Foto: Aurelien Mole.



či súčasťou vyspelých foriem umelej inteligencie budú emócie. Prenášanie ľudských vlastností na „veci“ riešila aj výstava Nevieť s podtitulom Rastúce vzťahy medzi vecami. Inštalácia nespokojného kaktusu utekajúceho zo svojho kvetináča od Nilbara Güreşa azda najlepšie ilustrovala jej tému.

Keďže bienále sa tentoraz zaoberalo aj podobami práce v budúcnosti, jedna z výstav niesla titul Nová práca. Nový dizajn. Dominovali optimistické prognózy: napríklad kreatívna práca v lokálnej fabričke vybavenej vyspelými 3D tlačiarňami alebo celkom ľubovoľná činnosť podľa záujmu „pracujúceho“ pri poberaní univerzálneho základného príjmu. Ľudia by nemali súťažiť, ale spolupracovať, nemali by vyrábať pre zisk a konzum, ale pre skutočné potreby. Podľa viac či menej dôveryhodných utópií namiesto vlády nadnárodných korporácií nastúpi zdieľanie a voľný prístup ku *know-how* všetkého druhu cez internet. Každý bude aktívne participovať na projektovaní svojho prostredia. Tradičný dizajn zastrešený profesionálmi sa rozšíri na „komplexný“ či „expandovaný“ a z navrhovania vecí sa presunie na „riešenie nových myšlienok pre každodenný život, na to, ako sa môžeme politicky podieľať na formovaní našej spoločnosti“. Od prírody sa poučíme ako narábať so zdrojmi, nová práca a nový dizajn odstráni rozdiely medzi bohatými a chudobnými. Aj kurátori výstavy novej práce a nového dizajnu teda exponáty vyberali podľa akéhosi manifestu, ktorý mohol najmä návštevníkom z postkomunistických krajín evokovať súvislosti s naplňaním hesla „každý podľa svojich schopností, každému podľa jeho potrieb“. Projekt wiki-dediny Andrésa Jacqua akoby bol kultivovaným variantom kolektívneho bývania riešeného v našich končinách v časoch komunistického entuziazmu hlboko v minulom storočí. Keďže máme pomerne bohaté skúsenosti s „vedeckými“ metódami projektovania budúceho života a výchovy nového človeka so žičlivou mentalitou a kolektívnym zmýšľaním, je škoda, že účasť dizajnérov z bývalého „východného bloku“ na bienále bola prakticky nulová. Spomeňme však aj zmysluplné realizácie z expozície Nového dizajnu. Napríklad



↑ Dirk Vander Kooij: Tavený stôl, 2014. Z expozície Nová práca. Nový dizajn.

← Birgitt Jürgensen: Nevieť, 2001. Z expozície Nevieť. Rastúce vzťahy medzi vecami. Foto: Wolfgang Woessner

← Expozícia Nová práca. Nový dizajn. V popredí Andrés Jaque: Wikivillage, 2017.

elegantne pôsobiaci stôl Dirka Vander Kooija z 90 kilogramov plastového odpadu alebo lacný filter na čistenie kontaminovanej vody ako príklad neautorizovaného *open source* projektu.

Práci v budúcnosti sa venovali aj študenti viedenskej Univerzity úžitkových umení na výstave Ako budeme pracovať. Mladí ľudia vnímajú digitálne prostredie ako prirodzenú súčasť svojej existencie a viaceré projekty prezentovali pragmatické prepojenie tradičných a rozvíjajúcich sa technológií, súčasných a budúcich podôb práce a dizajnu. Ich utópie i dystopie sa pohybovali v realistickejších mantineloch než prognózy staršej generácie a naznačovali, že cestu k zodpovednému dizajnu môžu v budúcnosti vyznačovať skôr skromné posuny než bombastické manifesty rátajúce s premenou ľudí na dokonalé bytosti. Možno v tom vidieť nádej pre budúcnosť dizajnu aj ďalšie ročníky viedenského bienále. ■

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.

Múzeá by mali experimentovať pre potreby budúcnosti

Text Klára Prešnajderová

Foto archív MAK

Rozhovor s Christophom Thunom-Hohensteinom



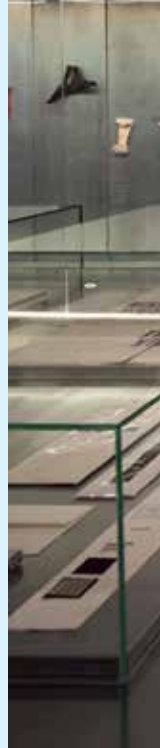
Christoph Thun-Hohenstein, generálny riaditeľ a riaditeľ pre odborné záležitosti MAK-u - © Sabine Hauswirth / MAK.

Christoph Thun-Hohenstein (1960) študoval právo a dejiny výtvarného umenia na Viedenskej univerzite, oba odbory ukončil doktorským titulom. Po štúdiu pracoval na ministerstve zahraničných vecí, zastával viacero diplomatických postov a vo veľkej miere sa podieľal aj na prístupových rokovaníach Rakúska s Európskou úniou. V rokoch 1999 až 2007 bol riaditeľom Rakúskeho kultúrneho fóra v New Yorku, ktoré sa mu podarilo vyprofilovať na moderný, medzinárodne uznávaný priestor pre kultúru a umenie. V tomto období vydával aj elektronický časopis *austria.culture*. V roku 2007 prebral vedenie viedenskej grantovej agentúry pre kreatívny priemysel. Od 1. septembra 2011 stojí na čele Rakúskeho múzea úžitkového umenia (MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst), ktoré sa pod jeho vedením stále viac otvára súčasnému dizajnu a aktuálnym, celospoločenským témam.

Už šesť rokov stojíte na čele Rakúskeho múzea úžitkového umenia. V tomto období sa mnohé výstavy a podujatia organizované na jeho pôde venovali aktuálnym, často aj spoločensko-kritickým témam, čo úplne nezodpovedá predstavám o pôsobení tradičnej inštitúcie. Akú úlohu by podľa vás mali v súčasnosti plniť múzeá zamerané na umelecký priemysel a dizajn? Kde vidíte súčasnú pozíciu MAK-u?

↓

Podľa mňa musia byť tieto múzeá miestom, kde sa na jednej strane uchováva kultúrna pamäť, na strane druhej by však mali ponúkať kritický pohľad na súčasnosť a podobne ako laboratória experimentovať pre potreby budúcnosti. Osobne vidím dizajn ako jednu z najdôležitejších oblastí úžitkového umenia, čo sme v posledných rokoch v MAK-u aj neustále zdôrazňovali. Tiež sme v roku 2014 otvorili MAK Design Lab, v ktorom sme sa pokúsili ukázať, že pojem dizajn môžeme rozšíriť aj na obdobie pred 20. storočím. Základná úloha dizajnu spočíva v trvalom zlepšovaní nášho života pomocou tvorby, ktorá si na seba kladie umelecké nároky. Tiež je pre mňa mimoriadne dôležité, aby sa naše múzeum vo väčšej miere profilovalo ako platforma, ktorá dáva priestor pre novú, celospoločenskú diskusiu o dizajne a ktorá zabezpečí potrebnú pozornosť pre formujúcu sa avantgardu v dizajne a poskytne jej možnosti pre ďalší rozvoj.





MAK Design_Lab, 2014.
 Tematická časť: Helmut Lang Archive.
 © MAK/Katrin Wißkirchen.

V súčasnosti napreduje digitalizácia závratnou rýchlosťou a preniká prakticky do každej oblasti nášho života. Napriek tomu sa o dôsledkoch tohto procesu skoro vôbec nehovorí a možno s výnimkou automatizácie pracovných miest chýba diskusia na danú tému. Je podľa vás digitálna revolúcia naozaj témou, ktorá bude formovať obraz našej budúcnosti?

↓
 O tom nepochybujem. Digitalizácia a jej navzájom prepojené odvetvia *big data*, robotika, umelá inteligencia a biotechnológia predstavujú najväčší experiment v dejinách ľudstva. Keď k tomu pridáme exponenciálnu rýchlosťou napredujúci technologický pokrok a pripustíme možnosť, že by o desať, dvadsať, prípadne tridsať rokov mohla reálne existovať človeka prevyšujúca umelá superinteligencia, začne sa pretrvávajúce ignorovanie tejto témy vo verejných diskusiách javiť ako úplne nepochopiteľné. Zároveň nám však digitalizácia dáva do rúk fantastické nástroje, ktorými dokážeme trvalo zlepšovať našu civilizáciu v prospech celého ľudstva a planéty Zem. Musíme si len uvedomiť, že sa nám naskytol tento nový manévrovací priestor a že ho musíme správne ovplyvňovať. V tejto súvislosti by som chcel spomenúť najmä princípy všeobecného blaha, ktoré majú svoje opodstatnenie aj mimo neustále sa rozrastajúcej oblasti zdieľaných statkov (*commons*), a ktoré by dokonca mohli zmeniť logiku ekologicko-sociálneho trhového hospodárstva s jeho orientáciou na zisk.

V znamení otvárania sa aktuálnym témam stojí aj založenie Vienna Biennale pred dvoma rokmi. Podobné podujatia sa organizujú po celom svete a tešia sa veľkej obľube publika. Čím je však to viedenské jedinečné?

↓
 Jednou z fascinujúcich požiadaviek spolku Viedenská secesia, založenom v roku 1897, bola jednota umení. Nemysleli tým nejaké splynutie umení, ale zahrnutie názoru, že voľné umenie hodnotovo stojí nad takzvaným nízkym úžitkovým umením. Secesia pochopila, že umenie, najmä dizajn, architektúra a voľné umenie, si musia byť rovné, mať neustále vzájomný kontakt a v najlepšom prípade sa aj ovplyvňovať. Znovuoživenie myšlienky jednoty umení a jedinečné spojenie týchto troch oblastí výtvarného umenia do jedného bienále je to, čo odlišuje Vienna Biennale od iných bienále organizovaných po celom svete. Tento koncept dopĺňa intenzívna snaha vyrovnáť sa s dosahmi a potenciálom digitalizácie pre náš svet a všedný život, čím sa zadefinovala nosná téma Vienna Biennale. Samozrejme si však zakaždým volíme iný pohľad na problematiku.

Tohtoročné Vienna Biennale malo motto Roboti. Práca. Naša budúcnosť. Názov, ktorý môže na prvý pohľad vzbudzovať dojem, že pôjde o chválu technológií. Na druhý pohľad však naša budúcnosť až tak ružovo nevyznieva. Aký cieľ ste mali pred očami pri vytváraní koncepcie výstavy? Z akej perspektívy ste sa pozreli na tému technológie a digitalizácia?

↓
 Nešlo nám o chválu, ale ani o cieľnú negatívnu kritiku digitálnych technológií. Kým však z väčšiny médií počujeme iba ódy na najnovšie technologické inovácie, my sme sa pokúsili o celkový pohľad na zmeny, ktoré so sebou digitalizácia prináša. Pre MAK a partnerov, s ktorými sme Vienna Biennale pripravovali, bolo veľmi dôležité, aby sme nosnú tému, respektíve jednotlivé čiastkové témy spracovali z rôznych perspektív a predstavili tým pádom aj zásadne odlišné výstavné koncepcie. Reakcie publika sa dosť rozchádzajú, čo je zrejme najmä pri výstave Hello, Robot. Niektorí ľudia mi hovoria, že na nich výstava pôsobila príliš dystopicky, iní majú naproti tomu pocit, že náš prístup k robotom bol príliš euforický. Tieto rozporuplné reakcie ma utvrdzujú v tom, že sme výstavu urobili dobre.

MAK Design_Lab, 2014.
Tematická časť: Produkcia,
Steyr-Daimler-Puch, Haflinger 700 AP.
© MAK/Katrin Wißkirchen.



MAK Design_Lab, 2014.
Tematická časť: Produkcia,
Steyr-Daimler-Puch, Haflinger 700 AP.
© MAK/Katrin Wißkirchen.

Krátko pred otvorením Vienna Biennale 2017 ste spustili aj úplne nový formát, tzv. MAK Future Lab. Mohli by ste nám priblížiť úlohy a témy, ktorým sa bude toto jedinečné kreatívne laboratórium venovať? Je MAK Future Lab myslený iba ako sprievodný program Vienna Biennale alebo ho plánujete zaviesť ako trvalý formát?

↓

MAK Future Lab nie je koncipovaný iba ako sprievodný program Vienna Biennale. Je to kreatívne laboratórium, ktoré bude fungovať dlhodobo, ale zároveň veľmi flexibilne, a ktoré bude cez interdisciplinárne workshopy, prednášky, panelové diskusie a iné formáty prispievať k rozvoju a využívaniu humánnejšej digitálnej moderny. Dizajn, architektúra a voľné umenie budú pritom figurovať ako hnacia sila pre rôzne modely trvalo udržateľného trhového hospodárstva s dôrazom na sociálny, ekologický, kultúrny a hospodársky aspekt a budú v rámci rozličných spoluprác prepájané s vedou, výskumom, hospodárstvom a politikou. MAK Future Lab si kladie za cieľ poukazovať na celkovú orientáciu spoločnosti a ponúkať z toho vyplývajúce stratégie pre všeobecné blaho, ako aj prispievať k vzniku konkrétnych, inovatívnych podnikateľských konceptov pre budúcnosť. Ako príklad uvediem našu súčasnú spoluprácu s Viedenskou zamestnaneckou komorou pod názvom Túžba po práci, v rámci ktorej organizujeme päť panelových diskusií, kde sa tejto téme venujú experti a kreatívci z rôznych oblastí.

Tohtoročné viedenské bienále bolo v júni úspešne otvorené a to prirodzene zväzda k otázke, čo nám ponúkne Vienna Biennale 2019. Určite ešte nemôžete veľa prezradiť, takže sa spýtam len na to najdôležitejšie. Bude aj o dva roky vašim hlavným cieľom snaha prispieť k zlepšeniu sveta pomocou kreatívnych nápadov a umeleckých projektov?

↓

V každom prípade som už prezradil, že nosnou témou zostane digitalizácia nášho sveta a každodenného života. Keďže základom DNA usporiadateľských inštitúcií viedenského bienále sú kreativnosť a inovácia, môžeme si byť istí, že Vienna Biennale 2019 predstaví túto tému nielen z úplne iného pohľadu, ale aj v úplne inej forme ako tento rok. Máme sa teda na čo tešiť a určite chceme, aby aj nasledujúce Vienna Biennale pomáhalo zlepšovať svet! ■

Klára Prešnajderová je doktorandka na Katedre germanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a spolupracovníčka Slovenského múzea dizajnu v Bratislave. Momentálne pôsobí v Museum für angewandte Kunst vo Viedni.

Vienna Biennale 2017 ste pripravovali v spolupráci s viacerými inštitúciami, pričom sa prezentovalo okolo 300 dizajnérov, architektov a výtvarníkov. Na čo konkrétne sa mohol návštevník tohtoročného viedenského bienále tešiť?

↓

Návštevníkovi sme ponúkli základnú, medzičasom životne dôležitú orientáciu v téme, ako aj o krok ďalej idúce špekulácie o inteligentných robotoch a budúcnosti ľudskej práce. Prezentovali sme aj rôzne inšpiratívne impulzy v architektúre a dizajne týkajúce sa zavádzania princípov *commons* (zdieľaných statkov) a ich efektívnejšieho využívania. Naozaj sa oplatilo navštíviť všetky výstavy Vienna Biennale. Zvlášť by som však chcel vyzdvihnúť úvahy k nosnej téme bienále z pohľadu digitálneho humanizmu, ktoré boli vystavené vo forme manifestu osobností združených v tzv. Vienna Biennale Circle.

des-ignblok

17



26. – 30. 10. 17

Designblok

Prague International Design Festival
www.designblok.cz

Designblok podporují tyto instituce: EUNIC Cluster Czech Republic, Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, Česká centra, městská část Praha 1 a Praha 7, Národní muzeum, Velvyslanectví Nizozemského království, Goethe-Institut v Praze, Maďarský institut Praha, Institut Cervantes v Praze, Polský institut v Praze, Slovenský institut v Praze, Italský kulturní institut Praha **Oficiální dodavatelé:** Excelent, LUCY Creative Agency, Parfumerie Douglas, TONI&GUY, Veuve Clicquot **Podpora výstavy Designblok Diploma Selection / Czech Section:** T-Mobile **Mediální partneři:** Apetit, Architect+, Art+Antiques, Dopravní podnik hl. m. Prahy, dolcevíta.cz, ELLE Decoration, elle.cz, EPA21, Flash Art, H.O.M.I.E., Marianne Bydlení, Moderní byt, Nové proměny bydlení, Radio1, SOFFA **Zahraniční mediální partneři:** Atrium, H.O.M.E., Designum, H.O.M.I.E.

Partneři:

Česko – země příběhů
Nespresso
T-Mobile
Výstaviště Praha Holešovice
Penta

Hlavní mediální partneři:



dolcevíta

ELLE

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

REFLEX

Česká televize

Generální mediální partneři:

Hlavní partneři:



Generální partner:





Dni architektúry a dizajnu



Text Andrej Jaroš
Foto Valentiina Nidelová



5



6



7



8

- 1 Slávnostné otvorenie DAAD / architekt Martin Rajniš, Praha.
- 2 Prvá liga. Krajinný architekt Mehron Kirk, Londýn.
- 3 EGO. Prvé dámy slovenskej architektúry.
- 4 Prvá liga. Architekt Arno Brandlhuber, Berlín.
- 5 Plusminusarchitects, Bratislava.
- 6 Clubovka. Knižná dizajnérka Irma Boom, Amstredam.
- 7 Prvá liga. Architekt Mamoyo Kaijima, (BOW - WOW), Tokyo.
- 8 Clubovka. Dizajnérka Petra Langerová, New York.

Na prelome mája a júna potešil a inšpiroval všetkých nadšencov kvalitnej architektúry, dizajnu a umenia známy festival Dni architektúry a dizajnu (DAAD), aj vďaka neopadávajúcemu nadšeniu kreatívnej dvojice architektov Táne Kollárovej a Štefana Polakoviča. Ústrednou témou ročníka bola Retrospektíva, v súvislostiach so zmenami, ktoré sprevádzajú odbory dizajn, architektúra a móda a v intenciách aktuálneho trendu návratov k štýlom minulých rokov.

Ôsmy ročník festivalu DAAD bol výnimočný svojím obsadením, ako aj profesionálnou organizáciou. Zásluhou pozvaných svetových a domácich tvorcov priniesol prehľad najnovšej odborovej tvorby – pre všetkých fanúšikov súčasnej architektúry, dizajnu, ale aj umenia. Už tradične sa konal v priestoroch Primaciálneho paláca v centre Starého Mesta, ako aj na Fakulte architektúry STU a na ďalších miestach v centre mesta. Bratislava sa

pri tejto príležitosti znovu stala dočasným kreatívnym centrom diania v oblasti architektúry a dizajnu.

Hlavné podujatia festivalu boli rozdelené do siedmich okruhov: Ego, Prvá liga, Superdesignstudio, Opendedesignstudio, Parter Gallery, Archfilm a Development. Samozrejme, že nechýbali ani početné sprievodné podujatia, ktoré púťavou formou obohatili hlavný program. Boli to rôzne workshopy, výstavy architektov a dizajnérov, prehliadky a predaj tvorby mladých dizajnérov, personifikácie verejného priestoru, módne prehliadky, tvorivé dielne pre deti, prezentácie mladej hudobnej slovenskej scény, tvorby študentov architektúry a dizajnu...

Slávnostné otvorenie festivalu prebehlo 30. mája na nádvorí Primaciálneho paláca. Tu sa v rámci formátu Prvej ligy predstavil súčasný vynikajúci český architekt Martin Rajniš – ako urbanista, pedagóg a zanietený milovník prírody



9



10



11



12

9 – 10 Superdesignstudio, výstava.

11 – 12 Prehliadka víťazov architektonických súťaží 2016/2017, Primaciálny palác, Bratislava.

13 – 14 Parter Gallery, výstava.

15 – 16 Exponáty Slovenského múzea dizajnu SCD v obchodných prevádzkach na Laurinskej a Panskej ulici v Bratislave.

a slobody. S jeho menom sa posledné dve desaťročia spájajú projekty, ktoré prezentujú kritické nazeranie na aktuálne témy, ako je trvalá udržateľnosť, ekológia a spoločenská zodpovednosť architektúry. Východiskom jeho architektonickej tvorby je filozofia tzv. „prirodzenej architektúry.“ Martin Rajniš ako absolvent ČVUT a AVU pracoval v sedemdesiatych rokoch minulého storočia v legendárnom a na tie časy aj mimoriadne progresívnom libereckom ateliéri SIAL. Od stavieb väčších mierok, ako je obchodný dom Máj a Kultúrne a obchodné centrum Nový Smíchov v Prahe postupne prešiel k menším objektom z prírodných materiálov (predovšetkým drevo a kameň). Od roku 2012 pôsobí pod hlavičkou vlastného ateliéru Huť architektúry Martin Rajniš ako „hutlmistr“. On a jeho tím pracujú s víziou obrodovania architektúry v zmysle rešpektovania existujúcej zástavby, ako aj krajiny. Nasledujúci deň mal prednášku rovnako kreatívny a inovatívny nemecký

architekt Arno Brandlhuber, ktorého pôsobenie má omnoho širší záber a vymyká sa bežnej definícii tejto profesie. Brandlhuber je v prvom rade mysliteľ – filozof s rozsiahlou kultúrnou praxou, do ktorej okrem architektonickej tvorby a urbanizmu spadá aj záujem o otázky súkromného a kolektívneho vlastníctva, udržateľnú ekonomiku a sociálnu spoluprácu. Vzdelanie získal na Technickej univerzite v Darmstade a na Univerzite vo Florencii. V roku 1996 v Kolíne nad Rýnom založil architektonické štúdio b&k, o desať rokov sa presťahoval do Berlína a začal tvoriť s novým ateliérom brandlhuber+. Publikuje, prednáša, diskutuje s politikmi, úradníkmi aj verejnosťou, aby poukázal na aktuálne problémy súčasnosti, ktorým čelí mesto 21. storočia, ako aj samotná spoločnosť v súvislosti so stavebnou legislatívou, ekonomickými a sociálnymi krízami. Jeho špecialitou je predovšetkým oživovanie mŕtvych lokalít, ako sú opustené fabriky či stavebné torzá skrachovaných



13



14



15



16

developerských projektov, ktoré mení aj napriek tomu, že ich do veľkej miery ponecháva v pôvodnom stave. Nasledne sa v rámci sekcie Prvá liga predstavili anglický krajinný architekt Mehron Kirk, dánske štúdio Adept a mnoho ďalších zaujímavých osobností.

Sekcia OPENSTUDIO predstavila diplomové práce absolventov Fakulty architektúry STU v priestoroch na Námestí slobody. V tých istých priestoroch boli počas celého festivalu DAAD premietané archívne filmy z krajín V4 ako súčasť podujatia ARCHFILM. V časti SUPERDESIGNSTUDIO sa nachádzala výstava domácej tvorby, na ktorej predstavili projekty víťazi 9 architektonických súťaží. Pomerne mladá sekcia DEVELOPMENT dostala priestor na prezentáciu v Galérii Archa, kde bolo možné zhladať množstvo najnovších developerských projektov. Výstava sa konala pod záštitou hlavnej architektky Bratislavy Ingrid Konradovej. Počas celého trvania DAAD sa už

tradične konala aj výstava fotografií v plenéri Hviezdoslavovho námestia.

V rámci formátu EGO bola usporiadaná výstava s názvom Prvé dámy slovenskej architektúry. Výstava bola venovaná tvorbe šiestich slovenských architektiek, Márii Krukovskej, Štefánii Krumlovej, Milici Marcinkovej, Viere Meckovej, Olge Ondreičkovej a Lýdii Titlovej, ktoré ako prvé ženy pôsobili na domácej architektonickej scéne. Koncept výstavy reflektoval ich osobnosť a samozrejme aj celoživotné dielo. Tieto architektky a ich práce boli sprostredkované verejnosti na veľkoplošných reprodukciami známej fotografky Olje Triašky Štefanovičovej. Vizuálne zaujímavý materiál bol doplnený historickými faktmi, dobovými fotografiami a výkresovou dokumentáciou, zo snahou priblížiť divákovi obdobie, keď tieto ženy slovenskej architektúry boli na vrchole svojich tvorivých síl. V architektonickej profesii sa začal dlhodobý a náročný

proces ženskej emancipácie, ktorý zaznamenal svoje prvé úspechy na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov minulého storočia. Zvýšená objednávka v oblasti stavebníctva otvorila cestu novým možnostiam na uplatnenie sa v projekcii aj začínajúcim architektkám. Napriek všetkým ťažkostiam a komplikáciám sa niektorým architektkám podarilo presadiť do vedúcich pozícií projekčných skupín, ako aj naprojektovať a zrealizovať mnohé zaujímavé verejné budovy a následne získať za svoje diela aj najvyššie profesionálne štátne ocenenia.

Festival DAAD je veľkým prínosom pre spoločnosť, kultúrnu obec, ako aj profesionálnu či laickú verejnosť. Dokáže hravou a pritom profesionálnou formou propagovať súčasnú architektúru, konfrontovať ju so svetovou a zoznamovať verejnosť s víziou vývoja v architektúre a dizajne a aktívne tak napomáhať k všeobecnému zvyšovaniu kultúrneho povedomia verejnosti v hlavnom meste.



1



2



3



4

Bratislava Design Week



Text Andrej Jaroš
Foto archív BDW

V dňoch 6. – 11. júna sa uskutočnil už deviaty ročník renomovanej dizajnerskej prehliadky Bratislava Design Week 2017 (BDW) a jeho hlavnou témou bol Limit. Čoraz populárnejší festival dizajnu s mnohými expozíciami a sprievodnými podujatiami navštívili aj tento rok zástupy záujemcov o kvalitný, progresívny dizajn domácej a zahraničnej proveniencie. Tie najzaujímavejšie objekty získali v jednotlivých kategóriách ceny, o ktorých rozhodovala medzinárodná porota. Hlavné ocenenie tento rok získala slovenská dizajnerka, keramička Simona Janišová.

Tohoročný festival sa odohrával paralelne na viacerých miestach po celom meste. Centrála 1 bola umiestnená v reprezentačných priestoroch Zoya Gallery v barokovom Erdődyho paláci, Centrála 2 v gotickom kostole Klarisiek, a Centrála 3 bola rozložená v modernistickej budove na Laurinskej ulici ako Open Call Area. V Zoya Gallery, v honosnom barokovom interiéri



mestského šľachtického paláca vyčlenenom ako Curatorial Area, sa nachádzali inštalácie predovšetkým zahraničných hostí: francúzskeho dizajnéra Samy Rio, ktorý prezentoval svoj program nahrádzania plastov prírodným bambusom na kolekciu sušičov vlasov a španielskeho dizajnéra Jorgeho Penadésa (jeho diela sa aj napriek autorovmu nízkemu veku už nachádzajú v zbierkach Vitra Design Museum), s objektmi z odpadovej kože. Holandský dizajnér Sander Wassink sa predstavil s recyklovanými objektmi – nábytkom a taliansky dizajnér Guglielmo Poletti, v súčasnosti pôsobiaci v Holandsku, experimentálnym nábytkom, v ktorom využíva rôzne materiály. Ďalej to bola úspešná česká dvojica Tadeáš Podracký a Markéta Kratochvílová, ktorá je svojou tvorbou ťažko zaraditeľná – zasahuje do oblasti odevného ale aj produktového dizajnu a v roku 2016 získala v rámci Czech Grand Design ocenenie Dizajnér šperku roka a rakúsky dizajnérsky tandem Vandasye (Georg Schnitzer

a Peter Umgeher). Všetky viac menej minimalistické inštalácie boli v silnom kontraste s okolitým priestorom historického interiéru, doplnenom hodvábnyimi vzorovanými tapetami, krištáľovými lustrami... Ale aj napriek tomu vznikol určitý druh symbiózy starého s novým a vystavené exponáty vynikli aj v tomto prostredí. Ďalšou inštaláciou bola *Slovenská izba revisited*, pripravená pod kurátorským vedením Ľubice Husteje, ktorá selekciou diel od domácich autorov ponúkla vlastnú predstavu o aktuálnej (ideálnej?) podobe súčasného slovenského interiéru.

V Kostole klarisiek boli koncentrované prehliadky módných dizajnérov, ako napríklad Kateřiny Plamitzerovej, Markéty Kratochvílovej a značky Drevená Helena, pripravené v spolupráci s Elite Model Look. Zároveň sa tu konali aj viaceré prednášky v rámci projektu BADW Design Lecture, za účasti vystavujúcich zahraničných dizajnérov, ale aj slovenských hostí (Penadés,

Rio, Berdych, Podracký, Kratochvílová, Wassink, Poletti, Kolm, Crafting Plastics...). V centrále na Laurinskej ulici boli na viacerých podlažiach predstavené rôzne projekty. Napríklad v rámci festivalu SELF 2017 – Dočasná knižnica od štúdia Plural, prezentácia Katedry dizajnu a Ateliéru keramiky VŠVU v Bratislave s prácami študentov, Katedry dizajnu a interiéru Drevárskej fakulty TU vo Zvolene. Vystavovali tu dizajnéri Natália Bláhová, Maja Božovič, Andrea Ďurianová, Samo Rihák, Eva Gacho, Ján Jánoš. Vystavená tu bola aj víťazná inštalácia porcelánových a kameninových objektov od Simony Janišovej. Svoje dizajnové produkty tu prezentovali aj grafické štúdiá, ako Malina a štúdio Guapa.

BADW 2017 taktiež dopĺňalo mnoho sprievodných výstav (Výstava Sedí to / Take a Seat v Dizajn štúdiu ÚLUV, výstava limitovaných kolekcí slovenských dizajnérov v bytovej galérii Flatgallery, prezentácie sklenených objektov



8



9

- 1 Centrála 1, Zoya Gallery.
- 2 Fashion situácia, Klarisky.
- 3 Klarisky, inštalácia.
- 4 Centrála 1, Zoya Gallery.
- 5 Fashion situácia, Klarisky.
- 6 Open Call Area.
- 7 Terézia Feňovčíková: Hanbok, 2017.
- 8 Simona Janišová: Anachronik, 2017.
- 9 Leo Čellár: Tin Tin, 2017.

Andrej Jaroš je absolventom katedry Dejín výtvarného umenia Filozofickej Fakulty UK v Bratislave (2004) a doktorandom na Ústave pro dějiny umění Filozofické fakulty UK v Praze. Štyri roky bol editorom magazínu *Season Report* a kurátorsky vedie projekt bytovej galérie Flatgallery v Bratislave.

Jakuba Berdycha v galérii NOVA, objektov od štúdia Mejd (Katarína Beličková a Štefan Nosko) v showroome Slávica, ako aj inštalácia sviežeho dizajnu od dvojice ALLT Studio (Elena a Peter Simonik) v Diagram Concept Store.

Simona Janišová sa stala hviezdou slávnostného odovzdávania cien v Kostole klarisiek, keď si okrem hlavnej ceny odniesla aj Cenu za kolekciu *Anachronik*. Oceneným produktom BADW 2017 sa stal stôl *Tin Tin* od Lea Čellára z podniku Javorina a objavom BDW 2017 mladá slovenská textilná dizajnérka Terézia Feňovčíková s experimentálnou kolekciou mužských odevov *Hanbok*. O víťazoch rozhodovala medzinárodná porota, v ktorej boli zastúpení nielen hostia festivalu, ale aj domáci a zahraniční odborníci. Na budúci rok si BDW pripomenie okrúhlu desaťročnicu, podľa organizátorov sa teda bude viac oslavovať. Veríme, že oslavy budú patriť najmä kvalitným trendom v slovenskom dizajne. ■

Bratislava Design Week Awards 2017:

Hlavná cena a Cena za kolekciu

Simona Janišová za *Anachronik*
Séria kameninových a porcelánových objektov nadväzuje na archetypálne tvaroslovie a tradičné postupy dekorovania keramiky a reinterpretuje ich prostredníctvom digitálnych technológií.

Cena za produkt

Leo Čellár za *TinTin*

Jednoduchý a praktický konferenčný stolík od značky Javorina, tradičného výrobcu dizajnového slovenského nábytku z masívneho dubového dreva.

Cena za objav

Terézia Feňovčíková za *Hanbok*

Kolekcia pánskych odevov s experimentálnym tvarovaním a priestorovým formovaním odevov. Inšpiráciou bol kórejský kostým *Hanbok* a kaligrafia.

Keaykolour®

Virgin Pulp
Original

Embossing
Buckram

Embossing
Dragoon

Embossing
Cedar

100% Recycled

Výrobca:




arjowiggins

Distribútor:







AJ WEJ- -WEJOVA VLNA. POZÍCIA KERAMIKY V SÚČASNEJ SVETOVEJ TVORBE

Text Petra Polláková

Foto archív Národná galéria v Prahe

Na jarnú a letnú sezónu 2017 pripravila Národná galéria v Prahe v spolupráci s Kunsthaus Graz a kurátorom Petrom Pakeschom výstavu nazvanú *Otisky viedění. Řeč keramiky*, venovanú pozícii keramickej tvorby v modernom a súčasnom svetovom umení. Na príprave výstavy sa kurátorsky a umelecky podieľali dve výrazné osobnosti – Aj Wej-wej (Ai Weiwei)¹ a Edmund de Waal, ktorí sa intenzívne venujú práve oblasti keramiky. Hlboké porozumenie keramickej tvorbe umožňuje obom umelcom zásadne prehodnocovať a zároveň odhaľovať nové možnosti tohto média.



- ↑ Edmund de Waal: Úloha pre kritika, Za noci, obe diela 2016.
- Pohľad do výstavy, diela Edmunda de Waala.
- ← Aj Wej-wej: Slnecnicové semienka, inštalácia pred vstupom na výstavu.

Výstava obsahuje širší historický rámec záujmu západných moderných a súčasných umelcov o keramickú tvorbu. Predstavuje ukážky tvorby umelcov, ako sú Pablo Picasso, Isamu Noguchi, Lucio Fontana alebo Joan Miró, ktorí výrazne prispeli k pochopeniu keramiky ako zvrchovaného umeleckého média výrazne prekračujúceho úzke hranice umeleckého remesla.

Autori výstavy zdôrazňujú taktiež transkultúrne presahy. Oboja ústrední umelci výstavy, Aj Wej-wej a Edmund de Waal sú svojimi životnými a umeleckými osudmi silno previazaní s tradíciou východoázijského umenia keramiky, ktoré sa v mnohých ohľadoch zásadne odlišuje od západného ponímania keramiky ako úžitkového remesla.

Ťažiskom výstavy, prezentovanej vo veľkorysých priestoroch Veľtržného paláca, je reprezentatívny výber z tvorby umelcov Aj Wej-weja a Edmunda de Waala, ktorý otvára fascinujúci dialóg medzi dvoma rozdielnymi umeleckými osobnosťami a ich originálnymi prístupmi ku keramickej tvorbe. Napriek odlišným východiskám spája oboch umelcov pohľad na keramiky ako na archeotypálne umenie, ktoré sa dotýka samej

prapodstaty umeleckej tvorby. Médium keramiky nadobúda v tvorbe oboch autorov takmer existenciálne rozmery, vzťahujúce sa k základným otázkam ľudského osudu a identity jednotlivca v rámci ľudského spoločenstva.

Tento prístup je výrazne prítomný predovšetkým v monumentálnych minimalistických inštaláciách Edmunda de Waala, ktoré sú harmonickým prepojením klasickej západnej moderny s odkazmi na tradíciu východoázijského monochrómneho porcelánu. De Waal vychádza zo základných geometrických foriem, jednoduché valcovité porcelánové nádoby sú v premyslených rytmizovaných kompozíciách umiestňované do vitrín architektonicky reagujúcich na výstavný priestor.

Celú výstavu otvára de Waalovo majstrovské dielo *Za noci* (2016) – inštalácia desiatok čiernych porcelánových nádob, črepov, cínových škatuliek a olovených projektív umiestnených vo veľkej čiernej hliníkovej vitríne. Predmety s jednoduchými geometrickými tvarmi, rozmiestnené v nepravidelnom rytme na jednotlivých poličkách vitríny, získavajú vlastnú tajomnú vnútornú logiku, ktorá diváka oslovuje takmer na metafyzickej úrovni.

Výstava:
Otisky viedění.
Řeč keramiky.
 Národní galéria
 v Prahe,
 17. 3. 2017
 – 27. 8. 2017



Podobne nepreniknuteľne pôsobí menšia inštalácia *Predmety a zjavenia III (2012)*, ktorú tvorí súbor keramických nádob v rôznych tvaroch a veľkostiach, umiestnených vo vitríne za nepriehľadným sklom. Existenciu nádob za sklom iba tušíme, ale nie sme schopní určiť ich presný tvar, vzhľad, štruktúru a význam.

De Waalove inštalácie navodzujú zložité filozofické otázky o zmysle ľudského údely, ale zároveň plne rešpektujú hlboké a neuchopiteľné tajomstvo bytia. Symbolické je z tohto pohľadu taktiež de Waalove využitie monochrómnych porcelánových nádob. Výroba porcelánovej hmoty bola pre západný svet po dlhé stáročia nepreniknuteľným tajomstvom, nedosiahnuteľným snom. Mnohí boli doslova posadnutí snahou o odhalenie *arcana* – tajomnej formuly na výrobu porcelánovej hmoty.

Výstava upozorňuje taktiež na tento aspekt vzácnosti a záhadnosti porcelánu z pohľadu západnej kultúry. V kontexte de Waalovho diela je tu vystavený menší súbor historických meissen-ských porcelánových nádob s bielou polevou, radiacich sa k najstaršiemu európskemu porcelánu. Tento historický porcelán zároveň úzko súvisí so

zberateľskou a teoretickou činnosťou Edmunda de Waala. Umelec sa dlhodo- bo venuje zberateľstvu a teórii západ- ného i východoázijského umeleckého remesla a keramiky.² Jeho teoretický záujem o vývoj keramickej tvorby dokumentuje časť výstavy venovaná dielu ďalších výrazných osobností 20. storočia, ktoré zásadným spôsobom prehodnocovali médium keramiky a vymanili ho svojou tvorbou z úzkej škatuľky umeleckého remesla. Divák tak má jedinečnú možnosť vidieť vedľa seba v nových a zaujímavých súvis- lostiach ukážky z keramickej tvorby Pabla Picassa, Isamu Nogučiho, Joana Miróa, Petra Voulkosa alebo mlad- ších autorov, ako je napríklad slávna nórska keramička Marit Tingleff. Pražská výstava je navyše obohatená o keramické dizajnové nádoby ku- bistických tvarov českých umelcov Vlastislava Hofmana a Pavla Janáka.

Ako už bolo niekoľkokrát zdôraznené, Edmund de Waal výrazne odkazuje na oblasť východoázijskej keramiky, v čom do značnej miery nadväzuje na silnú britskú tradíciu ateliérovej kera- mickej tvorby začínajúcej Bernardom Leachom. Leach, ktorý strávil dlhé roky v Japonsku, kde okrem iného študoval keramiky u japonských majstrov, sa

po návrate do Anglicka zasadzoval v oblasti keramickej tvorby o pre- pájanie západnej a východoázijskej umeleckej a filozofickej tradície. De Waal, ktorý bol študentom Leachovho žiaka a taktiež absolvoval štúdium keramiky v Japonsku, sa pokúsil na základe bádania v archívnych materiá- loch rekonštruovať Leachov umelecký odkaz v oblasti keramickej tvorby a taktiež prehodnotiť jeho dnes už značne prekonaný pohľad na japonské umenie a kultúru.³ De Waal sa svojou tvorbou i teoretickými štúdiami snaží odstraňovať určité stereotypy pre- žívajúce vo vzťahu západného sveta k východoázijskej umeleckej tradícii.

Aj Wej-wejova pozícia čínskeho umelca vychádza z úplne iných základov. Umenie keramiky malo v Číne vždy zásadne iné postavenie než v západ- nom umení. Stálo pri samých zákla- doch čínskej civilizácie a kultúry. Keramická tvorba je v Číne dokonca prepojená s mýtom o stvorení ľudskej rasy.⁴ V tradičnom čínskom umení mala keramika štatút vysokého ume- nia, ktoré bolo na viacerých úrovniach pevne spojené s kultúrnou tradíciou a životným štýlom čínskej intelek- tuálnej elity. O tom ostatne veľmi výstižne vypovedá aj Aj Wej-wejova



↑ Pohľad do výstavy. V popredí vitrína s dielom Isamu Nogučiho.

→ Aj Wej-wej: Farebné vázy, súbor čínskych neolitických váz pokrytých priemyselnými farbami.

zberateľská činnosť. Sám sa dlhé roky intenzívne venoval zberateľstvu čínskej starožitnej keramiky, predovšetkým objektom z obdobia do konca 12. storočia, tradične považovaným za vrchol vo vývoji čínskej keramiky.

Mnohé z Aj Wej-wejových projektov výrazne čerpajú zo západnej modernistickej tradície, ale zároveň sa hlboko dotýkajú zložitého vzťahu súčasnej čínskej spoločnosti k vlastnej historickej tradícii. Hlboká sociálna angažovanosť je jednou z dôležitých charakteristík čínskeho súčasného umenia, ktoré citlivo reaguje na najrôznejšie problémy čínskej spoločnosti a politickej situácie. Táto problematika je často reflektovaná práve prostredníctvom symbolického nadväzovania na čínsku históriu. V čínskom kontexte bola a je historická perspektíva vždy dôležitým východiskom pre aktuálnu umeleckú tvorbu.

Súčasnú čínsku umenie však nereaguje len na tradičné historické kontexty, ale vzťahuje sa i k dramatickým udalostiam nedávnej minulosti, predovšetkým ku Kultúrnej revolúcii a jej kampaniam proti štyrom prežitkom, kam spadala i devastácia tradičnej kultúry a myslenia.

Tento aspekt stretávania historickej pamäte a súčasného umenia sa často odohráva v ritualizovanom historickom priestore, ktorý sa pre čínskych umelcov stáva symbolickým médiom, odhaľujúcim pravú identitu čínskej spoločnosti.

Výrazné prehodnocovanie čínskej historickej identity stojí taktiež v pozadí Aj Wej-wejovho prístupu ku keramickej tvorbe. Pred vstupom do samotných výstavných priestorov narazíme na prológ výstavy – hrbu porcelánových semienok, pripomienku umelcovho monumentálneho projektu, ktorý prezentoval na prelome rokov 2010 a 2011 v Tate Modern v Londýne. Aj Wej-wej tu nechal vyplniť rozsiahly priestor Turbínovej haly stovkami miliónov porcelánových semienok, ktoré boli zhotovené v čínskom Ťing-te-čene (Jingdezhen), historickom centre porcelánovej výroby. Ťing-te-čen, takmer synonymum čínskej porcelánovej produkcie, predstavuje v tomto prípade práve ten ritualizovaný historický priestor, ktorý po stáročia formoval čínsku kultúru. Stovky anonymných remeselníkov vytvorili milióny porcelánových semienok, ktoré sú na prvý pohľad rovnaké, ale zároveň je každé semienko originálnym umeleckým dielom. Tento koncept, symbolizujúci



stratu umeleckej identity, odkazuje okrem iného k problematike súčasnej sériovej produkcie lacného čínskeho porcelánu zaplavujúceho svetový trh.

Odkaz k histórii výroby porcelánu v Ťing-te-čene nájdeme aj v prípade umelcovej inštalácie desiatok črepov zobáčikov porcelánových nádob. Črepy navodzujú nielen zmyslový pocit mesta doslova preplneného historickými porcelánovými úlomkami, po ktorých tu ľudia na každom kroku šliapu, ale sú aj reflexiou histórie a súčasnosti čínskej spoločnosti.

Symbolika črepu sa zároveň dotýka výrazných ikonoklastických prístupov v Aj Wej-wejovej tvorbe, pre ktoré sú v oblasti jeho práce s keramikou charakteristické rôzne spôsoby deštrukcie čínskych neolitických a starovekých keramických nádob.

Tento okruh projektov začal slávny fotografický cyklus z roku 1995, kde je umelec zachytený v priebehu procesu, ako púšťa z rúk neolitickú vázu, ktorá padá na zem a rozbíja sa. Pražská výstava prezentuje slávnú inštaláciu *Farebné vázy* z roku 2006, keď umelec pokryl sériu neolitických nádob z obdobia dynastie

žiarivými priemyselnými farbami. Tradícia sa tu stretáva so súčasnosťou doslovným prepojením historických a moderných materiálov.

Podobný princíp stojí v pozadí ďalšieho slávneho projektu z roku 1994 – zásobníc z obdobia dynastie Chan (Han, 206 pr. n. l. – 220 n. l.), ktoré umelec doplnil logom *Coca-coly*, symbolom globálnej spoločnosti konzumu zásadne transformujúcim aj súčasnú Čínu.

Archetypálne formy, motívy a symboly tradičného východoázijského umenia Aj Wej-wej zachytáva prostredníctvom svojich kultúrnych ready-made. Najslávnejšia je v tomto smere jeho séria porcelánových plastiek vzdávajúcej sa vlny, odkazujúcich nielen ku ikonickému Hokusaiovmu drevorezu s motívom vlny, ale taktiež k tradícii čínskej monochrómnej keramiky.

Na Aj Wej-wejove zberateľské aktivity nadväzuje v rámci výstavy niekoľko ukážok najstaršej čínskej keramiky zo zbierok Museum für Ostasiatische Kunst v Kolíne nad Rýnom. V tomto smere naisto zamrzí, že v rámci pražskej výstavy neboli aspoň okrajovo zapojené ukážky historickej čínskej keramiky zo zbierok Národnej galérie v Prahe, ktoré

by v tejto súvislosti mohli zaujímavo upozorniť na silnú tradíciu českého zberateľstva starého čínskeho umenia, a to i v okruhu českých umelcov. Tým by sa ešte posilnila myšlienka vzájomného prepojenia najrôznejších historických i kultúrnych tradícií, ktoré je neustálym zdrojom nových prístupov a východísk, a to i v tradičných umeleckých oblastiach, kam patrí práve keramická tvorba. ■

Petra Polláková je sinologička a historička umenia. Kurátorsky pôsobila v Zbierke ázijského umenia Národnej galérie v Prahe. Venuje sa predovšetkým interdisciplinárnym témam a ohlasom čínskeho umenia v českom prostredí.

- 1 Čínske mená a názvy uvádzam v českom, respektíve slovenskom prepise, pri prvom výskute čínskeho mena alebo názvu uvádzam v zátvorke taktiež medzinárodný prepis čínštiny do latiniky - pchin-jin (pinyin).
- 2 Edmund de Waal je autorom svetového bestselleru – románu *Zajac s jantárovými očami* (2010) rozprávajúcom o dramatických osudoch vzácnnej zbierky japonských *nekuke*, ktorá sa nachádza vo vlastníctve autorovej rodiny. V roku 2015 vydal publikáciu *The White Road: Journey into an Obsession*, ktorá je intímny príbehom o tajomstve porcelánu prepájajúcom európsku a čínsku umeleckú a remeselnú históriu.
- 3 K tomu pozri Edmund de Waal/ Kaneko Kenji: *Rethinking Bernard Leach: Studio Pottery and Contemporary Ceramics*. Kjóto 2007.
- 4 Podľa jedného z čínskych antropogonických mýtov vytvorila bohyňa Nüwa ľudí z hlíny. Bohyňa spočiatku trpezlivo a detailne modelovala ľudské postavy, ale keď sa unavila, už len švihala bičom do hlíny, čím vytvárala nedokonalé ľudské postavičky. Tie sa neskôr stali poddanými aristokracie, ktorá vznikla dokonalým vymodelovaním z hlíny.

Rona —

Text Adriena Pekárová

Foto archív Slovenské múzeum dizajnu SCD, Rona a. s.



Karol Hološko: Nápojová súprava
LR 1982, fúkané sklo, 1962. Replika
pôvodnej súpravy vyrobená v roku 2017.
V zbierkach SMD. Foto: Adam Šakový.

— sklo v čase

Skláreň Rona v Lednických Rovniach má 125 rokov a je to dnes jeden z najprogresívnejších výrobcov nápojového skla vo svete. Z podnikateľského hľadiska, ale aj z hľadiska histórie dizajnu na Slovensku je to mimoriadny fenomén. Vo fabrike sa nepretržite vyrába od jej založenia v roku 1892 (keď nepočítame dvojmesačný útlm spôsobený udalosťami na konci druhej svetovej vojny), jej priemyselný potenciál sa rozvíja a o jej produkciu je záujem vo svete. Formovanie slovenského sklárskeho dizajnu v päťdesiatych rokoch minulého storočia by nebolo možné bez solídne budovaného technologického potenciálu fabriky a záujmu o dizajnovú kvalitu produktov. V súčasnosti predstavuje Rona aj jediné výrobné zázemie, ktoré umožňuje pokračovanie vývojovej línie sklárskeho dizajnu.

Formovanie tradície

Skláreň, už ako svoju dvanástu fabriku, založila rodinná firma Schreiber und Neffen z Viedne v roku 1892. Rodina Schreiberovcov sa usadila v Lednických Rovniach a skúsený podnikateľ a obchodník Josef Schreiber ml. viedol spoločnosť ako prezident desať rokov. Dôraz na moderné technológie, ktorými fabriku vybavili, umožnil sklárni reagovať flexibilne kvalitnou produkciou na záujem trhu a stal sa akýmsi odkazom do budúcnosti. Skláreň spustila najskôr výrobu tabuľového skla, ktoré nemalo očakávaný ohlas, ale hneď v nasledujúcom roku zaviedla výrobu lisovaného skla pod značkou Kaiserkristall. Sortiment skla na každodenné použitie, ako taniere, misky, flakóny, soľničky, popolníky, tvarovo a dekorom napodobňovali brúsené sklo, boli cenovo dostupné pre široké spektrum domácností a priniesli očakávaný zisk. Súčasne sa rozbehla aj výroba tenkostennej fúkanej kalíškoviny pod názvom Ronacrystall (resp. Rona-kristall) s jednoduchými, ale elegantnými a esteticky pôsobivými tvarmi. Sklo sa dekorovalo rytím, brúsením, gilošovaním, gravírovaním. Od roku 1896 skláreň ako prvá v Európe začala používať pantograf anglickej výroby a výrobky dekorované jemným lineárnym pantodekorom boli veľmi obľúbené. Podstatný objem kalíškoviny so striednym dekorom si objednávali veľké európske hotely a zákazníci zo zahraničia, najmä USA, Talianska a Švajčiarska. V rokoch prvej svetovej vojny skláreň profitovala z výroby cylindrov a tienidiel na lampy, ale kalíškovina už zostala hlavným výrobným artiklom.

Počas vojnovnej Slovenskej republiky sa skláreň stala súčasťou nemeckého koncernu Stözlze, no osamostatnila sa a v roku 1942 vznikla akciová spoločnosť Slovenské sklené huty, predtým Schreiber und Neffen, úč. spol. Na začiatku štyridsiatych rokov sa podarilo rozbehnúť veľkú modernizáciu technológie, a aj keď plány neboli celkom dokončené, skláreň sa stala svojím vybavením a možnosťami najmodernejšou slovenskou fabrikou na výrobu skla.

Karafa, fúkané číre sklo
zdobené pantodekorom, 1910.
Foto: Eduard Timko.



Kalich na víno a pohár na vodu,
číre fúkané sklo, pantodekor
a maľovaná pantoznačka, 1913.
Foto: Eduard Timko.



V roku 1946 bola sklárnež znárodnená a premenovaná na Slovenské sklárne, n. p., v roku 1950 Spojené sklárne, n. p. Po požiari roku 1947 sa uskutočnila rekonštrukcia a modernizácia a v nasledujúcich desaťročiach sa začal proces postupného zavádzania strojovej automatickej výroby. Pre vývoj rovnianskeho skla bolo dôležité vynájdenie patentovanej technológie ťahanej nohy v roku 1956, ktorá umožňovala výrobu kalicha a nohy z jedného kusa skloviny. Je spojená s menami dizajnérov Karola Hološka a Jaroslava Tarabu a technika Ing. Vojtecha Chmelíka. Technológia ťahanej nohy dala charakteristický tvar rovnianskemu nápojovému sklu, a hoci bola určená pre ručnú výrobu, neskôr bola vyvinutá aj technológia pre automatickú strojovú výrobu. Hoci sa aj počas päťdesiatych rokov výrobný program sklárne rozširoval o nové druhy najmä technického skla (žiarovky, banky, televízne obrazovky), v šesťdesiatych rokoch došlo k definitívnej zmene koncepcie a úžitkové stolovacie sklo sa už natrvalo stalo hlavnou náplňou výroby fabriky. Potvrdili to aj nasledujúce modernizácie technológií, zavedenie prvej kontinuálnej vane na ručnú výrobu, priemyselné doriešenie ťahanej nohy a iné. Rozhodujúce technologické zmeny sa udiali v deväťdesiatych rokoch, keď sa po privatizácii v roku 1992 stala sklárnež akciovou spoločnosťou s názvom LR Crystal a postupne sa modernizovali a rozširovali všetky výrobné linky, taviace agregáty i dekorovacie techniky. Unikátnymi technológiami, ktoré znamenali svetové prvenstvá, boli zavedenie automatickej výroby kalíškov s ťahanou nohou dvojitým fúkaním (2002) a opracovanie ústneho okraja kalíškov laserovou metódou (2009). S istotou možno povedať, že vďaka investíciám do moderných technológií sa darí udržiavať sklárni svoju dobrú pozíciu vo svetovom konkurenčnom prostredí.

Súčasne s procesom modernizácie výroby sa profilovala obchodná stratégia a menil sa názov sklárne – od mája 1992 vstúpila na zahraničné trhy so značkou LR Crystal, neskôr Rona Crystal a definitívne v roku 2002 vznikla akciová spoločnosť s názvom Rona, a. s.

Jan Bárta: Šálka na čaj,
fúkané dymové sklo, 1934.
Foto: Eduard Tímko.



Ladislav Pagáč: Nápojová
súprava, fúkané číre sklo, 1986.
Foto: Jana Hojstričová.



Dizajnéri – základy

V prvých rokoch podobu a výzdobu skla určovali viedenský návrhári na objednávku majiteľa sklárne, pričom vychádzali zo vzorov známej francúzskej sklárne Baccarat. Na začiatku 20. storočia však nachádzame v sklárni prvého návrhára, ktorého meno poznáme. Jan Bárta (1883 – 1959) prišiel ako 18-ročný z Moravy už so skúsenosťami z práce v sklárni a v roku 1904 sa stal vedúcim leptárne. Navrhoval dekory, ale aj dizajn produktov v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Bárta bol vzdelaný a literárne činný, zaujímala ho história a zostal po ňom nedokončený rukopis Dejiny sklárskeho priemyslu na Slovensku, v ktorom sústredil množstvo zaujímavých faktov zo 600-ročnej histórie sklárstva. Janovi Bártovi možno pripísať ešte aj inú zásluhu o slovenský dizajn – koncom dvadsiatych rokov stretával v kresliarni fabriky mladého Karola Hološka, ktorý tam vtedy ešte ako chlapec pracoval, učil ho a povzbudzoval v záujme o výtvarné umenie.

Zvláštnosťou bola v rokoch 1944 – 1950 spolupráca s vtedy mladým slovenským maliarom Vincentom Hložníkom (1919 – 1997). Vytvoril niekoľko návrhov na dekorovanie váz a kalíškov s tematikou slovenskej dediny, ktoré do podoby rytého a gravírovaného dekoru preniesli českí rytci. Táto snaha sklárne o pokračovanie tradičného hrubostenného, brusom zdobeného skla nebola však dlhodobá, pretože v päťdesiatych rokoch sa postupne presadzovala potreba funkčného nápojového skla na každodenné použitie.

Priechod v prístupe k dizajnu znamenal príchod Karola Hološka (1912 – 1978). V roku 1947, keď ho prijali, mal za sebou 12-ročné úspešné pôsobenie v návrhárskom oddelení argentínskej sklárne Cristalerias Rigolleau aj štúdiom figurálnej kresby a maľby na Escuela de Bellas Artes v Buenos Aires. Ako vedúci návrhárskeho oddelenia sa od začiatku snažil o uplatnenie svojich aktuálnych poznatkov o trendoch súdobého skla. Znamenalo to odklon od dekoratívnej tradičnej rovnianskeho skla a tvarových archaizmov. Nebolo to jednoduché v sklárni, ktorá sa desaťročia opierala o svoju tradíciu

Karol Hološko: Nápojová súprava LR 1512, fúkané a brúsené sklo, 1972. Replika pôvodnej súpravy vyrobená v roku 2017. V zbierkach SMD. Foto: Adam Šakový.



Jaroslav Taraba: Nápojová súprava LR 1980, fúkané sklo, 1988 - 1990. Replika pôvodnej súpravy vyrobená v roku 2017. V zbierkach SMD. Foto: Adam Šakový.



Jozef Kolumbus: Nápojová súprava LR 1999, fúkané číre sklo, 1985. Replika pôvodnej súpravy vyrobená v roku 2017. V zbierkach SMD. Foto: Adam Šakový.



uchovávanú od konca 19. storočia v knihách návrhov. Hološko dospel k jednoduchým funkčným tvarom tenkostennej kalíškoviny s elegantnou obrysovou líniou, v ktorej vyniká krehkosť skla. Po vynájdení technológie ťahanej nohy sa ešte zvýraznila subtilnosť a estetický účinok jeho nápojového skla. Paralelne s návrhmi pohárov a karáf z čírej skloviny vytvára na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov vázy, misy a misky z farebného skla jednoduchých geometrických tvarov, valcovité, štíhle či kónicky tvarované. Po roku 1964 sa jeho tvaroslovie mení – prichádza s robustnejšou podobou pohárov s masívnymi a nízkymi stopkami. V posledných rokoch svojej dizajnerskej práce sa vracal aj k variantom tenkostenných riešení nápojových súprav. Hološkova tvorba však obsiahla aj iné techniky, nielen fúkanie, hoci menej početné, a to hutnícky tvarované dekoratívne vázy a misy, taniere a fľaše. Príležitostne používal aj leptaný a rytý dekor s figurálnymi motívmi na valcovitých vázach. Niektoré Hološkove návrhy sú ojedinelými experimentmi s možnosťami techniky fúkania, ako o tom svedčí súprava mís s vrchnákom na stopkách z roku 1962, alebo hravé kompozície evokujúce ľudské figúry poskladané z fragmentov pohárov z roku 1968. Hodnotenie Hološkoveho pôsobenia v Lednických Rovniach nie je kompletne bez ocenenia jeho práce, ktorú vykonal ako zakladateľ a vedúci výtvarno-technického strediska od roku 1957 až do svojho odchodu v roku 1971. Vytvoril sa vlastne prvý prototyp dizajnerskeho firemného pracoviska, ktoré kontinuálne zabezpečovalo inovácie produkcie, aplikovalo technologické vymoženosti a posúvalo ich hranice. Karol Hološko strávil vo fabrike 25 rokov v každodennom kontakte s výrobou, dokonale poznal špecifiká sklárskej technológie a vedel ich efektívne využiť. Okrem domácich ocenení získal mimoriadny Diplom de Honor na výstave v Sklárskom múzeu v Corningu (USA) v roku 1959 a striebornú medailu na medzinárodnom veľtrhu Exempla v Mníchove v roku 1972. Tieto výstavné príležitosti boli aj istým kontaktom s dňom v sklárskom dizajne, ktoré Hološko vo svojej tvorbe invenčne spracoval. Jeho návrhy nápojového skla nestratili spojenie s trendmi európskeho dizajnu.

Krátkodobo pôsobili v sklárňach aj českí sklári – Jindřich Rejnart (sedemdesiate roky) a Dagmar Kudrová, ktorá v roku 1960 získala ocenenie na trienále v Miláne za súpravu pohárov so súdkovitým kalichom a plochým dnom, netypickým v tom čase pre rovniansku produkciu.

Druhou dôležitou osobnosťou nielen sklárne v Lednických Rovniach, ale pre slovenský sklársky dizajn vôbec, je Jaroslav Taraba, ktorý prišiel do fabriky v roku 1948 ako 16-ročný. Najskôr pracoval v kresliarni, v roku 1960 sa stal Hološkovým asistentom a v roku 1972 prevzal po ňom vedenie výtvarno-technického strediska. Taraba si osvojil Hološkove princípy tvorby nápojového skla, zmysel pre tvarovanie tenkostennej kalíškoviny a čisté klasické línie, no postupne tieto kritériá prekračoval a dopracoval sa k vlastným postupom a vlastnej koncepcii úžitkového skla. V šesťdesiatych rokoch využíval ešte zväčša geometrický pantodekor, no neskôr sa sústredil na čistý nedekorovaný tvar s pevne geometricky tvarovaným kalichom a štíhlou nohou. V sedemdesiatych rokoch sa objavujú poháre komponované na robustnej nohe alebo priamo na zhrubnutom dne, ktoré vytvára vrstvu „ladu“. V osemdesiatych rokoch varioval valcovité poháre so zvýšenou zosilnenou nohou dotváranou hutnícky. Okrem nápojového skla sa jeho záujem o hutnícke tvarovanie prejavil aj v rade dekoratívnych mís, žardiniér, váz a fliaš z farebného skla dotváraných hutníckymi technikami zdobenia skla za horúca. Vytváral ich od sedemdesiatych rokov ako svoju individuálnu tvorbu a vracal sa k nej, keď bola možnosť, naposledy ako účastník sklárskeho sympózia v roku 2000. Tarabovým prínosom je obohatenie nápojových súprav o ďalšie typy nádob a vytvorenie komplexných stolových súprav s tvarovo inovovanými miskami, dózami, fľašami. V nápojových súpravách sa vracal k využitiu farby, robustnému tvarovaniu a slávnostnému poňatiu pohára. Za vyše štvrtstoročie svojej dizajnerskej práce vytvoril desiatky návrhov pre ručnú aj strojovú výrobu vždy so zmyslom pre technické možnosti výroby a snahou posúvať hranice možného.



V osemdesiatych rokoch pôsobili v sklárni ako interní dizajnéri Jozef Kolembus (1955) a Ladislav Pagáč (1949) a príležitostne Juraj Steinhübel (1958), absolventi odboru sklárskeho výtvarníctva na VŠVU v Bratislave. Kolembus navrhoval širokú škálu úžitkového skla – nápojové sklo, karafy, džbány, misky a dózy. Pri nápojových súpravách zaujme oblú modelácia krehkého kalicha v kontraste s nohou pohára. Často je profilovaná alebo zdobená efektným hutníckym dekorom z farebného skla ako výrazným estetickým prvkom. Z dielne Ladislava Pagáča vyšli okrem nápojového skla najmä typy stolového skla, v ktorých sa spája úžitková a dekoratívna funkcia – karafy, dózy, misky, fľaše. Netradične je tvarovaná napr. kinetická súprava z roku 1986. Jeho dizajn vychádza z prísne geometrického konceptu, v ktorom sa uplatnili varianty kónického tvaru, silná profilovaná noha a kontrast hrubej skloviny s oblo tvarovaným dnom kalicha. Obaja dizajnéri pôsobili v sklárni počas osemdesiatych rokov a zanechali pre archív sklárne dizajnový výrazný a osobitý návrh, ktoré obohacujú vývoj slovenského sklárskeho dizajnu. Pri porovnávaní produkcie nápojových súprav z osemdesiatych rokov sa zdá, že sa mladší dizajnéri vrátane Jaroslava Tarabu inšpirovali aj navzájom a podobným motívom dávali vlastný individuálny výraz.

Dizajnéri – súčasnosť

V deväťdesiatych rokoch sa postupne vymieňalo dizajnerské zázemie sklárne. Internými dizajnermi sa stali absolventi sklárskeho výtvarníctva VŠVU Peter Šípoš (1963) a Patrik Illo (1973). Zatiaľ čo Šípoš prišiel s konceptom vychádzajúcim z tradície, v ktorom má dôležitú úlohu imaginácia, dekoratívnosť a obľuba farebného skla, Patrik Illo pokračuje v rozvíjaní línie nápojového skla s elegantnými hladkými líniami. Illo absolvoval najskôr Stredné odborné učilište sklárske v Lednických Rovniach a v sklárni navrhoval už počas druhého ročníka štúdiá na VŠVU. Keď sa v roku 1998 stal interným dizajnerom, dokonale bol oboznámený s výrobnými technológiami a poznal možnosti strojovej aj ručnej výroby. Vytvoril desiatky odlišných návrhov nápojových súprav, kde využíva klasické i experimentálne prvky tvarovaných s charakteristickou štíhlou nohou a dominantným kalichom. Osobitnú zmienu si zaslúžia jeho karafy na víno, ktoré navrhuje už od deväťdesiatych rokov a stále nachádza nové inšpiračné zdroje, či už je to rad „alchymistických“ krivulí – elegantných obradných nádob, alebo vtipných variácií na zvieracie motívy či racionálne riešené skúšky kinetických a vertikálnych tvarov. Karafy sú však vždy riešené účelne, plne



Patrik Illo: Súprava pohárov, fúkané číre sklo, 2006. Foto: archív P. I.

Illola: Vázy z kolekcie Secret garden, 2015. Foto: archív P. I.



Produkcia – značka

rešpektujú funkciu dekantovania vína a originálnym riešením podporujú zmyslový zážitok zo stolovania. Illov tvorivý rozsah však presahuje pole dizajnu – jeho voľná sklárska tvorba, kde pracuje najmä s technikou tvarovania skloviny za horúca, je preňho aj prameňom nových nápadov a myšlienok, ktoré stvárnjuje v úžitkovom skle. Ako dizajnér dlhodobo pracujúci vo fabrike s dedičstvom 125-ročnej výroby úžitkového skla a v kontakte s meniacimi sa pokročilými technológiami výroby, ktoré ovplyvňujú podobu dizajnu, si jasne uvedomuje svoju zodpovednú úlohu dizajnéra: prichádzať s novými riešeniami, ale vychádzať zo špecifik miesta, v ktorom sa jeho návrhy realizujú, a účelu pre toho, komu sú určené. Patrik Illo je od roku 2006 externým šéfdizajnérom Rony a vedie inovačnú komisiu, kde môže uplatniť svoj globálny pohľad na formovanie ponuky, aby vyjadrovala esenciu najlepších tradícií sklárne aj možností špičkovej technológie súčasnosti.

Dlhoročným interným dizajnérom od roku 1996 je Miloš Janků, absolvent Strednej umeleckej školy sklárskej v Železnom Brode, ktorý sa špecializuje na návrhy pre strojovú výrobu. Na jeseň 2017 sa vracia ako interná dizajnérka Mária Račková (1980), absolventka VŠVU, ktorá má za sebou už niekoľkoročnú prácu pre Ronu. Jej oblasťou je najmä ručná výroba a dekorácie – znovu objavuje tradičné dekoračné rovniarske techniky a ich spojenie so súčasným dizajnom. Od roku 2013 pracuje ako externistka aj poľská dizajnérka Aleksandra Stencel. Sústreďuje sa na ručnú výrobu a dekorácie. Stencel spolupracuje s Patrikom Illom aj na spoločnom projekte Illola. Vznikol zo snahy využiť nápady na uplatnenie dekoru, ktoré nemali predpoklady na komerčné využitie, ale ponúkali výrazný priestor pre originálne autorské riešenia. Koncept je založený na dekore ako nositeľovi emócie a významu, ktorý je rovnocennou súčasťou dizajnu.

Skláreň produkuje 63 miliónov kusov skla ročne. Okolo 15 % produkcie sa predáva pod značkou Rona, zvyšok ponúkajú pod svojím menom svetoznáme firmy, ako sú Rosenthal, Villeroy & Boch, Leonardo, Glaskoch, Ritzenhof a mnohé iné. Firmy si vyberajú Ronu ako výrobcu svojich produktov nielen pre špičkové technológie, ale aj pre dizajn, ktorý im skláreň ponúka a ktorý navrhli jej dizajnéri. Najväčší objem produkcie sa exportuje do Nemecka, USA, Veľkej Británie, Francúzska, celkovo do 68 krajín sveta.

O produkciu pod značkou Rona je záujem najmä v USA, v Číne a každoročne si ho v tendroch vyberajú elitné letecké spoločnosti. Aktuálna ponuka, ktorá sa predstavuje každý rok na veľtrhu Ambiente vo Frankfurt nad Mohanom je koncipovaná tak, aby ukázala originalitu a aktuálnosť dizajnu, najlepšie možnosti strojovej aj ručnej výroby, aj škálu dekoračných techník. Podieľajú sa na nej všetci interní aj externí dizajnéri. Unikátom tohto ročníka boli strojovo vyrobené kalichy s objemom 1,7 litra. V ručnej výrobe predstavuje súčasnú špičku technologickej náročnosti a dizajnovej kvality nápojová súprava Lord Patrika Illa.

Impresia – kontakt s históriou

125. výročie sklárne motivovalo aj myšlienku pripomenúť dobrý dizajn minulých desaťročí, ktorý zmizol zo zorného poľa, lebo sa nezachovali pôvodné produkty. Podarilo sa to vďaka replikám súprav, ktoré vizuálne navracajú do prítomnosti tvorbu osobností sklárskeho dizajnu od Karola Hološka, Jaroslava Tarabu, Dagmar Kudrovej, Ladislava Pačáča a Jozefa Kolembusa. Pri ich výrobe si zúčastnení uvedomili, ako sa zmenila doba a technológia. Pôvodná kalíškovina sa vyrábala z pomaly tuhnucej skloviny určenej na ručné fúkanie, ktorá dávala sklárovi čas na dotiahnutie tvaru pohára. V súčasnosti však pernicové pece nahradili vaňové agregáty s univerzálnou sklovinou Cristalin, ktorá je vhodná pre ručnú aj strojovú výrobu. Jej vlastnosti sú však odlišné – moderná sklovina je „krátka“ – rýchlo tuhne a núti sklára pracovať rýchlo, aby stihol dokončiť tvar výrobku. Zručnosť majstrov fúkačov však našťastie zostala a úlohu zvládli.

Takéto návraty k dizajnu z minulosti umožňuje obsiahly archív návrhov. Tie najstaršie sú v „knihách kresieb“ – Zeichenbuch. Veľké knihy s rozmermi 51/34 × 47 cm v plátrovej väzbe prežili asi zázrakom. Je v nich obsiahnutý sklársky sortiment od založenia fabriky v roku 1892 až do konca tridsiatych rokov. Čisté technické kresby ceruzkou alebo tušom umožňujú predstavu o šírke sortimentu – rôzne druhy pohárov misky, dózy, podnosy, krígle, karafy a fľaše – i o charaktere dizajnu. Z uvedených rozmerov a popisov v nemčine možno zistiť odstupňovanie pohárov podľa druhu nápoja, a z poznámok navyše často aj informáciu, ktorému odberateľovi bol daný návrh určený.

Tie novšie návrhy od štyridsiatych rokov minulého storočia majú miesto v kresliarni – je to pracovisko s históriou takmer rovnako starou ako je sama fabrika. Stovky pauzákov sú uložené v starých kovových skrinách, presne očíslované a zaradené. Návrhy z posledných 15 rokov sa už uchovávajú digitálne. Uvádza sa, že vo fabrike je v súčasnosti uložených už viac ako 65 000 návrhov nápojového a stolového dizajnu. Je zaujímavé, že aj napriek tomu, že za posledných 15 rokov je prekresľovanie návrhov záležitosťou počítačových programov, ten posledný krok – výroba matrice na formu sa nezmenila – stále ju niekto ručne musí vystrihnúť z pekného kusa papiera. ■

Adriena Pekárová, editorka, kurátorka, zakladajúca šéfredaktorka časopisu *Designum* (1993 – 2000), do roku 2012 pôsobila v SCD, píše o dizajne a úžitkovom umení, externe spolupracuje so Slovenským múzeom dizajnu.



Obývacía izba s organicky
zvlíneným stropom v dome
architekta Ernesta Fooksa.

Ernest Fooks a iná moderna

Text Adam Štěch

Foto archív autor

Nedávno som počul celkom výstižný bonmot o vplyve nemeckej umeleckej školy Bauhaus, ktorý hovorí niečo v tom zmysle, že táto inštitúcia bola najdôležitejšia vo chvíli, keď zanikla. Niečo na tom naozaj bude, pretože vďaka nútenému uzatvoreniu tejto najdôležitejšej vzdelávacej inštitúcie modernej éry v roku 1933 sa do sveta vydal celý rad avantgardných architektov, dizajnérov, teoretikov a mysliteľov, aby jednak utiekli pred šíriacim sa nacizmom a jednak mohli odovzdať revolučné myšlienky funkcionalizmu svojim kolegom a novej nastupujúcej generácii na mnohých miestach sveta, v USA, Južnej Amerike alebo Austrálii. A práve Austrália, ktorá dodnes stojí trochu bokom od celkového architektonického a dizajnérskeho diania, je od polovice štyridsiatych rokov minulého storočia jedným z najzaujímavejších príkladov, akým spôsobom sa európska modernistická tradícia a jej vplyv premietli v úplne odlišných podmienkach, v novom kontexte a klíme.



Jednotlivé priestory vo Fooksovom dome sú oddelené posuvnými drevenými priečkami.



Svoj dom vybavil Fooks sofistikovaným vstavaným nábytkom.

Iná moderna

Aktuálna výstava a kniha *The Other Moderns* (nedávno vyšla v nakladateľstve South New), odhaľuje celú generáciu európskych umelcov, ktorí napriek tomu, že boli v priebehu rokov zabudnutí, zohrali významnú úlohu vo vývoji austrálskeho modernizmu. Na rozdiel od známych kanonizovaných architektov, ako Roy Grounds, Robin Boyd alebo pôvodcom Rakúšan Harry Seidler, ktorí sú dnes považovaní za otcov modernej austrálskej architektúry, projekt *The Other Moderns* sa snaží predstaviť ďalšie a zabudnuté mená. Mnohí z prisťahovalcov pochádzali z bývalého Československa, Rakúska, Bulharska, Rumunska alebo Maďarska.

Kniha, ktorú editovala kurátorka výstavy Rebecca Hawcroft, predstavuje niektorých z významných prisťahovalcov, čo sa usadili práve v Sydney. V tvorbe Henryho Epsteina, vo Viedni vyškoleného Huga Stossela, z Československa pochádzajúceho Georgea Krala, Maďara Georgea Korodyho alebo interiérového dizajnéra Paula Kafku, sa zrkadlí odkaz európskeho avantgardného školenia v celkom novej perspektíve austrálskeho prostredia. Publikácia tak prináša veľmi zaujímavé informácie aj pre bádateľov a záujemcov o architektúru a dizajn v regióne strednej Európy, a to i napriek tomu, že ide o veľmi špecifickú a exotickú tému.

Napriek tomu, že sa výstava a kniha zaoberá autormi, ktorí pôsobili iba v meste Sydney, prináša nám nový pohľad na modernizmus v Austrálii vo všeobecnosti. Sydney a Melbourne boli vždy konkurenčnými mestami, dokonca aj v architektonickom zmysle. V druhej polovici minulého storočia v Sydney vznikli čistejšie príklady modernistickej architektúry, silne ovplyvnené kalifornským hnutím Case Study House, rezidenčnými realizáciami Marcela Breuera alebo organickou architektúrou Franka Lloyd Wrighta. Realizácie Harryho Seidlera, Nevilla Gruzmana, Petra Mullera alebo Bruceho Rickarda som mal tento rok v lete príležitosť navštíviť aj ja, aby som sa presvedčil o dokonalej lokálnej interpretácii povojnového medzinárodného štýlu.



Ocelové schodisko dominuje interiéru domu architekta Jeana Fombertauxa.



Vonkajšie átrium vlastnej rezidencie architekta Robina Boyda.

Z Bratislavy do Melbourne

Ale Melbourne je iné. Môžeme to rozpoznať už len z konvenčnej zástavby mestského centra, ktoré je farebné, expresívne, organické a vo svojej postate nevkusné. Ak sa pozrieme na konkrétnych architektov minulého storočia, v dielach Robina Boyda, Royea Groundsa, dua Holgar & Holgar alebo Petra McIntyry rozpoznávame silnejší lokálny charakter. Experiment s priestorom, konštrukciou a abstraktným dekorom je typický pre modernistickú školu z Melbourne. Do nej patrí aj meno Ernesta Fooksa, architekta, ktorý absolvoval európske školenie, a v štyridsiatych rokoch prišiel do Austrálie. Jeho pohľad európskeho modernistu a architekta, ktorý sa hlboko zaujímal o urbanizmus, sa v priebehu prvých rokov jeho pobytu v južnej pologuli zásadne zmenil.

Tvorba Ernesta Fooksa zostáva aj v Austrálii mimo lokálnej komunity neznáma. Architekt je autorom niekoľkých stoviek rodinných domov, ktoré postavil hlavne v rezidenčnej oblasti Caulfield North. Tam sa po druhej svetovej vojne koncentrovala židovská komunita, ktorá sa pre Fooksa stala najväčšou skupinou jeho klientov. Najprv som čítal o Ernestovi Fooksovi v jednom zo starých vydaní časopisu *Wallpaper*. Z jeho domu, ktorý tam bol publikovaný, som bol nadšený a to som netušil, že ho o pár rokov navštívim osobne. Nadlho som na neho zabudol a spomenul som si až v momente, keď som tam mal tento rok v júli odletieť. Vďaka dobrým kontaktom som sa spojil so súčasným nájomníkom Fooksovho domu profesorom Alanom Pertom, ktorý pôsobí na Melbourne School of Design. Práve on stojí za niekoľkými projektmi, ktoré vytvoril so svojimi kolegami, aby upriamil pozornosť na dielo tohto originálneho architekta.

Obývacia izba v dome Robina Boyda, ktorý je teraz prístupný verejnosti ako múzeum.

Fooks sa narodil v Bratislave v roku 1906 ako Ernest Leslie Fuchs. O dva roky neskôr sa jeho rodina presťahovala do Viedne, kde mladý Ernest vyštudoval architektúru, ktorú ukončil doktorátom z urbanizmu. Neskôr pracoval v architektonickej kancelárii Theiss & Jaksch, kde sa okrem iného podieľal aj na projekte veľkého mestského paláca Hochhaus Herengasse, ktorý vznikol v rokoch 1929 až 1932. V tejto kancelárii stretáva Bernarda Rudofskyho, ktorý podobne ako Fooks spochybnil racionálny modernizmus v prospech prirodzeného chápania životného priestoru. V roku 1932 zakladá Fooks so svojimi kolegami W. Steptom, N. Trösterom a W. Fabianom štúdio Atelier Bau und Wohnung, v ktorom však vydrží len dva roky. Neskôr stretáva svoju budúcu manželku Naomi, s ktorou sa predtým, než spoločne emigrovali do Austrálie, v roku 1939 v Kanade zosobášil.

V Melbourne Fooks spočiatku pracoval ako člen urbanistického tímu Housing Commission Victoria. Tu však vydržal len niekoľko rokov. Úplne sklamaný z faktu, že v urbanizme sa možno ťažko realizovať a o niečom rozhodovať, si otvoril v roku 1948 svoje vlastné architektonické štúdio. V tom istom roku bol zvolený do Kráľovského inštitútu britských architektov a súčasne sa stal prezidentom židovskej asociácie umenia v Austrálii.

Pobytová zóna domu Jeana Fombertauxa, ktorý sa nedávno objavil na realitnom trhu.





Skulpturálny pilier jednej z rezidií od štúdia Holgar & Holgar.



(Ne)moderný dom

Fooksov dom, ktorý sa zachoval v takmer nezmenenej podobe, je manifestáciou jeho prístupu k rezidenčnej architektúre. Pred niekoľkými rokmi sa objavil na trhu s nehnuteľnosťami. Profesor Pert a jeho manželka Alison si ho však nemohli dovoliť. Napokon presvedčili jeho nového majiteľa, aby im ho prenajal. Odvtedy Alan Pert spustil kampaň na osvetu tohto architekta a dizajnéra. Zameral sa na Fooksovo dielo, vydal reprinty jeho skíc a urbanistických esejí a spolu so študentmi pripravil výstavný projekt, ktorý minulý rok predstavil v priestoroch Fooksovho domu. To všetko priblížilo súčasnej architektonickej scéne európskeho prístahovalca, ktorého mnohé projekty boli bezohľadne zrovnané so zemou. Mapa tých, ktoré stále stoja, bola súčasťou Pertovho projektu a dodnes visí v hale Fooksovho domu.

Fooks sa od začiatku päťdesiatych rokov nevyhýbal žiadnym typom projektov, ale nakoniec sa stal majstrom priestraných modernistických rezidiencií, ktoré koncipoval ako miniatúrne urbanistické štruktúry, ako voľné priechodné priestory spájajúce vplyvy európskej moderny, škandinávského citu pre materiály, formálne bohatstvo americkej organickej architektúry a rafinovanosť i nadčasovosť japonského obytného priestoru. Fooks pristupoval k svojim projektom komplexne, s myšlienkou *Gesamtkunstwerku*. Sám si navrhol všetko od strechy po podlahu vrátane unikátnych riešení interiérových prvkov.

Jeho vlastný dom na adrese 32 Howitt Road, Caulfield North, ktorý dokončil v roku 1967, je najvýraznejším príkladom jeho obytnej koncepcie. Jednopodlažný, z exteriéru nenápadný dom odkrýva svoj šarm v interiéri. Dominuje mu veľký obytný priestor so zvýšeným stropom evokujúcim rané interiéry Alvara Aalta. Palubovkami obitý strop v tvare vlny nám pripomína predovšetkým interiér Aaltovej knižnice vo Viipuri z roku

1935. Ostatným prvkom tiež nechýba rafinovanosť škandinávskych majstrov. Nábytok, kovanie, bar, kuchynský úložný systém. Všetkému venoval Ernst Fooks detailnú starostlivosť a pre mnohé miesta po celom dome navrhol na mieru riešené prvky. Vstupy do ďalších miestností vrátane jedálne, pracovne, kuchyne a spálne sú oddelené od hlavného obytného priestoru japonskujúcimi posuvnými zástenami.

Ak si podľa mapy, ktorú zostavil Alan Pert, prejdete melbournské štvrte Caulfield North alebo Toorok, Fooksových stavieb tu nájdete desiatky. Ale nie je to len Fooks, ktorý tu definoval podobu melbournského rezidenčného predmestia. Architekti Holgar & Holgar pôsobili v rovnakej lokalite a v podobnom duchu na mieru vytvorených riešení stavali v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch minulého storočia najluxusnejšie rodinné domy v Austrálii. Niektoré ich rezidencie, ako napríklad dom Kurtz z roku 1972, sú vzdialené len pár minút chôdze od Fooksovho domu a spolu tvoria odlišnú stranu mince medzinárodného modernizmu. Na rozdiel od Fooksovej škandinávskej vycizelovanosti sú domy štúdia Holgar & Holgar nabité opulentným maximalizmom, nie nepodobným americkým dekoratívnym interiérom sedemdesiatych rokov. V tomto zmysle môžeme hovoriť aj o „inej moderne“, ktorá popiera striktný racionalizmus v prospech hedonistickej a často dekoratívne koncipovanej architektúry.

Možno najlepšie to vystihuje Alan Pert, ktorý vo svojom katalógu nazval Fooksov dom „Off Modern House“. Tento pojem nám o Fooksovej tvorbe môže mnohé napovedať. Architekt mal tendenciu vytvoriť sofistikovaný a útulný priestor na bývanie vyjadrujúci podstatu klienta a kontext, skôr než prísnu modernistickú štandardizáciu bez emócií, ktorá sa stala hlavným prúdom svetovej moderny tohto obdobia. To je dôvod, prečo bola možno jeho práca len minimálne reflektovaná a rovnako ako málo známi prístahovalci zo Sydney, ktorých vo svojej knihe *The Other Moderns* dokumentovala Rebecca Hawcroft, čaká jeho tvorba na adekvátne zhodnotenie. V súčasnosti zostáva stále v tieni kanonizovaných architektov hlavného prúdu a jeho odkaz si tak zatiaľ musí vystačiť výstižným pojmom „iná moderna“. ■

Adam Štěch sa ako teoretik, novinár a kurátor dlhodobo zaoberá dizajnom, architektúrou, módou a výtvarným umením. Je absolventom magisterského štúdia Dejín umenia na Karlovej univerzite v Prahe a od roku 2009 pôsobí ako redaktor v časopise *Dolce Vita*. Je spoluzakladateľom kreatívnej skupiny OKOLO. Autorom viacerých textov o dizajne a architektúre publikovaných v domácej a zahraničnej tlači a knihy *Inside Utopia*, ktorú vydalo berlínske nakladateľstvo Gestalten v roku 2017.

Nomádsky dizajn a luxus

Text Silvia Bárdová
Foto archív autorka

Na jednej strane obraz tradičného nomáda, kočujúceho pastiera stád, na strane druhej exkluzívne objekty luxusnej značky s notorickými iniciálami LV. Luxusné nomádstvo či nomádsky luxus by boli kedysi možno bizarné slovné spojenia. Ale obsah pojmu nomád sa mení rýchlo, čo sa paralelne odráža aj v dizajne produktov. Už nie je výnimočné naraziť v súčasnej produkcii na výrobky prestížnych značiek s nálepkou „nomádske“, cenovo spadajúce do kategórie luxusných predmetov. Navonok je to paradox, ale sú tieto dva fenomény také protichodné aj pri bližšom pohľade? Majú nomádstvo a luxus niečo spoločné?



Stolička Stanley, dizajn Philippe Starck.

Zdroj: <https://www.owobiz>

Slovo „nomád“, inak kočovník, pochádza z gréckeho slova „nomas“, pričom pojem „nomades“ sa pôvodne vzťahoval na pastierov, ktorí sa v skupinách presúvali so svojimi stádami v stabilných a opakujúcich sa sezónnych trasách. Existujú tri hlavné typy nomádov, ktorých dodnes na svete žijú milióny – pastieri, lovci a zberači alebo obchodujúci kočovníci. Každú z týchto skupín charakterizuje typ človeka, nezaťažného množstvom vecí, oslobodeného od hromadenia majetku, ktorý vlastní len to potrebné a nutné, aby sa mohol ľahko presunúť na ďalšie miesto.

To je obraz nomáda, ktorý zrejme inšpiroval Victora Papaneka (1923 – 1998), zástancu a priekopníka ekologicky udržateľného dizajnu, a jeho spolupracovníkov k vytvoreniu návodov na zostavenie vlastného nábytku pre potreby nomádskeho životného štýlu, publikovaných v *Nomadic Furniture 1* a *2* v sedemdesiatych rokoch minulého storočia (viac v článku *Na vlne DIY*, *Designum* 1/2017). Pre úspešné uchoopenie vážnych spoločenských problémov považoval Papanek za nevyhnutné investovať do výskumu životných podmienok rôznych kultúr a sociálnych skupín na celom svete. Preto sa

venoval dizajnerskemu a antropologickému výskumu a istý čas žil medzi domorodými komunitami Inuitov, kmeňa Navajov a iných. Fascinovala ho vynaliezavosť týchto jednoducho žijúcich ľudí, schopnosť improvizovať a nachádzať riešenia problémov s použitím minima prostriedkov. V súlade s týmito poznatkami propagoval heslo „Mať viac a vlastniť menej“. Vo svojej slávnej knihe *Design for the Real World* (Dizajn pre reálny svet) odsudzoval súdobých dizajnérov za chrlenie „objektov fetišu“ a „zneužívanie dizajnerskeho talentu na uspokojenie ega bohatých a zvyšovanie ziskov priemyslu“. Tým sa zároveň snažil prebudiť dizajnérov k ekologickej a sociálnej zodpovednosti. V knihe tvrdí, že na to, aby sme sa vzdialili od spoločnosti zameranej na spotrebu, musíme sa zbaviť „prekliatia majetku“. „Koncept vlastníctva, ktorý sa vzťahuje na autá, domovy a veľké spotrebiče sa vo vysoko mobilnej spoločnosti stáva fikciou,“² písal už v roku 1971. Ideál nomáda šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov bol slobodný človek, sťahujúci sa z miesta na miesto, ale zároveň ekologicky gramotný, konzumujúci triezvo a uvedomujúci si svoju zodpovednosť voči spoločnosti. Dalo by sa povedať, že veci sa uberali úplne opačným smerom.

Okrem kritiky Papanek vo svojej knihe vyzdvihol aj existenciu produktov, ktoré považoval za esteticky aj funkčne prijateľné a dostupné. Ako príklady uviedol svoje obľúbené „nomádske“ stoličky, ktoré podľa neho uspeli v skúške času, keďže sú na trhu nepretržite už viac ako sto rokov. Čo sa však s nimi za ten čas stalo? Prvou je takzvaná „režisérská stolička“, ľahká skladacia stolička, pôvodne vyrobená z dreva a hrubého plátna. Oceňoval jej univerzálne použitie, ľahkú prenosnosť a v neposlednom rade „smiešne“ nízku cenu. Už v sedemdesiatych rokoch stoličku ponúkalo množstvo nábytkových firiem, dnes je ich samozrejme ešte viac. Zatiaľ čo sa na trhu stále nájdu aj režisérske stoličky za nízkej ceny, pribudlo množstvo jej exkluzívnych verzií. Ceny moderných redizajnov stoličky dosahujú niekoľkotisícové sumy, pričom (dúfajúc) cenovým rekordom je skladacie kreslo z kolekcie *Pippa*, navrhnuté v osemdesiatych rokoch pre



Stolička Butterfly alebo Hardoy.

luxusnú francúzsku značku *Hermès*. Kreslo je stále v predaji, momentálne v cene 10 až 12-tisíc eur, verzia v čiernej krokodílej koži dokonca 20-tisíc eur. Nieкто by si povedal, že tieto prepychové kusy už nebudú určené na časté presuny a sťahovanie kade-tade. No predsa, na internetovej stránke značky sa o kolekciu píše ako o skladacom, ľahko prenosnom nábytku, ktorý dizajnéri Rena Dumas a Peter Coles navrhli v duchu značky – „pohybovať sa s eleganciou“. Aktuálnym tohtoročným prírastkom do radu redizajnov režisérskej stoličky je *Stanley*, z dizajnerskej dielne Philippa Starcka pre firmu *Magis*. Starckov tím pracoval na návrhu tri roky a vo výsledku „znovu vynášiel tento nadčasový kus“. (Ak je produkt nadčasový, treba ho znovu vynájsť?) Túto polypropylénovú obdobu režisérskej stoličky určenú do záhrady si možno zadovážiť za 500 eur. Pozitívom vymenovaných sedacích kusov je aspoň fakt, že sú skladacie, nájdu sa totiž aj verzie režisérskej stoličky, ktoré od jej nosnej funkcie už upustili.

Ďalším príkladom je dnes už ikonická stolička *Butterfly*, oficiálne *Hardoy*³, ktorú v roku 1940 predstavila skupina architektov *Grupo Austral*. Jej dizajn

však nebol nový, čerpal z dizajnu stoličky *Tripolina*, navrhnutej pre taliansku armádu, ktorý si v roku 1877 patentoval britský inžinier Joseph Beverly Fenby. Pôvodná verzia mala drevenú kostru a bola skladacia, čo bolo pre jej použitie na bojisku kľúčové. Len v päťdesiatych rokoch boli vyrobené milióny kusov tejto stoličky a trh rýchlo zaplavili kópie, ktoré dokonca prinútili pôvodných výrobcov zastaviť produkciu. Certifikované aj necertifikované kópie sa vyrábajú dodnes, no väčšina modelov už (opäť) nie je skladacích. Stoličku charakterizuje jej neformálnosť, ktorou oslovila masy ľudí, v čase svojej najväčšej popularity bola akýmsi symbolom moderného životného štýlu. Táto „dizajnová ikona“ sa nachádza v stálej expozícii múzea MoMA a z bojiska sa jej dizajn presunul do štýlových príbytkov a na stránky interiérových blogov a magazínov. Produkt je prestížny a zberateľský, ale zároveň dostupný, keďže početné napodobeniny výrazne znížili jeho priemernú cenu. Certifikované kópie od oficiálnych výrobcov už však lacné nie sú, hoci jeho výroba je technologicky nenáročná a materiálovo úsporná. Čo je zaujímavé, firma Weinbaum, oficiálny nemecký výrobca Butterfly,



↑ Hojdacie kreslo Cocoon, úložný prvok Maracatu a sedačka Bamboca z kolekcie Objets nomades, dizajn štúdio Campana.

➤ Stolička Palaver a hojdacie kreslo z kolekcie Objets nomades, dizajn Patricia Urquiola.

→ Ležadlo, Diamond Screen a hojdacie kreslo Lune z kolekcie Objets nomades, dizajn Marcel Wanders.

získala v roku 2013 dizajnersku cenu Red Dot Design Award za redizajn stoličky na verziu *twin*, určenú pre dvoch. Je veľa podobných príkladov, keď bol jednoduchý praktický a lacný nábytok demokratickeho či sociálneho razenia povýšený na symbol statusu a dobrého vkusu. Dokonca niektoré, pôvodne *DIY* dizajny dnes nosia nálepku „dizajnových ikon“, sú na predaj ako hotové výrobky a s konceptmi „urob si sám“, *low-cost*, ani s alternatívou ku konzumu už nemajú nič spoločné.⁴ „... provizórne sedacie prvky, ktoré oslobodili užívateľa od konvencií buržoáznej nostalgie na konci šesťdesiatych rokov sú dnes reprodukované rôznymi nábytkovými spoločnosťami a uvádzané na trh ako vysoko kvalitné drahé luxusné objekty.“⁵

Vychádzajúc z tohto už možno neprekvapí, že pod vplyvom trhovej logiky a novodobých marketingových stratégií sa aj nomádske môže stať luxusným. Čiastočne preto, že konotácie pojmu „nomád“ sa neustále menia, s pribúdajúcimi skupinami ľudí žijúcimi neusadeným spôsobom života. Dnešní globálni nomádi už cestujú sami alebo v pároch po celom svete a prostredníctvom rôznych ciest. Medzi novodobých

nomádov z vlastnej vôle sa radia takzvaní digitálni, globálni nomádi, permanentní cestovatelia (*PT – perpetual travelers*) a napríklad aj takzvaní *snowbirds*, presúvajúci sa sezónne za lepším počasím. Vyzerá to tak, že sociálne a ekologické princípy ideálu nomádstva zo sedemdesiatych rokov sa z dnešnej podoby tohto fenoménu celkom vytratili. Moderným ideálom je slobodný „digitálny nomád“, niekto, kto si ľahko vystačí s laptopom, smartfónom, internetovým pripojením a kreditnou kartou. Ale aj s tým spojená dematerializácia, sprevádzajúca súčasnú digitálnu kultúru, je relatívna. Na opačnom konci sveta, kde sú západnému svetu slobodu poskytujúce zariadenia vyrábané a kam sú následne, po plánovanom konci svojej životnosti, opäť odvázané, o žiadnej dematerializácii nemôže byť reč.

Hnutie *gypset* je dobrým príkladom tendencie, ktorá kombinuje na pohľad protichodné fenomény nomádstva a luxusu. Skratka *gypset* je totiž spojením dvoch výrazov: *gypsy* – Róm a *jet-set* – elita či „smotánka“. Životný štýl týchto „bohémnych tulákov“ určuje spojenie slobodného ducha so sofistikovaným štýlom elity. Veria, že duchovné

1 Znamená „kto kočuje po pastvinách“, z gr. „nomos“, pastvina. KRÁLIK, L.: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava : Veda, 2015.

2 PAPANĚK, V.: *Design for the Real World*. Londýn : Thames & Hudson, 1985, s. 98.

3 Ďalšie názvy: *BKF, Safari, Sling Chair, Wing Chair, Campaign Chair, Egg-Head's Delight*.

4 Napríklad nábytková séria *Crate*, Gerrit Rietveld – tridsiate roky, nábytok *Knock-down*, Ferdinand Kramer – päťdesiate roky, skladací kartónový nábytok, Peter Raacke – šesťdesiate roky.

5 FINEDER, M.: GEISLER, T.: HACKENSCHMIDT, T.: *Nomadic Furniture 3.0 – Neues befreites Wohnen? / New Liberated Living?*. Viedeň : MAK Studies 23, s. 115.

6 MAFFESOLI, M.: *O nomádství (Iniciační toulky)*. Praha : PROSTOR, 2002, s. 87.

7 MAFFESOLI, ref. 6, s. 169.

8 MAFFESOLI, ref. 6, s. 71.

9 LIPOVETSKY, G.: *Věčný přepych*. Praha : PROSTOR, 2005, s. 16.

10 LIPOVETSKY, ref. 9, s.78.

bohatstvo a majetný expanzívny životný štýl sú kompatibilné, a sami sa snažia žiť podľa tohto modelu. Predstavujú moderný nomádsky spôsob života, cestujú a žijú po celom svete v bohémnych enklávach, pričom pri hľadaní exotiky preferujú menej známe lokality. Vyznávajú nekonvenčnosť, spojenie „vysokej“ a masovej kultúry a za svojich ideových predchodcov považujú stratenú generáciu, beatnikov a hnutie *hippies*. Tento prúd je mierne paradoxný – na jednej strane spoločnosť netoleruje špecifický životný štýl Rómov, na strane druhej si títo majetní tuláci osvojujú ich identitu, samozrejme, len pokiaľ im to vyhovuje, prípadne pokiaľ je to fotogenické. Ako píše sociológ Michel Maffesoli vo svojej práci *O nomádstve*: „Takéto sú plody súčasného nomádstva: z rozmanitých civilizácií si vypožičalo prvky, ktoré triumfujúci racionalizmus buď zastrel alebo odsunul na okraj, a učinilo z nich ohnisko súčasného spoločenského života.“⁶ Je zrejmé, že do veľkej miery ide o módnú záležitosť, čo podporuje aj fakt, že móda je pre prívržencov tohto alternatívneho prúdu pomerne dôležitá, každopádne však všeobecný záujem o podobné životné štýly rastie.

Rastúca popularita novodobého nomádstva neunikla ani prestížnej módnemu značke Louis Vuitton, ktorá pohotovo využila trend, že nomádsky dizajn sa od pôvodných etnických črt posunul k digitálnej kultúre a napokon až k dizajnu pre bývanie. Nomádsky dizajn pre bývanie dnes zahŕňa buď praktické flexibilné nábytkové kusy a doplnky alebo exotickú estetiku, niekedy ich kombináciu. Táto luxusná značka má vďaka tradícii výroby kufrov tému cestovania zakorenenu vo svojej identite, je teda celkom logické, že sa chopila aj interpretácie tohto trendu. Svoju kolekciu *Objets nomades* (Nomádske objekty) vytvorila v roku 2012 a odvtedy do nej každý rok pribúdajú nové kusy, odprezentované spravidla na dôležitých svetových dizajnerských výstavách. Kolekciu tvoria limitované edície aj nepredajné experimentálne prototypy a momentálne obsahuje 25 produktov. Exkluzivitu zvýrazňujú aj mená dizajnérov, prizvaných na spoluprácu na kolekciu. Jednotlivé produkty navrhli bratia Campanovci,

Zdroj: <https://www.louisvuitton.com>



Patricia Urquiola, Nendo, Maarten Baas, Marcel Wandres a ďalší. Na poslednom ročníku milánskeho veľtrhu *Salone del Mobile* predstavili LV najnovšie prírastky do kolekcie, spolu desať kusov od deviatich dizajnérov. Do slávneho tímu sa pridali napríklad Tokujin Yoshioka, štúdio Raw Edges či India Mahdavi. Aj keď dizajnerské zadanie obsahovalo požiadavku mobility, každý z produktov interpretuje ideu cestovania po svojom. Zatiaľ čo pri niektorých kusoch kolekcie, napríklad skladacích stolčekoch (Atelier Oi), prenosnej solárnej lampe (Barber & Osgerby) alebo cestovnom pracovnom stole (Christian Liaigre), je viditeľná snaha o dosiahnutie ľahkej prenosnosti či skladnosti, iné časti kolekcie nevyvolávajú dojem, že by mali túto „nomádsku“ ambíciu. Napríklad organicky pôsobiace produkty bratov Campanovcov – hojdacie kreslo *Cocoon* či sedačka *Bomboca* inšpirovaná oblakom, alebo *Lune*, hojdacie kreslo Marcela Wandersa. Ani ceny produktov nenaznačujú, že by niekedy mali slúžiť ako doplnky kočovného života – tieto „nomádske objekty“ sa vyrábajú na objednávku, v cenách približne od 3 000 až po 70 000 eur. V každom prípade ide o ďalšie dobré príklady kríženca sa

fenoménu nomádstva a luxusu. Ilustrujú aj to, ako môže byť idea nomádskeho dizajnu pod vplyvom konzumných mechanizmov prevrátená naruby a od „mať viac a vlastniť menej“ sa dostať až do podoby symbolu statusu.

Na trhu existuje množstvo ďalších výrobkov, ktoré umožňujú majetným konzumentom naplniť ich predstavy o nomádskom životnom štýle. Bez ohľadu na to, ako paradoxne pôsobia ich spojenie, sú tieto dva fenomény naozaj také protichodné? Čo majú nomádstvo a luxus spoločné? Tajomná postava nomáda či tuláka bola tradične vnímaná v spojitosti s ideou slobody, neviazanosti, revolty a absenciou majetkových či vzťahových záväzkov. Podľa Maffesoliho nomádstvo predstavuje archetyp, ktorý má v dnešnej spoločnosti veľa podôb a odtieňov. Spája ich prežívanie života ako dobrodružstva a orientácia na prítomnosť: „nezaujímať sa o zajtrajšok, užívať si okamih, uspokojiť sa so svetom takým, aký je.“⁷ V tomto ohľade sa podľa neho až tak nelíši elitárske nomádstvo príslušníkov *jet-set* a nomádstvo chudoby, spája ich práve „prítomné poňatie života“. Okrem toho je putovanie zvyčajne sprevádzané vyhľadávaním slasti,

snahou o výnimočnosť, zmyslovosťou a vychutnávaním toho, čo sa ponúka. Takéto prijímanie potešenia zo života vyvoláva podľa sociológa kolobeh, medzi inými aj kolobeh tovaru. Tu sa dostávame k podobnosti s luxusom; „Najnehanebnejšia neviazanosť rezonuje so ziskom a zmyslom pre prepych.“⁸, píše.

Čo sa týka prepychu, takisto ide o fenomén, ktorý existoval odvždy, a to aj v najmenej vyspelých spoločnostiach, ruka v ruke s javmi ako plytvanie, slávnosti a štedrosť. Sociológ Gilles Lipovetsky tvrdí, že prepych má univerzálny, antropologický charakter, a uvádza citát Williama Shakespeara: „Aj ten posledný žobrák má vždy nejakú zbytočnosť navyše!“⁹ Luxus má nepopierateľne čo do činenia s túžbou užívať si svet, túžbou po objavovaní a zmyslovosťou, rovnako ako nomádstvo. Ide o „prepych ako vyzvanie na cestu, pobádanie k slastiam všetkých piatich zmyslov, stále viac sa stotožňuje so súkromným sviatkom, s oslavou zmyslov.“¹⁰ Povaha luxusu sa časom zmenila, primárne už nejde o predvádzanie sa a ukazovanie bohatstva, ale o „subjektívne mrazenie z dobrodružstva“, prevažuje snaha „dať o sebe vedieť tým, že vystavím na obdiv provokujúci rozdiel „slobody““. Z tohto vyplýva, že nielenže nomádstvo a luxus fungujú na podobných princípoch a sú podnietené podobnými motívmi, ale aj samotné novodobé nomádstvo možno vidieť ako určitý druh luxusu. Už to nie je prepych v tradičnom zmysle slova, nejde až tak o materialistickú konzumáciu, ale o dynamické nemateriálne prežívanie. Nejde však stále o konzumáciu, konzumáciu zážitkov a sveta bez zvážených možných dôsledkov? Naopak, významným rozdielom medzi fenoménmi nomádstva a luxusu je ich vzťah k otázke času. Zatiaľ čo nomádstvo charakterizuje nestálosť, pohyblivosť a pominuteľnosť, luxus často vyjadruje určitú túžbu po večnosti, po niečom trvalom, nepominuteľnom. Ak však vezmeme do úvahy novodobý luxus, odvolávajúci sa síce na tradíciu a nadčasovosť, ale zároveň poháňaný neustálou inováciou a snahou o modernosť, aj tento rozdiel sa vytráca a nomádstvo a luxus sa k sebe ešte viac približujú.



Lampa Bell z kolekcie Objets nomades, dizajn Barber & Osgerby.

Pri pohľade na viaceré paralely medzi týmito dvoma fenoménmi pôsobí vízia nomádskeho nábytku Victora Papaneka zo sedemdesiatych rokov, s dizajnom pre potreby, nie túžby ľudí, utopicky. Otázky a problémy, ktorým dizajnéri čelia v súčasnosti, sú veľmi podobné tým z polovice minulého storočia, dnes je však situácia ešte alarmujúcejšia. Názor, že konzument má vždy možnosť výberu je ilúzia, keďže takúto možnosť voľby nemá každý. Práve nad dizajnermi visí otázka morálnej a etickej zodpovednosti, keďže v reťazci výroby a spotreby fungujú ako dôležitý medzičlánok. Všetko ľudské v sebe obsahuje rozpor, na jednej strane chceme bezpečie, na druhej dobrodružstvo, stály domov a slobodu nomáda, lepšie životné prostredie a luxus v podobe nových vecí. Je možné, aby Papanekov koncept „osvieteného“ globálneho nomáda fungoval, aj keď pohyblivý život a záujem o budúcnosť sa vo svojej podstate vylučujú? Máme pred sebou nový druh nomádstva, ktorý dokáže zlúčiť tieto rozpory? Maffesoli to vidí optimisticky, tvrdí, že súčasné nomádstvo naznačuje hlbokú kultúrnu premenu, ktorá sa prejavuje v nových generáciách, schopných spojiť slasti zo života a zároveň

ušľachtilosť a solidaritu. Prejde teda módnym pojemom „nomád“ ďalšou premenou? Akú úlohu v tom zohrajú dizajnéri a ako sa nomádske dizajny vyrovnávajú so súčasnými sociálnymi krízami? ■

Silvia Bárdová je produktová dizajnérka. Pôsobí ako doktorandka na Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. Zaoberá sa témou nomádskeho dizajnu.



RUDOLF ALTRICHTER: MY MÁME PRAVDU 7. 9. – 15. 10. 2017

VÝSTAVA ZO ZBIEROK SLOVENSKEHO MÚZEA DIZAJNU

SATELIT – GALÉRIA DIZAJNU SCD

HURBANOVE KASÁRNE, KOLLÁROVO NÁM.10, BRATISLAVA

OTVORENÉ DENNE OKREM PONDELKA OD 13.00 DO 18.00

VSTUP VOLNÝ WWW.SCD.SK



JST BANKA

designum

rtv

RADIO_FM

Art Plan

BKIS

CITYLIFE SK

DESIGNBY

kam do mesta

Odborník.sk

Logika v dizajne

Text Miroslav Chovan

Foto archív autor

Žijeme v časoch, keď sa aj toaletný papier tvári, že je krásny len preto, aby zaujal zákazníka. Napriek tomu jeho funkcia je (a bude) stále rovnaká. Podobne je to s mnohými inými výrobkami. Snaha za každú cenu zaujať, resp. šokovať spoločnosť, je čím ďalej vyšším cieľom výrobcov, distribútorov, predajcov a pod. Niekoľko desiatok tisícročný vývoj ľudskej spoločnosti si prirodzene žiada neustále zmeny. Ide o dynamický a zároveň kontinuálny proces zmien súvisiacich s adaptáciou človeka v danom prostredí, v kontexte jeho aktuálnych potrieb, požiadaviek a priorit. Tento vývoj veľmi pripomína dobre známu darwinovskú evolúciu, opisujúcu zmeny vývoja v rámci rozmanitosti druhov rastlínstva a živočíšstva a ich boja o prežitie.

Produkty, s ktorými sa dennodenne stretávame, v sebe často ukrývajú čosi nepoznané. Na to, aby sme mnohé z týchto nejasností dokázali logicky vysvetliť, je potrebné naučiť sa chápať dizajn v širších súvislostiach, t. j. naučiť sa citlivo vnímať presahy dizajnu do iných umeleckých, či vedných disciplín v rámci historického kontextu. Správna logika dizajnu každého nového produktu je prvým predpokladom jeho dokonalého zhmotnenia a zároveň zárukou jeho vyhovujúcich funkčných vlastností.

Krása produktov spočíva v ich dokonalom tvarovaní, ktorého výsledok by

nemal byť len formálnym výstupom, ale predovšetkým by mal byť zárukou funkčnosti. Napríklad pästný klin a popri ňom ďalšie praktické náradie si vyžadovalo predovšetkým svoju spoľahlivosť a maximálnu funkčnosť. Na podobných historických, ručne vyrobených artefaktoch môžeme pozorovať dokonalosť a ergonomickú presnosť vyhotovenia, ktorá je vždy spätá s vhodným výberom materiálu. Prehistorický dizajn je zrejme skutočným a nefalšovaným dizajnom, ktorý si nezakladá na formálnom stvárnení produktu, takže jeho vzhľad sa jednoznačne podriaďuje funkčnosti. Napriek svojmu veku sú tieto predmety (resp. nástroje) aj v dnešnej dobe obdivuhodné. Okrem historickej hodnoty nesú v sebe prirodzenú krásu, čistotu, emóciu a hlavne logiku.

Kvalitu dizajnu produktov (v akejkoľvek dobe) ovplyvňuje predovšetkým technologický pokrok (resp. technologická úroveň); inými slovami, aktuálna úroveň poznania v mnohých oblastiach, ale najmä v oblasti vedy a výskumu, taktiež kultúrna a historická úroveň či skúsenosť. Dizajn sa v súčasnej dobe (nie náhodou) výraznou mierou podieľa na masovej produkcii absolútnej väčšiny výrobkov, s ktorými sa dennodenne stretávame. Jeho význam automaticky stúpol v dôsledku fungovania konzumnej spoločnosti, takže je jej akýmsi nástrojom.



Dizajn sa musí stať inovatívnym, vysoko kreatívnym, interdisciplinárnym nástrojom, aby bol schopný reagovať na skutočné potreby ľudí. Je dôležité, aby bol viac orientovaný na vedu a výskum, a my aby sme okamžite prestali so znesväcovaním životného prostredia prostredníctvom zle navrhnutých objektov a konštrukcií.¹

↙ Röntgenový snímok ľudskej nohy (vľavo)
↓ a súčasná štýlová pánska obuv (vpravo),
ako príklad neergonomického dizajnu
produktu, ktorý nerešpektuje pravidlá
Body Conscious Design.



Tým, že je človek dlhodobo zameraný na samého seba, a zároveň je strategicky najdôležitejším kritériom produkcie spoločnosti zisk, nastavená kvalita produktov má v mnohých prípadoch tendenciu ignorovať nielen spomínanú logickosť, ale dokonca aj také kritériá, ako životné prostredie, bezpečnosť a zdravie spotrebiteľa a pod. Spoločnosť súčasnosti vo veľkej miere podlieha vplyvu globálneho nevkusy. Okrem iného sa to odráža aj v relativizácii kvality niektorých produktov, čoho výsledkom je práve nedokonalosť ich dizajnu. Tak ako konštatuje Jader Tolja, taliansky lekár, psychoterapeut a špecialista v oblasti *Body Conscious Design* (telu prispôsobený dizajn); podľa medicínskych expertíz a štatistík vychádza, že len malé percento (cca 5 %) súčasne vyrábaných produktov spĺňa regulárne ergonomické, t. j. z hľadiska použitia vyhovujúce požiadavky! Nehovoriac o iných – ako je napr. trvanlivosť alebo aj nepopulárne environmentálne požiadavky.² Špecializácia v oblasti *Body Conscious Design* sa zaoberá problematikou navrhovania ergonomicky (ako aj mentálne) pre človeka vhodných produktov (resp. prostredia), pričom je potrebné, ako zdôrazňuje Tolja, túto problematiku chápať ako vzťah medzi myslou, telom a priestorom.³

V súvislosti so spoločenskými zmenami sa však neustále otvárajú mnohé podnety alebo výzvy, na ktoré sa dizajn snaží flexibilne reagovať a riešiť

ich ako bežné dizajnérske problémy. Dizajn v minulosti primárne vždy podliehal módnym trendom v súlade s požiadavkami elity, t. j. vládnucej vrstvy spoločnosti. Rovnako ho ovplyvňovali aj mnohé iné okolnosti, presnejšie potreby, v rámci ktorých sa problém riešil. Platí síce vo veľkej miere aj dnes, že elita spoločnosti stále ovplyvňuje trendy v dizajne, ale stredobodom záujmu, z hľadiska marketingu produktov a služieb, sa postupne (logicky) stala najpočetnejšia cieľová skupina, t. j. produktívna stredná, resp. nižšia stredná vrstva spoločnosti. Aktuálna štýlová rôznorodosť navrhovaných produktov tak ponúka pre spotrebiteľa obrovskú škálu možností výberu. Avšak limity bežného spotrebiteľa neurčuje len vkus, ale predovšetkým finančné možnosti, pričom vždy sa zohľadňujú aktuálne meniace sa spoločnosťou nastavené trendy či priority. A tak dokonalý a zároveň veľmi lacný produkt môže vyvolať pochybnosti ohľadom jeho kvality a trvanlivosti, čo ale vôbec nemusí byť pravdou! Aktualizáciu rýchlo meniacich sa módných trendov ovplyvňujú predovšetkým informačné médiá (t. j. internet, TV, tlač, atď.). Keďže súčasná doba spočíva v prežívaní okamžiku, aj tento stav sa odzrkadľuje na dizajne produktov. Instantná doba, tak ako súčasnosť nazval antropológ Thomas Hylland Eriksen v knihe *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age* (2001), produkuje



Zdroj: <http://www.therockmain.org>

Pästný klin.

instantný dizajn. Bezpochyby sa aj v neprehľadnom množstve instantného dizajnu dá objaviť mnoho zaujímavých produktov. Vývoj, výroba a zavádzanie produktov do reálneho života sa dnes realizuje v relatívne krátkom čase. Rýchlosť týchto zmien sa dramaticky stupňuje, a práve v tomto spočíva zásadný problém nedostatku ich kvality. Treba si uvedomiť, že dizajn sa stáva menej stabilným a menej udržateľným v celom systéme. Overenie si spoľahlivosti, resp. funkčnosti novonavrhnutých (prípadne vylepšených) produktov si v reálnom živote žiada adekvátny čas, čo je potrebné brať ako zmysluplný fakt. Avšak systém fungovania konzumnej spoločnosti v tejto veci skôr nedáva šancu.

Z pozície bežného súčasného spotrebiteľa je, v zmysle stratégie úspešného marketingu, prvoradý vzhľad produktu, čiže jeho vizuálna podoba. Je suverénne jedným z najhlavnejších kritérií

pre rozhodovací proces zákazníka, reálnej šance následného zakúpenia, či používania produktu. Takže v súčasnosti sa pojem dizajn v laickej verejnosti oveľa viac spája s vizuálnym stvárnením. Už nejde tak ani o funkčnosť alebo spoľahlivosť. Náhoda to nie je! Spomínanú problematiku už v šesťdesiatych rokoch 20. storočia objasnil významný kanadský teoretik v oblasti médií Herbert Marshall McLuhan, ktorý dospel k veľmi zaujímavému názoru, keď tvrdil, že človek sa v priebehu svojej vlastnej evolúcie postupne zmenil z hapticky na opticky vnímajúceho „tvora“.

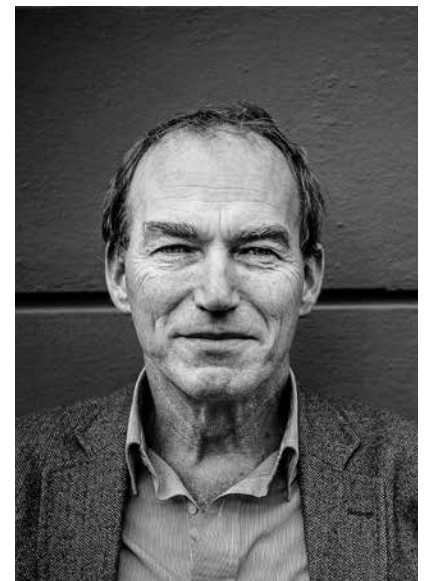
McLuhan vo svojej knihe *The Gutenberg Galaxy* (Gutenbergova galaxia) píše o rozdieloch medzi haptickou a optickou kultúrou. Tento kontrast súvisí s tým, akým spôsobom človek v rôznych informačno-technologických dobách používal svoje zmysly. Ľudia v predmoderných obdobiach podľa McLuhana žili v „haptickej harmónii“ – všetky zmysly boli rovnocenné a fungovali ako celok. „Auditívno-taktilné“ zmysly (t. j. sluch a hmat) boli teda nenahraditeľné pre bezprostredný zážitok a pre získavanie vedomostí. S vynálezom písma sa dostal do popredia zrak a ostatné zmysly zatlačil do úzadia. Vďaka písmu bolo „ucho“ nahradené „okom“, čo McLuhan hodnotí takmer ako smrteľný hriech.⁴ McLuhan je tiež známy tým, že zaviedol pojem *Global Village* (globálna dedina) ako parafrázu na zmeny, ktoré nastali v spoločnosti nástupom moderných informačných médií (fotografia, rádio, TV, film, telefón, fonetická abeceda,...). Chcel tým povedať asi toľko, že vďaka moderným médiám sa informácie šíria okamžite celým svetom rovnako, ako sa v minulosti šírili ústnym podaním po malej dedine.⁵ O to viac platí jeho hypotéza nástupom počítačov a internetu v osemdesiatych (resp. v deväťdesiatych) rokoch 20. storočia. Evolúciu civilizácie teda výrazne ovplyvnila predovšetkým schopnosť ľudí navzájom komunikovať za pomoci jazyka (t. j. reči), resp. v neskoršom období aj prostredníctvom textu (písmo, knihy a pod.). Prakticky všetky historicky známe vynálezy boli ovplyvnené práve vzájomnou spoločenskou komunikáciou ako aj vzdelávaním sa.



Zdroj: <http://shepelavy.com>



Zdroj: <https://aboutmarshallmcluhan.wordpress.com>



Zdroj: <https://www.kristelig-dagblad.dk>

Obálka knihy *The Gutenberg Galaxy*.

Herbert Marschall McLuhan.

Thomas Hylland Eriksen.

Dokonalosť produktov teda primárne nesúvisí s ich estetickými kvalitami. Dokonalý dizajn produktu sa vyznačuje predovšetkým dôkladne vypracovanou ergonómiou, prípadne trvanlivosťou, spoľahlivosťou, a tiež jednoduchosťou použitia. Dokonca ani dokonalosť moderných technológií nemusí byť vždy zárukou dokonalosti dizajnu. Technologické možnosti v mnohých prípadoch zlyhávajú v nesprávnej aplikácii, dôsledkom čoho býva zlyhanie funkčnosti produktu. Je bežné, že sa zvyknú kumulovať rôznorodé funkcie v jednom produkte, a tak sa logicky eliminuje jeho primárna funkcia. V takomto prípade sa výhody produktu môžu stať zároveň aj jeho nevýhodou, pretože marketingový ťah je vždy dôležitejší ako všetko ostatné. Napriek tomu, že to nedáva zmysel, sa podobné produkty bežne realizujú. Komerčné prostredie konzumnej spoločnosti vytvára tlak na výrobcov, ako aj dizajnérske tímy, ktoré sú často nútené navrhovať nezmysly, systematicky ako aj funkčne nelogické produkty.

Aktuálne výrobné postupy, ako aj moderné technológie garantujú zvýšenú kvalitu výrobkov, resp. výkon, presnosť, citlivosť a mnohé iné podobné (všeobecne očakávané) vlastnosti. Týka sa to výrobkov vo všetkých sférach, t. j. od bežných jednoduchých nástrojov až po zložité technologicky náročné zariadenia. Aj napriek tomu, že súčasné technológie vytvárajú samy

o seba dojem dokonalosti, zdá sa, že niekedy je možné objavovať oveľa viac logiky a inteligentných riešení v histórii – najmä v období, keď ešte životný štandard spoločnosti nepodliehal tlaku konzumu. A ani nie je nutné hľadať dokonalé riešenia až tak ďaleko. Stačí sa pozrieť napríklad na život našich predkov prostredníctvom zachovaných fragmentov v architektúre, či v úžitkovom dizajne (obuv, odev, nástroje, náradie, nábytok a pod.). V každom prípade však treba chápať zmysel, ako aj logiku spomínaných artefaktov v kontexte doby, resp. so spôsobom života a s hodnotami, ktoré boli pre týchto ľudí všeobecne akceptovateľné.

Vývoj spoločnosti za uplynulých niekoľko desiatok rokov smeruje k výraznému oslabovaniu lokálneho systému fungovania v dôsledku čoho Victor Papanek zdôrazňuje potrebu zachovania tradícií a identity ako takej, aby sa neporušili väzby s kultúrnymi koreňmi. Aby tieto veci bolo možné zachovať, pripomína dôležitosť vzdelávania a vytvárania adekvátnych podmienok.⁶

Ak je cieľom navrhovať produkty prvotného dojmu, potom je všetko v poriadku. Emócie nás ovládajú a tento fakt sa jednoznačne odrzkaďuje v marketingových stratégiách dnešnej doby. Emócia je vraj trikrát rýchlejšia a niekoľkonásobne intenzívnejšia ako myšlienka! Okrem ceny, estetickej (či umeleckej) hodnoty a pod., je pre

zákazníka náročné, a v mnohých prípadoch až nereálne, snažiť sa vopred správne odhadnúť a posúdiť vlastnosti produktu, ktoré sa môžu prejavíť jedine pri jeho použití! Mať zážitok z dizajnu, je fajn. Je to určite veľký benefit, ktorý sa automaticky chápe ako súčasť dnešnej doby. Rovnako tak súvisí s novodobou identitou, poukazuje na sociálne postavenie jednotlivca v spoločnosti, vyjadruje jeho postoj, všeobecný názor, ako aj iné ukazovatele. Napriek tomu je potrebné zdôrazniť, že omnoho dôležitejšia než vizuálny zážitok, je funkčnosť produktu. ■

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.

1 PAPANEK, V.: *Design for the Real World*. Chicago : Academy Chicago Publishers, 1984, s. 10.

2 TOLJA, J.: *Body Conscious Design*, prednáška. Dostupné na: <http://www.tedxbratislava.sk/video/jader-tolja-telu-prisposoben-y-dizajn-body-conscious-design/>

3 Pozri http://www.stuba.sk/sk/vyskume/dalsie-laboratoria-a-vyskumne-pracoviska-stu/bcd-lab-body-conscious-design-laboratory.html?page_id=7834

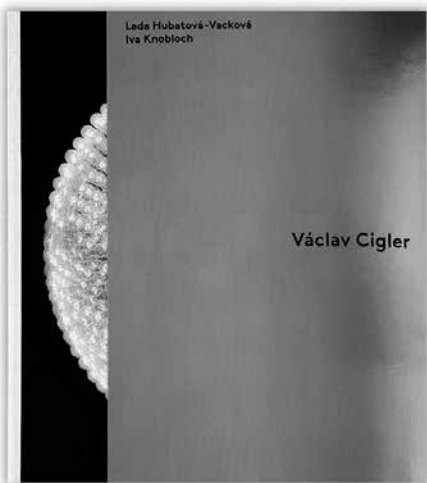
4 Pozri bližšie ERIKSEN, T. H.: *Tyranie okamžiku*. Brno : Nakladatelství Doplněk, 2005, s. 109 – 110.

5 : https://sk.wikipedia.org/wiki/Marshall_McLuhan

6 PAPANEK, V.: *Design for the Real World*. Chicago : Academy Chicago Publishers, 1984.

Vizionár s úctou k tradícii. Monografia o Václavovi Ciglerovi

Text Jana Oravcová



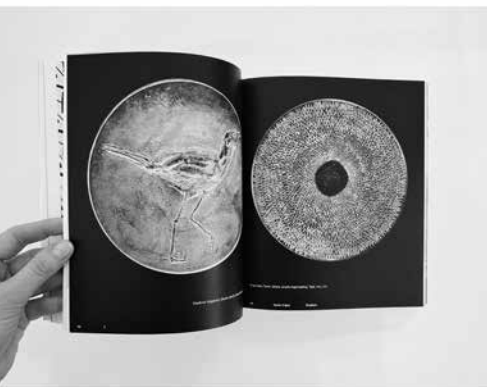
Lada Hubatová-Vacková
a Iva Knobloch: *Václav Cigler*.
Praha : Nakladatelství Arbor vitae
a UPM v Praze, 2017, 353 s.

Knihu *Václav Cigler*, autoriek spoločných textov Lady Hubatovej-Vackovej a Ivy Knoblochovej, ktorá vyšla v roku 2014 ako druhý zväzok edície *Design – profily – osobnosti* českého nakladateľstva Arbor vitae a Umeleckopriemyselného múzea v Prahe, možno právom pokladať za významný edičný počin. O tvorbe Václava Ciglera (1926) vyšlo niekoľko publikácií a katalógov, avšak s konceptom komplexnejšieho spracovania dizajnerskej tvorby úzko previazanej s jeho pôsobením aj na Slovensku¹ prichádza až táto monografia. Predstavuje Ciglera ako dizajnera sklenených úžitkových predmetov, svetelných systémov, utopických nafukovacích štruktúr, nevynímajúc jeho pozíciu pedagóga na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení. Z tejto bohato diverzifikovanej, doposiaľ nezmapovanej činnosti na poli dizajnerskej tvorby vychádzali aj autorky pri obsahovej skladbe publikácie. Rozdelili ju do siedmich kapitol sledujúcich chronologickú líniu účinkovania Václava Ciglera od jeho nástupu na štúdium až po súčasnosť, pretože ako autor je na tomto poli aktívny podnes. Napríklad v roku 2014 vytvoril pre hodinársku značku Prokop & Brož grafický návrh ciferníka náramkových hodín Špirála. Netreba zvlášť pripomínať, že hoci tvorba Václava Ciglera vychádza z jeho osobitého myslenia v médiu skla, jeho priestorové projekty, veľkoryso navrhnuté pre prostredie interiéru či exteriéru, sú len ťažko uchopiteľné v pevných rámcoch a s touto pozíciou pracujú aj autorky. Ciglerova dizajnerska tvorba neoplýva len znalosťou remesla, ktoré posúva smerom k testovaniu nových technologických možností, ale aj z konceptuálneho uvažovania. Odráža sa nielen v zhmotnených návrhoch, ale predovšetkým v kresbách a štúdiách využívajúcich princípy vody, zeme, svetla, labyrintu atď. Václav Cigler patrí ku generácii šesťdesiatych rokov inklinujúcej aj za

múrmí socialistického Československa k presakujúcim prejavom konceptuálneho umenia, ale aj ku generácii, ktorú na oboch stranách železnej opony zaujímal koncept dobývania vesmíru a s ním súvisiaci výskum vojenskej techniky. Ako je známe, Cigler pracoval predovšetkým s optickým sklom, ktoré konverziou vojenskej svetelnej techniky a šošoviek vesmírnych ďalekohľadov využíval na svoje návrhy svetelných a priestorových dizajnov. Vesmírny program a s ním súvisiaca studená vojna predstavovali koncept výstavy Cold War Modern: Design 1945 – 1970 uskutočnenej v londýnskom Victoria & Albert múzeu, kde Ciglerov optický objekt šošovky reprezentoval na výstave i v úvode rovnomennej knihy² príklad dizajnu studenej vojny. Jeho šperky sa nachádzali vedľa skafandrov sovietskeho a amerického kozmonauta, metalický lesk a mnohé detaily korešpondovali s kovovými objektmi určenými na telo. Práve táto kontextualizácia akoby veľmi dobre vystihovala rámec súdobej generácie, ktorá sa snažila svoje utopistické vízie uskutočňovať (mimo propagandistického uctievania úspechov sovietskej kozmonautiky) naprieč oblasťami umenia a dizajnu, inšpirujúc sa na jednej strane novými technológiami a na strane druhej prírodnými zdrojmi, ako je voda, zem (krajina), svetlo, telo, priestor, vzduch. Kurátorov výstavy Davida Crowleyho a Jane Pavittovú zaujala okrem Ciglera i práca Alexa Mlynárčika, resp. skupiny VAL, čo je odkazom nielen na ich utopické architektonické vízie, ale isté paralely Ciglerových participácií v akčných projektoch – Mlynárčikovych *Dňoch hier: Keby všetky vlaky sveta* (1971) či v *1. otvorenom ateliéri* organizovanom v dome u Rudolfa Sikoru (1970). Kým v roku 1965 prichádza Cigler na niekoľko rokov na Slovensko, aby na Vysoké škole výtvarných umení založil a viedol výučbu skla, zaznamenáva jeho tvorba od päťdesiatych rokov

– keď sa zaoberal úžitkovým sklom prostredníctvom utopických kresieb – obrat od tradičných umeleckých disciplín smerom k environmentu.³ Prínosom recenzovanej publikácie je záber na dizajn, resp. na tvorbu orientovanú smerom k tým aktivitám, v ktorých sa konceptuálne prístupy krížia s testovaním nových technologických možností. Kniha vznikla na základe archívnych a zbierkových prieskumov, okrem rozhovorov s Václavom Ciglerom a jeho študentmi (Vladimír Kordoš, Marián Mudroch, Anna Daučíková, Pavol Hlôška) sa autorky opierajú o bohaté bibliografické zdroje širšie obsiahnuté v poznámkovom aparáte za každou kapitolou, užšie resp. selektívne v jednej zo záverečnej časti *Bibliografia – výber vzťahujúci sa k dizajnu*, štruktúrovanej na *Katalógy autorských výstav a monografie Václava Ciglera a jeho školy, Publikácie, Články v periodikách a čiastkové štúdie, Bakalárske, diplomové a dizertačné práce*. Hoci autorky pracovali s literatúrou predovšetkým z českého prostredia, treba pripomenúť niektoré ďalšie tuzemské bibliografické zdroje, ktoré sa do zoznamov nedostali⁴, čo svedčí o tom, že Cigler sa spája so Slovenskom nielen prostredníctvom dizajnerskej tvorby pre verejné priestory, inštitucionalizácie sklárskej tvorby na Slovensku, ale aj záujmu zo strany mladšej generácie, ktorá jeho pôsobenie empiricky nezažila, avšak vníma generačnú podlžnosť, nahliadať na jeho tvorbu z iných uhlov pohľadu. Z metodologického hľadiska autorky využili okrem formalistickej perspektívy (príklonom k štýlovým kategóriám a tvorbe konkrétnych autorov západného umenia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia) aj kontext premien domácich sociálnych, politických a umeleckých podmienok, ktoré bezpochyby formovali Ciglerovo tvorivé myslenie. Autorky sa v chronologickom poradí najprv vracajú k jeho

štúdiu na Strednej odbornej škole sklárskej v Novom Bore (1948 – 1951), k výberu ktorej ho presvedčil nábor získavania mladého dorastu do perspektívneho priemyselného odvetvia, a následne v škole špeciálnych techník maľby na skle u Josefa Kaplického na pražskej Vysoké škole umeleckopriemyselnej (1951 – 1957). S týmto osudovým stretnutím (ako aj študentmi z ročníka napr. Adrienou Šimotovou, Vladimírom Kopeckým, Zdenou Strobachovou, neskoršou manželkou) ho spája nielen spoločné nahliadanie na umenie a prístup k študentom, ale aj rodinné priateľstvo, a v neposlednom rade aj dom s ateliérom, v ktorom po svojom pedagógovi Josefovi Kaplickom podnes v časti Ořechovka býva. Voľba štúdia sa pre Ciglera ukázala ako dobrý krok aj vzhľadom na to, že úžitkové umenie sa nachádzalo mimo záberu doktríny socialistického realizmu. Kaplický bol pre Ciglera vzorom nielen pre jeho široký tvorivý záber, – venoval sa úžitkovej grafike, sochárstvu, monumentálnej maľbe (aplikovanej vo vitráži, mozaike, tapisérii), sklárskej tvorbe návrhom interiérov a dizajnu produktov, a jeho cesta ku výučbe skla (sústredene na vitráž, maľované, ryté, leptané sklo a sklenenú plastiku) mu bola rovnako vecou náhody než vlastnej vôle. Bola mu príkladom nielen pre jeho pedagogické postupy, myšlienkovú slobodu, praktické skúsenosti získavané v sklárňach a výrobných podnikoch, ako aj pre jeho nesúhlasný postoj k delbe umenia na „úžitkové a neúžitkové“. Po prvej kapitole nazvanej *Štúdium, Rola umelca a pedagóga Josefa Kaplického* autorky v kapitole *Práve sklo. Ciglerovo „úžitkové“ sklo a zahraničné výstavy 1957 – 1970* na pozadí zahraničných výstavných prehliadok Kaplického školy (XI. medzinárodné trienále Miláno, 1957, Expo 1958 v Bruseli, XI. medzinárodný veľtrh remesiel Miláno, 1959, na ktorých sa úžitková tvorba



Zdroj: <https://bookstore.artmap.cz/cs/>

prezentovaná ako unikátne umelecké artefakty ocitla vedľa priemyselne vyrábaných spotrebných predmetov talianskej alebo škandinávskej proveniencie), hodnotia Ciglerov mimoriadne novátorský prístup v sklárskych technológiách napr. v technike rytého skla, sochárskom, ale i maliarskom prístupe tvorby vitráží pramienicich v odkaze Josefa Kaplického, ale i jeho obratu smerom k projektom zamieraným na vzťahy svetla, vody a ich vzájomných optických súvislostí. Výrazný medzník tvorby úžitkových predmetov znamenala výstava československého skla v Moskve v roku 1959, ktorá predstavovala pozíciu rušivého elementu voči súbežne sa konajúcej americkej výstave, kde sa okrem iného Cigler prezentoval sériou trinástich váz poukazujúcich na jeho experimentovanie s tvarom a hmotou číreho krištáľového skla. Vázy sa v súčasnosti nachádzajú v zbierke Severočeského múzea v Liberci, a je na škodu, že autorky ich nezaradili medzi vyobrazené diela. Na Expo v Montreale v roku 1967, kde bola vo svetovej konfrontácii ocenená Ciglerova prizmatická plastika, sa zas prezentoval aj pozoruhodným nápojovým súborom, ktorý vznikol zadaním Ústavu bytovej a odevnej kultúry v sklárni Květná. Je inšpirovaný nápojovým súborom Adolfa Loosa z roku 1931 založeným na zostave strohých otvorených valcov, ktoré Cigler aktualizoval hrou transparentných a matovaných plôch⁵, čo predstavuje jednu z mnohých dôležitých poznatkov o Ciglerovej ranej tvorbe nadväzujúcej na Josefa Kaplického. Viac ako dizajnéra reflektuje kapitola *Ciglerova bratislavská škola. Laboratórium myslenia, experimentálna dielňa, prostredie sebapoznania 1965 – 1979* pozíciu pedagóga na novozaloženom oddelení skla v architektúre Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Týmto konštitutívnym aktom poveril Ciglera vtedajší prorektor Dušan

Kuzma na odporúčanie Jindřicha Chalupeckého, Karla Hetteša a Stanislava Libenského. Ako je známe, Ciglerov ateliér sa zameriaval na sklársky produktový dizajn a tzv. monumentálnu tvorbu v exteriéri a interiéri vrátane skla osvetľovacieho a stavebného. Vychádzajúc z koncepcie výučby, že umenie sa nedá učiť ani sa naučiť, boli jeho pedagogické prístupy postavené na rozvoji tvorivého myslenia, dialógu, komunikácii, čo samotní študenti túto „experimentálnu školu“ nazvali „nepedagogickou pedagogikou“. Ambíciou Ciglera, ako správne pripomínajú autorky, bolo aspoň čiastočne plniť úlohu výskumného, vývojového a výtvarného strediska pre oblasť slovenského sklárstva, čo malo vyústiť do veľkolepého projektu sklárskeho komplexu situovaného na pozemku sklárne v bratislavskej časti Dúbravka. V poslednej realizačnej fáze bol však tento zámer prerušený, čo súviselo s počiatkom normalizácie a postupným zhoršovaním sa Ciglerovej situácie na VŠVU vyúsťujúcej do jeho „dobrovoľne nedobrovoľného“ odchodu. Ciglerova škola sa tak stala fenoménom, mnohí jeho študenti sa odpútali od média skla smerom k akčnému umeniu a intermediálnej tvorbe (Ladislav Pagáč, Marián Mudroch, Vladimír Kordoš a Anna Daučíková) nesúc si určitú pamäť Ciglerového slobodného prístupu k umeniu. V priebehu 14 rokov prešlo ateliérom vyše 30 študentov, väčšina tvorivo aktívnych podnes (čo sa pri pohľade na súčasných absolventov ateliéru skla zdá prinajmenšom neuveriteľné!). A preto by istým plusom tejto kapitoly bolo obohatenie prevzatej fotografickej prílohy z katalógu výstavy⁶ o ďalšie najmä novšie diela absolventov tohto odboru. V kontexte Slovenska, Čiech, ale aj svetového diania sa pohybuje aj nasledujúca kapitola *Svetelný dizajn vo verejnom priestore. Realizácie na Slovensku a v pražskom metre 70. a 80.*

rokov. Sumarizuje Ciglerove realizované i nerealizované návrhy, svetelné projekty (napr. pre pamätník Dargov, pamätník SNP v Banskej Bystrici) osvetľovacie objekty reprezentatívnych interiérov pre zrekonštruovanú budovu Slovenského národného divadla, ktoré vytvoril v spolupráci s vysokoškolskými kolegami technického zamerania pod vedením Otta Bergera. Určitým fenoménom sa stali svetidlá vytvorené rastrovým modulom kovových trubiek z vysokolešteného kovu ukončených žiarovkou. Tento princíp využil napr. pri osvetlení interiérov Bratislavského hradu budovy úradu vlády, VŠMU, kúpeľných domov v Dudinciach. Osobitú kapitolu tvoria svetelné zdroje pre tri pražské stanice metra, z ktorých Námestie republiky a známa „guľa“ v hľadisku SND (prvý programovaný objekt v bývalom Československu) predstavujú hlavné doklady Ciglerových prístupov svetelných systémov pre verejné priestory. Autorky sa na tvorbu šperkov a odevnú módu rozhodli nazeráť cez pojem „telové umenie“. Na Ciglerove šperky a módu nemožno nazeráť ako na rýdzo estetické kategórie, alebo ako na ozdobu alebo prikrývku tela, ale ako na objekty. Ciglerove šperky popierajú konvenčnú predstavu zdobného predmetu, vymykajú sa nielen nadmernou veľkosťou a zo stránky typologickej sú navrhované ako objemné telové objekty pre najrozličnejšie časti tela. Autorky reflektujú túto nie nepodstatnú oblasť tvorby na pozadí aktivít kurátorky Galérie Platýz Ludmily Vachtovej a fotografií Dagmar Hochovej, Jana Svobodu a ďalších. Pripomínajú, že nejde o reprodukčné fotografie, alebo záznamy z akcií, ale o interpretačné fotografie. Takto na jednej strane popierajú oslavu jednej umeleckej osobnosti, na strane druhej sa vzdávajú zvolenému interpretačnému rámcu. Cez výstavu Design a plastické hmoty (1972) kurátorky Umeleckopriemysel-

ného múzea v Prahe Mileny Lamarovej, na ktorej sa Cigler podieľal ako architekt výstavnej inštalácie a grafický dizajnér, získavame predstavu o záujme Ciglera o nové materiály a technológie. Okrem katalógu s op-artovým efektom vytvoril Cigler pre výstavu (v spolupráci s Vladimírom Fiřtom) *blow-up environment*, ktorý bol v dôsledku neochoty výroby miestnych firiem tak trocha kutilským projektom, a oproti pôvodným plánom určitým kompromisom. Vo vtedajšom Československu išlo v oblasti použitia dizajnu plastických hmôt o originálny pokus. Tak ako bola výstava súčasťou rozsiahleho výskumu Lamarovej nazvaného Aspekty vývoja užívania plastických hmôt v životnom prostredí, Ciglerove návrhy kupolovitých pneumatických hál boli jeho pokračovaním. Išlo o alternatívne telocvične určené na psychofyzický relax. Napriek tomu, že k ich realizácii neprišlo v dôsledku ľahostajnosti výrobnej sféry, zachovali sa v podobe kresieb, ktoré sprevádzajú túto kapitolu. Nakoniec aj ďalšie nerealizované návrhy v kresbách, ideogramov a diagramov tvoriacich poslednú časť knihy, sú reprezentantmi „pracovného záznamu“ myšlienkového postupu ako rovnocenných médií umelcovej tvorby. Cigler je jedným z generácie, ktorá svoje myšlienky zhmotňuje písaným slovom, a tak mu autorky dali v závere monografie priestor, aby čitateľom ponúkol „široké pole otázok medzi úžitkovým a voľným umením, medzi všeobecným a singulárnym, fyzickým a metafyzickým chápaním objektu.“

Napriek tomu, že Václav Cigler je svojim školením sklársky výtvarník, kánon sklárskej disciplíny naruša nielen presahom k iným materiálom, ale aj v spôsobe myslenia stelesnenom v environmentálnych projektoch či kresbách. Kniha predstavuje komplexný prierez dizajnerskej tvorby, ktorá je popri plastikách z optického

skla rovnako prítážlivá a hodná nielen odborného, ale aj verejného záujmu. Na prvý pohľad možno prekvapí, že nie je opatrená cudzojazyčným prekladom, alebo aspoň resumé, lepšou správou je, že v roku 2015 vyšla jej anglická mutácia. Hoci slovenskému čitateľovi čeština problém nerobí, zo strany slovenských kníhkupcov by prinajmenšom nesmela byť opomenutá. Keďže sa neobjavuje na viditeľných miestach kníhkupectiev, a neleží nepovšimnute v ich hlbokých regáloch, zostáva len veriť, že sa postupne stane súčasťou nejednej verejnej či akademickej knižnice na Slovensku. ■

Jana Oravcová je historička umenia, kurátorka, redaktorka časopisu *Designum*.

- 1 Súčasťou poslednej výstavy Václava Ciglera, konanej v roku 2013 v Galérii 19 v Bratislave pod názvom Opät tu, bola komplexnejšia projekcia tvorby, ktorej súčasťou boli aj dizajnerské projekty vrátane svetiel realizovaných na Slovensku.
- 2 CROWLEY, D. – PAVITT, J. (eds.): *Cold War Modern: Design 1945 – 1970* (kat. výstavy). Victoria & Albert Museum, Londýn, 2008.
- 3 Práve túto oblasť súhrnnejšie dokumentuje publikácia kolektívu autorov CIGLER, V. – MOTYČKA, M. – SINDELOVÁ, J. (eds): *Václav Cigler. Prostory projekty*, Praha, 2009.
- 4 GAŽOVIČOVÁ, N.: Václav Cigler a jeho pedagogické a výtvarné pôsobenie na Slovensku, diplomová práca, 2003, Katedra dejín výtvarného umenia, FiF UK v Bratislave. JANKOVIČOVÁ, S.: Sochárstvo a dizajn v architektúre v 70. a 80. rokoch, dizertačná práca, 2008, STU v Bratislave. ORAVCOVÁ, J.: Václav Cigler. In: *Profil 3/2001*, s. 88 – 93 JANKOVIČOVÁ, S.: Svetidlá Václava Ciglera. In: *Designum 6/2008*, s. 46 – 51.
- 5 Hoci nápojový súbor nebol zaradený do výroby, patrí medzi najzaujímavejšie československé súbory šesťdesiatych rokov. Cigler okolnosti jeho vzniku dobre poznal od Josefa Kaplického, ktorý s rodinou býval naďaleko Müllerovej vily, navrhnutej Adolfoom Loosom a považoval ho za revolúciu v tvarovom riešení nápojového skla. V rozhovore s autorkami Cigler uvádza, že súbor založený na zostave valcov údajne Loos nakreslil v kaviarni na obrúsok Stefanovi Rathovi, ktorý riadil sklárňu Lobmeyr. Ten pripojil na dno diamantový brus, aby sa čistá plocha nemohla poškríbať. Ten súbor sa stal inšpiráciou aj pre súčasných umelcov. Napr. rakúsky umelec Mathias Poledna reflektoval tento súbor resp. brus v 16 mm filme *Double Old Fashion* (2009) prezentovanom na výstave kurátora Karla Cisařa *Obrazy a predobrazy v Galérii hlavného mesta Prahy* v roku 2013. Pozri ORAVCOVÁ, J.: *Obrazy a predobrazy*. In: *Designum 5/2013*, s. 50 – 57.
- 6 BAJCUROVÁ, K. (ed.): Václav Cigler a absolventi oddelenia sklo v architektúre na Vysokej škole výtvarných umení 1965 – 1979. Praha – Bratislava, 2003.

Písma číslo

Text redakcia, Andrej Barčák, Andrej Čanecký,
Dávid Chmela, Jitka Janečková

Časopis *Designum* pravidelne vytvára platformu na prezentáciu písiev z dielne slovenských grafických dizajnérov. V zachovaní kontinuity pokračujeme v tomto ročníku písiami, ktoré vytvorili študenti Ateliéru typografie Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave pod vedením Pala Bálíka a Michala Tornyaia.

Keďže písma slovenských dizajnérov sa tešia čoraz väčšej obľube nielen zo strany verejnosti so záujmom o dizajn, ale aj mnohých vydavateľstiev, naším cieľom je poukázať na využitie nadpisových písiev v praktickom využití. Veríme, že naša výzva či ponuka za účelom ich aplikácie v praxi padne na úrodnú pôdu.

Troppau Troppau Troppau

Rodina písma *Troppau* je inšpirovaná kultúrnym kontextom českého mesta Opava. K bohatej histórii mesta veľmi dlho prispievalo nemecké obyvateľstvo, a v písme je prítomné prostredníctvom prvkov lomeného písma. *Troppau* bolo vytvorené s víziou novej vizuálnej identity Opavy, kde môže ideálne fungovať vo všetkých polohách a aplikáciách vrátane orientačných tabúľ či ďalších textov v malých veľkostiach.

Uhel Script

Uhel Script je titulkové písmo, ktoré spochybňuje klasické konštrukčné pravidlá, ktoré vychádzajú z princípov písania a kaligrafie. Práca na ňom začala v roku 2013 počas štúdia na Katedre vizuálnej komunikácie na VŠVU v Bratislave. Font disponuje veľkým množstvom netradičných ligatúr, ktoré vytvárajú zaujímavú štruktúru textu, pričom niektoré z nich spájajú až štyri znaky v jednom glyfe. Ďalším charakteristickým prvkom sú mohutné serify, ktoré sa striedajú s dynamickými tvarmi slučiek spodných a horných doťahov. Vďaka OpenType funkciám, ako sú voliteľné ligatúry, kontextové alternatívy a stylistické sety je možné písmu navoliť zakaždým trochu iný výraz. V mieste pretnutia dvoch ťahov je spodný ťah prerušený a vytvára sa tak efekt tieňovania. Prakticky ide o šablónový skript. Tieto vlastnosti

dodávajú *Uhel Script* akúsi neurvalosť a drsnosť a robia ho jedinečným medzi scriptovými písmami. Jeho meno je odvodené od písacieho nástroja a ktorým boli vytvorené prvé skice.

Autorka: Jitka Janečková, grafická dizajnérka a *type designer*. Magisterský stupeň štúdia ukončila v Ateliéri typografie na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave. V roku 2016 absolvovala Type and Media master course na KABK v Haagu, kde v súčasnosti pracuje ako *freelance type designer*.

Evil, Evil Alt Evil, Evil Alt Evil, Evil Alt Evil, Evil Alt Evil, Evil Alt

Dobro a zlo sú nesmierne diskutabilné a často veľmi subjektívne pojmy. Napriek tomu si ale našli isté pravidlá či vlastnosti, ktoré sa k nim dajú priradiť a vďaka nim vizuálne vyjadriť. Fonty *Good a Evil* sú zobrazením týchto dvoch základných a protikladných veličín vo forme rodín písma. Rodina *Evil* je s pomerne kontrastným, serifovým charakterom, so striktno ostrými pätkami snahou o vyjadrenie emócie zákerného, nebezpečného a nemilosrdného zla. Ako jej opozitum je vytvorená rodina *Good*, ktorá je geometrickým groteskom s mäkkou, ohľaduplnou stavbou, štedrou diakritikou a množstvom prispôsobivých ligatúr či alternatív. Každá rodina sa snaží vizuálnou emóciou vyjadriť opak tej druhej,

ale vďaka ich jednoduchšej stavbe vedia pracovať spolu a dopĺňať sa.

Autori: andrej & andrej (Andrej Barčák, Andrej Čanecký), absolventi štúdia v Ateliéri typografie na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave.

Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic Genetic

Genetic je mnohopočetná písmová rodina, ktorá ponúka veľkú variabilitu použitia a je teda vhodným nástrojom pre mnohých grafických dizajnérov a typografov. Čím je písmová rodina komplexnejšia, tým sa zvyšuje spektrum možností typografa. Rozmanité škály štýlov, flexibilita v rámci rôznych širok a hrúbok, možnosti OpenType funkcií ocenia predovšetkým dizajnéri špecializovaní na tvorbu periodík. Užívateľovi v takomto prípade stačí siahnuť po požadovanom reze písma s vedomím, že výsledný vizuálny dojem bude vytvárať harmonický celok. *Genetic* momentálne disponuje štýlovými rezmi Stencil, Sans, Serif a Swash a hrúbkovými od najtmavšieho až k najtenšiemu tzv. vlasovému. V budúcnosti sa k existujúcej rodine plánuje dotvoriť šírkové, kontrastné a ďalšie varianty.

Autor: David Chmela, grafický a písmový dizajnér, doktorand v Ateliéri typografie, Katedra vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave.

Summary



With Barbora Peuch on Ethical Fashion

Written by Jana Oravcová

I remember your diploma thesis presentation called *Coincidentia oppositorum* from the year 2007 that focused on rather marginal topics in clothing design such as heavy metal. Almost ten years after graduating with a Master's degree, you have presented your dissertation titled *Outdoor Haute Couture – Postapocalyptic Fashion* where you again focused on the marginalised theme of fast-fashion. It seems you are interested in specific forms of protest against established norms in the field of clothing culture.

What is leading you to reflect mainstream in the clothing industry?

↓

It is just about the issue of quality and quantity, or better put; the problem of fashion in its best art form - design form and in its worst possible form of consumer society and profit. Fast-fashion has currently become mainstream that is programmed to be here for masses, for the majority of consumers and for the taste of the majority of consumers. If I buy fast-fashion, it does not mean that I have got a good taste or that I am a fashion expert. It just means that I behave in the manner producers expect and hope me to: that I get attracted by a glossy trinket they prepared for me. (...) What does this have to do with fashion? It is just a well thought through commerce system of how to retain a consumer eager to buy: Still new arrivals in the offer and an avid customer, lower price. Regular purchase of cheap goods finally brings a huge profit.

You have chosen a critical approach to perceive production in the fashion industry through fast-fashion where it is about reducing and repeating the purchasing cycle with the motif of high profits. Could you explain in more detail the global trend of this concept and what are its outcomes?

↓

I do not see my approach as somehow especially critical, I would rather call it realistic. There exist many specialist studies documenting in detail

the social, health, and environmental impact of the production cycle in the concept of fast-fashion. Of course, there are few, or almost none, in the Slovak language and that is one of the reasons why studying this topic has taken a lot of time. Simply put, the concept is as follows: fast consumption is supported by changing trend via media and Internet campaigns with the lowest price possible that the producer pushes down. The low cost and production speed allow only limited quality, but mostly this system brings several negative results. For example, cotton belongs to the most fertilised corps of the world and also due to price, a lot of chemical products are used (pesticides, herbicides, defoliant, fertilisers, ...).

Tomáš Kompaník: Do Not Worry about Generating "Rubbish"

Written by Michala Lipková

In several interviews, you have mentioned that the diploma thesis AHA started up your professional career. Isn't this statement a bit exaggerated?

↓

I do not think so. *The AHA* Book diploma thesis set it all going. Before media attention this project ignited, I had maybe two stable clients. When the book was released, first awards and media exposure appeared. That's just the reason why new orders started coming, and I had a wider impact, and I could choose from them. In my professional life, I consider it a great luck; without this success, things would go much harder.

Apart from luck, there was much hard work behind the AHA. In the year 2016, you started your TEDxYouth presentation with a Cinderella story of the American singer Dolly Parton who, in spite of much discouragement, built a prospering Dollywood. You were talking about your flight to the USA, your stay in Istanbul, and how we should not worry about generating "rubbish". To follow your dream. You

also published the book on your own hook despite rejections from publishers, using your savings and partially with a financial contribution from Ministry of Culture of the Slovak Republic. 119 people supported the project on the crowdfunding platform Štartovač. In the designer community, entrepreneurial ambitions and the startup mindset still are quite uncommon in Slovakia. Was your dedication influenced by your studies abroad?

↓

It was rather about trying something new. For years ago, there wasn't much talk about startups in Slovakia yet, crowdfunding was at the outset. I think that just two books were financed like this before me. I had nothing to lose: just the time spent preparing the campaign that I really enjoyed. I saw it as an adventure. And finally, the crowdfunding helped me not just financially but it was also an excellent promotion even before its release.

The AHA book connects traditional Slovak embroidery with the current graphic design. Several times you made yourself heard saying that Slovak traditions do not just belong to a museum—you wanted to present folk culture with this project in a "different light". Since the year 2012 when the first version of the AHA has been drafted, folklore patterns have become a popular trend. You were one of the starters of this wave. How do you see the situation in Slovakia over time, do we still present the "hearts of Čičmany", or we've moved forward?

↓

The folklore wave is really very high now. I sometimes have a feeling that I see ornaments everywhere, but that is maybe because I am overly into noticing it. I like it when a designer takes inspiration in the traditional and brings something of his own to the rest. That's when a design has a spirit and added value. There still are not enough of those. On the other hand, I am glad that these creators can break through with their quality. I have got the feeling that it is more private companies who take more inspiration in folklore for their marketing and design. When it comes to the state, there are some positive exceptions, but mostly they still follow the Čičmany direction.



A Shoe Designer and Her Zuzana Serbák Brand

Written by [Helena Veličová](#)

You have studied at Academy of Arts, Architecture and Design in Prague where you concluded your education with the Composites collection. There was much talk about this collection, it appeared in several media, what made it exceptional?

↓
In this diploma thesis, I experimented with new hi-tech materials and new approaches that were not much in use in shoe-wear before. The collection introduced a concept that, at the time of its creation, about seven years ago, brought fresh and new perspective on using unconventional materials. For example, carbon fibre, known as carbon, that I worked with did not use to appear in fashion at that time. It's a material used for making cars and boats; designers started to consider its further use only quite recently. However, nowadays, there are more and more material experiments either in sports shoe-wear or casual footwear.

At the same time, however, you could not find a producer. Is it actually possible to find a partner that would support a production of new innovative projects even in, for example, just mini-series?

↓
That would be possible for sure if I set it as the top priority. Though the Composites collection was built on an experiment with new materials, trying out their limits and possibilities, and if it should be produced serially, I would have to continue in its development, and aside from that, intensively dedicate to looking for an investor and a producer. But I started to look for a job abroad after graduation and also focused on making my own hand-made shoes for casual wearing. During the creation of the collection, I, however, cooperated partially with a company where I was developing heels from carbon fibres, but we didn't continue in further cooperation.

The Visions of Digital Humanism

2. year of Vienna Biennale of Art, Design, and Architecture

Written by [Zdeno Kolesár](#)

When the opening year of the Art, Design, and Architecture Biennale took place in Vienna two years ago, it introduced itself in the form of a manifest an optimistic outlook on the future. It was arising from the belief that just like in the era of Industrial Evolution Modernism came to be, the current development of digital technologies will reflect in an era of new "digital modernism" with an enormous potential to ease and enrich our lives. The second year that ran from June 21 to October 1, at first sight, followed in much and again focused on the tasks of art, design, and architecture in creating environmentally and socially sustainable concepts of the Digital Age. The previous Biennale dominantly focused on life in the cities of tomorrow, this year's, titled Robots. Work. Our Future, dedicated to the problems of robotisation, automatisa-tion, a relationship between artificial intelligence and human identity, and the forms of future work. It looked into ethical, social and political consequences of digital technologies intersection into all walks of life.

The Austrian Museum of Applied Arts (MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst), the chief organiser of the Vienna Biennale 2017, cooperated at preparing the individual expositions with nine curators and several institutions: the Kunsthalle Wien, the Architekturzentrum Wien, the Vienna Business Agency, and the AIT Austrian Institute of Technology. Three hundred designers, architects, artists, and other participants presented themselves not only in expositions in the Austrian Museum of Applied Arts but also in other exhibition venues in Vienna and in a number of accompanying events and conferences.

The director of Viennese MAK, Christoph Thun-Hohenstein, in the introduction to the exhibition cat-

alogue, pointed the primary target of the future digital era as to correct current erratic civilisational development because we are now putting environmental issues on the back burner for the generations to come to deal with. And we are only using economic growth to generate even larger consumer society, and at the same time, we are not sharing technological advances equally and thus only making social issues worse.

Museums Should Experiment for the Purposes of the Future

Interview with Christoph Thun-Hohenstein

Written by [Klára Prešnajderová](#)

For six years, you have been at the head of the Austrian Museum of Applied Arts. In that period, many exhibitions and events organised on its grounds focused on current and often critical topics for the society, that do not ultimately meet the ideas of activities of a traditional institution. What is the role that you think museums focused on art industry and design should take in the present day? Where do you see the MAK's current position?

↓
I think these museums should be the place where, at the same time, we conserve the cultural memory, and also should anyway offer a critical perspective on the present and just like laboratories, experiment for the needs of the future. I personally see design as one of the most important areas of applied arts, we have also tried to highlight this in the past years in the MAK. We have also set up the MAK Design Lab in 2014, where we have tried to show that the term design lies in the continuous improvement of our life with creations that set themselves artistic demands. It is equally important to me that the museum profiles itself in a wider form as a platform that offers new, society-wide discussion on design and that secures the



necessary attention to building avant-garde in design and offers it options for further development.

The establishing of Vienna Biennale two years ago signals opening to current themes. Similar events are organised around the world, and they are widely welcomed by their audience. What, however, makes the Viennese unique?

↓
One of the fascinating requirements of the Viennese Secession movement, established in the year 1897, was the unity of art. They did not mean some fusion of arts, but they wanted to reject the opinion that free art, in its values, stands over so-called applied art. Secession understood that art, mostly design, architecture, and free art must be equal; have a constant connection, and in the best case, influence each other. The resurrection of the art unity idea and the unique relationship of these three areas of fine art to one biennale is what differentiates the Vienna Biennale from the other biennales organised over the globe.

Days of Architecture and Design Bratislava

Written by [Andrej Jaroš](#)

At the turn of May and June, the popular festival Design and Architecture Days (DAAD) delighted and inspired all quality architecture, design, and art enthusiasts; also thanks to the unfading enthusiasm of the creative duo of architects Táňa Kollárová and Štefan Polakovič. The central theme of this year's was Retrospective in relation to changes that accompany the fields of design, architecture, and fashion; and in the intentions of the current trend of recurrence to the styles of the years past.

The eight-year of the DAAD festival was exceptional in its programme as well as in professional production. With the contribution of invited world-class and local designers, it brought an overview of current works in the fields – for all fans of modern architecture, design, and

art, too. It's become a tradition that it took place in the venue of Primacial Palace in the centre of Old Town, as well as at the STU Faculty of Architecture and at other locations in the centre. At this event, Bratislava again became the temporary creativity centre in the fields of architecture and design.

Bratislava Design Week

Written by [Andrej Jaroš](#)

During June 6 - 11, the ninth year of the renowned designer show, Bratislava Design Week 2017 (BDW), took place and its major theme was Limit. The festival that is still growing in popularity with many exhibitions and accompanying events had a high turn up of people eager for quality, progressive design of domestic and foreign provenance. The most interesting objects were awarded prizes in individual categories by an international jury. The Slovak designer, pottery maker, Simona Janišová, received the main prize this year.

This year's festival took place parallelly at several locations around the whole town. The Headquarters 1 was located in the representative areas of Zoya Gallery in a baroque Erdődy Palace, the Headquarters 2 in the gothic Clarrisine Church, the Headquarters 3 was displayed in the modernist building at Laurinská Street as the Open Call Area. In Zoya Gallery, in the opulent baroque interior of the town nobleman palace, there were located installations of mostly foreign guests, and it was allocated to Curatorial Area.

Ai Weiwei's Wave. The Position of Ceramics in the Current World Art

Written by [Petra Polláková](#)

For the spring and summer season of 2017, the National Gallery in Prague in cooperation with Kuns-

thalle Graz and curator Peter Pa-kesch prepared an exhibition called Kneaded Knowledge. The Language of Ceramics, aimed at the position of ceramics in the current world art. Two outstanding personalities contributed to the exhibition as curators and artists: Ai Weiwei and Edmund de Waal, they intensively focus just on the field of ceramics. A profound understanding of ceramics works allows both artists, at the same time, to fundamentally evaluate and reveal new possibilities of this medium.

The exhibition contains a wider historical frame of interest of western modern and current artist in the works of ceramics. It introduces samples of works of artists like Pablo Picasso, Isamu Noguchi, Lucio Fontana, or Joan Miró; who intensively contributed to the understanding of ceramics as rejected art medium boldly exceeding the narrow borders of artistic craftsmanship. The authors of the exhibition also highlight transcultural overlaps. Both central artists of the exhibition, Ai Weiwei and Edmund de Waal, are with their life and artistic destinies firmly bound with the tradition of the East-Asian art of ceramics that in many aspects fundamentally differs from the Western understanding of ceramics as applied arts.

The central point of the exhibition presented in the generous venue of Trade Fair Palace is a representative selection of works by the artists Ai Weiwei and Edmund de Waal that opens up a fascinating dialogue between two different artistic personalities and their original approaches to ceramic works. In spite of different starting points, the view of ceramics as an archetype art connects these two artists, and it touches the very essence of the works of art. The ceramics medium almost takes existential dimensions in the works of both authors, they relate to the fundamental questions of human destiny and the identity of an individual as a part of human society.

Rona – Glass over Time

Written By [Adriena Pekárová](#)

RONA Glassworks in Lednické Rovne is 125 years old, and today, it is one of the most progressive producers of the drinking glass in the world. From the entrepreneurial point of view, but also from the historical design point of view in Slovakia, it is an exceptional phenomenon. The factory has been producing continuously since its establishment in the year 1892 (if we disregard the two-months run-down caused by the events at the end of the Second World War), its technical potential is developing, and its production is in high demand around the world. The formation of Slovak glassworks design in the fifties of the past century would not be possible without solidly built technological potential of the factory and the interest in design quality of products. Currently, Rona also represents the only production background that allows continuance of development line of glassworks design.

The 125th anniversary of the glassworks also motivated the idea to commemorate the good design of past decades that disappeared from the viewpoint because the original products are not preserved. It was a success thanks to the replicas of sets that are visually reappearing to the present in the works of glassworks design personalities of Karol Hološka, Jaroslav Taraba, Dagmar Kudrová, Ladislav Pagáč a Jozef KolemBUS. During their production, the participants realised how the era and technologies had changed.

An extensive archive of design allows a comeback to the design. The oldest ones are in the "books of drawings" – Zeichenbuch. Large books of 51/34 x 47 cm dimensions in canvas binding probably survived owing to a miracle. It consists glassworks range since the establishment of the factory in the year 1892 until the end of the thirties. The newer designs from the forties of the past century have their place in the drawing room – it is a workroom with a history almost as old as the factory itself. The designs from the past 15 years are already digitally archived. It states that there are currently 65-thousand designs of the drinking glass and household design stored in the factory.



Ernest Fooks and The Other Moderns

Written by Adam Štěch

The current exhibition and book *The Other Moderns* (recently published by the South New publishing house), reveals a whole generation of European artist who in spite of being forgotten over the years, played a major role in the development of Australian Modernism. Contrary to the renowned canonised architects like Roy Grounds, Robin Boyd, or Austrian by origin, Harry Seidler; who are now considered the fathers of modern Australian architecture, the project *The Other Moderns* tries to introduce other and forgotten names. Many of the immigrants came from former Czechoslovakia, Austria, Bulgaria, Romania, or Hungary. Sydney and Melbourne have always been competitive cities, even in the architectural sense. Experimenting with space, construction, and abstract decor is typical the Modernist school of Melbourne. The name of Ernest Fooks also belongs there, he graduated from European instruction and came to Australia in the forties. His view of a European Modernist and architect who was genuinely interested in urbanism changed substantially during his first years at the southern hemisphere.

The works of Ernest Fooks, apart from in the local community, remain unknown also in Australia. The architect authored several hundreds of family houses that he built mostly in the residential area of Caulfield North. Jewish community concentrated there after the Second World War, and it became Fooks' largest group of clients.



Nomadic Design and Luxury

Written by Silvia Bárđová

In his famous book *Design for the Real World*, Victor Papanek condemned contemporary designers for spouting “the commodities of fetishism” and “an abuse of designer talent to please the egos of the rich and increase the industry profits”. Apart from critique, Papanek in his book elevated also the existence of products that he considered aesthetically and functionally acceptable and affordable. As an example, he used his favourite “nomadic” chairs, that according to him, stood the test of time since they are on the market continuously for over a hundred years. However, what has happened to them over the time? The first is so-called “director’s chair”, a light fold chair originally produced from wood and thick canvas. He valued its universal use, easy portability, and finally its “ridiculously” low price. In the seventies already, many furniture makers were offering the chair, and there are, of course, more of them today. While on the market, there are still some director’s chairs for a low price, many exclusive versions were added. The prices of redesigned chairs reach several thousands, while (hopefully), the price record is still held by the folding chair from the Pippa collection designed in the eighties for the French luxury brand Hermès. The chair is still on the market, now at the price of 10 to 20-thousand Euros, its version in crocodile leather even costs 20-thousand Euros! Someone would say that these luxurious pieces are no longer for frequent relocation and moving there and there. But still, on the website of the brand it says, that it is fold, light, portable furniture that designers Rena Dumas and Peter Coles designed in the spirit of the brand – “to move with elegance”.

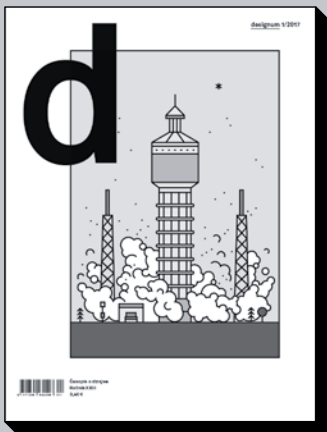
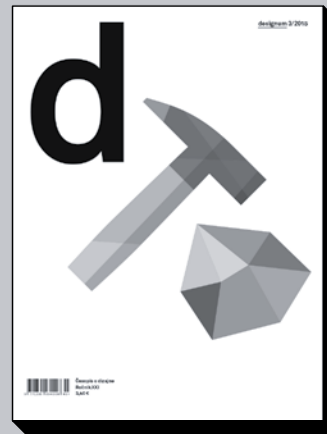


A Visionary with Respect to Traditions

Monograph on Václav Cigler

Written by Jana Oravcová

The book *Václav Cigler* by the authors of collective texts Lada Hubatová-Vacková and Iva Knobloch, published in the year 2014 as a second volume of the edition *Design – Profiles – Eminences of the Czech publishing house Arbor vitae and The Museum of Decorative Arts in Prague*, might be righteously considered an important act of publishing. There have been many publications and catalogues released about the works of Václav Cigler (1926). However, it is this monograph that comes with the concept of more complex processing of his designer works narrowly tied with his active years in Slovakia. It introduces Cigler as a designer of glass applied items, lighting systems, utopian inflatable structures, including his position as a pedagogue at the Academy of Fine Arts in Bratislava. From this abundantly diversified, yet not mapped activity in the field of designer works, authors also base the content structure of the publication. They split it into seven chapters following a serial line of Václav Cigler’s activity since the start of his studies to present day because the author is active in this field until today. For example, in the year 2014, he created a graphic design for the clockmaker brand Prokop & Brož, it is a wristwatch graphic design of the clock-face called *Spiral*. There is no need to especially remind that even the works of Václav Cigler derive from his unique understanding of glass as a medium, his spatial projects magnanimously designed for the interior or exterior environment are only hardly graspable in firm frameworks and the authors also work with this position in the area of his designer works. Cigler’s designer works do not only abound with his knowledge of the craft that pushes it in the direction of testing new technological possibilities, but also from conceptual reasoning.



Časopis designum
vychádza 4x ročne aj
v roku 2018. 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 03
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

október 2017

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Lubica 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 Bálík, 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,
Uhel Script, Troppau, Evil, Genetic

obálka / cover

Predná strana / Front side:
Zuzana Németh Serbáková:
silikonové topánky,
kolekcia Lomoz, 2017.

Zadná strana / Back side:
Tomáš Kompaník: tenisky tikoki, 2016.

papier / paper

Cyclus Print
obálka / cover: Keaycolour
100% Recycled Particles Snow

tlač / printing

Dolis, 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 knípkupectvách a galériách
v Bratislave**
Satelit SCD, Artforum, Knížnica SCD,
Galéria Medium, Slovenská národná
galéria, Martinus, Slávia
**v knípkupectvách 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.

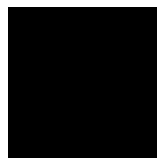
Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© 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