



	2	Editoriál Mária Rišková
Aktuálne	4	Tokijské pruhy a kocky. Odevný dizajn Petry Kubíkovej Petra Polláková
	10	S Máriou Hostinovou Čulenovou. Nielen o dizajne pre Lasvit Jana Oravcová
	18	Naša tradícia má čo ponúknuť. Keramika Simony Janišovej Jana Oravcová
	24	Marek Mikovec / Mikovec Design Helena Veličová
	30	Voľné ruky Dalibora Worma. Dizajn porcelánu inšpirovaný tradičným čínskym umením a filozofiou Petra Polláková
	36	Fórum dizajnu 2016. Nové vzťahy Helena Veličová
Múzejne	42	Futurit – plast, ktorý formoval spoločnosť Maroš Schmidt
Retrospektívne	52	Oficiálna tvár Československa. Poznámky k výstave Budování státu Zdeno Kolesár
	60	Josef Frank – ne/známy solitér moderny Ľubica Pavlovičová
	68	Zborcené hmoty tón. Expozícia českého kubismu v Dome U Čiernej Matky Božej v Prahe Ladislav Zikmund-Lender
Teoreticky a prakticky	74	Ako blízko je vzdialená budúcnosť dizajnu? List z New Yorku Eduard Toran
	78	Preto o knihe <i>Proto</i> Jana Oravcová
	80	Ako môžu pomôcť časopisy o grafickom dizajne. O knihe <i>100 Classic Graphic Design Journals</i> Ľubica Pavlovičová
	82	Summary Rastislav Majorský

Editoriál

Text Mária Rišková

Prvý január 1991 bol prvým dňom existencie Slovenského centra dizajnu. Dvadsaťpäť rokov práce mojich predchodcov aj súčasných kolegov prináša konkrétne výsledky, ktoré zhrnula bývalá riaditeľka SCD Katarína Hubová na konci roka 2015 v ďakovnom úvode minulého čísla časopisu *Designum*. Ako nová riaditeľka SCD symbolicky od nej preberám štafetu prvým editoriálom v roku 2016.

Múzeum, galéria, časopis, knižnica, databázy, národná cena – aktivity SCD špecializované na oblasť dizajnu – sú dedičstvom, ktoré je pre mňa vzácnou hodnotou. Boli do nich počas 25 rokov investované nielen finančné prostriedky celej spoločnosti, ale aj energia a ideály jednotlivých ľudí, ktorých si vážim. Inovácia – mantra spoločnosti túžiacej po pokroku, no i moja osobnosť večného nespokojenca s tým, čo sa už dosiahlo – mi dávajú za úlohu urobiť mnohé zmeny. Mojmým zámerom nie je rušiť, čo je vybudované, všetko, čo doteraz Slovenské centrum dizajnu vytvorilo, však treba zhodnotiť. Zhodnotiť v zmysle posúdiť, no viac v zmysle pridať k existujúcej hodnote ďalšiu.

Dizajn je všade okolo nás, na jeho základe veci rozoznávame, používame, komunikujeme navzájom a od jeho kvality závisí úspešnosť našich aktivít. Účelom existencie našej organizácie nie je samotná jej existencia (na čo niektoré inštitúcie zabúdajú), jej účelom je byť výkonným rozhraním medzi odbornou verejnosťou a verejnosťou, ktorá sa dizajnom nezaobrá na odbornej úrovni.

Byť veľvyslancom dizajnu ako odbornej disciplíny nielen z pohľadu výtvarného a estetického, ale aj z hľadiska ekonomického, technologického a z hľadiska jeho schopnosti byť nástrojom na vytváranie kultúrnej identity. Slovenské centrum dizajnu má byť komplexná inštitúcia rešpektovaná na rôznych úrovniach, ktorá bude stabilným partnerom poskytujúcim podporu a zázemie, no zároveň inšpiratívnym kolegom pre experiment, čo sa nebojí hľadania nových ciest.

Mojím príspevkom k rozvoju organizácie bude snaha naplniť toto poslanie tak, aby si SCD udržalo pozíciu hlavnej inštitúcie pre výskum všetkých aspektov dizajnu na Slovensku, stalo sa jedným z mienkotvorcov v oblasti kreatívneho priemyslu a rovnocenným partnerom veľkým tradičným inštitúciám pre kultúrne dedičstvo. Zároveň sa budem snažiť, aby sa organizácia stala inovátorom v oblasti sprístupňovania kultúrneho dedičstva a súčasného dizajnu verejnosti, rešpektovaným partnerom z oblasti verejného sektora pre súkromný a občiansky sektor a nevyhnutným kontaktným bodom pre medzinárodnú spoluprácu v oblasti dizajnu.

Činnosť SCD v oblasti kultúrneho a kreatívneho priemyslu nie je novinkou, no bude potrebné pomenovať tieto aktivity novým slovníkom, aby boli prístupné nastupujúcim generáciám tvorcov, a systematicky podporovať individuálnych tvorcov dizajnu s cieľom vytvoriť zdravo fungujúce prostredie. Našimi nástrojmi sú vzdelávanie tvorcov dizajnu, vytváranie platforiem na stretávanie a výmenu



informácií medzi sektormi, prezentácia a popularizácia činnosti dizajnérov, vzdelávanie verejnosti a systematické budovanie medzinárodných vzťahov. Ochrana kultúrneho dedičstva vyplýva pre SCD zo zákona i z morálneho profilu organizácie. Kultúrne dedičstvo v oblasti dizajnu je navyše osobitne významnou kapitolou kultúrneho priemyslu s málo doceneným potenciálom, preto bude našou úlohou rozvíjať všetky odborné činnosti Slovenského múzea dizajnu. Dôležité je neustále prepájať doterajšie činnosti SCD – aktivity v oblasti tvorby a šírenia súčasného dizajnu a odborné činnosti múzea (história a sprístupňovanie výskumu). Bude treba systematizovať naše odborné výstupy a sprístupňovanie výsledkov výskumu verejnosti prostredníctvom edičných aktivít a vybudovať silnú infraštruktúru pre výskum v oblasti histórie, teórie a manažmentu dizajnu a súvisiacich disciplín i podporiť zamestnancov organizácie, ktorí sa venujú alebo majú potenciál venovať sa vedecko-výskumnej činnosti. Stojíme aj pred dôležitou úlohou vytvorenia stálej expozície zo zbierok múzea dizajnu a pravidelných programov pre verejnosť. Bude nevyhnutné zvýšiť propagáciu a inovovať spôsoby informovania verejnosti o všetkých aktivitách a do tvorby plánu prezentačnej činnosti zapojiť odbornú komunitu. V oblasti spracúvania informácií a vytvárania databáz informácií o slovenskom dizajne pracuje SCD od svojho vzniku, spravuje databázu informácií a odbornú knižnicu prístupnú verejnosti. Informačné technológie prechádzajú dynamickým vývojom, preto bude potrebné tieto úlohy

optimalizovať a prispôbiť novým požiadavkám, napríklad spustiť služby poskytovania obrazovej dokumentácie v súlade s autorským zákonom, inovovať a zjednodušiť interfejs databázových služieb a intenzívne pracovať na digitalizácii kultúrneho dedičstva.

Neoslavujeme 25. výročie založenia SCD špeciálnou udalosťou. Venujme mu našu tohtoročnú prácu a budúce zmeny, do spoluprotvorby ktorých vyzývame všetkých, čo sa odborne venujú dizajnu a majú záujem, aby naša hlavná verejná inštitúcia dizajnu bola ich silným a otvoreným partnerom.

Osobne želám nášmu centru dizajnu k narodeninám, aby

slová kritikov boli spravodlivé a presné,

záujem verejnosti úprimný a stále rástol,

spolupráca odborníkov bola fundovaná a spontánna,

podpora politikov nezištná

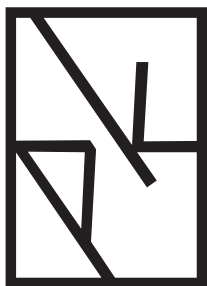
a práca pre všetkých zamestnancov bola čo najviac ich poslaním.



Tokijské¹ pruhy a kocky. Odevný dizajn Petry Kubíkovej

Text Petra Polláková

Foto archív Petry Kubíkovej



V oblasti súčasného odevného dizajnu majú nezastupiteľné miesto japonskí autori, ktorí neprehliadnuteľne ovplyvňujú svetovú módnú scénu už od sedemdesiatych rokov minulého storočia. K ich odkazu sa v rôznej miere hlásia prakticky všetci výrazní súčasní dizajnéri. Zakladateľská osobnosť – dizajnér Issei Miyake (Issey Miyake) a jeho mladší súčasníci Jódži Jamamoto (Yohji Yamamoto) a dizajnérka Rei Kawakubo predstavujú akúsi svätú trojicu, ktorá v mnohých ohľadoch výrazne zasiahla do najzákladnejších prístupov k odevnému dizajnu. Konceptuálnym východiskom ich tvorby sa stala idea tradičného kimona, na ktorej vybudovali základné predstavy o fungovaní odevu a jeho tvaru vo vzťahu k priestoru a ľudskému telu. Tým otvorili úplne nové možnosti pre tvorivú slobodu a flexibilitu súčasného odevného dizajnu. Z inšpirácie kimonom sa taktiež zrodili výrazné formálne prístupy vrátane umeleckej práce s látkou v podobe jej zložitého priestorového vrstvenia na ľudskom tele, alebo zavinovania tela do vrstiev látky.²

Tieto japonské vplyvy sú viac či menej výrazné i v tvorbe súčasných slovenských odevných dizajnérov. Jednou z najvýraznejších slovenských autoriek inšpirovaných súčasným japonským dizajnom a zároveň japonskou umeleckou tradíciou je Petra Kubíková. Jej tvorba nezaprie priame odkazy na ikonické diela a umelecké postupy japonských dizajnérov, avšak zároveň je natoľko autentická a koncepčná,

že si zachováva zreteľnú originalitu a neopakovateľnosť. Tieto kvality vychádzajú okrem iného z hlbokého pochopenia japonského estetického odkazu a taktiež zo schopnosti autorky slobodne umelecky reinterpretovať vlastné osobné prežitky a skúsenosti.

Petra Kubíková patrí medzi najzaujímavejšie osobnosti nastupujúcej generácie slovenského odevného dizajnu. Zaujme charakteristickým rukopisom inklinujúcim k ostrým geometrickým formám a kladúcim dôraz na štylizáciu a zjednodušovanie tvarov. Výrazným prvkom jej tvorby je taktiež odvážna dekompozícia jednotlivých tvarov a ich zložitá opätovná výstavba založená na objavnej umeleckej hre čerpajúcej z možností práce s uceleným kusom látky a so základnými geometrickými tvarmi a vzormi. Pre Petru Kubíkovú je mimoriadne dôležitý konceptuálny prístup k tvorbe, ktorý sa však nikdy neuplatňuje na úkor úžitkovosti (nositeľnosti) jej dizajnových modelov, ale im dodáva silnú vnútornú logiku a myšlienkovú i estetickú ucelenosť.

Jedným zo základov umeleckého smerovania Petry Kubíkovej je dlhodobá inšpirácia japonskou vizuálnou tradíciou i súčasným dizajnom. V tomto ohľade sa pre autorku stala podstatnou nielen dokonalá znalosť základných princípov japonského odevného dizajnu, ale taktiež jej osobné skúsenosti s prostredím a atmosférou súčasných japonských veľkomiest.

↑
Lucia Mlynčeková: Dizajnová
značka Petry Kubíkovej.

←
Petra Kubíková: Kolekcia
Skrytá realita (Hidden Reality), 2015.
Editoriál: Caché
Foto: Katarína Tánová
Model: Katarína, Michaela G. / Mix Model
Management
MUAH: Mischel Warenits

Japonské inšpirácie v oblasti dizajnovnej tvorby sa pre Petru Kubíkovú začali rozvíjať paradoxne prostredníctvom štúdia japončiny a japonskej kultúry na Univerzite Komenského v Bratislave, kam nastúpila o rok skôr než na vysnívaný odbor odevného dizajnu na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

I keď na rozdiel od odevnej tvorby nemala Petra Kubíková k Japonsku dlhodobý hlbší vzťah a odbor japanológie si zvolila na odporúčanie svojej profesorky, nakoniec sa stal trvalou súčasťou jej kariérneho života a zásadne jej pomohol i v nasmerovaní budúcej profesionálnej dráhy v oblasti dizajnu. Začiatky vysokoškolského štúdia odevného dizajnu totiž pre autorku znamenali ťažký vnútorný zápas s vlastným umeleckým zameraním a so snahou objaviť v sebe tvorivú slobodu.

Prelomovým obdobím bol pre ňu dlhší študijný pobyt v Japonsku a s ním spojená fascinácia veľkomestami ako sú Jokohama a predovšetkým Tokio. Nezmerná dynamika a rôznorodosť každodenného života Tokia sa napokon stali jedným z kľúčových inšpiračných zdrojov tvorby Petry Kubíkovej.

Tokio ako večne pulzujúci megapolis, nekonečný, všeobšiahly a zároveň dokonale fungujúci komplex budov, ulíc, dopravných uzlov a trás metra predstavuje pre dizajnérku akúsi pomyselnú skladačku puzzle. Fascinuje ju zložitosť a komplikovanosť tohto systému zloženého z nekonečného množstva rôznorodých častíc, ktoré však vytvárajú dokonale fungujúci a homogénny celok. Tento osobný prežitok vnútorného rytmu japonského veľkomesta autorka vo svojej tvorbe vizuálne pretavuje do podoby zložitej šachovnice, alebo ešte výstižnejšie, do trojrozmernej formy pripomínajúcej tetris kocku, kde do seba jednotlivé geometrické diely presne zapadajú. Jednou zo súčastí tohto geometrického komplexu mesta sú taktiež jeho obyvatelia. I ľudský život sa symbolicky mení na geometrický útvar, pevnú časť zložitého celku.

Ďalšou dôležitou charakteristikou japonských veľkomiest, ktorá na Petru Kubíkovú výrazne zapôsobila, je schopnosť harmonicky prepojiť najrôznejšie

historické i súčasné kultúrne vplyvy. V Tokiu a ďalších mestách vedľa seba koexistuje starý japonský svet úzkych uličiek s hypermoderným mestom mrakodrapov a dopravných tepien. Tento prvok „spolužitia“ najrôznejších kontrastov je veľmi zreteľný i v oblasti mestskej módy. Výstredné módné štýly najmladších generácií, zastupujúce populárne mestské subkultúry,³ sú rovnako bežnou súčasťou japonských miest ako tradičné japonské kimono. Na prvý pohľad nezlučiteľné odevné štýly a tradície sa navzájom vizuálne miešajú a dopĺňajú, čím vytvárajú jednu z podstatných zložiek japonskej mestskej kultúry a estetiky. Práve tento princíp absolútnej slobody a hravosti v základnom prístupe k móde výrazne prispel k umeleckému uvoľneniu v tvorbe Petry Kubíkovej.

Inšpirácie japonským odevným dizajnom a silné okúzlenie atmosférou a kontrastmi súčasného Tokia sa prejavili už v bakalárskej kolekcii Petry Kubíkovej nazvanej *Moment of the Movement (Moment pohybu)* z roku 2013. Kubíková tu pracuje s hranatými a špicatými geometrickými tvarmi, ktoré sú pre ňu charakteristické. Rôznymi formálnymi prístupmi nadväzuje na ideu modernej transformácie klasického japonského kimona, tak ako tento tradičný odev aktualizovali poprední súčasní japonskí odevní dizajnéri.

Pre Petru Kubíkovú je v tomto smere zásadná práca s jedným celistvým kusom látky, ktorý môže mať napríklad tvar štvorca alebo obdĺžnika. Ten autorka rôzne skladá a vrství, čo pripomína až sochársku prácu so silným dôrazom na priestorové cítenie. Modely preto dokonale fungujú až na pohybujúcom sa ľudskom tele, ktoré im dodáva potrebnú trojrozmernosť a dynamiku.

Zaujímavá je celková štylizácia kolekcie s dôrazom na určitú dievčenskú jemnosť a krehkosť. Tento dojem podtrhujú púdrové a pastelové farby modelov, výrazný mejkap modeliek i štylizácia účesov s vysoko vyčesanými vrkôčikmi, ktoré opäť vzdialene pripomínajú japonskú tradíciu.

Dôležitou súčasťou celkového konceptu sú aj originálne dizajnové



Petra Kubíková: Kolekcia
Moment of the Movement, 2013.

Editoriál: Voyage
Foto: Katarína Támová
Dizajn šperkov: Nina Valičková
Model: Kristína, Diana / Heriett Models
MUAH: Hanny Lednár

→
Petra Kubíková: Kolekcia
Skrytá realita (Hidden Reality), 2015

Editoriál: Caché
Foto: Katarína Támová
Model: Katarína, Michaela G. / Mix Model
Management
MUAH: Mischel Warenits





→
Petra Kubíková: Kolekcia
Skrytá realita (Hidden Reality), 2015.
 Art Direction/Styling/Foto: Alexandra Bališová
 Dizajn okuliarov: Lucia Mlynčeková
 Lokácia: Dom umenia, Piešťany
 Models: Sabina V. @ Mix Model Management
 Natalia T. @ Heriett Models
 Svetlanka @ Heriett Models
 Veronika C. @ Heriett Models
 Nina L. @ Heriett Models
 Hair & MUA: Martina Petáková, Dominika Drums



brošne a opaskové spony autorky Niny Valíčkovej, ktorých geometrické formy a princíp skladania nielen nadväzujú na základné formálne východisko kolekcie, ale zároveň silne čerpajú z inšpirácie tradičným japonským umením *origami* (umelecké skladanie papiera).

Petra Kubíková výrazne zaujala aj svojou diplomovou kolekciou *Skrytá identita (Hidden Reality)*, tiež nazývaná *Cache* z roku 2015, pripravenou v rámci Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. S rozšírenou verziou tejto kolekcie sa autorka prezentovala na minuloročnom jesennom podujatí *Fashion Live!*, kde za ňu získala ocenenie *Fresh Designer 2015*. Dizajnové okuliare v rámci kolekcie navrhla Lucia Mlynčeková, ktorá je aj autorkou dizajnovej podoby značky Petry Kubíčkovej, voľne inšpirovanej tradičnými japonskými umeleckými pečiatkami.

I v tejto kolekcií sa opäť stretávame so základnými princípmi tvorby Petry Kubíčkovej, zdá sa však, že dizajnérka sa posúva ďalej a zreteľnejšie odhaľuje vlastnú umeleckú osobnosť a sebavedomie. Až akási transcendentálna ľahkosť, dievčenská hravosť a nevinnosť vyžarujúca z prvej kolekcie je v najaktuálnejšej tvorbe transformovaná do zreteľnejšie vymedzenej tvarovosti, farebnosti i práce s geometrickými vzormi. Rukopis opäť vychádza z japonských inšpirácií, s dominantnými princípmi skladania a vrstvenia jednotlivých súčastí modelov. Zaujme aj rafinovaná

a zároveň zábavná hra s rôznymi spôsobmi zavinovania a prevázovania.

Jedným z vizuálne nosných prvkov kolekcie je dobre premyslená práca s geometrickými vzormi s dominantným motívom rovnobežných pruhov či liniek. Rôzne smery a šírky pruhov na jednej strane podtrhujú dojem tvarovej dekompozície jednotlivých modelov, avšak na strane druhej svojou silnou optickou kvalitou zdôrazňujú súdržnosť celku. Oficiálna prezentácia kolekcie je do určitej miery založená práve na tejto optickej sile pruhov, keď použitím pruhovaných pozadí vzniká dojem, akoby boli jednotlivé modely vtáňované do zložitého a nekonečného geometrického komplexu. Tento pocit ešte posilňuje farebnosť jednotlivých látok, kde autorka okrem základnej čierno-bielej kombinácie zaujímavo pracuje taktiež s červenou a zelenou farbou. Výrazné uplatnenie geometrických liniek v tejto kolekcií má navyše konceptuálny podtext, ktorý nadväzuje na Kubíčkovej fascináciu životom japonských veľkomiest. Okrem jasného náznaku dynamiky, ktorý pruhy navodzujú, sa tu ozýva aj ďalšia stránka tokijského života, a tou je určitá melanchólia a osamelosť človeka uprostred veľkomesta. Rovnobežné nekonečné pruhy, ktoré bežia vedľa seba, ale nestretávajú sa.⁴

Podobný formálny i ideový koncept stojí pri zrode ďalšej kolekcie Petry Kubíčkovej, ktorú autorka plánuje prezentovať na jeseň tohto roka. Pretrvávajú inšpirácia rôznorodým

životom súčasného Tokia. Dominantným geometrickým vzorom kolekcie by mala byť tentoraz kocka, ktorá je tu opäť symbolom nadčasovej dokonalosti a geometrickosti tokijského mestského systému a zároveň mementom jeho odvrátenej strany – ľudskej osamelosti a vzájomného odcudzenia sa.

Dôraz na japonskú estetiku dizajnérka posilňuje prácou s originálnymi japonskými látkami. Geometrické vzory sa na látky budú tlačiť až dodatočne na už hotové modely, aby lepšie vyznela vnútorná konceptuálna idea celého projektu. V tejto oblasti Petra Kubíková plánuje opätovnú spoluprácu s multitalentovanou dizajnérkou Luciou Mlynčekovou. Zaujímavým prínosom pre vznik tejto kolekcie by mohol byť taktiež dokumentárny film študentky Akadémie umení v Banskej Bystrici Jany Drotárovej, ktorá podrobne mapuje dizajnérkinu prácu na novej kolekcií. ■

1 V prípade výskytu japonských mien a názvov v texte používam českú/slovenskú transkripciu a v zátvorke anglický prepis japončiny do latinky, ktorý uľahčí prípadné dodatočné vyhľadávanie informácií k danej problematike. Anglické prepisy japončiny vynechávam len v prípade notoricky známych mien a názvov, alebo ak sú český/slovenský a anglický prepis totožné.

2 K základnej problematike kimona v súčasnom japonskom odevnom dizajne pozri napríklad Bonnie English, *Japanese Fashion Designers: The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*, Oxford – New York 2011, s. 4 – 5.

3 Typickým fenoménom je svetoznáma pouličná móda *Haradžuku (Harajuku style)* nazvaná podľa tokijskej ulice Haradžuku (Harajuku), módného nákupného a kultúrneho centra najmladšej generácie.

4 Kubíková v tomto pocite, takom typickom pre súčasné japonské veľkomestá, vzdialene nadväzuje na estetickú tradíciu melancholicky ladených čiernobielych fotografií Tokia a života jeho osamelých obyvateľov (Tokyo Monogatari/ Tokyo Story, r. 1989) slávneho japonského fotografa Nobuhojishi Arakiho (Araki Nobuyoshi, nar. 1940).



S Máriou Čulenovou Hostinovou.



Nielen o dizajne pre Lasvit

Text Jana Oravcová

Foto archív Márie Čulenovej Hostinovej

To, čo zrejme každý dizajnér, dizajnérka vo svojom profesionálnom živote považuje za najdôležitejšie, je spolupráca s firmami. Oveľa podstatnejšie je však naplnenie predstavy, aby firmy ich návrhy aj realizovali. Mária Čulenová Hostinová pracuje v českej firme Lasvit zameranej na produkciu svietidiel. Hoci z pozície *senior designer* sleduje mnohé projekty pre klientov z celého sveta, nie je neznáma ani jej autorská tvorba. Jej návrhy svietidiel vyrábajú firmy Lasvit či Bomma. Spolu s Janou Růžičkovou založili štúdio Suprodesign, okrem detskej módy sa venuje aj návrhom interiérov.

Mária Čulenová Hostinová:
Svietidlo Bonbon, 2015.

Na Slovensku ste takmer neznáma, zaregistrovala som pred niekoľkými rokmi vaše meno v katalógu českej sklárne Bomma. Ako ste sa dostali k dizajnu?

↓
Dizajn som študovala už na Súkromnej strednej umeleckej škole dizajnu v Bratislave. Potom na Katedre dizajnu FA STU v Bratislave. Po treťom ročníku som sa rozhodla odísť na Vysokú školu umeleckopriemyslovú do Prahy. Študovala som v Ateliéri produktového dizajnu (2002 – 2008) u Michala Frončka a Jana Němečka, ktorí sú známi tým, že sa snažia prepájať štúdium s firmami. Po skončení školy som sa do Bratislavy už nevrátila, aj keď ma lákalo vrátiť sa domov. Počas štúdia som si vytvorila určité väzby a kontakty, takže sa mi v Prahe ľahšie zostávalo.

Ateliér nie je primárne zameraný na sklo a v českom prostredí je celkom prirodzené, že sú prizývaní na spoluprácu so sklárňami práve neabsolventi štúdiá skla. Sú všestrannejší alebo menej zaťažení týmto médiom?

↓
Moja prvá skúsenosť so sklom a sklárskym remeslom bola práca pre skláreň Květná. V roku 2006 som pre nich navrhla súpravu Stockholm inšpirovanú kolekciou z roku 1970. Pre Bommu som vytvorila aj súpravu Dune (2010), a to práve v období, keď začínali a Michal Froněk a Jan Němeček tam boli na pozícii *art directorov*. Vytipovali si pár dizajnérov a oslovili aj mladých začínajúcich. S mojou spolužiačkou Janou Růžickovou sme po škole založili štúdio Suprodesign a navrhli sme svoje série sklárskych produktov. Celkom úspešnou bola kolekcia Cut (2007). Snažili sme sa ju samy produkovať, dodávať do obchodov. Popritom sme si každá začali privyrábať dizajnéorskými prácami pre firmy. Napríklad sme navrhovali čítačky pre firmu IMA, s. r. o., vane pre BTL alebo sme sa venovali navrhovaniu interiérov. Takto sa nám podarila spolupráca s Lasvitom. Najprv sme však pracovali externe, až postupne sme sa v Lasvite zamestnali. Medzitým som s kamarátkou počas materskej dovolenky rozbehla značku detského oblečenia ICE ICE BABY, ktorá sa etablovala na českom trhu. Kamarátka ju vedie ďalej. Vrátila som sa späť do zamestnania, tak som musela z niečoho upustiť.

Pracujete pre Lasvit, momentálne ste na pracovnej stáži v Londýne, na akej pozícii pracujete?

↓
Pracujem na pozícii *senior designer*. Spolu nás je 18 dizajnérov. Lasvit má projekty po celom svete, a preto zamestnáva viac dizajnérov. V Londýne na pracovnej stáži pôsobím priamo v našej pobočke. Stretávam sa s klientmi a riešim projekty, ktoré súvisia s týmto miestom. Je to práca so sklom, navrhujeme podľa určitého konceptu. Buď máme hranicu určenú, náznak toho ako by návrh mal vyzeráť, alebo máme úplne voľné ruky.

Zaregistrovala som, že pre Lasvit pracovali aj ďalšie Slovenky, Denisa Lukáčová, Wanda Valihrachová z VŠVU z Ateliéru produktového dizajnu, ktorý vedie Ferdinand Chrenka. Aké možnosti ponúka Lasvit dizajnérom, prípadne študentom?

↓
Denisa Lukáčová a Wanda Valihrachová pracujú v Lasvite a tiež pôsobili v jeho pobočkách v Dubaji a Hongkongu. Výhodou je, v rámci Lasvitu je možnosť pracovať v zahraničí. Ak má dizajnér chuť, môže vycestovať na dlhšie, pretože pobočky potrebujú prostredníctvom dizajnéra priamo komunikovať s klientmi. Táto priama interakcia je nesmierne prínosná a dôležitá, pretože často urýchli proces a výsledky sú o to viditeľnejšie. Nie pre každého je však takéto pôsobenie mimo domova možné. A tak veľa dizajnérov navrhuje z domova, ale pre celý svet.

Lasvit produkuje luxusné veľkoplošné svietidlá pre verejné priestory hotelových reťazcov, kasín a palácov, neláka vás sociálne ladený dizajn?

↓
S Janou Růžickovou sme to v rámci nášho štúdia Suprodesign vlastne aj skúsili, keď sme sa venovali navrhovaniu obyčajných vecí. Ale je to skôr o príležitosti. Keď sme začínali, situácia na rozdiel od súčasnej bola taká, že mnohé firmy nepotrebovali spolupracovať s dizajnérmami. Bolo ťažšie získavať objednávky. Avšak čo sa týka mojej práce, potrebujem mať záujem, tvoriť v pokoji. Aj keď sa zdá, že Lasvit ponúka luxusné produkty, ktoré nie sú až také potrebné,



Mária Čulenová Hostinová/
Suprodesign: Kolekcia Cut, 2007.

Mária Čulenová Hostinová: Biela Ialia.
Cena Václava Havla, 2011.

Mária Čulenová Hostinová:
Kolekcia Stockholm, 2006.



Mária Čulenová Hostinová:
Kolekcia Dune, 2010.





výhodou je, že sa realizujú. Otázne je, čo je to luxus. Luxus nemusí odkazovať na nablýskaný produkt. Pre mňa je luxusom aj to, že prináša ľuďom radosť, zážitok. Je to viac ako peniaze za tým. Mňa teší najviac to, ako projekt vzniká, obohacuje priestory.

Medzi vašimi návrhmi svietidiel, ktoré sa vyrábajú, je asi najznámejší Bonbon. Ako postupujete pri návrhoch svietidiel?

↓

V určitej miere rozhoduje to, či ide o voľné zadanie alebo kolekciu svietidiel, na ktorú Lasvit prizýva externých dizajnérov. Bolo to prvýkrát, čo Lasvit vyzval interných zamestnancov, aby navrhli svietidlo do kolekcie. V rámci tejto internej súťaže každý dizajnér vytvoril tri návrhy. Baví ma pracovať na voľnej téme, hoci proces môže trvať aj niekoľko týždňov. Pri takomto svietidle, kde nie sú určené hranice, strávim viac času než pri svietidle, kde mám tému. Bonbon (2015) sa vyrába sériovo. Svietidlo Wave (2011), ktoré som navrhla pre lobby budovy Hyatt Capital Gate v Abu Dhabi, je inšpirované dlhými tiahnucami sa oceánskymi vlnami a je asi 17 metrov dlhé, 5 metrov široké a 9 metrov vysoké, pozostávajúce z 6 200 sklenených komponentov. Donedávna bolo jedným z rozmerovo najväčších v Lasvite.

Na jednej strane ide o rozmerné autorské dielo, skôr anonymného charakteru, na strane druhej ste autorkou sériovo vyrábaných kolekcií, kde prostredníctvom Bommy je vaše meno oveľa viac frekvencované.

↓

Jednoducho Lasvit je značka.

A keď pre Lasvit navrhujú uznávané osobnosti ako je Daniel Libeskind, Arik Levy?

↓

Dizajnéri ako sú Daniel Libeskind alebo Arik Levy navrhujú pre Lasvit svietidlá do kolekcie, ktoré sú vyrábané sériovo. A potom sú projekty, ktoré nazývame *Bespoke installations* – to znamená inštalácie na zákazku, šité na mieru konkrétneho priestoru. Pri svietidlách do kolekcie prizývajú známych dizajnérov. Ide o marketing, meno svietidlo predáva. Nedávno



↑ Mária Čulenová Hostinová:
Aptarmány Vlnka, Piešťany, 2014.

← Mária Čulenová Hostinová:
Svietidlo Wave, 2011.



Mária Čulenová Hostinová:
Detská kolekcia Ice Ice Baby, 2014.

Campanovci (Campana Brothers, pozn. J. O.) vytvorili na prvý pohľad veľmi bláznivé svietidlo Candy. Ale keď poznáte celý príbeh za ním, že bolo inšpirované farebnými cukríkmi predávanými na každom rohu v Brazílii, a výnimočnú ručnú prácu sklárov, pretože farebné pásiky na podklade nie sú maľované, ale natavené z farebného skla, dáva to svietidlu iný rozmer.

Čo vás viac naplňa, navrhovať svietidlá alebo poháre?

↓

Nápojové sklo je viac o estetike, o tvare, kompozícii, svietidlá sú skôr umeleckejšie poňaté a tam sa môže človek viac odviazať. Mám rada obe strany tvorby, rada ich striedam. Preto som vstúpila aj do oblasti detskej módy, aby som sa vyventilovala inde alebo nedávno navrhla a spolu s manželom vytvorila interiéry *baby friendly* apartmánov s bazénom Vlnka v Piešťanoch.

Sú v sklárskom odvetví ešte nejaké perspektívy smerom k technologickému vývoju, prihliada Lasvit aj na tento aspekt?

↓

V Lasvite sú znalci, ktorí sa venujú technologickým pokrokom – dynamické nasvetlenie, kinetické svetelné inštalácie, sklo v architektúre... Ale myslím si, že na čom by mala táto značka popracovať je to, že bude viac prezentovať dizajnérov, že spolu so značkou bude budovať aj meno dizajnéra, kde je čitateľný jeho rukopis. Aby bolo jasné, že ide o konkrétneho dizajnéra, nielen o značku. Už sa o tom interne začíname rozprávať.

Kto vás inšpiruje vo vašej tvorbe? Máte vzory?

↓

Mám blízko k tvorbe, ktorá sleduje umelecké presahy. V určitých obdobiach sledujem niečo iné, ale vždy som inklinovala k minimalizmu. Keď sme spolupracovali s Janou Růžičkovou, zaujímali sme sa o dizajnérske štúdiá. Pači sa mi štúdio Nendo, HAY, Drift, Note, prístup Patricie Urquily, z českej scény práce Tadeáša Podrackého, Dechem. Ale je to aj František Vízner, Zdeněk Lhotský. Avšak nepozerám sa až tak do minulosti, vnímam viac prítomnosť. ■

PRAQUE DESIGN WEEK

2. - 8. 5. 2016
Kafkuv dům, Praha

www.PragueDesignWeek.cz

Naša tradícia má čo ponúknuť. Keramika Simony Janišovej

Text Jana Oravcová

Foto archív Simona Janišová



Simona Janišová: Marína,
misa z kolekcie Delos, 2014.
Foto Peter Simoník



Cesta k podobe súčasnej keramickej tvorby je poznačená niekoľkými vývojovými vrstvami, spoločenskými (a inými) predstavami, či generačnými prúdmi. Tie posledné sú odrazom nielen širokej škály prístupov vychádzajúcich z rôznorodých funkcií keramiky, ale aj prekračovaním hraníc tohto materiálu smerom k porcelánu. Obrat, ku ktorému prichádzalo nástupom nového smerovania Ateliéru keramiky na Vysokej škole výtvarných umení pod pedagogickým vedením Daniela Piršča a jeho asistentky Markéty Novákovej, vyprofiloval niekoľko zaujímavých osobností, ako sú Simona Janišová, Linda Viková, Rudolf Rusňák, Martin Bu, Veronika Selingerová, Kristína Kollárovicsová, Lucia Kováčiková a ďalší. Hoci autorská súprava porcelánu pre klienta, či nebodaj jej sériová výroba bude pre mnohých z nich ešte dlho utópiou a nesplneným snom, je potešujúce, že aj prostredníctvom autorských ambícií sa podarilo naplniť víziu tohto média ako autonómnej a regulárnej súčasti slovenskej umeleckej scény. Napriek tomu, že niet pochybností o tejto orientácii, ukazuje sa, že čím viac sú otvorené možnosti pre experiment, o to viac rastie záujem o minulosť, tradíciu a o uchovávanie ich hodnôt. Aj o tom je rozhovor so Simonou Janišovou.

Simona Janišová: Dark Unicorn,
objekt z kolekcie Black Land, 2014.
Foto Jakub Hauskrecht



Ste jednou z mála umelkyní mladej generácie, ktorá od ukončenia štúdií na VŠVU kontinuálne tvorí v oblasti porcelánu, neustále strieda a križuje voľnú a úžitkovú tvorbu. Vo svojom rozhovore pre *Designum* 5/2010 ste konštatovali, že vašu dilemu, či uprednostniť voľnú sochu alebo úžitkovú tvorbu „dobře vystihuje čajník od Vladimíra Havrillu, ktorý dekoroval typografickým nápisom „Sculpture?“. Zdá sa, že tvorba Vladimíra Havrillu je vám blízka. Napríklad aj v práci Delos je evidentná inšpirácia nielen jeho maľbami a grafikami, ale aj prístupom k zenu, novým technológiám a napokon aj jeho odbočením ku keramickej tvorbe. Navyše mnohé jeho figúry, ktoré pôsobia na jednej strane staticky, akoby znázorňovali rotačný pohyb pripomínajúci hrnčiarsky kruh. Do akej miery vás ovplyvnila jeho tvorba?

↓
Počas práce na projekte Delos som sa s ním priamo stretávala, dokonca sme urobili aj niekoľko spoločných kresieb. Ovplynula ma aj jeho literárna tvorba, konkrétne poviedka *Dávno na ostrove Delos* (z knihy *Filmové poviedky*), z ktorej som potom vychádzala. Jeho tvorba mi je blízka práve kvôli jeho prístupu k zenu a formou, akou pracuje s figúrou. Je vždy statická a symetrická. Spomínam si, ako mi pri jednom zo stretnutí mi ukázal staré figúrky zo sedemdesiatych rokov odliate z kameniny, ktoré nemal nikdy vypálené. Ja som mu ich vypaľovala.

V prípade Delos ide o limitovanú kolekciu objektov a mís. Figurálne objekty a zároveň aj nádoby, kde prepájam voľné a úžitkové. V tom čase ma zaujímala nielen Havrillova práca, ale aj možnosti nových priemyselných technológií, s ktorými som už niekoľko rokov experimentovala hlavne v dizajnerskej polohe. Pri tejto práci som sa rozhodla ísť ďalej. Figúrky boli vytvorené 3D tlačou a modelované v počítači, čo bol postup, akým som predtým nepracovala. Vždy som modelovala ručne. Išlo však len o experiment pri tomto jednom projekte. Opäť som sa vrátila k ručnej modelácii, ktorá mi je bližšia.

Do skupiny vašich figurálnych prác patrí aj cyklus mužských figúr *Panák*. Chceli ste nimi vyjadriť poctu mužom, ktorí vás „ovplyvnili“ a ktorých „zbožňujete“. Kým u niektorých zdôrazňujete pridanými atribútmi silu a mužnosť, u iných akoby ste tieto vlastnosti spochybňovali. Neláka vás ženská genealógia, prostredníctvom ktorej by ste upozornili na mnohé zaujímavé ženské osobnosti?

↓
Inšpirovala ma Linda Viková, ktorá písala diplomovú prácu o ženských osobnostiach v slovenskej keramike. Keď som si jej prácu prečítala, uvedomila som si, že je na čom pracovať a na čo nadviazať. V rámci doktorandského štúdia na VŠVU sa venujem podrobnejšie Júlii Horovej-Kováčikovej. Je pre mňa inšpiratívna najmä v spôsobe akým pracovala s ľudovými technikami a materiálmi. Na tvorbu Horovej-Kováčikovej. chcem nadviazať námetmi a technológiami, ktoré chcem oživiť. Inšpiráciou je pre mňa Horovej práca s glazúrou, ale aj jej formálna estetika. Porcelán je fascinujúci materiál, sama som mu podľahla, ale na Slovensku nemá historické východisko. Je k nám importovaný, ložiská potrebné na jeho výrobu u nás nikdy neboli. Myslím si, že aj naša tradícia má čo ponúknuť, má svoju kvalitu a krásu, na ktorú treba poukázať. Takže teraz sa chcem vrátiť späť ku keramike.



Puojd, 2015.
Dizajn obalu: Michaela Bednárová
Foto: Michaela Dutková



Simona Janišová: Xmas Pine Cone,
vianočné ozdoby, 2011.
Foto Simona Janišová

V čom vidíte hodnotu slovenskej keramiky? Dnes opäť vnímame tendenciu stotožňovať keramickú tvorbu s ľudovou tradíciou. Má figuratívna a úžitková podoba keramiky v súčasnosti aj iné východiská, napr. také, čo by nadviazali na okruh tvorcov, ktorí formovali modernú podobu keramiky?

↓
Ašpirujúci keramik sa dnes už neučí len v dielni pod dohľadom svojho majstra. V súčasnosti hovoríme o globálnych trendoch, ktoré sa rýchlo šíria, a tak pre tvorbu napr. francúzskeho umelca môže byť inšpiráciou tradičná japonská technika, ktorú si našťuďuje na YouTube. Myslím si však, že hodnota slovenskej, ale aj akejkoľvek inej keramiky je ešte stále úzko spätá s tradíciou a lokálnym prístupom k remeslu a tvorbe. Je to asi práve rozmanitosť a odlišnosť, ktorá tvorí hodnotu. Zároveň z radu vystúpi len ten, ktorý sa vymaní a vnesie do tohto poznaného niečo nové, nevidené.

Pracujete pod značkou si.li spolu s Lindou Víkovou. Hoci je táto tvorba na každodenné používanie, ide o autorský dizajn, ktorý nie je určený pre masovú výrobu. Nefascinuje vás ako dizajnérku spolupráca s priemyslom?

↓
Spolupráca s priemyslom, aby sa dostala tvorba do výroby, je snom každého dizajnéra alebo keramik. Moja prvá skúsenosť tohto druhu vznikla nedávno vďaka Michaele Bednárovej a jej značke Puojd, pre ktorú som navrhla štamperlík na tvrdý alkohol. V malej sérii bol vyrobený v Čechách z tvrdého porcelánu. Ide o veľmi jednoduchý tvar dekorovaný grafikou typickou pre značku Puojd. Výrobcovi som dodala prototyp a model, on nám odovzdal hotové dokonalé výrobky, jeden ako druhý. Išlo samozrejme stále o malý náklad, nie o desiatky tisícov kusov, tak ako je to bežné vo veľkých fabrikách. Napriek tomu to bola pre mňa fascinujúca skúsenosť. Doteraz som všetky svoje práce produkovala sama, alebo v prípade značky si.li. vo dvojici s Lindou. A odrazu som bola odľahčená od celého namáhavého výrobného procesu. Dekór – štátny znak Slovenska, ktorý navrhla Michaela, je použitý a známy z predchádzajúcich jej prác, len sme ho v decentnej forme aplikovali na porcelán. Na darčekom balení vytvorenom na mieru slúži ako reprezentatívny a zároveň funkčný suvenír.

Ste aktívna aj v rámci občianskeho združenia Denamit, kde organizujete workshopy, módne prehliadky, prednášky a ďalšie podujatia. Má zmysel venovať sa aj takýmto podujatiam, ktoré smerujú k vzdelávaniu, resp. popularizácii dizajnu?

↓
Denamit bol posledné roky aktívny vďaka Michaele Bednárovej a Lenke Sršňovej a ich aktivitám zameraným hlavne na módu. Denamit je fungujúca platforma združujúca dizajnérov z rôznych odborov, priestor odkiaľ môžeme organizovať rozličné podujatia. Okrem podujatia ako je Fashion Marš! musím spomenúť spoluprácu s Vysokou školou výtvarných umení a pedagógom Markom Horbanom v rámci jeho predmetu Produktová fotografia. Vytvorili sme dvojicu dizajnér – študent. Študenti tak dostali reálnu „zákazku“ a nemuseli si na predmet niečo fiktívne vymýšľať, ale pracovali pre konkrétneho „klienta“. Organizačne to bolo dosť náročné, avšak myslím si, že táto spolupráca mala pozitívny ohlas nielen u študentov. Vieme o dvoch dvojiciach, ktoré spolupracujú aj v súčasnosti. Úspešné boli aj pracovné sťahy v našich ateliéroch. Niektorí zo stážistov si aj vďaka tejto pracovnej skúsenosti našli reálne pracovné miesto. Na podobné projekty by sme radi nadviazali aj v budúcnosti.





si.li: XL Bowl a Big Rounded Plate,
z kolekcie Čas na rozprávky,
spoločne s Lindou Vikovou, 2014.
Foto archív si.li

Zúčastnili ste sa na rezidenčnom pobyte v Číne. Čím vás ako dizajnéru pracujúcu s porcelánom zaujala kultúra, kde má tvorba z porcelánu nielen tradíciu, ale reprezentatívnu pozíciu a napokon sa stala inšpiráciou pre západný model umenia?

↓

Bola som v provincii Guangdong v meste Shenzhen, ktoré susedí s Honkongom. Mala som k dispozícii v centre pre umelcov vlastné štúdio, kde som denne pracovala na novej kolekcii. Na záver dva a pol mesačného pobytu boli práce vystavené na samostatnej výstave. Išlo o ručne modelované keramické objekty a úžitkové predmety vytvorené na hrnčiarskom kruhu. V Ázii je to obľúbená technika, človek je ňou vlastne stále obklopený, tak som bola motivovaná vyskúšať ju, napriek tomu že moje schopnosti za kruhom sú značne limitované. K malej tradičnej miske na čaj som vytvorila ako paralelu štamperlíky, z ktorých sa u nás zvykne piť tvrdý alkohol. Chcela som touto prácou vyjadriť rozdiely medzi dvomi kultúrami. Kým v (západných) dejinách umenia je úžitková keramika reflektovaná ako oblasť „nízkeho“ umenia, v čínskej kultúre je stolovanie rituálom, pri ktorom je slušné pozastaviť sa nad krásou nádoby, v ktorej nám hostiteľ čaj servíruje. Otočiť ju, obdivovať z každej strany a až potom si vychutnať nápoj. Čínske publikum tak na mojej výstave oveľa viac zaujímali funkčné nádoby, než voľné objekty.

Simona Janišová: Xmas
Birdie, vianočná ozdoba, 2014.
Foto Simona Janišová



V súčasnosti pôsobíte ako externá kustódka a kurátorka zbierok keramiky Slovenského múzea dizajnu. Určite máte víziu, ako bude zbierka profilovaná. Ako by sa mala odlišovať od iných múzeí a galérií, ktoré sa zbieraniu, skúmaniu a prezentovaniu keramiky venujú dlhodobo?

↓

Pôsobenie v Slovenskom múzeu dizajnu vnímam skôr z pozície externej konzultantky ako kurátorky. Vytvorila som koncepciu zbierky keramiky, ktorú považujem za otvorenú. Nemám kunsthistorické vzdelanie, ale prehľad v odbore, ktorý sa neustále snažím rozširovať. Mojou výhodou pri tejto práci je aj znalosť materiálu a technológie, a tiež osobné kontakty. Základom zbierky keramiky a porcelánu je autorská tvorba slovenských výtvarníkov, československá a slovenská priemyselná výroba v tejto oblasti z obdobia 20. a 21. storočia. Súčasťou koncepcie je aj dokumentácia monumentálnej keramickej tvorby. Mapovanie tejto časti si vyžaduje spracovanie do formy digitálneho archívu. Ďalej práce tehlí ako Žiaromat Kalinovo, ktoré majú u nás silnú tradíciu. Zaujímá nás napríklad aj produkcia elektroporcelánových izolátorov, ktoré sa už od päťdesiatych rokov minulého storočia vyrábajú v Novom Sade, aj produkcia stavebnej keramiky v Lučenci a pod. Sčasti bude zastúpená aj ľudová keramická výroba, napr. Pozdišovce či Modra. Niekoľko zaujímavých kusov už v múzeu máme, no neustále pracujeme na rozširovaní zbierok. Otvorene poviem, že múzeu venujem len toľko času, koľko si môžem pri všetkých povinnostiach dovoliť, pritom táto práca by sa dala (a mala) robiť na plný úväzok. Treba veľa doháňať. ■



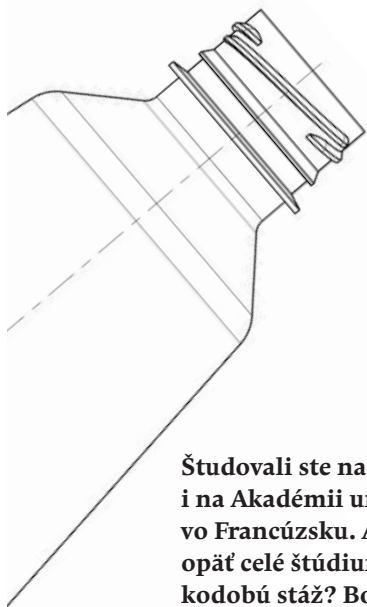
Marek Mikovec / Mikovec Design

Text Helena Veličová

Foto archív Mareka Mikovca



Marek Mikovec je slovenský *freelance* dizajnér pôsobiaci v Čechách, ktorý sa venuje najmä produktovému a obalovému dizajnu. Pre veľký priestor, ktorý vo firme dostáva na kreativitu, má rád spoluprácu s Karlovarskými minerálnymi vodami či s tímom PATZAK Design, pre ktorých vytvoril viacero obalov. No napríklad i Stage Bar Mattoni či nápojové automaty pre pražské letisko.



Študovali ste na VŠVU v Bratislave i na Akadémii umení v Saint-Étienne vo Francúzsku. Absolvovali ste tam opäť celé štúdium, alebo išlo o krátkodobú stáž? Bol to markantný rozdiel – štúdium u nás a za hranicami?

↓
Do Saint-Étienne som sa dostal v rámci výmenného pobytu na VŠVU. Bol to iba semestrálny pobyt, ale dá sa povedať, že mi zmenil život. Vo Francúzsku bolo štúdium zamerané na navrhovanie prostredníctvom CAD programov. V tom čase ešte ateliéry na Slovensku naplno nedisponovali možnosťou takéhoto štúdia. Polročné štúdium bolo dostatočné na to, aby som sa naučil vytvoriť dizajn iba digitálnou cestou. Dodnes takmer všetky návrhy vytváram prostredníctvom počítača. Klientom takýto proces výrazne urýchlil vývoj a šetrí náklady. Nie je výnimočné, ak moje 3D výstupy smerujú hneď do tlače 3D prototypu a následne finálneho výrobku. Čo kedysi vznikalo celé mesiace sa dnes počíta na týždne, niekedy iba dni.

V Českej republike pôsobíte od ukončenia štúdia? Stoja za týmto rozhodnutím lepšie pracovné podmienky?

↓
V Prahe som dostal príležitosť takmer pred pätnástimi rokmi v štúdiu 3DC, ktoré už dnes síce neexistuje, ale vo svojom období bolo jediným štúdiom zameraným na dizajn miest predaja (POS, POP). Vytvorili sme napríklad dizajn vybavenia autosalónov ŠKODA Auto. Dnes sú takéto štúdiá pevnou súčasťou tých najlepších výrobcov *Sign making a Point of Purchase*. To bol nakoniec i osud 3DC. Ja som sa rozhodol ísť vlastnou cestou a pracovať ako *freelance* dizajnér.

Dlhodobu spolupracujete s Karlovarskými minerálnymi vodami (ďalej KMV) i s tímom PATZAK Design. Ako tieto spolupráce hodnotíte? Máte dostatočný priestor na kreativitu, alebo pri tvorbe prevažujú kompromisy?

↓
Obrovský priestor pre kreativitu je možno tou hlavnou vecou, ktorá týchto klientov spája. Samozrejme, že každý klient je vždy špecifický. Nielen typom produktov, ale i trhom, pre ktorý vznikajú. Zatiaľ čo s KMV vytvárame produkty pre trh strednej Európy, so štúdiom PATZAK Design pracujeme hlavne pre globálnu značku Procter & Gamble. Myslím si, že práca pre týchto klientov sa skvele dopĺňa. Kým pre KMV vytváram hlavne dizajn fliaš PET nápojov, s PATZAK Design pracujeme na širokom spektre kozmetických výrobkov a parfumov pre spoločnosť Procter & Gamble. Kreativita a kompromis nemusia vždy stáť proti sebe. I nutnosť kompromisného riešenia z technologických dôvodov ešte neznamená, že máte menší priestor na kreativitu. Len musíte hľadať iné cesty. Myslím si, že je dôležité snažiť sa vnímať proces vzniku produktu z rôznych pohľadov. Od zadávateľa, technológa, ale i predajcu a v neposlednom rade samozrejme koncového zákazníka. Úlohou dizajnéra je naplniť očakávania všetkých strán. Istým spôsobom je naša práca vždy kompromisom. Absolútna kreativita je vzácna i v umení. Hlavne tam, kde fyzicky vznikajú objekty a nápady musia nájsť obraz v materiáli.

Ako vaše spolupráce vznikajú? Oslovujete potenciálnych klientov už s hotovým konceptom produktu, alebo oslovujú oni vás?

↓
Klienti ma väčšinou oslovujú s konkrétnou požiadavkou na dizajn produktu. Je to asi ideálny stav, ale rád vytváram aj koncepty, ktoré nemajú ambíciu dospieť do sériovej produkcie.



Prednedávnom ste získali cenu v súťaži *World Beverage Innovation Awards* v kategórii *Best Bottle in PET/PE* za fľašu Fruttimo. Čo pre vás toto ocenenie znamená a čo vám prinieslo? Považujete za dôležité zúčastňovať sa na podobných súťažiach?

↓
Áno, ide o cenu udeľovanú každoročne organizáciou FOODBEV. Je to vlastne ocenenie výrobcom za inovatívny prínos v oblasti technológií a dizajnu potravinových obalov. Produkt FRUTTIMO získal ocenenie za najlepší obal vyrobený z PET a v kategórii všetkých obalov bol medzi tromi finalistami za najlepší dizajn vôbec. Bol to skvelý pocit, keď obal Fruttimo porazil napríklad novinku od Pepsi Max alebo Volvic, ktoré boli tiež nominované na Best Bottle in PET. Pre mňa je najdôležitejšie uznanie klienta, ktorému sa potvrdila jeho odvaha používať originálny dizajn a neštandardné riešenie. „Je to obrovský úspech českej firmy a českého dizajnu v tvrdej medzinárodnej konkurencii,“ komentoval ocenenie Ondřej Postránský, marketingový riaditeľ KMV, a vysvetľuje, ako vznikalo zadanie na dizajn fľaše Fruttimo Aquila: „Okrem nápaditého tvaru fľaše, ktorý by evokoval chuť a čerstvosť ovocia, sme pri tomto novom produkte hľadali nemenej dôležitý aspekt dizajnu, ktorým je funkčnosť obalu.“

Je nejaká oblasť dizajnu, ktorú by ste si v budúcnosti rád vyskúšali?

↓
Áno, je zaujímavé vyskúšať nejakú novú oblasť. Vždy to prináša nové podnety. Láka ma móda, ale i architektúra. Uvidíme. Súčasne však chcem i naďalej pracovať hlavne na dizajne obalov. Je tam stále čo objavovať.

Magnesia GO je prvým produktom navrhnutým pre Karlovarské minerálne vody, ktorý sa dostal do sériovej produkcie v roku 2014. Ide o PET obal vody Magnesia s objemom 0,7l. Minerálna voda Magnesia je známa pre ideálny pomer minerálov a vysoký obsah horčíka. Je vlastne ako stvorená pre športovcov a všetkých, ktorí sú fyzicky aktívni. V portfóliu značky však chýbala verzia so športovým uzáverom a ideálnym objemom. V KMV sa rozhodli nepoužiť dizajn iných produktov Magnesia, ktorý by sa iba veľkostne upravil. Chceli nový produkt, ktorý by svojím dizajnom podtrhol jeho športový a dynamický charakter. Dizajn obalu v sebe čiastočne nesie siluetu obalov Magnesia. Je však doplnený výrazne ergonomickým úchopom a zárezmi v hornej časti, ktoré podtrhujú silu minerálov a určenie výrobku. Najsilnejším spojovacím prvkom s ostatnými produktmi Magnesia sa stala tmavomodrá farba obalu, ktorá je pevnou súčasťou identity značky.

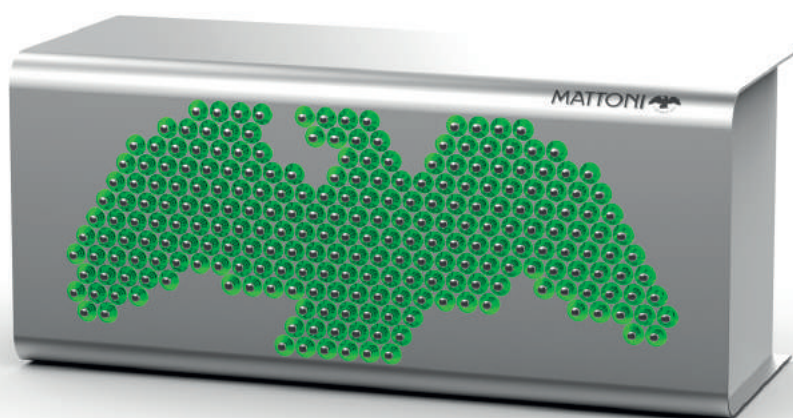


Český slávik: Hvězda internetu je oceňovaním udeľovaným každoročne najobľúbenejším hudobným osobnostiam na internete podľa hlasovania fanúšikov. Je to špeciálna kategória, ktorú vyhlasuje spoločnosť Mattoni, hlavný partner Českého slávika. Je udeľovaná už od roku 2009 a práve vďaka zameraniu iba na internetový priestor sa stala i symbolom oceňovania mladých umelcov. Vytvoriť dizajn tejto ceny bola veľmi unikátna príležitosť. Projekt bez obmedzení, materiálových špecifikácií, takže neobmedzená kreativita. I preto to prerástlo viac do umenia a nakoniec z toho vznikla kovová plastika, ktorá sa každoročne odlieva ako nový originál v Turnove. Ide o hudobnú cenu a ucho bolo to prvé, čo mi v tejto súvislosti napadlo. Mal som i iné koncepty, ale svet zostavený z uší bol nápad, ku ktorému som sa stále vracal. „Uši“ sa stali najvýraznejším konceptom, ktorý klienta nadchol svojou originalitou. Najväčšou výzvou bol termín, a tak som prišiel s nápadom použiť technológiu 3D tlače. Originál je digitálne vytlačený prostredníctvom 3D tlačiarne z vosku. Následne je klasickou cestou vytvorená forma a nakoniec kovový odlievaný. Moderná technológia tak vlastne skvele podtrhla charakter ceny, ktorú získavajú interpreti práve za originálny a inovatívny počín na internete.



Produkt FRUTTIMO bol uvedený na trh v roku 2015. Ide o druhý projekt PET obalu pre Karlovarské minerálne vody, ktorý bol uvedený do sériovej produkcie. Hľadal som spôsob, ako modernou cestou vyjadriť ovocnú zložku v nápoji. Chcel som sa vyhnúť grafickým symbolom ovocia a dokonca i tvaru, ktorý by bol inšpirovaný konkrétnym ovocím. Od počiatku som vedel, že vytváram PET obal pre viacero príchuť, musel som preto vymyslieť formu, ktorá bude univerzálna. Hľadal som inšpiráciu v organickom dizajne, a tak som dostal až k voronoi štruktúram. Základným motívom sa stalo jednoducho nožom „okrájané ovocie“. Tvar, ktorý ma nadchol svojou nepravidelnou štruktúrou a kombináciou rovných plôch a hrán. Vznikol tak ovál zostavený z viac ako päťdesiatich výbrusov, z ktorých ani jeden nie je rovnaký. Ich nepravidelné usporiadanie do symetrického tvaru oválu dáva produktu zaujímavé napätie. Efekt podtrhuje odlesk plôch a pri niektorých príchuťach i priehľadnosť nápoja, ktorá prináša efekt refrakcií vyvolávajúcich pocit skla. „Hranatý“ dizajn bolo ťažké presadiť vo výrobe, pretože pre technológiu lisovania PET obalov sú ideálne mäkké tvary. Podarilo sa nám však nájsť kompromis v počte výbrusov tak, aby fľaša bola v priereze kruhová a súčasne si zachovala hranatý charakter. Navyše sa nám v kombinácii s farbami nápojov podarilo vytvoriť naozaj niečo ako *trendy* textúru, ktorá je medzi PET obalmi jedinečná.

Marek Mikovec:
Akumulačné nádrže
FlatBoy, 2011.



Marek Mikovec:
Stage bar Mattoni
koktejl festival, 2013.



BOSS Hugo Boss. Štúdio PATZAK Design je v Procter Gamble hodnotené ako jeden z najvýznamnejších partnerov pre dizajn *Prestige & Beauty products*. Kvality tohto štúdia najlepšie vyjadrujú značky, na dizajne ktorých sa podieľa, ako napr. Dolce & Gabbana, Wella Professional, SP, SK-II, Vidal Sassoon, Pantene alebo Hugo Boss. Ja som pracoval na vizuáloch pre parfumu **Boss Ma Vie** alebo **Boss The Scent**. Ide o kompletne simulovanú realitu. Virtuálna realita stála viac vytláča fotografiu a na dosiahnutie perfektného vizuálu sa hľadajú nové postupy. Vizualizácia umožňuje vytvoriť takmer dokonalý obraz. Podieľal som sa i na dizajne parfumu **HUGO Woman**, ktorý je modernizovanou verziou najslávnejšej dámskej vône značky Hugo. Ponechali sme čistý kruhový tvar flakónu, ktorý sme doplnili červeným kruhovým elementom kopírujúcim siluetu. Ten vstupuje do vnútra skla a vytvára zaujímavú refrakciu v skle.

Very goodies je projekt 65 nápojových automatov pre letisko Václava Havla v Prahe. Dizajn je inšpirovaný motívom nekonečnej krivky. *Round square* silueta je dynamická a jednoduchá forma, vyjadrujúca spojenie motívu pohybu a cestovania s vášňou pre štýl, ktorá je značke Mattoni vlastná. Ten tvar považujem za charakteristický pre cestovanie. „Oblý roh“ nájdete v tvare okien lietadiel, kufrov, je dokonca súčasťou typografie letiska v Prahe. Nápojové automaty sa tak stali súčasťou premeny letiska Václava Havla v Prahe na naozaj medzinárodné letisko s originálnym vzhľadom. Na žiadnom inom letisku na svete podobné automaty nenájdete. Myslím si, že sa nám podarilo vytvoriť dizajn charakteristický pre dané miesto a dať tým priestoru vlastnú identitu. ■

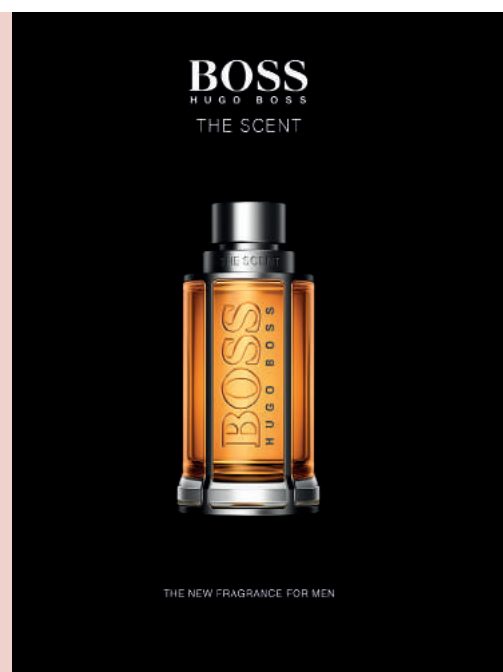


Marek Mikovec:
Nápojový automat
Very goodies, 2015.



Marek Mikovec:
Boss Ma Vie,
PATZAK DESIGN, 2014.

Marek Mikovec:
Boss The Scent,
PATZAK DESIGN, 2015.



Voľné ruky Dalibora Worma. Dizajn porcelánu inšpirovaný tradičným čínskym umením a filozofiou

Text Petra Polláková

Foto Jan Brodský, Gabriel Urbánek,
Dalibor Worm, The British Museum



Umenie keramiky a porcelánu tvorí jeden zo základov čínskej kultúry a civilizácie. I keď ide o umelecké remeslo, jeho postavenie v rámci čínskej vizuálnej a estetickej tradície v mnohých ohľadoch prekračuje svoju základnú úžitkovú hodnotu a dosahuje úroveň vysokého umenia.

Západný svet dlhé storočia ovládala posadnutosť odhaliť tajomstvo výroby porcelánu. Európske manufaktúry sa snažili napodobňovať základnú morfológiu čínskych porcelánových produktov a repertoár výzdobných motívov. Západná fascinácia čínskym porcelánom pretrvala i po odhalení tajomstva jeho výroby a je výrazná v podstate do súčasnosti. Vďaka nadsčasovosti a estetickej sile základných tvarov a originalite glazúr a dekórov sa toto tradičné remeslo stalo jedným z dôležitých inšpiračných zdrojov súčasného svetového dizajnu.

Zaujme pomerne výrazná odozva tohto fenoménu v súčasnom českom dizajne. Základná rovina zameraná na funkčnosť a estetiku tvarov a materiálu je u niektorých autorov doplnená rôznymi konceptuálnymi rovinami, reagujúcimi buď na negatívne javy spojené so súčasnou komerciou a nadprodukciou lacných porcelánových výrobkov z Číny (napr. Gabriel Vach a jeho projekt *Novyrobené v Číne* z roku 2009) alebo naopak, odkazujúcimi k čínskemu tradičnému porcelánu ako zdroju vrchovaného estetického a filozofického poučenia. Táto myšlienka silne prestupuje umeleckú i dizajnovú tvorbu výrazného českého autora so slovenskými koreňmi Dalibora Worma.

Dalibor Worm:
Misky na čaj inšpirované
tradičným čínskym tvarom
misky wan, 2006.
Foto Jan Brodský.



Dalibor Worm: Misky na čaj
inšpirované tradičným čínskym
tvarom misky wan, 2006 – 2012.
Foto: Gabriel Urbánek

„Hlina sa hnetie
a tvoria sa nádoby,
avšak „nič“ ich vnútra
tvorí použiteľnosť
nádob.“ TAO TE ŤING, kap. 11¹

Citát z klasickej knihy čínskeho taoistického myslenia *O tao a cnosti* (*Tao te ťing*) dokonale vystihuje podstatu tvorby sochára, maliara a dizajnéra Dalibora Worma, pohybujúceho sa na tenkej hranici medzi voľnou a úžitkovou oblasťou. Jeho voľnej sochárskej tvorbe i dizajnovej produkcii dominuje originálna práca s porcelánovou hmotou a snaha o osobitú redefinovanie a duchovné „pozdvihnutie“ základných foriem rôznych typov úžitkových objektov.²

Dalibor Worm totiž patrí medzi tých autorov, ktorí svoj umelecký prístup tesne prepájajú s najvnútornejšími osobnými pocitmi, životnými skúsenosťami a neutíchajúcou túžbou vizuálne odhaliť aspoň čiastočku akejsi prapodstaty toho, čo nás v tomto svete duchovne presahuje, ale ostáva pre nás z veľkej časti fyzicky neviditeľné.

Tento výsostne meditatívny postoj k umeleckému vyjadrovaniu sa Wormovi darí definovať predovšetkým prostredníctvom mimoriadne citlivej a objavnej práce s krehkým, ale zároveň veľmi tvárnym a poddajným porcelánom. Podstatnou zložkou tohto prístupu je autorovo dlhodobé zaujatie tradičnou čínskou filozofiou, predovšetkým myslením čínskeho taoizmu a čchanového/zenového budhizmu. Vo formálnej rovine je zásadnou inšpiráciou tvaroslovím a ikonografiou tradičnej čínskej keramiky a porcelánu.

Dôležitým aspektom Wormovho remeselného i duchovného prístupu k tvorbe je taktiež jeho aktívny záujem o tradičné čínske bojové umenia, predovšetkým o tchaj-ťi čchüan, ktoré mu pomáha lepšie pochopiť a analyzovať energiu prúdiacu medzi tvorcom a jeho výtvarným médiom. Čínska filozofická a estetická tradícia, o ktoré sa Worm v mnohých ohľadoch opiera, totiž kladú zásadný dôraz na vyjadrenie princípov formujúcich umelecké dielo zvnútra, a tým zachycujúcich jeho „duchovnú podobnosť“. Táto nemateriálna podoba je omnoho dôležitejšia než vystihnutie vonkajšej formy predmetu. Fyzická (hmotná) podoba umeleckého objektu je v tomto ponímaní predovšetkým vizuálnym zachytením „nehmoty“, nebytia, prázdneho priestoru, toho podstatného „nič“ z úvodného citátu.³

Aby bol vizuálny umelec schopný túto „duchovnú podstatu“ vyjadriť, musí sa stať fyzickou i psychickou súčasťou média, s ktorým pracuje. V tomto procese už neexistuje umelec oddelený od materiálu, ale len jednotná, všetko prestupujúca vnútorná sila a dynamika. Psychické a emocionálne prežívanie určitého umeleckého procesu je tu pevne spojené s fyzickým aktom tvorby.



Čínska porcelánová miska wan so sivobielenou polevou.
Čína, 11. storočie, dynastia Severný Sung (960 – 1127),
The British Museum, registračné číslo predmetu PDF197.
Foto: The British Museum

Záujem o čínske tradičné myslenie a vyjadrovanie jeho základných princípov prostredníctvom kreatívnej práce s porcelánom sa u Dalibora Worma rozvinul už počas štúdia na Strednej priemyselnej škole keramickej v Bechyni a naplno upevnil v Ateliéri keramiky a porcelánu na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe (absolvoval v roku 1991). Už počas štúdia na VŠUP začal pôsobiť ako dizajnér porcelánu pre porcelánovú manufaktúru Royal Dux Bohemia v Duchcove na severe Čiech. Klasické akademické sochárske školenie sa v tomto období začalo zaujímavým spôsobom prepájať s kreativitou v oblasti priemyselného dizajnu.

Pôvodný Wormov záujem o realistickú sochársku tvorbu, inšpirovaný klasickou českou myslbikovskou tradíciou, čoskoro vystriedalo zaujatie abstraktnejšími tvarmi a sústredenie sa na rotačnú dynamiku spracováanej hmoty, dosahovanú predovšetkým prácou na hrnčiarskom kruhu. Z týchto postupov sa logicky zrodila fascinácia najrôznejšími formami umeleckých i dizajnových objektov vychádzajúcich z kruhového základu. Mnohé z týchto objektov sú inšpirované základnou morfológiou čínskej tradičnej keramiky. Dominujú nadčasové tvary odvodené z čínskeho prototypu čajovej kanvice, misky na ryžu alebo misky na pitie čaju.



Dalibor Worm: Jedálenský porcelánový servis so zelenou polevou, 2000 – 2003.
Foto: Jan Brodský

V rámci voľnej sochárskej tvorby Dalibora Worma sa tieto formy uplatňujú predovšetkým v najrôznejších konceptuálnych rovinách, inšpirovaných základnými myšlienkami čínskej filozofie. V oblasti dizajnu prevláda snaha o absolútnu technickú dokonalosť stvárnenia a taktiež fascinácia dynamikou, formálnou čistotou a originalitou tvaru.

V roku 1999 Dalibor Worm založil autorskú značku *Design Volné ruky*, sústredenú práve na oblasť dizajnu úžitkového porcelánu. I v tejto oblasti je však u Worma často prítomný prvok určitého metafyzického presahu, posúvajúceho úžitkový objekt do roviny svojbytného umeleckého diela. Je to zreteľné predovšetkým pri originálnych kusoch z oblasti ateliérového dizajnu, ktoré vznikajú remeselným spracovaním na hrnčiarskom kruhu a nesú zreteľné fyzické stopy/dotyky ich tvorcu.

Dalibor Worm sa sústreďuje na obmedzený repertoár tvarov. Neustála variácia jednej témy sa tu však nesmie chápať ako nedostatok invencie, ale

predovšetkým ako dlhodobé hľadanie riešenia konkrétneho problému. Z hľadiska východoázijskej umeleckej praxe je tento postup možné prirovnať k mnohoročnému (často celoživotnému) štúdiu kaligrafických štetcových ťahov, ktorých ovládnutie vedie k absolútnemu pochopeniu umeleckého procesu a vnútorného vzťahu medzi tvorcom a jeho dielom. Hlavným problémom, pred ktorým stojí Dalibor Worm, je teda porozumenie prirodzenej dynamike porcelánovej hmoty a snaha o objavovanie stále nových možností tohto materiálu. Fyzické dotýkanie sa porcelánu je opäť v mnohých ohľadoch podobné kaligrafickým technikám. Medzi autorom a médium sa vytvára silné vnútorné napätie, vyjadrované predovšetkým v protikladnom vzťahu medzi pokojom a dynamikou.

Worm je napriek obmedzenej morfológii svojich dizajnových objektov schopný dosiahnuť veľkú rozmanitosť a jedinečnosť v rámci základných tvarov. Okrem originálnych tvarov točených na kruhu vytvára v rámci priemyselného dizajnu liate formy, čím vzniká zaujímavý kontrast medzi

presne definovanými „pevnými“ formami a dynamicky rozvoľnenými, rozhábanými „mäkkými“ tvarmi. Originálna technika a predovšetkým majstrovské zvládnutie materiálu autorovi zároveň umožňuje vytvárať mimoriadne krehké, tenkostenné porcelánové objekty.

To, že sa Dalibor Worm často inšpiruje v oblasti čínskej tradičnej keramiky a porcelánu práve objektmi vychádzajúcimi z oblasti čajovej kultúry, má taktiež svoj hlbší, filozofický význam. Tradičný obrad pitia čaju bol totiž úzko prepojený s čínskym čchanovým budhizmom a taktiež s umeleckými a estetickými hodnotami najvyššej čínskej elity vzdelancov – literátov. Jednou z dôležitých súčastí čínskeho čajového obradu boli dobre zvolené tvary a rafinovaná farebnosť čajových nádob. Vhodná voľba čajového náčinia zásadne prispievala ku správne mu priebehu čajového obradu. Tieto úžitkové objekty tak v sebe museli dokonale prepájať funkčnú i estetickú rovinu. Vzhľadom na svoj kultúrny význam predstavovali jeden z vrcholov východoázijského estetického cítenia a umeleckého úsilia.⁴

Dokonalosť formy týchto objektov bola zároveň neoddeliteľná od vhodnej farebnosti. Čajové misky boli cenené predovšetkým pre svoje kvalitné polevy, často zhotovené v najrôznejších monochrómnych odtieňoch.⁵

Otázka farebnosti je pre dizajnovú tvorbu Dalibora Worma taktiež zásadná. Vo väčšine prípadov prevláda minimalistická, všetkého zbavená biela poleva, podtrhujúca čistotu a dokonalosť formy a zdôrazňujúca výrazný filozofický podtext. Autor však veľmi úspešne experimentuje s ďalšími farebnými variáciami, zaujmú predovšetkým polevy v zelených odtieňoch, opäť vzdialene odkazujúce na slávnú tradíciu čínskych zelenkavých monochrómnych glazúr, známych v západnom prostredí pod označením *seladóny*.⁶



Dalibor Worm: Miska na čaj s kobaltovou maľbou abstrahovanej krajiny, 2015.
Foto: Dalibor Worm

Aktuálne autor pracuje s kobaltovou maľbou na porceláne, inšpirovanou výzdobnou technikou tradičného čínskeho modrobielého porcelánu. Maľba kobaltom odhaľuje ďalšiu rovinu umeleckej osobnosti Dalibora Worma. Odkazuje predovšetkým k jeho voľnej maliarskej tvorbe, koncentrovanej predovšetkým na pocitové vystihnutie vnútorných procesov a premien hmoty lesa.

Abstrahovaná maľba kobaltom na trojrozmerné porcelánové objekty Wormovi umožňuje vyjadriť vzdušnosť, ľahkosť a nekonečnú hĺbku priestoru otvorenej krajiny. Opäť tu nachádzame duchovnú inšpiráciu čínskym umením, tentoraz posilnenú pobytom autora priamo v Číne.⁷ Výrazné štetcové ťahy predstavujú vizuálne záznamy osobných pocitov umelca z pobytu v čínskej krajine. Naplno potvrdzujú celoživotnú umeleckú snahu Dalibora Worma o vystihnutie vnútornej – duchovnej podobnosti viditeľného i neviditeľného sveta, ktorý nás obklopuje, prestupuje a neustále mení a formuje. ■

- 1 Preložené podľa citátu z Lao-c', *Tao te ťing*, do češtiny preložila Berta Krebsová, Praha 1997, s. 53. Čínske mená, názvy a termíny sú v tomto článku uvedené v českom (slovenskom) prepise, ktorý najlepšie vystihuje fonetickú stránku čínštiny v rámci týchto jazykov.
- 2 Dalibor Worm patrí medzi výnimočné osobnosti súčasnej českej (stredoeurópskej) vizuálnej scény zameranej na autorskú keramickú tvorbu. Jeho diela sú zastúpené vo verejných zbierkach v Českej i Slovenskej republike a v súkromných európskych, amerických a ázijských zbierkach.
- 3 Prázdnota je ústrednou filozofickou kategóriou čchanového/zenového budhizmu. Podľa tohto učenia je presvedčenie, že veci majú pevný základ, hmotnú esenciu, chybné. V skutočnosti je základnou charakteristikou všetkých vecí, ktoré nás obklopujú, ich absolútna prázdnota. K tomu pozri napríklad Jiří Holba, „Lin-ti a čchan“, Zlata Černá – Olga Lomová (ed.), *Hledání harmonie. Studie z čínské kultury*, Brno 2009, s. 71 – 85. Podobný myšlienkový základ je charakteristický i pre čínsky taoizmus, kde ústredný pojem *tao*, zdroj a prapôvod všetkého, je zároveň prázdnotou, všetko obklopujúcim prázdny priestorom.
- 4 Tieto objekty boli veľmi cenené už dobovými zberateľmi, tvorili dôležitú súčasť umeleckých zbierok čínskej kultúrnej elity. Olga Lomová – Zlata Černá, „Remeslo a společnost“, Zlata Černá – Olga Lomová (ed.), ref. 3, s. 108.
- 5 Estetickému významu čajových misiek a rôznych typoch poliev sa v jednej kapitole svojej *Klasické knihy o čaji* venuje čínsky literát a čajový majster Lu Jü (733 – 804). Hodnotí slávne typy porcelánových misiek, vyrábané v rôznych oblastiach Číny. Zásadnú rolu tu hrá predovšetkým harmónia medzi farebnosťou jednotlivých nádob a farbou nalievaného čaju. K tomu pozri český preklad Olgy Lomovej Lu Jü, *Klasická kniha o čaji*, Praha 2002, s. 38 – 39.
- 6 Termín *seladón* (čínsky *čching cch'* – zelenomodrá kamenina) odkazuje k širokej skupine jednofarebných glazúr, ktorých farebnosť variuje od modrozelené cez sivozelenú až k olivovej, žltej či oranžovej farbe. Typické sú však najrôznejšie zelenkavé odtiene. Čínske seladónové výrobky si svoju mimoriadnu obľúbenosť udržiavali približne od 7. storočia až do posledných rokov vlády dynastie Jüan (1279 – 1368) a nástupu dynastie Ming na konci 14. storočia.
- 7 Na jeseň roku 2010 sa Dalibor Worm zúčastnil na medzinárodnom keramickom sympóziu organizovanom prestížnym čínskym múzeom pre súčasnú keramickú tvorbu FuLe International Ceramic Art Museums (FLICAM) vo Fu-pchingu v čínskej provincii Šen-si. Bližšie informácie o aktivitách tohto múzea, ktoré má vo svojich zbierkach diela stoviek súčasných autorov z 50 krajín sveta, pozri na <http://www.ftptc.com/english/museum.asp>

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU
LOGO
®

SLOVENSKÉ
MÚZEUM
DIZAJNU
SCD

■ AGROKOMPLEX
■ VÝSTAVNÍCTVO
■ NITRA

▷ VYSOKÁ ŠKOLA
▷ VÝTVARNÝCH UMENÍ
▷ S V A D
▷ ACADEMY OF FINE ARTS
▷ AND DESIGN

forum dizajnu

2016

NOVÉ VZŤAHY

8. – 13. marec 2016
pavilón M3, výstavisko
Agrokomplex Nitra

organizátori – Slovenské centrum dizajnu
a Agrokomplex – Výstavníctvo Nitra
spoluorganizátor – Vysoká škola výtvarných umení Bratislava
kurátorky – Katarína Hubová, Adriena Pekárová, Helena Veličová
spolupráca – kurátori zbierok Slovenského múzea dizajnu –
Zuzana Chlebová, Maroš Schmidt
architektonické riešenie – Agrokomplex – Výstavníctvo Nitra –
Ester Magyarová

designum

Art Plan

CITYLIFE.SK
CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

DESIGNBY
SLOVAK DESIGN PORTAL

kam do mesta

DOM BÝVANIE

Obchodnaučica.sk

rtv: RÁDIO_FM

Nové vzťahy

Fórum dizajnu

2016

Text Helena Veličová

Foto Tibor Uhrín a archív firma BRIK

Do nových vzťahov vstupujeme nielen s novým prístupom, novými očakávaniami, ale aj so získanými skúsenosťami. Všetko čo vytvárame je ovplyvnené našou súkromnou alebo kolektívnou pamäťou. Preto nie je otázka či vôbec, ale do akej miery minulosť ovplyvňuje súčasnosť. Rovnako sa môžeme pýtať, či dokáže súčasnosť fungovať spolu s minulosťou a či obstojí minulosť popri „poučenej“ súčasnosti. Takýto mierne poetický úvod som si dovoľila napísať podľa rovnako poeticky znejúcej témy 19. ročníka výstavy Fórum dizajnu, ktorou boli Nové vzťahy.

Čo sa týka dizajnu, všetci sa zhodneme, že ak je urobený dobre a kvalitne zo stránky estetickej i funkčnej, nevyjde nikdy z módy. Ale vieme to naozaj všetci?

Výstava Fórum dizajnu, ktorú organizuje Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Vysokou školou výtvarných umení a Agrokomplexom – Výstavníctvo Nitra, je súčasťou medzinárodného veľtrhu Nábytok a bývanie. Profil veľtrhu znie: „Každoročne v marci prináša najnovšie trendy. Je zdrojom inšpirácie už 25 rokov. Láka obchodníkov, architektov, novinárov i laickú verejnosť. Informatívnym aj inšpiratívnym spôsobom sa tu vystavujú nové produkty, nové materiály, nové trendy, nové technologické riešenia a poznatky.“⁴¹ Na veľtrhu, ktorý sa odohrával v trinástich pavilónoch výstavniska, sa skutočne objavili výrobcovia, ktorí na náš (i zahraničný) trh prinášajú kvalitný autorský i sériovo vyrábaný dizajn. Skutočnosť je zároveň aj taká, že okrem nich je na veľtrhu množstvo vystavovateľov, ktorí ponúkajú nekvalitný, nesúčasný a často až gýčovo pôsobiaci tovar. To, prečo to tak je, tiež všetci vieme. Predchádzajúci politický režim, prerušená tradícia výroby, ku ktorej došlo zánikom nábytkárskych firiem, súčasná minimálna spolupráca výrobcov s dizajnérmami, no bohužiaľ i nevzdelanosť ľudí. Ponuka totiž nasleduje dopyt. A tak sa človek mohol počas prehliadky neraz cítiť akoby sa vrátil v čase späť do deväťdesiatych rokov minulého storočia.



Nábytok od Františka Jiráka doplnený predmetmi zo Slovenského múzea dizajnu.



Tvorba študentov z Ateliéru Art dizajn VŠVU (Barbora Straková, Nikoleta Šošová, Ľubomír Slovinský) a mladého dizajnéra Pavla Capika.



Nábytok Ivana Čobeja navrhnutý pre Brik doplnený pojazdným svietidlom od zoskupenia trivjednom a keramikou od Silvie Mišovič.

Stoličky pochádzajúce zo zbierok Slovenského múzea dizajnu a stoličky vytvorené študentmi z Ateliéru Industrial dizajn VŠVU v spolupráci s firmou TON, Bystřice pod Hostýnem.



Víťaz Fóra dizajnu 2016
Ivan Čobej pre BRIK: Komody
Atika č.3 a Atika č.4
(na výstave bola prezen-
tovaná iba Atika č.3).



S dizajnom z minulého storočia ste sa mohli stretnúť i na výberovej výstave Fórum dizajnu v pavilóne M3, tu to však bol zámer. Spolu s dlhoročnými kurátorkami výstavy Katarínou Hubovou a Adrienu Pekárovou sme sa totiž rozhodli prezentovať popri dizajne vytvorenom v priebehu posledných dvoch rokov i kvalitný dizajn, ktorý sa u nás vyrábal v druhej polovici 20. storočia. Nové vzťahy tak vytvorili priestor, na ktorom návštevníci mohli porovnať súčasný nábytok a interiérové prvky vytvorené dizajnérmi, firmami či študentmi v priebehu posledných dvoch rokov s ich historickými pendantmi pochádzajúcimi zo zbierok Slovenského múzea dizajnu. Divácky najjednoduchšie porovnanie vzniklo vytvorením dvoch susediacich obývacích izieb. Tú z päťdesiatych – šesťdesiatych rokov minulého storočia tvoril najmä nábytok od významného povojnového experta na vývoj nových nábytkových typov Františka Jiráka. Zuzana Chlebová, ktorá spolupracovala na výstave práve pri výbere nábytku z depozitov múzea,

o ňom hovorí: „Jeho nábytkový dizajn v československom kontexte bol veľmi progresívny, preukazoval skĺbenie praktických požiadaviek s estetickou kvalitou a hľadaním nových riešení a foriem. Skladbou svojich nábytkových súborov reagoval na aktuálne princípy utvárania bytového priestoru. V jednotlivých nábytkových kusoch sa snažil uplatňovať aktuálne tvarovanie a nové materiály, ktoré umožňovali nielen moderný výraz, ale aj ekonomickejšiu výrobu.“ Jeho sedaciu súpravu, konferenčný stolík a sekretár dopĺňali ďalšie nábytkové kusy a interiérové doplnky pochádzajúce z múzea. Mohli ste tu nájsť hudobnú skrinku, okrúhly stôl so stoličkou, dve svietidlá, telefón, budík, rádio i menšiu či väčšiu keramikou od Juraja Marthu, Miloša Balgavého, Juraja Mihalíka a Evy Šebovej. Ak ste však stáli pri Jirákovom sekretári a urobili ste dva kroky vbok, už ste sa ocitli v obývačke dneška. Tú tvoril nábytok navrhnutý Ivanom Čobejom pre firmu BRIK, doplnený keramikou Martiny Klbečkovej a Silvie

Mišovičovej a pojazdným svietidlom od dizajnérskeho zoskupenia trivjednom (Sylvia Jokelová, Silvia Lovasová, Ľubica Segečová). Z produkcie BRIK-u, ktorý je najkomplexnejším výrobcom nábytku na Slovensku, sa v expozícii prezentovali dve komody, sedačka, kreslo a stolík. Ich veľmi obľúbené knižnice sa nepodarilo vystaviť, no i napriek tomu si Ivan Čobej odniesol Cenu fóra dizajnu 2016, takže v priebehu roka 2017 sa môžeme tešiť na jeho výstavu v Satelite, galérii dizajnu SCD.

Týmto dvoma izbami však komparácia nekončila. Konferenčný stôl s kvetináčom a stoličkou od ďalšieho významného tvorca Viktora Holešťáka-Holubára, pochádzajúce zo zbierok SMD, dopĺňal stôl navrhnutý Leom Čellárom pre Javorinu, v. d., Spišská Belá a stolička z BRIK-u. Kreslo od Vojtecha Vilhana, zachránené z už neexistujúceho Vládneho salónika na letisku M. R. Štefánika v Bratislave, ste mohli porovnať s kreslom Verano, ktoré vyrába KODRETA furniture, s. r. o., tú



Časť výstavného projektu Ostblok, ktorá bola prezentovaná na Fóre dizajnu.

Pohľad do expozície
Fóra dizajnu 2016.
V popredí stoličky PAF od
Michala Staška vedľa tzv.
Pávej stoličky, ktorú vyrábal
Tatra nábytok Pravenec.



si určite pamätáte pod názvom Kodreta Myjava. Ďalšou dôležitou prezentovanou nábytkárskou firmou bol Domark, s. r. o., ktorú na výstave zastupovali kreslá navrhnuté Petrom Bohušom od deväťdesiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť. Prezentácia domácich výrobcov nábytku, ktorí úspešne fungujú na trhu už desaťročia je dôležitá, najmä ak nechceme, aby skončili podobne ako napríklad Tatra nábytok Pravenec. Bol to jeden z najväčších výrobcov nábytku, ktorý kedysi zamestnával 2 000 ľudí a jeho stoličky na nachádzali asi vo všetkých domácnostiach a v mnohých firmách či reštauráciách. V deväťdesiatych rokoch však firma zanikla a len šťastnou náhodou sa podarilo zachrániť stoličky, ktoré zostali zabudnuté v priestoroch bývalého podniku a dnes tvoria základ zbierky nábytku Slovenského múzea dizajnu. Na výstave sa výber z nich ocitol oproti (doslova) študentským prácam z Ateliéru priemyselného dizajnu VŠVU. Študenti vytvorili v spolupráci s firmou TON sériu stoličiek, ktoré súčasným spôsobom

nadväzovali na tradíciu svetoznámej značky. Tvorbu najmladšej generácie domáceho dizajnu ste tak mohli porovnať s prácou Ladislava Gatiala, Miroslava Škriniara, Ondreja Čverhu, Štefana Bílika či Pavla Ondra, ktorí pre Tatra nábytok Pravenec navrhovali. A keďže v koncepcii Fóra dizajnu má študentská tvorba už tradične dôležité miesto, i tento rok dostalo priestor viac projektov zo škôl. Z Vysokej školy výtvarných umení sa prezentoval aj Ateliér Sklo so sériou stolov vytvorených v spolupráci so Spoločnosťou Kováč, s. r. o., či študenti z Ateliéru Art dizajnu s dizajnerskymi solitérmi. Zastúpená bola ďalej Technická univerzita vo Zvolene, Technická univerzita v Košiciach, Univerzita Tomáša Baťu v Zlíne, Škola úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave a Súkromná škola úžitkového výtvarníctva v Kremnici. Výber profesionálnych dizajnérov (okrem už spomínaných) dopĺňali svojimi aktuálnymi prácami Ondrej Eliáš, Tibor Uhrín, Michal Staško, Mária Baliová, duo Silvia Mišovič a Zuzana Kucharová a Pavol Capik.

Samostatná časť výstavy bola venovaná výstavnému projektu Ostblok, ktorý založili Maroš Schmidt, Klára Prešnajderová a Marián Lukáč ako prezentáciu priemyselnej produkcie *Made in Czechoslovakia*. Projekt venovali Slovenskému centru dizajnu a následne sa stal podstatnou časťou zbierok Slovenského múzea dizajnu.

Výstava Fórum dizajnu každoročne trvá iba šesť dní, tento rok v termíne 8. – 13. marca, no za ten čas ju navštívila tisíceky návštevníkov. A hoci aj dnes existujú ľudia, ktorí majú byť vyskladaný nábytkom a doplnkami z minulého storočia, väčšina zo súčasných už nemá k tomuto dizajnu vzťah. A ak aj áno, zväčša len sentimentálny. Preto je nesmierne dôležité podporovať súčasných dizajnérov a výrobcov, v opačnom prípade sa opäť v nedeľu všetci stretneme v IKEA. ■

1 zdroj: <http://www.agrokomplex.sk/vystavy/nabytok-a-byvanie-2016/>

junior design fest 2016

medzinárodný festival dizajnu stredných umeleckých škôl

15. marec – 10. apríl 2016

SATELIT, galéria dizajnu SCD, Hurbanove kasárne, Kollárovo nám. 10, Bratislava
Otvorené denne okrem pondelka od 13.00 do 18.00 hod. | Vstup voľný

www.scd.sk

Organizátori:

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU
LOGO



SATELIT
GALÉRIA
DIZAJNU
SCD



Pod záštitou:



Bratislavský
samosprávny
kraj

Odborní partneri:

>> VÝSOKÁ ŠKOLA
>> VÝTVARNÝCH UMNÍ
>> ACADEMY OF FINE ARTS
>> AND DESIGN



Hlavný mediálny partner:

designum

Mediálni partneri:

DESIGNBY
LEKARSKÝ OBLASTNÝ ÚSTAV

kam do mesta

CITYLIFE.SK
CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

BKIS
BRATISLAVSKÝ KRAJSKÝ INŠTITÚT
KULTÚRY A ŠPORTU

Otvhodnailica.sk
Otvorené hodiny, otvorené myslenie

Art Plan

rtv: :RÁDIO_FM



Plast, ktorý formoval spoločnosť

Text Maroš Schmidt

Fotografie produktov Adam Šakový a Marián Lukáč

Skeny Štátny archív, Bratislava

Fotografie osôb Archív autora



Lampa číslo 202 na písací stôl, celá spracovaná z Futuritu – s ochranou proti dotyku, Továrňa na kábele, závod Gummon, Bratislava, 30. roky.

„Možno, že týmto materiálom je vyslovený smrteľný ortieľ nad sklom,“ napísal Ľudovít Kudlák¹ v *Slovenských pohľadoch* v roku 1933 a zaiste si pritom svietil celobakelitovou stolnou lampou Futurit číslo 202. Tento farebný fenolformaldehydový polykondenzát učaroval tvorcom tvarových riešení aj spotrebiteľom. S netradičným názvom dostala hmota nový rozmer technologicky vyspelej budúcnosti. Futurit prežil niekoľko spoločenských zariadení. V jednom svietil a vážil, v druhom fotil a kapotoval rádioprijímače a v ďalších dostal aj funkciu nositeľa posolstva.

Rakúsko-uhorské vyrovnanie vytvorilo po roku 1867 podmienky na rozvoj uhorského priemyslu. Nové továrne si nachádzali svoje miesto v Budapešti, Košiciach i Bratislave. V roku 1890 bolo vydané vládne nariadenie, na základe ktorého boli zvýhodnené štátne dodávky od domácich výrobcov. Práve toto nariadenie naštartovalo prebúdajúci sa priemysel na území Uhorska. Kľúčové investície prinášali rakúske firmy, ktoré začali najmä v Bratislave otvárať svoje pobočky, alebo budovať úplne nové továrne. Z hospodárskeho hľadiska úspech. Z hľadiska dejín dizajnu sa tvar riešil väčšinou mimo nášho územia. V Bratislave sa lisovalo, montovalo, kompletizovalo a výhodne predávalo primárne štátnej správe.



Nočná lampa N15
s pohyblivým tienidlom,
Továrňa na kábele, závod
Gummon, Bratislava, 1934.

Vznik Továrne na kábele

Dôvodom veľkých investícií viedenských továrníkov do Bratislavy bola malá vzdialenosť medzi oboma mestami. Krátko na to, ako viedenský priemyselník Otto Bondy kúpil v Penzingu pri Viedni² malú továreň na výrobu zvonkového drôtu, prišiel do Bratislavy. Písal sa rok 1894 a na Továrenskej ulici číslo 9 začal vyrábať struny do hodín. O rok neskôr, po schôdzi v Budapešti 11. marca 1895, na ktorej sa založila účastinná spoločnosť s názvom Továrňa na kábele, začal s 30 robotníkmi výstavbu továrne a do roka spustil výrobu gumového tovaru a káblov.³ Účastinná istina bola pôvodne 200 000 zlatých rakúskej meny a pozostávala z 1 000 kusov účastín na doručiteľa s hodnotou po 200 zlatých. S rozvojom Káblovej továrne nastal prílev robotníkov z rôznych miest i z neďalekej Viedne. Továreň prosperovala, zvyšovali sa zisky, život fabriky však sprevádzali časté štrajky. Prvýkrát bola zastavená výroba v roku 1899, o 3 roky opäť aj s požiadavkami na zníženie pracovného času z 12 na 10 hodín denne.

Egon Bondy



Továreň mala veľké zisky aj vďaka získaným licenciám na výrobu diaľkových káblov od firiem International Standard Corporation a Siemens a následnom rozvoji telefónu a telegrafu, a na to nadviazané štátne objednávky. Postupne prichádzali objednávky zo zahraničia a profit z prvej svetovej vojny.

V továrni bol čulý spoločenský život. Prvý ples v Bratislave, ktorý bol aj pre nižšie vrstvy spoločnosti, sa v roku 1902 uskutočnil práve tu. Postupne sa organizovanie plesov rozšírilo aj do iných tovární. Popri elitných plesoch pre zámožných mali svoje plesy aj robotníci, práčky, fiakristi či holiči.⁴

Vznik závodu Gummon

V roku 1911 založil Dr. h. c. Egon Bondy⁵ pod továrňou Gummonové závody (Gummon) na Mlynských Nivách v Bratislave. V tom čase bola vo svete výroba a spracovanie umeľých hmôt v začiatkoch. V roku 1918 kúpil Gummon licenciu na výrobu bakelitu podľa patentov profesora Backerlanda od Bakelit Gesellschaft Berlin. Špeciálnu receptúru nazvali

Futurit a všetky výlisky mali svoje číslo a rovnomenný hrdý nápis. Sortiment sa postupne rozširoval. Od elektrikárskych súčiastok, svietidiel, zapalovačov, pohárov, tácek až po reklamné predmety, tabatierky, popolníky, váhy, fotoaparáty, škatulky od cigariet, kladivá, kľučky, volanty, súčasti gramofónu (Primaton, Ultraphon) a rádioskrinky. Počas slovenského štátu sa výroba zamerala aj na odznaky. Po znárodnení sa odznaky na rôzne príležitosti i rádio-skrinky pre nový národný podnik Tesla naďalej vyrábali a do konca päťdesiatych rokov aj označovali na rube výrobku nápisom FUTURIT.

Rozbeh výroby Futuritu bol aj napriek hospodárskym problémom Slovenska po vzniku Československej republiky a rozpade jednotného trhu habsburskej monarchie bezproblémový. V materskej spoločnosti Továrňa na kábele nastali kapitálové zmeny spôsobené prechodom do rúk Moravskej agrárnej a priemyselnej banky. Zvýšil sa podiel investícií do vývoja a aj do rozširovania pôsobenia. Vyvážalo sa do rôznych krajín Európy a zámoria. V roku 1918 bola zakúpená Prvá maďarská káblová továreň Perzy a Schacherer, z ktorej bola v roku 1926 vybudovaná Kábelgyár részvény tarsaság Budapešť. Na výrobu rúr bol pre továreň zakúpený objekt v Kolíne (ČR) a v roku 1923 firma Isolit Jablonné nad Orlicí, do ktorej bola preložená výroba malých predmetov z umelých hmôt. V roku 1927 bola založená Fabrika Kabli Spółka Akcyjna v Krakowe a v roku 1928 bol zakúpený podnik Isolatorenerwerke Wien, z ktorej bol zriadený závod Futuritwerk Wien, zapísaný do obchodného registra pri obchodnom súde vo Viedni 16. septembra 1931 (zväzok 22 oddiel 106).⁶ Káblová továreň postavila aj pobočku v Topoľčanoch.⁷ V medzivojnovom období sa firma úspešne rozvíjala. Získala viaceré patenty a vyvinula vlastné typy vodičov, napríklad vysokonapäťové trojvodičové káble a ohybné flexošnúry s označením FLEXO, ktoré môžeme vidieť aj na mnohých povojnových výrobkoch.

Rozmanitosť výroby a spoločenských zariadení najlepšie reprezentujú 3 produkty: lampa, fotoaparát a odznaky.

Múzejne



Svietidlo číslo 704R s tyčovým závesom a nástrojnou ružicou, Továrňa na kábele, závod Gummon, Bratislava, 30. roky.



Lampa číslo 209 na písací stôl s podstavcom a tienidlom z Futuritu a niklovaným ramienkom.



Stolná lampa
Futurit 202.



Katalóg Futurit
lamps, Továrňa na
kábele úč. spol.
Továrňa na kábele,
1934. Štátny archív
Bratislava, sken:
Maroš Schmidt

Slovenka s anglickým pôvodom – jedna lampa, 3 identity

Vyrábali ju v dvoch krajinách, narodila sa v kráľovstve, vo výrobe prežila prvú republiku, slovenský štát aj socializmus. Stolná lampa Plastalite alias Futurit 202, alias typ 11126.

Je to neuveriteľné, ale na začiatku bratislavského svetidla bol Eric Kirkham Cole⁸, ktorý sa hneď po dokončení strednej chlapčenskej školy v Southend-on-Sea (Anglicko) začal zaujímať o stavbu rádioprijímačov. Po trojročnej učňovke pracoval so svojim otcom ako elektrikár. V roku 1922 začal v Leigh-on-Sea so svojou priateľkou, neskôr manželkou Muriel Bradshawovou opravovať rádioprijímače. Zostrojili malé rádio so slúchadlami, ktoré bolo napájané batériami a predávali ho za šesť libier. Keďže batérie nemali vtedy dlhú životnosť, vyriešili tento problém domácim sieťovým transformátorom. Po štyroch rokoch úspešného rodinného biznisu založili spoločne s Williamom Streatfieldom Varrellsom značku EKCO Ltd. – Erick Kirkham Cole Limited a do roka sa presťahovali do novej továrne. V roku 1930 otvorili veľkú továrňu v Southend-on-Sea a postupne aj pobočky v Belgicku a Austrálii.

Cole veľmi rýchlo pochopil, že bakelit je zázrak. Tento fenolformaldehydový polykondenzát totiž umožňoval tvoricom dizajnu naplno rozvinúť kreativitu. Na rozdiel od dreva prinášal rýchlu a lacnú realizáciu tvarového riešenia bez kompromisov. V EKCO sa dizajnéri predbiehali v nových modernistických kreáciách a farebných vyhotoveniach, ktoré bakelitová zmes umožňovala. Prvé bakelitové skrinky sa pre EKCO vyrábali v AEG v Nemecku. V roku 1931 Cole slávnostne spustil svoju vlastnú lisovňu v Southend-on-Sea a celú výrobu koncentroval do Anglicka. Z výrobných liniek schádzali bakelitové rádiá, svetidlá, toaletné dosky a počas druhej svetovej vojny aj bakelitové bomby. Do roku 1945 zamestnávala Coleova fabrika až 8 000 ľudí. Po vojne továrňu produkovala najmä televízne prijímače, autorádiá, elektrické prikryvky, magnetofóny, plastové riady a plastové kúpeľňové armatúry. Okolo roku 1973 značka úplne zanikla.



Závod Gummon, Bratislava.

Cole pri návrhoch svojich výrobkov spolupracoval s významnými svetovými dizajnérmi, ako boli J.K. White, Misha Black, Serge Chermayeff, Jesse Collins a Wells Coates. V roku 1930 nakreslil uznávaný dizajnér kanadského pôvodu, narodený v Japonsku, Welles Coates⁹, zaujímavé celobakelitové svietidlo s mohutným otočným kĺbom a rozmernou podstavou. Robustné svietidlo sa na spodnej strane podstavca pýšilo textom: PLASTALITE a product of E. K. Cole LTD. British Made. Zaujímavé je, že v tom istom čase navrhol Christian Dell (1893–1974) veľmi podobné svietidlo, ktoré od roku 1932 vyrábala Heinrich Römmeler AG Preßstoffwerke, Spremberg. Obe lampy pôsobia ako katalógové varianty. Kto od koho obkresľoval už asi nezistíme, vieme však, že bratislavská stolná lampička Futurit 202 je zhodná s návrhom Coatesa, ktorý ju vytvoril pre EKKO. Až na malé odlišnosti...

Netrvalo dlho a bratislavská Továrňa na káble – závod Gummon odkúpila od EKKO licenciu na výrobu svietidla Plastalite. Stolnú lampu nazvali číslom 202 a do foriem liali Futurit. Na katalógu k svietidlám sa objavil zaujímavý podnadpis: ... závod na výrobu a spracovanie umelých hmôt „Futurit“. Ešte pôvabnejší je text z katalógového listu k lampe pre

písací stôl, číslo 202: „Celá je prevedená z izolačnej hmoty „Futurit“, teda s ochranou proti dotyku. Tienidlo aj stojan lampy sú pohyblivé a svetlo tak možno sústrediť na ľubovoľné miesto na stole. Farba: mahagón a čierna.“

Na svetových aukciách a v predajniach starožitností sa často stretne s bratislavskou lampou, ktorá je opísaná ako E. K. Cole design, bauhaus, art deco, rare... Je tu však jedna odlišnosť, ktorá nám pomôže rozoznať Plastalite od Futuritu 202. Ak je na ramene lampy o skrutku viac, je to anglický originál. Ak sú tam len dve, je to Futurit, alebo „obyčajný“ Elektrosvit. Cenový rozdiel môže byť až 500 eur.

Po znárodnení Továrne na káble a premenovaní z Kábel Bratislava na Kablo Bratislava a z Gummonu na Gumon sa zmenil aj výrobný program. Označenie Futurit postupne vymizlo. Výroba svietidiel sa v roku 1950 presunula do novovzniknutého podniku Elektrosvit Nové Zámky, kde sa pokračovalo vo výrobe typu 202, avšak pod označením typ 11126. Rozdiel medzi Futuritom 202 a Elektrosvitom typ 11126 je vo vypínači. 202 má masívny vypínač zakomponovaný do plochy. Lampička z Elektrosvitu má štandardizovaný vypínač známy aj z iných povojnových československých svietidiel.

Eric Kirkham Cole

Expatriovaný kanadský architekt, dizajnér a spisovateľ. Detstvo prežil v Japonsku, ktoré ovplyvnilo jeho profesionálnu tvorbu. Študoval na University of British Columbia a na East London College. Prvé pracovné miesto získal v Anglicku ako novinár a v roku 1928 si založil svoju vlastnú dizajnérsku firmu. Úspešne tvoril najmä v Anglicku. Je autorom tvaru stolnej lampy Plastalite a mnohých rádioprijímačov pre EKKO. Jeho najpozoruhodnejším architektonickým dielom je stavba Isokon v Hampstead, Londýn. Zomrel vo veku 63 rokov, 17. júna 1958 vo Vancouveri na srdcový infarkt.





Fotoaparát Futurit,
Továrňa na kábele,
závod Gummon,
Bratislava, 30. roky.

Futurit – prvý slovenský bakelitový fotoaparát

Pred 75 rokmi vyľisovali v Bratislavskom závode Gummon malú bakelitovú skrinku s veľkým nápisom Futurit. Osadili do nej objektív a prvý slovenský fotoaparát, ktorý sa pýšil prívlastkom ľudový, bol na svete.

Odpoveď na otázku, kto navrhol tvar a konštrukciu fotoaparátu Futurit, vôbec nie je jednoduchá. Stopa vedie ku geniálnemu vynálezci z Porúria. Fritz Kaftanski sa narodil 18. novembra 1899 v Essene, v Nemecku a vo svojom období bol priekopníkom v oblasti nových technológií, inovácií, patentov a najmä v obchodovaní. Vedel nájsť investorov pre svoje projekty a nikdy sa nebál začať odznova, hoci aj v inej krajine. V roku 1927 začína so svojimi fotoaparátmi v Berlíne pod značkou Fotofex. Už o 5 rokov neskôr s úspechom prezentoval na veľtrhu v Lipsku (1932) šikovný fotoaparát Visorflex a o pár mesiacov aparáty Fexor, Sida, Turf, Parlorfex a Mini-Fex, ktorý bol vyhlásený za najmenší fotoaparát na svete.



Fotoaparát FEX,
objektív FEXAR,
Továrňa na kábele,
závod Gummon,
Bratislava, 40. roky.

Okolo roku 1937 sa Kaftanski presťahoval do Československa, konkrétne do Prahy. Priniesol si patent na aparát SIDA a pokračoval vo výrobe. Tu vznikol aj známy Fex Superior, ktorý sa neskôr s určitými vylepšeniami vyrábala vo Francúzsku, kam sa Kaftanski v roku 1939 presťahoval a v roku 1942 založil v Lyone spoločnosť Fex/Indo. Skratka Fex/Indo znamenala France Export/Industrie Optique. Táto značka fungovala až do roku 1981. Kaftanski bol tvorcom konštrukcie i tvaru. Jeho modely mali typický dizajn s vysunutým hľadáčikom v tvare jemne zaobleného kvádra. Od roku 1938 sa bakelitové fotoaparáty lišovali v bratislavskom závode Gummon.



Fotoaparát
s objektívom TIMBA,
Továrňa na kábele,
závod Gummon,
Bratislava, 30. roky.

Po príchode Fritza Kaftanského do Československa sa v Gummone rozbehla výroba fotoaparátov. Neskôr, počas slovenského štátu sa tu vyrábali štyri fotoaparáty inšpirované Kaftanského dizajnom: Ama, Excella, Super Excella a Futurit. Jediný Futurit má na prednej stene plastický nápis: Importé de Slovaquie. Treba však pripomenúť,



Váhy pre Zbrojovku Brno,
bakelitová škrupina z Futuritu,
30. roky, Továrňa na kábele, závod
Gummon, Bratislava, 30. roky.



že Futurit sa objavoval ešte pred rokom 1939 a známe sú aj verzie bez nápisu Importé de Slovaquie. Fritz Kaftanski sa presťahoval v rokoch 1938 – 1939 z Prahy priamo do Bratislavy, aj preto je možné predpokladať, že sa na tvarovom riešení Futuritu osobne podieľal.

Fotoaparát Futurit bol vo svojom období veľmi obľúbený, používal ho aj Gejza Gúrtler z Turčianskych Teplíc, ktorý robil sprievodcu po Banskej Štiavnici známemu fotografovi, kameramanovi a režisérovi Karolovi Plickovi¹⁰. Futurit fotí na formát 4 × 6,5 cm, ale jeho obsluha je natoľko zjednodušená, že kvalita výsledného obrázku je vždy lotériou, lepšie povedané prekvapením. Napriek všetkým nedostatkom výborne sadne do ruky a pôsobí tvarovo vyvážene. K fotoaparátu sa dodávalo oválne prešívane puzdro z tvrdeného papiera s koženým remienkom. Futurit sa vyvážal do celého sveta a jeho výroba sa zastavila na konci druhej svetovej vojny.

Obálka katalógu
galantérnych a reklamných
predmetov Futurit,
30. roky. Štátny archív
Bratislava, sken:
Maroš Schmidt





Odznak Medzinárodného dunajského veľtrhu v Bratislave, Továrňa na kábele, závod Gummon, Bratislava, 1940.

Odznak Slovenská národná aviatika, Pezinok, Továrňa na kábele, závod Gummon, Bratislava, 1940.

Odznak KSS, Kablo Bratislava, závod Gummon, pravdepodobne po skončení 2. svetovej vojny.

Odznaky pre všetkých

Počas slovenského štátu prešla Továrňa na kábele aj závod Gummon radikálnymi personálnymi zmenami. Rakúske vedenie muselo ustúpiť slovenskému, pričom sa riešil aj židovský pôvod niektorých jeho členov. Prenasledovanie Židov neobišlo ani továrňu, a to s odôvodnením, že vzhľadom na intenzívne obchodné vzťahy s Nemeckom je potrebná rasová čistota vedenia továrne. Továrnik Bondy sa tragických udalostí nedožil, ale jeho dcéry Anne Bondy a Margit (Grete) boli deportované do koncentračného tábora Auschwitz-Birkenau, kde v roku 1942 prišli o život. Mimoriadne cynicky pri všetkých udalostiach vyznieva Obchodná správa a súvaha za rok 1942, v ktorej sa píše: „Zároveň s technickým pokrokom sledovali sme starostlivo organizáciu ľudskej práce, aby jej využitie bolo čo najhospodárnejšie a najdôstojnejšie. Pritom sme sa úprimne usilovali uľahčiť sociálne starosti našich zamestnancov.“ Počas slovenského štátu pokračovala výroba celého sortimentu. Rozšírila sa napríklad o rádioskrinku populárneho rádioprijímača Tungsram 333 (1943 – 1944) vyrábaného v Bratislave. Závod Gummon rozšíril svoje výrobné portfólio o lisované reliéfne odznaky, ktoré boli vyhotovené z farebných termoplastov. Každý z nich bol na

zadnej strane značený logom Futurit. Zo žltého plastu sa v Gummonne vyrábali aj malé 3 cm odznaky v tvare židovskej hviezdy s písmenami HŽ (Hospodársky Žid), určený pre občanov židovského pôvodu, ktorí boli ponechaní vo verejnom a hospodárskom živote ako „hospodársky dôležití Židia“¹¹. Pestrú paletu odznakov vyhotovili v roku 1940 a 1941 pri príležitosti Medzinárodného dunajského veľtrhu a Dožinkov HSLS v Bratislave. Najširšou sériou sú erbové odznaky slovenských miest s ich názvami písanými typom písma Fraktur. Prekvapivo vyznievajú Futurit odznaky, ktoré prišli po vojne. Odznak s motívom vojaka a textom: Odhalenie pomníka padlým 2. XI. 1947 Pezinok, odznak propagujúci Výstavu Slovenského národného povstania, alebo odznak KSS, ktorého značenie Futurit sa nepodarilo preukázať, pretože sa zo zadnej strany poškodil lepidlom čo fixuje ihlu.

Futurit mal veľké ambície a dramatickú históriu. Bol závislý od formy a zároveň spoločnosť formoval. Vznikol spolu s prvou československou republikou, ale privlastnili si ho nacisti aj komunisti. Možno to bolo v názve, ktorý hlásal budúcnosť pokroku – myšlienku, ktorá neodporovala žiadnej ideológii. Keď zoradíme všetky výrobky z Futuritu, zároveň zoradíme niekoľko spoločenských zariadení na území Slovenska. ■

Odznak označujúci „Hospodársky dôležitý Žid“, Továrňa na kábele, závod Gummon Bratislava, 1942.



Mlynček pre firmu Optima,
Továrňa na kábele, závod
Gummon, Bratislava, 1935.



Gombíky, Kábelgyár
részvény tarsaság,
Budapest, 30. roky.



- 1 Ing. Ludovít Kudlák – jeden z prvých absolventov ŠUR, navštevoval oddelenie figurálnej kresby ŠUR Ludovíta Fullu, ale aj fotografické oddelenie pod vedením Jaromíra Funkeho.
- 2 Penzing je dnes 14. viedenským obvodom.
- 3 Podľa obchodného registra z roku 1896 bolo predmetom živnosti spoločnosti zriaďovanie a prevádzkovanie tovární na výrobu a predaj izolovaných drôtov a káblov každého druhu, pre všetky elektrotechnické odbory, ako osvetlenie, prenos síl, telegraf a telefón, všetkých k tomu potrebných spojovacích a odbočných objektov, ako aj všetkých ostatných príbuzných výrobkov, prevzatie a zriadenie mestských a medzimestských sietí pre diaľkové vedenie elektrických prúdov každého druhu, ďalej výrobu umelých látok pre elektrotechnické a galanterijné účely, ako aj výrobu z nich.
- 4 Zajonc, Juraj: Súčasťou plesovej sezóny bývali aristokratické bály i pouličné zábavy. In *SME*, 2008, s. 6.
- 5 Dr. Ing. h. c. Egon Bondy, syn Otta Bondyho (1875 – 1934, Bratislava), továrnik a zakladateľ Gummonových závodov (1911), neskôr prezident Kábelovej továrne, úč. spol. Bratislava a prezident Ústredného zväzu slovenského priemyslu, od založenia kuratória Školy umeleckých remesiel pôsobil ako jeho 2. miestopredseda.
- 6 ŠTÁTNY ARCHÍV, Bratislava, Továrň na káble, úč. spol., Bratislava ZL. 2999 B III-367/117 – 120.
- 7 Neznámy autor. Elektrotechnický priemysel je na Slovensku od čias Uhorska. In *HNonline*, 2006.
- 8 Eric Kirkham Cole (* 4. júla 1901, Southend-on-Sea /UK – * 18. november 1966, St. James / Barbados)
- 9 Wells Wintemute Coates (* 17. decembra 1895, Tokio / Japonsko – * 7. júna 1958, Vancouver / Kanada)
- 10 Kovalčíková, Jana, Gürtler, Gejza: Fotiť ma učil Karol Plicka, daroval mi dva fotoaparáty. In: <http://turiec.sme.sk>. 2010.
- 11 Dokumentačné stredisko holokaustu Ústredného zväzu židovských náboženských obcí na Slovensku.

BIBLIOGRAFIA:

Obuchová, Viera: *Priemyselná Bratislava*. Bratislava : Albert Marenčin vydavateľstvo PT, 2009.

Vodička, Ľuboš: *Nenápadná Gumonka*, 2008. <http://archiv.station.zoznam.sk/>, 2008.

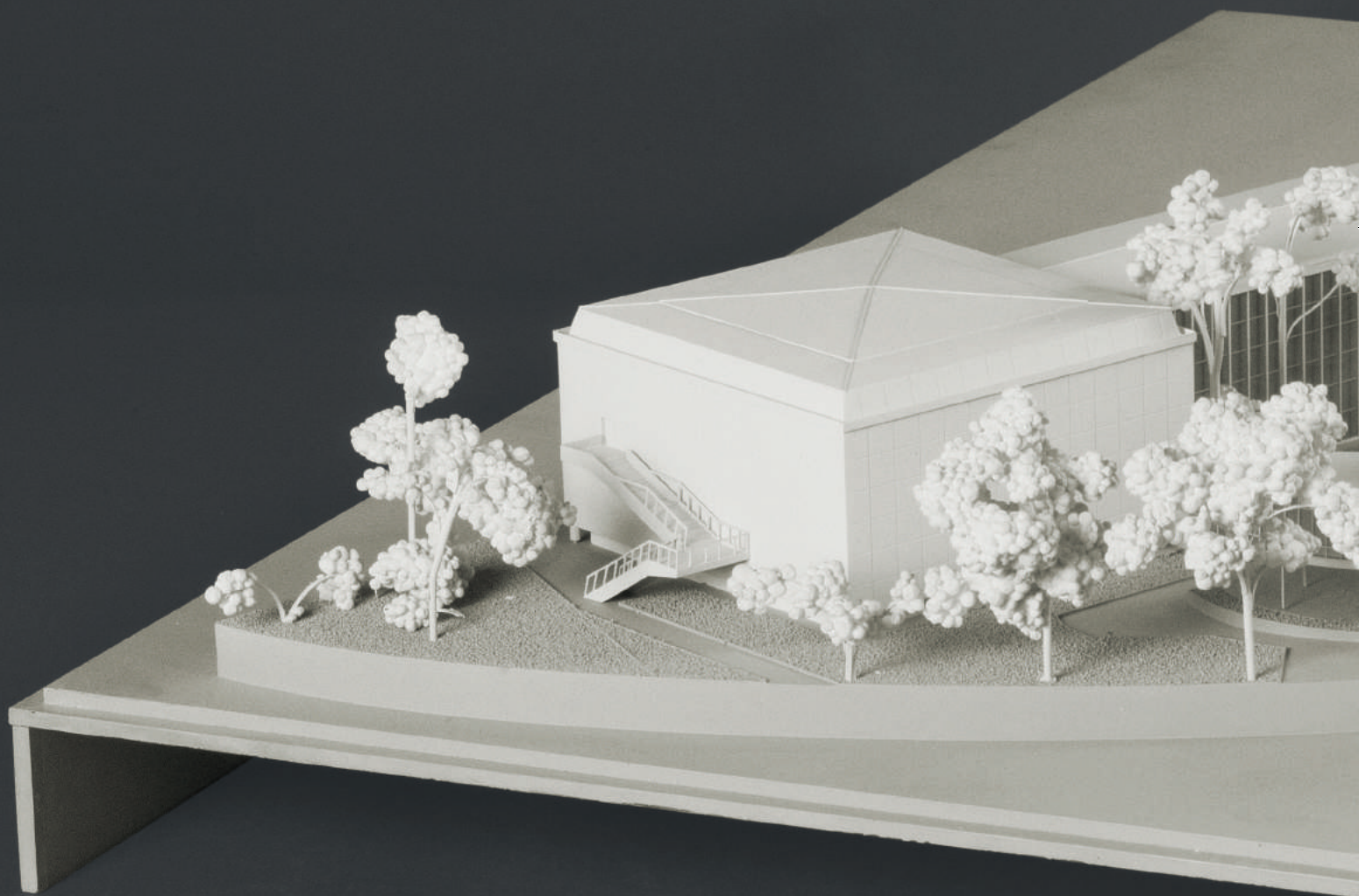
Rádioprijímač Tungsram
333, Továrňa na kábele,
závod Gummon, Bratislava,
1943 – 1944.



Oficiální tvár Československa. Poznámky k výstavě Budování státu

Text Zdeno Kolesár

Foto Národní galerie v Praze



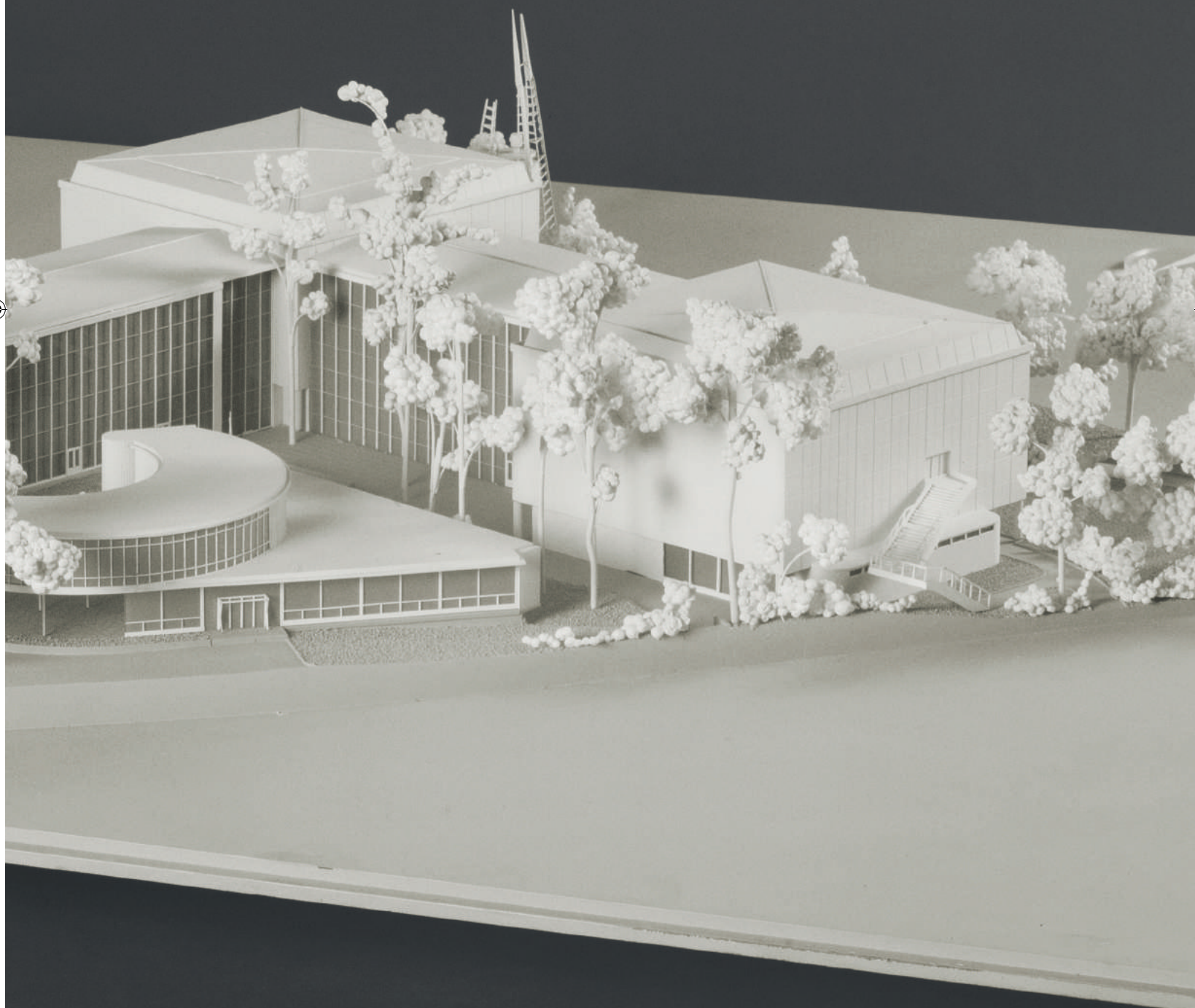
František Cubr, Josef Hrubý,
Zdeněk Pokorný: Model
československého pavilónu
na Expo 58 v Bruseli.

Hľadanie špecifickej identity štátov, regiónov alebo národov predstavuje kritickú reakciu na šíriacu sa vlnu globalizácie. Modernistický dôraz na nové, progresívne a všeobecne platné nahrádza záujem o lokálnu históriu, tradície a „inakosť“ etnicky či územne vymedzených spoločenstiev. Výskumy dejín kultúry a umenia venujú väčšiu pozornosť obdobiam vybočujúcim z modernistického diskurzu jedinej vývojovej línie (na Slovensku spomeňme štúdie zamerané na kultúrne dejiny vojnového slovenského štátu (1939 – 1945), umenie socialistického realizmu či „socialistický“ dizajn). Ich

atraktivnosť pri častej absencii umeleckej kvality zvyšuje patina nostalgie a spomienkového optimizmu. Výstava oficiálnej výtvarnej reprezentácie Československa v pražskom Veľtržnom paláci do značnej miery zapadá do tejto schémy, nastolila však aj širšie zamerané otázky vzťahu umenia a spoločnosti, ktoré sa pokúsime komentovať s dôrazom na oblasť dizajnu.

Titul výstavy Budovanie štátu si organizátori vypožičali od renomovaného prvorepublikového novinára Fedinanda Peroutku. Zdôraznil skutočnosť, že kultúra a umenie sú na jednej strane

prejavom či odrazom fungovania štátu, ale na druhej strane sú jeho dôležitou formujúcou súčasťou. Pedagógovia a doktorandi Katedry teórie a dejín umenia Vysokiej školy umeleckopriemyslovej v Prahe s ďalšími spolupracovníkmi päť rokov spracúvali projekt Umenie, architektúra a dizajn ako prostriedok štátnej reprezentácie doto- vaný fondom českej Národnej agentúry kultúrnej identity (NAKI). Výstava s päťstostranovým katalógom (zo Slovenska doň prispeli Katarína Bajcurová, Matúš Dulla a Jana Oravcová) a konferenciou na tému Čo bolo Česko- slovensko? predstavovala po viacerých





↑ Záber z inštalácie výstavy.

→ Československé policajné čiapky a vojenské helmy.

čiasťkových publikačných a výstavných výstupoch jeho vyvrcholenie. Zamerala sa na celé obdobie existencie Československa od jeho vzniku v roku 1918 po rozpad v roku 1992 s medzerou obdobia druhej svetovej vojny. Cieľom bolo „ukázať, ako sa moderné umenie, architektúra a dizajn v Československu v 20. storočí podieľali na procese integrácie moderného národa, aká úloha im pripadla pri budovaní samostatného československého štátu a aké spoločenské funkcie v jeho rámci mali naplňovať.“¹ Komplikovaná osemdesiatročná história Československa napovedala mnohé o tom, ako sa vo všeobecnosti v 20. storočí vyvíjali vzťahy medzi umením a štátom, ako (nielen) oficiálne umenie reflektovalo kultúrne tradície aj aktuálne politické a sociálne procesy a aké stratégie štátna moc pri jeho využívaní, ale aj zneužívaní volila.

Umenie vznikajúce pod štátnym patronátom po roku 1918 dobre ilustrovalo skutočnosť, že Československo

postavené na Masarykovej koncepcii jednotného československého národa, bolo do značnej miery umelým útvarom, ktorého zmysluplnosť mala potvrdzovať nemenej diskutabilná podoba kompaktnej kultúry a umenia. V skutočnosti išlo o nadväzovanie na princípy českého obrozenectva 19. storočia, s ktorými sa do istej miery mohli stotožniť Slováci a Rusíni, ale už vôbec nie početní Nemci a Maďari. Milena Bartlová v katalógu výstavy konštatuje, že „zakladajúca štátna idea Československa bola fakticky ideou českého národného sebaurčenia s defenzívno-agresívnym vzťahom k českým Nemcom a s paternalistickým vzťahom k Slovákom a Rusínom.“² Stereotypné definovanie Československa ako zväzku históriou kultivovanej priemyselnej západnej časti s racionálne založenými obyvateľmi a poľnohospodárskej východnej časti s neporušenou prírodou a krojovanými „domorodcami“ bez vlastných dejín, sa viac či menej premietalo do koncepcií



oficiálneho umenia počas jeho celého fungovania. Z úvodného obdobia spomeňme takzvaný „národný sloh“, ktorý sa opieral o systémy klasickej architektúry, farebnosťou vychádzal z trikolóry štátnej vlajky a z ľudového staviteľstva si vypožičal oblúčiky žudier (predsienok moravsko-slovenských dedinských príbytkov) kombinované s ďalšími voľnými interpretáciami folklórnych predlôh (štylizované tulipány, srdiečka, terčíky, ratolesti, holubičky).³ Erbový príklad spojenia „západného“ racionálneho architektonického poriadku s „východným“ folklórnym emotívnym dekórom predstavuje budova Legiobanky v Prahe postavená v rokoch 1921 – 1923 podľa projektu Josefa Gočára. „Národný“ alebo tiež „oblúčkový“ sloh či „rondokubizmus“, ktorého prejavy možno nájsť aj na Slovensku, nemal dlhú trvanlivosť a v medzinárodnom kontexte sa dnes vníma ako menej významný variant medzivojnového štýlu art deco. Na pražskej výstave ho okrem fotografií

a projektovej dokumentácie architektúry reprezentoval sedací nábytok Pavla Janáka pre ľudový byt z roku 1921.

„Národný sloh“ nadväzoval na prúd dekoratívnej úžitkovej tvorby rozvíjaný okolo pražskej Umeleckopriemyselnej školy už pred prvou svetovou vojnou. V kritických hodnoteniach sa postupne „umprumáctvo“ reprezentované tvorcami ako František Kyseľ, Jaroslav Benda a Vratislav Hugo Brunner stávalo synonymom planého dekorativizmu strácajúceho kontakt s reálnymi spoločenskými potrebami. Gočár s Janákom ho už okolo polovice dvadsiaty rokov opúšťali a podieľali sa na nástupe modernizmu, kľúčového pre kultúrnu reprezentáciu prvej československej republiky.

Modernizmus v umení, architektúre a dizajne dobre ladil s demokraciou prvej republiky a s jej sociálnou orientáciou. Vzhľadom na jeho internacionálnu charakteristiku však

nevytváral výnimočnú identitu a hoci rúrkový nábytok Jindřicha Halabalu či Ladislava Žáka a funkcionalistické stavby ako pražský Veľtržný palác možno považovať za charakteristické prejavy československého medzivojnového dizajnu a architektúry, do rámca oficiálnej štátom podporovanej kultúry celkom nepatrili. Tá sa vzhľadom na vkus bežného obyvateľstva aj konzervativizmus výberových komisií a porôt viazala skôr na tradičné vyjadrovacie prostriedky a nikdy celkom nestratila väzbu na historické inšpirácie a „svojráz“ ľudového umenia. Túto ambivalentnosť dobre ilustrovala štátna reprezentácia na svetovej výstave v Paríži v roku 1937. Československý pavilón projektovaný Jaromírom Krejcarom patril medzi najmodernejšie stavby výstavy a mnohí ho dnes považujú za predobraz hi-tech architektúry neskorého 20. storočia. Samotný architekt však ostro kritizoval expozície pavilónu postavené na prezentácii anachronického



↑ Záber z inštalácie výstavy Budování státu, v popředí Jaroslav Červinka: Jawa 500 DT 890. 1965.

→ Expozícia architektúry.

folklorizmu. Výnimočný príklad plodného spojenia moderného a ľudového umenia poskytol Ľudovít Fulla, ktorého dielu Pieseň a práca udelili v Paríži Grand Prix. Ďalšie štyri ocenenia získali jeho kolegovia-pedagógovia zo Školy umeleckých remesiel v Bratislave, aj v širšom európskom kontexte pozoruhodnej produktívnym spájaním tradície a moderny. Zakladateľ ŠUR Josef Vydra na rozdiel od povrchných obdivovateľov ľudového umenia videl v tradičnom domácom staviteľstve a remeslách inšpirácie pre efektívne a účelné riešenia využiteľné v aktuálnej tvorbe: „V ľudovom umení nenachádzal ako archeológ relikty umrtnenej kultúry, ale naopak ako vizionár v ňom hľadal potenciál modernizácie.“⁴ Hoci sa tento potenciál vzhľadom na limity slovenského hospodárstva a nežičlivý historický vývoj nestihol celkom realizovať, Školu umeleckých remesiel v Bratislave možno považovať za pozitívny príklad českého kultúrneho „kolonializmu“ komentovaného vo

viacerých textoch výstavného katalógu. Česi Josef Vydra, Zdeněk Rossmann, Jaromír Funke, Jaroslav Tröster, Julie Horová a ďalší vytvorili s Ľudovítom Fullom, Mikulášom Galandom a inými slovenskými výtvarníkmi symbiotický a výkonný kolektív dokladajúci, že romantická predstava o bratstve rozdielných národov zhodnocujúcich to lepšie v každom z nich mohla najstť zmysluplné naplnenie.

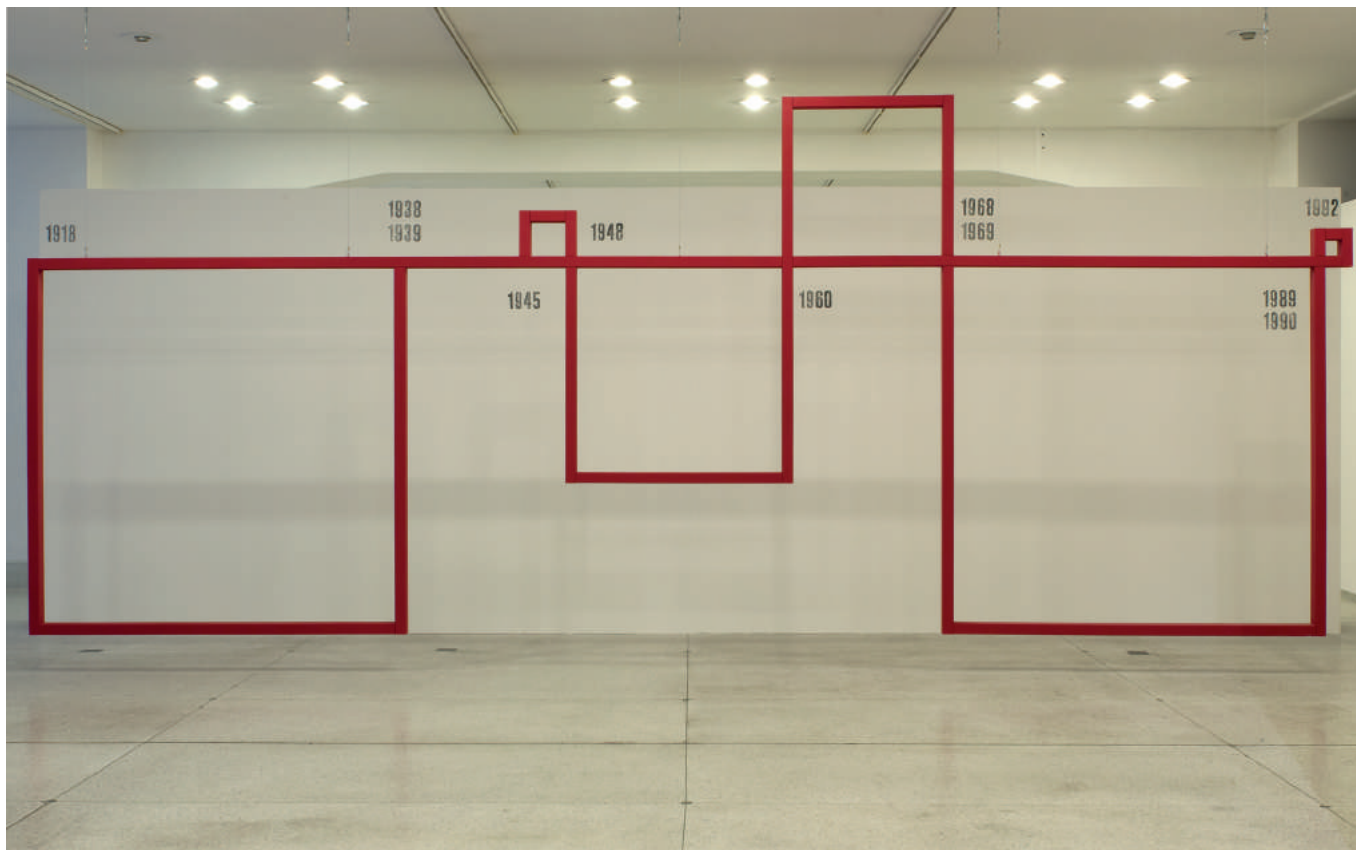
Zatiaľ čo v oblasti voľného umenia a architektúry po druhej svetovej vojne a najmä po „vítěznom februári“ roku 1948 bol v štátom podporovanej a kontrolovanej tvorbe modernizmus likvidovaný socialistickým realizmom importovaným zo Sovietskeho zväzu, v dizajne na pôde novozaloženej organizácie – Ústredia ľudovej a umeleckej výroby – do istej miery prežívala vydrovská koncepcia modernizácie tradičných domácich remesiel a ich využitia v spojení s aktuálnymi výrobnými metódami. Úspech škandinávského



dizajnu vtedy dokazoval zmysluplnosť tejto cesty. Uplatnenie „vydrovskej“ či „škandinávskej“ koncepcie sa však u nás vzhľadom na absolutizáciu významu ťažkého priemyslu obmedzilo na exkluzívnu „úľuváčku“ produkciu, v ktorej navyše stále musela konkurovať „svojrázu“ šupoľových bábik a krojov. Škoda, že „režný sloh“⁵ spájajúci moderné s ľudovým, spočívajúci „v surovej krásе materiálu (dreva, hlíny, pletív, textilných vlákien), v rukodielne výraznej stope nástroja, v účelnej krásе a úžitkovosti“⁶ spomínaný v katalógu, prezentovala výstava vo Veľtržnom paláci len skromne. Pozornosť si azda zaslúžili aj slovenskí tvorcovia ako Viktor Holeščák-Holubár či Václav Kautman, ktorí v podobnom nasmerovaní vytvárali autentické diela ilustrujúce špecifiká domácej kultúrnej identity. Prezentácia na výstavách organizovaných štátom, dirigovaných výtvarníckym zväzom a v reprezentačných publikáciách ich priraduje k okruhu oficiálnej kultúry.

V počiatočných rokoch existencie ÚĽUV-u patrila do sféry jeho pôsobnosti aj oblasť priemyselného dizajnu (vo vtedajšej terminológii priemyselného výtvarníctva), ktorý sa u nás vo väčšej miere uplatnil až v pokročilých päťdesiatych rokoch v súvislosti s akceptovaním významu spotrebného priemyslu. Aj obdobie, v ktorom dizajn už patrila pod gesciu Rady výtvarnej kultúry výroby a Ústredia pre bytovú a odevnú kultúru, predstavila výstava Budovanie štátu len fragmentárne – fotoaparátom Flexaret, amatérskou súpravou na lepenie filmov, plochodrážnou Jawou, dvoma stoličkami z expozície na milánskom trienále 1960 a niekoľkými jedálenskými súpravami. Nepochopiteľne obišla osobnosť Zdeňka Kovára, ktorého tvorba reprezentovala štátom a stranou oficiálne podporovanú (hoci niekedy viac formálne než reálne) podobu dizajnerskej tvorby dokladajúcu záujem o „pracujúceho človeka a jeho stále rastúce potreby“ často skloňovaný v straníckych dokumentoch. Priznajme

však, že vzhľadom na univerzálnu povahu dizajnu, navyše u nás podporovanú zaužívaným kopírovaním úspešných riešení z vyspelejších západných krajín, bolo ťažké nájsť jeho špecifickú charakteristiku v intenciách štátneho patronátu. Ľahšie to umožnila autorská tvorba solitérov úžitkového umenia, v ktorej si Československo v povojnovej ére vyslúžilo medzinárodné uznanie. Obraz oficiálnej kultúry prezentovaný na úspešnom Expo 1958 v Bruseli a následne na mnohých medzinárodných výstavách bol však do veľkej miery falošnou maskou zakrývajúcou realitu života za železnou oponou. Na ilustráciu spomeňme, že topánky, luxusne vybavený autobus a ďalšie výrobky, ktorými sa pýšila naša expozícia na Expo 1958, sa nikdy nedostali do bežnej výroby a boli teda, podobne ako sklo a keramika, len solitérmi „úžitkového umenia“. Vo voľnom umení nás zasa v záujme predvádzania novátorskej tváre našej kultúry neraz reprezentovali výtvarníci, ktorí



Graf vývoja Československa.

boli prehliadaní doma, kde naopak až do záveru normalizačnej éry vládli majstri socialistického realizmu.

Na záver poznámok k Budovaniu štátu zhrňme, že výstava členená do viacerých celkov a obsiahly katalóg predstavili veľké množstvo exponátov a komentovali z mnohých strán problematiku oficiálnej československej vizuálnej kultúry. Priniesli však skôr otázky a témy pre ďalšie výskumy než uspokojivé naplnenie deklarovaných cieľov. O dizajne to platí dvojnásobne. Jeho dejiny akoby sa končili niekedy v šesťdesiatych rokoch uplynulého storočia. Oficiálny grafický dizajn reprezentovali len štátne bankovky, známky prezidentov a Benkove „národné“ písma, ktoré v transformovanej podobe tvorili aj vizuálnu identitu výstavy a katalógu. Zaujímavý priestor pre hlbšie analýzy a komparácie ponúkali prezentované uniformy, výložky, helmy, čiapky policajtov, vojenské výložky a ďalšie artefakty, ktoré tiež možno priradiť

k oblasti dizajnu. Ostalo však len pri náznakoch limitovaných roztrieštenosťou záujmov a prístupov azda až príliš veľkého počtu kurátorov. A slovenský dizajn (na rozdiel od dobre zastúpenej slovenskej architektúry a do istej miery aj voľnej tvorby) akoby aj dnes napĺňal charakteristiku Martiny Pachmanovej vo výstavnom katalógu: „V povojnovej ére síce kolonialistický binárny model strácal svoju platnosť, avšak unitárny charakter štátu a pragocentrizmus... zásadne poznačili kultúrnu politiku Československa. Slovensko už nebolo prezentované ako krásna divočina so živou folklórnou tradíciou, bolo však naďalej – aspoň čo sa týka zastúpenia Slovákov na exportných výstavách – očividne marginalizované.“⁷ ■

**Národní galerie –
Veletržní palác, Praha**
20. november 2015 – 7. február 2016

- 1 Vybíral, Jindřich: Úvod. In: Milena Bartlová, Jindřich Vybíral (eds): *Budování státu. Reprezentace Československa v umění, architektuře a designu*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2015, s. 16.
- 2 Bartlová, Milena: Jak se dělá stát. In: ref. 1, s. 20.
- 3 Pozri Hubatová-Vacková, Lada: Užití, využití a zneužití folkloru a lidového umění. In: *Budování státu*, ref. 1, s. 184.
- 4 *Budování státu*, ref. 1, s. 186.
- 5 *Budování státu*, ref. 1, s. 241.
- 6 *Budování státu*, ref. 1, s. 241.
- 7 Pachmanová, Martina: Výstavní praktiky státu: Export československého umění. In: *Budování státu*, ref. 1, s. 288.

Young and Successful

Mladí a úspěšní

Príbehy mladého českého dizajnu
The story of young Czech design

a

New G(o)ods! / Nový (z)boží!

Nový t(o)var 15!

Národná cena za študentský dizajn 2015 /CZ/

11. 2. - 11. 3. 2016
vernisaž 10. 2. 2016, 17,00 hod.

SATELIT, galéria dizajnu SCD
Hurbanove kasárne, Kollárovo nám.10, Bratislava

Vstup voľný
www.scd.sk

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

organizátori

Design
Cabinet CZ

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU
LOGO



hlavný mediálny partner

designum

mediálni partneri

Obchodnaulica.sk

CITYLIFE.SK

Art Plan

DESIGNBY

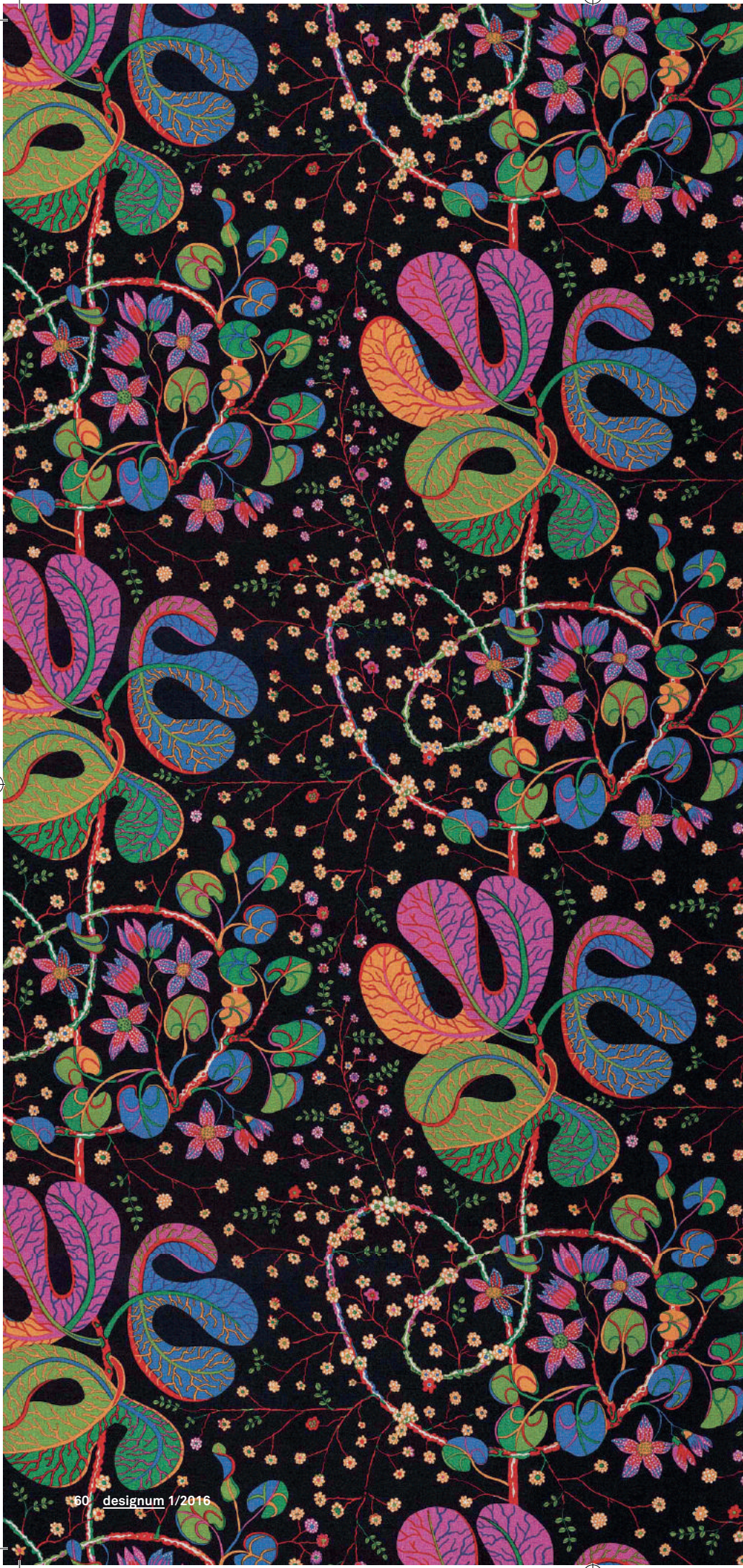
rtv: :RÁDIO_FM

BKIS

kam do mesta

partner

ČESKÁ CENTRA
CZECH CENTRES



Josef Frank – ne/známy solitér moderny

Text Ľubica Pavlovičová
Foto © MAK



Vo viedenskom MAK-u je až do 12. júna 2016 sprístupnená monografická výstava Josefa Franka s názvom *Against Design*, čiže v doslovnom preklade *Proti dizajnu*. Čo viedlo autorov výstavy k tomu, že v priestoroch inštitúcie, ktorá sa venuje zbieraniu a propagovaniu dizajnu, použili tento kontroverzný názov?



↑ Sedačka, textilný poťah Brazília, 1930.
© Svenskt Tenn, Štokholm, Švédsko

→ Pohľad do časti expozície.
© MAK / Aslan Karnofsky

↓ Skrinka-kabinet 881 Wawonaroot, 1952.
© Svenskt Tenn, Štokholm, Švédsko



Výstavu pripravenú architektom Hermannom Czechom a kurátorom MAK-u Sebastianom Hackenschmidtom môžeme chápať ako splatenie dlhu voči Josefovi Frankovi, ktorý sa narodil ako obyvateľ Rakúska-Uhorska a zomrel ako občan Švédska. Jeho dielo bolo po 2. svetovej vojne vo Viedni vystavené dvakrát: v roku 1965, keď získal Štátnu cenu za architektúru a potom až v roku 1981.¹ Znamená to, že Frankova tvorba sa teraz do hlavného mesta Rakúska vrátila po relatívne dlhom období – takmer 35 rokoch. Pritom Josef Frank (1885 – 1967) je považovaný za jednu z kľúčových postáv rakúskej medzivojnovnej architektúry, interiérovej tvorby a dizajnu, a to s medzinárodným dosahom. Frank vytvoril rozsiahle dielo, venoval sa rôznym odborom, ale už mnohí jeho súčasníci v ňom videli osamelého bežca, osobnosť so špecifickými postojmi k internacionálnemu štýlu moderny a univerzálnej estetike, ale aj kritika formalizmu. Výstava v MAK-u prispieva k poznaniu a popularizácii jeho diela a poukazuje na mnohé aktuálne paralely aj so súčasnou architektúrou a dizajnom.

Frankova účasť na legendárnej výstave Die Wohnung, ktorú zorganizoval nemecký Werkbund v roku 1927 v Stuttgarte, kam ho k spolupráci na projektovaní sídliska Weissenhof popri Le Corbusierovi, Walterovi Gropiovi, J. J. Oudovi a ďalších vtedy už uznávaných predstaviteľoch internacionálneho štýlu pozval Mies van der Rohe, aktivity spojené s individuálnou a sociálnou výstavbou,² vedúca úloha pri koncipovaní komplexu viedenského Werkbundsiedlungu (1930 – 1932) rozsiahla teoretická činnosť³ a samozrejme aj tvorivá práca vo vlastnej firme Haus & Garten, z neho urobili prirodzeného lídra medzivojnovnej viedenskej moderny. S menom Josefa Franka sa však viaže aj údel židovského intelektuála a podnikateľa – najskôr všeobecne uznávanej autority v oblasti architektúry a interiérovej tvorby, úspešného obchodníka a staviteľa najmä pre židovskú klientelu, neskôr obete antisemitskej politiky fašistického Rakúska. Frankov príbeh má veľa spoločných črt s mnohými tragickými vojnovými osudmi, jeho mal však šťastný koniec. Pred agresivitou fašizmu sa mu podarilo včas utiecť, ale po skončení 2. svetovej vojny sa Frank



už do rodného Rakúska nevrátil. Vďaka spojeniu so švédskou podnikateľkou Estrid Ericsonovou a s firmou Svenskt Tenn, s ktorou začal spolupracovať už v roku 1934, zostal po vojne žiť a pracovať vo Švédsku, ktoré sa stalo aj jeho novým domovom. Prestal projektovať⁴ a venoval sa iba interiérovej tvorbe, navrhovaniu solitérov, ale aj priemyselne vyrábaných nábytkov a rovnocenne textilnému dizajnu. Okrem viacerých významných stavieb za svoj život vytvoril obrovský počet návrhov – viac ako 1 000 originálnych kusov nábytku a okolo 200 návrhov textilného dizajnu a tapiet, pričom mnohé z nich sa vyrábajú dodnes. Dnes poznáme okolo 70 interiérov, ktoré sú jeho dielom.⁵

Josef Frank, hoci mal v mnohých ohľadoch rovnaké názory ako jeden z najvýznamnejších protagonistov modernej architektúry prvej tretiny 20. storočia – o pol generácie starší Adolf Loos, – vo svojej tvorbe vychádzal z odlišných teoretických úvah, pracoval s inými predstavami o zmysle architektúry. Zjednodušene by sme mohli tvrdiť, že k racionalizmu moderny pridával empatiu, proporčnosť,

rešpekt voči individuálnym potrebám jednotlivca. Ako veľmi sa odlišoval od svojich kolegov modernistov môže ilustrovať fakt, že už jeho interiér, ktorý reprezentoval rakúsky Werkbund na výstave v Stuttgarte v roku 1927, bol kritizovaný nielen v dobovej tlači, ale aj kolegami, ktorí s ním spolupracovali na tomto projekte. Frank totiž pri tvorbe interiéru nepoužil nábytok s oceľovou konštrukciou, naopak, zariadil ho čalúneným nábytkom a doplnkami zo svojej firmy Haus & Garten. V katalógu výstavy okrem iného uviedol, že nie je možné dávať do súvislosti formy stavby s jej vnútorným vybavením, pretože vznikajú z rôznych dôvodov, slúžia odlišným potrebám. A v období proklamovania účelného využitia priestoru do katalógu napísal vetu: „Môžeme použiť všetko, čo sa použiť dá...“

Frank presadzoval názor, že ľudia nemôžu alebo si dokonca ani nedokážu predstaviť žiť v podmienkach, v ktorých mechanické výpočty a efektívna racionalita diktujú spôsob života aj v súkromí, odmietal rovnako sa pozerieť na pracovné a private prostredie. Na druhej strane ho nemôžeme označiť

ani za stúpenca idey Gesamtkunstwerku a programu Hoffmannovej Wiener Werkstätte. Po celý život zostal verný klasickým tradíciám, ktoré obhajoval už vo svojej dizertácii – jeho záverečná práca u Karla Königa na Technischen Hochschule vo Viedni sa týkala diela Leona Battistu Albertiho.⁶ Veril, že každé obdobie sa nakoniec musí obrátiť ku koreňom, ktoré predstavuje klasická kultúra, a aj keď modernizmus rešpektoval, v teoretických prácach, ako aj vo svojich interiéroch, jasne deklaroval kritický postoj k jeho smerovaniu. Napokon, hoci bol zakladajúcim členom CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), ktorý vznikol v roku 1928, z tejto prestížnej architektonickej organizácie vystúpil hneď po jej druhom kongrese.

Pri ekonomickej stabilizácii situácie po skončení 1. svetovej vojny v Rakúsku nenastala iba živá stavebná činnosť, ale stúpol aj záujem o prvotriedny nábytok a bytové doplnky. Túto situáciu využil aj Josef Frank, aby s bývalým spolužiakom z Technische Hochschule Oskarom Wlachom, s ktorým spolupracoval už aj predtým, v roku 1925 založil



↑ Villa Beer, Wenzgasse, Viedeň,
1929 – 1931. © Stefan Oláh

→ Dom Bunzl, Chimanistraße,
Viedeň (19. okres), 1936.
Foto: Martin Gerlach © MAK

vlastný podnik Haus & Garten⁷. Pomerne rýchlo sa hlavným dizajnérom firmy stal práve Frank, zatiaľ čo Oskar Wlach viac zabezpečoval jej chod. Už v roku 1925 sa so svojimi výrobkami zúčastnili na medzinárodnej výstave moderného dekoratívneho a priemyselného umenia v Paríži. Spoločnou víziou Franka a Wlacha bolo tvoriť a predávať nábytok, ktorý bude vyhovovať požiadavkám na pohodlie a ktorý bude využiteľný na rôznych miestach interiéru, tak, aby nerozdeľoval a v ničom nerušil zariadený priestor. Ich produkcia bola postavená na individuálnom prístupe k dizajnu a bola výzvou proti štandardizácii výrobkov a módnjej myšlienke masovej výroby. Do interiéru chceli priniesť viac komfortu, inšpirovaného anglickými interiéromi – na rozdiel od pragmatického dizajnu, ktorý bol typický pre umeleckú scénu konca dvadsiatych rokov 20. storočia. Firma Haus & Garten vznikla podstatne neskôr ako Wiener Werkstätte (1903) a pomerne draho vyrábala – nielen vďaka používaniu exkluzívnych materiálov, ale aj Frankovou dôslednosťou – vyhľadával prácu iba najkvalitnejších remeselníkov. Je preto

samozrejmé, že si s výrobkami Wiener Werkstätte začali rýchlo konkurovať, hoci každý z nich predával odlišné produkty. Obchod Haus & Garten ponúkal pohovky, stoličky, stoly, postele, lampy a bytový textil, pričom zákazník si mohol sám podľa vzorkovník vybrať veľkosť, farebnosť, materiál, potahy, koberce... Aj keď Frankovou a Wlachovou nevýhodou bolo, že nemali vlastnú výrobu – ich návrhy podľa špecifických požiadaviek realizovali rôzne umelecké dielne, okrem tvorby interiérov sa firma Haus & Garten stala známou nielen prácou na navrhovaní exteriérov domov (napokon napovedá tomu aj jej názov) vrátane záhradného nábytku, ale aj nadčasových bytových doplnkov.

Frank, na rozdiel od ostatných Loosových stúpecov a väčšiny súčasných, obhajoval použitie ornamentu a v zmysle svojho autorského presvedčenia o hľadaní harmonického vzťahu medzi interiérom a jeho obyvateľmi sa odvolával na jeho historicky preukázateľné kvality. Rôzne vzory a tvary uplatňoval popri nábytku a bytových doplnkoch najmarkantnejšie v tvorbe textilného dizajnu. Sklony k tomuto



odboru si priniesol zo svojho rodinného zázemia – narodil sa totiž v rodine obchodníka s textilom. Vo svojich návrhoch využíval kompozície prírodných, najmä kvetinových motívov, ktorých predlohy hľadal v múzeách, starších umeleckých dielach, prácach predchodcov moderného dizajnu (napríklad u Williama Morrisa), a to nielen v dedičstve európskej kultúry ale aj v umení ďalších kontinentov. V období medzi rokmi 1925 – 1933 rozpracoval takmer 50 vzorov, väčšinu z nich sa vyrábajú dodnes.

Aj Frankov prínos k formovaniu modernej architektúry je nespochybniteľný. Rozpätie jeho realizovaných stavieb bolo široké: od urbanistických štúdií, cez sociálne byty, ktoré riešili problémy s bývaním po 1. svetovej vojne⁸, po jednoduché domy a vilové stavby. Dohliadal a viedol stavbu viedenského Werkbundsiedlungu⁹, ktorý sa mal stať manifestom moderného bývania a kde sním spolupracovali Josef Hoffmann, Adolf Loos, Gerrit Thomas Rietveld, Margarete Schütte-Lihotzky, Oskar Strnad, Walter Sobotka a mnohí ďalší významní architekti tejto doby. Kvality

jeho najslávnejšej stavby Vily Beer (1929 – 1931, spolu s Oskarom Wlachom) vo viedenskom okrese Heitzingu sú odborníkmi považované za rovnocenné s Loosovou pražskou Müllеровou vilou, vilou Tugendhat Miesa van der Roheho v Brne a Corbusierovou Villou Savoy v Poissy pri Paríži.

Dielo Josefa Franka malo svoj vplyv aj na Slovensku. Keďže pôsobil v blízkej Viedni, jeho príspevky v odborných časopisoch (*Der Architekt, Der Aufbau, Der Baumeister...*), ako aj realizované veľké projekty, spoluformovali novú slovenskú architektúru, ktorá v diferencovaných podmienkach vznikala na území prvého samostatného štátu. Josef Frank podobne ako László Moholy-Nagy alebo Hannes Mayer, Peter Behrens a ďalšie slávne osobnosti medzivojnového umenia Európy, navštívil Bratislavu a v roku 1931 tu prednášal o novej architektúre. Je teda samozrejmé, že so svojím starším kolegom Adolfom Loosom a jeho nasledovníkmi sa stal inšpiratívnym vzorom pre architektov, ktorí pôsobili na Slovensku. Aj Josef Frank, rovnako ako aj niektorí jeho slovenskí súčasníci, po skončení

1. svetovej vojny, ale aj v nasledujúcom období reagoval na nízky štandard bývania väčšiny obyvateľstva a snažil sa zabezpečiť dôstojné nové podmienky aj pre slabšie sociálne vrstvy. S rovnakým nasadením však staval a zariaďoval domy pre bohatú klientelu – prevažne zo židovských podnikateľských kruhov.

Silné antisemitské nálady, ktoré po nástupe Hitlera k moci začali prevládať aj v Rakúsku, priviedli Franka k rozhodnutiu, aby sa aj s manželkou pred Vianocami v roku 1933 presídlili do Švédska. Vzhľadom na to, že v tejto krajine už predtým podnikal, získal stálu prácu v štokholmskej firme Svenskt Tenn, kde sa stal hlavným dizajnérom. Niekoľkokrát sa ešte vrátil do Rakúska, aby v roku 1938 definitívne presídlil do tejto škandinávskej krajiny, kde nasledujúci rok získal občianstvo. Jeho obchod Haus & Garten prevzal niekto iný. V roku 1941 opustil aj Švédsko a v decembri priplával do New Yorku, kde zostal nasledujúce štyri roky. Na čiastočný úväzok tu prednášal a aj naďalej tvoril pre Svenskt Tenn (do roku 1944 pre túto firmu vytvoril 23 nových vzorov).



Pohľad do expozície – stoličky Josefa Franka. © MAK / Aslan Karnofsky

- 1 Výstava *Josef Frank 1885 – 1967* sa uskutočnila v Österreichischen Museum für angewandte Kunst (MAK). Frankovu retrospektívu vtedy pripravili dvaja architekti: Johannes Spalt a Hermann Czech.
- 2 Frankova prvá realizácia tohto druhu bola robotnícka kolónia Ortmann pri Pernitz v Dolnom Rakúsku, ktorá vznikla v rokoch 1919 – 1922.
- 3 Jeho najznámejšia esej „Das Haus als Weg und Platz“ bola uverejnená v časopise *Baumeister* (29) 8, v roku 1931.
- 4 Jeho poslednou kompletne ukončenou stavbou bola letná vila Wehtje, Falsterbo vo Švédsku z roku 1936.
- 5 Frankovým prvým interiérom bol byt pre Karla a Hedwigu Tedesco (Frankova sestra) z roku 1910, na ktorom je viditeľný odkaz na dielo L. B. Albertiho.
- 6 Frank, Josef: Über die ursprüngliche Gestalt der kirchen Bauten des Leone Battista Alberti, 1910.
- 7 Istý čas vo firme pôsobil aj Walter Sobotka.
- 8 Josef Frank spolupracoval pri výstavbe 64 000 sociálnych bytov, ktoré vznikli v tzv. období Červenej Viedne (Rotes Wien) v rokoch 1919 – 1934. Konkrétne projektovao Wiedehoferhof v 17. okrese (1926), Winarsky Hof v 20. okrese (1924 – 1926), spolu s Adolfom Loosom, Petrom Behrensom a Margarete Schütte-Lihotzky, a ďalšími architektmi.
- 9 Sídliisko Werkbundu v 13. viedenskom obvode, ktoré tvorí spolu 76 domov, vznikalo v rokoch 1929 až 1932.

Do Švédska sa znovu vrátil v roku 1947. Vo Švédsku v povojnovom období už nepôsobil ako architekt, všetku svoju energiu venoval Svenskt Tenn. Estrid Ericson, zakladateľka a majiteľka tejto firmy ho všestranne podporovala, mala totiž identické predstavy o dizajne a jeho poslaní pri tvorbe interiérov ako Josef Frank. A hoci Frank vychádzal z praxe a poznatkov, ktoré získal a uplatňoval počas svojho pôsobenia vo Viedni, už na konci tridsiatych rokov minulého storočia sa o jeho tvorbe hovorilo ako o novej švédskej estetike. Po vojne na konci štyridsiatych a začiatkom päťdesiatych rokov navrhol interiéry pre viaceré švédske ambasády a konzuláty (vrátane vyslanectva vo Viedni), v roku 1952 mu v Národnom múzeu v Štokholme usporiadali veľkú výstavu, ako uznanie za prácu, ktorou výrazne ovplyvnil švédsku kultúru – dizajn a interiérovú tvorbu.

Kurátori poslednej výstavy Hermann Czech a Sebastian Hackenschmidt v MAK-u predstavili Franka ako osobnosť, ktorej podstatné aktivity mali neobvykle široký záber – či už v oblasti architektúry, interiérov, nábytku

a textilnej tvorby. Divák výstavy má možnosť detailne poznať Franka ako produktívneho umelca v rôznych odboroch a v časovom zábere od obdobia, keď študoval, až po šesťdesiate roky vo Švédsku, cez jeho podiel na bytovej výstavbe v období tzv. Červenej Viedne (1919 – 1934), práce na Werkbundsiedlung, ako autora projektov, víl, solitérneho nábytku, textilného dizajnu. Najst primerané vzťahy medzi jednotlivými exponátmi v historických priestoroch múzea, a ukázať ich v takej podobe, aby čo najvernejšie vystihovali Frankovu túžbu po harmónii, vyžadovalo dôvernú znalosť Frankovej pozostalosti. Tú autori výstavy nielenže preukázali, ale prezentovali Josefa Franka ako dizajnéra, ktorého tvorba má mnohé paralely s dielom ďalších osobností – ako príklad spomeňme Bernarda Rudofského, Rem Koolhaasa, koncept *Super Normal* Jaspera Morrisona a Naoto Fukusawu. Všetci, rovnako ako po celý svoj život aj Josef Frank, riešili otázku ako môže človek žiť príjemne v prostredí, ktoré optimálne slúži jeho individuálnym potrebám... A odpoveď na tento problém je možné nájsť aj v charaktere zvolenej inštalácie výstavy. ■

Josef Frank: Villa Beer,
interiér. Wenzgasse,
Viedeň, 1929-1931.
© Stefan Oláh



OHLASY KUBISMU V INTERIERU DVACATYCH

ECHOES OF CUBISM
IN INTERIORS OF THE TW[illegible]

tempered the more sensationally written testimonies that he is accused of having written. To identify African race motifs, I put the known as Kiki's manuscript in brackets in the text through the entire lengthy preface.

Even though it is Proust's *Le Temps* that the building is where Proust's own admission is a little more, a major work, the novel where the regular pattern of the culture and the opening of the novel is a little more.

Zborcené hmoty tón.

Expozícia českého kubizmu v Dome U Čiernej Matky Božej v Prahe

Text Ladislav Zikmund-Lender

Foto archív UPM

Ako je verš *zborcené harfy tón* z básne Karla Hynka Máchu asi najslávnejším oxymoronom v českej poézii, je kubistická moderna asi najkriklavejším oxymoronom v českej architektúre 20. storočia. Dôraz na formu namiesto tektoniky a jej konštrukcie a na interiérový efekt namiesto na racionalizácie priestoru sa javí ako epizódny úkrok nabok. Zároveň na druhej strane ide o jednu z najcelistvejších architektonických invencií 20. storočia, ktoré české krajiny dali svetu. Tento fenomén prezentuje už v poradí tretia expozícia českého kubizmu v Dome U Čiernej Matky Božej v Prahe, realizovaná tentoraz Umeleckopriemyslovým múzeom, ktorá bola otvorená 2. decembra 2015.

Do tretice všetko dobré

Dom U Čiernej Matky Božej je asi jednou z najvýraznejších ikon kubistickej architektúry, hlavne preto, že sa nachádza v samom srdci Prahy. Ide o projekt Josefa Gočára z rokov 1911 – 1912 pre obchodný a administratívny dom s reštauračnou prevádzkou pre obchodníka Františka Herbsta. Prvý Gočárov návrh bol v duchu moderných biedermierovských a klasicistických foriem, k opatrným experimentom s kryštalizáciou hmoty a línii sa uchýlil až v druhom, definitívnom projekte. Aj konečný variant nesie prvky klasicizmu – kanelované piliere na poslednom poschodí, náznaky hlavic medziokenných pilastrov, štylizované architrávy, manzardovú strechu atď. Kubizmus ako modernistický smer, ktorý do seba integroval rad historických foriem, sa tak stal vhodným riešením realizácií umiestňovaných do historickej zástavby, čo bol prípad aj tohto objektu. Stavba sa stala manifestáciou nového zmýšľania, hneď v roku 1912 bol vystavený jej model na výstave Skupiny výtvarných umelcov v Obecnom dome. Reagovala na umelecký kvas kryštallického rozloženia architektonickej hmoty, naznačeného už skôr v niektorých priestorových skiciach Pavla Janáka a v jeho regionálnych projektoch (napr. Jakubcova vila v Jičine) a predovšetkým v nerealizovaných projektoch Vlastislava Hofmana, ktorý s kubistickým formami experimentoval už v projekte na domovstavbu Braunovho domu z roku 1910.



Jaroslav Horejc (1886 – 1983):
Kušelovitá váza, mäkká
kamenina s glazúrou, 1911.
Umeleckopriemyslové
múzeum v Prahe. Foto: Ondřej
Kocourek, Gabriel Urbánek



Josef Rosipal (1884 – 1918): Súprava
na likér, číre sklo vrstvené modrým
sklom, brúsené, okolo r. 1913.
Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe.
Foto: Ondřej Kocourek, Gabriel Urbánek

V roku 1994 v tomto objekte České múzeum výtvarného umenia, neskôr príspevková organizácia Stredočeského kraja, dnes Galéria Stredočeského kraja, sprístupnila prvú expozíciu českého kubizmu. Expozícia sa zaoberala predovšetkým rekonštrukciou počiatkov českého kubizmu práve na spomínanej prvej výstave Skupiny výtvarných umelcov združujúcej umelcov, ktorí v roku 1911 odišli zo spolku Mánes. Vedľa Gočárovho projektu tu vystavil Otto Gutfreund svoju kubistickú plastikú Úzkost, na výstave sa zúčastnili aj Josef Chochol, Pavel Janák, Vlastislav Hofman, Antonín Procházka a Emil Filla, ale tiež dekoratéri Vratislav Hugo Brunner či František Kysela. Kostru expozície z deväťdesiatych rokov tvorilo skôr voľné umenie, doplnené niekoľkými najznámejšími solitérnymi kusmi nábytku z Umeleckopriemyslového múzea. Obsah expozície bol vymedzený rokmi 1911 – 1919.

O dianie bezprostredne predchádzajúce kubistickému kvasu po roku 1910 rozšírila svoju nástupnícku expozíciu Národná galéria, ktorá objekt Domu U Čiernej Matky Božej prevzala v roku 2002. Táto expozícia bola ešte významne rozšírená o voľné umenie na úkor dizajnu a architektúry – architektúra bola prezentovaná iba dvoma modelmi (Gočárovým Domom U Čiernej Matky Božej a nájomným domom v Neklanovej ulici od Josefa Chochola). Objavili sa tu aj ukážky keramiky podľa návrhov Pavla Janáka, Vlastislava Hofmana a Jaroslava Horejca. Expozícia bola uzavretá v roku 2012 a galéria ju vrátila Štátnemu fondu kultúry s tým, že by tu výhľadovo mohlo otvoriť expozíciu Umeleckopriemyslové múzeum.

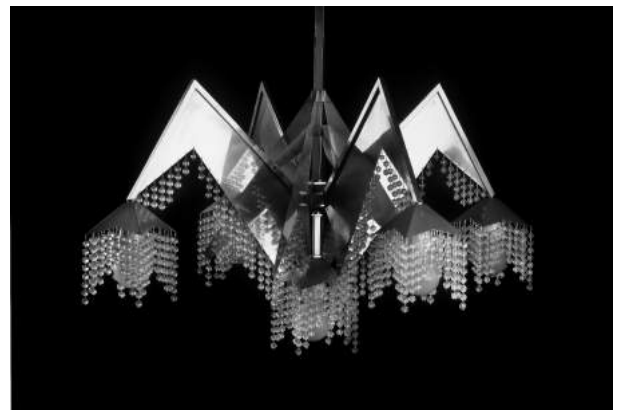
Inštitúcie a objednávateľia

Tak, ako bol kubizmus prezentovaný v predchádzajúcich expozíciách, javil sa ako nie príliš presvedčivé predvedenie nekoherentnej epizódy v dejinách českej modernej kultúry – od snahy prevziať či dokonca kopírovať francúzsky analytický kubizmus v malbe, cez ojedinelú Gutfreundovu snahu ho previesť do sochárstva, až po zdanlivo nevelmi súvisiaci interiérový dizajn. Horejcova keramika sa dá ľahko zameniť s tým, čo sa inde na svete nazýva art deco či moderný klasicizmus. A niekoľko solitérnych ukážok nábytku tu nemohlo plasticky zachytiť tvorivé nuansy medzi voľným umením, dizajnom a architektúrou.

Umeleckopriemyslové múzeum stojí za výstavným objavom fenoménu kubistického dizajnu, v roku 1976 kurátorky Olga Herbenová a Milena Lamarová usporiadali výstavu Český kubistický interiér. Múzeum sa následne zúčastnilo radu výstavných a publikačných projektov zameraných na fenomén českého trojrozmerného kubizmu, alebo ich priamo iniciovalo. Putovná výstava Český kubizmus: architektúra a dizajn 1910 – 1925 a výstava Český kubizmus 1909 – 1925: maliarstvo, sochárstvo, umelecké remeslo, architektúra, sa v deväťdesiatych rokoch zameriavali skôr na prezentáciu kubizmu ako národného striebra. Výstava CubiCZmus: Die Dekonstruktion der Moderne in Prag v roku 2009 vo Viedni obrátila pozornosť na korene tohto fenoménu vo viedenskej moderne, či už ako priame alebo sprostredkované študijné skúsenosti (v Čechách hlavne osobnosťou Jana Kotěru), alebo funkčným modelom pre trh s použitým dizajnom (výrobné družstvá podľa vzoru Wiener Werkstätte).



Vlastislav Hofman (1884 – 1964): Popolník, mäkká kamenina s glazúrou, 1912. Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe. Foto: Ondřej Kocourek, Gabriel Urbánek



Josef Gočár (1880 – 1945): Šesťramenný luster, leštená mosadz, brúsené sklo, vytvorené do interiéru herca Otta Bolešku, 1913. Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe. Foto: Ondřej Kocourek, Gabriel Urbánek

Na kurátorky aktuálnej expozície Luciu Vlčkovú a Danielu Karasovú tak čakala neľahká úloha. Väčšie zameranie na interiérový dizajn a architektúru je motivované nielen odborom činnosti inštitúcie, ktorá expozíciu realizuje, ale aj snahou zachytiť to najcennejšie a najunikátnejšie, čo môže zaujať aj davy zahraničných turistov prúdiace okolo objektu v centre mesta. Ako píše v úvode sprievodcu výstavou riaditeľka UPM Helena Koenigsmarková: „Ojedinelá umelecká jednota názoru, prejavujúca sa v architektúre i v úžitkovom umení a grafike, poukazuje na výnimočnosť kubizmu v Čechách. V podobnej šírke a koncepcnej ucelenosti sa – ako svojbytný štýl – v iných krajinách neprejavil.“ Súčasná expozícia prezentuje celé súbory nábytku, čo je v mnohých ohľadoch prevratné. Ukazuje vzťah kubistických interiérov k jednotlivým častiam (napr. osvetľovacie telesá, koberce atď). A hlavne koriguje všeobecne prijatý stereotyp o kubizme ako bielej/sivej architektúre a monochromatických interiéroch. Interiéry naopak boli veľmi farebné, čomu zodpovedali vzory tapiet aj čalúnenie nábytku. Onú jednotu štýlu dopĺňajú plagáty a keramika (citeľne tu však chýbajú práce hlavne Rudolfa Stockara).

Autorky oveľa menej akcentujú výstavu Skupiny v roku 1912 a naopak sa zameriavajú na prezentáciu tuzemského kubizmu na medzinárodnej expozícii Werkbundu v Kolíne nad Rýnom v roku 1914. Tú mal pôvodne koncipovať, organizovať a navrhovať Jan Kotěra, ktorý bol však ku kubizmu značne rezervovaný, považoval ho za „efemérny úkaz“. Veľkoryso teda odovzdal úlohu svojmu žiakovi a spolupracovníkovi

Otakarovi Novotnému, ktorý mal oveľa lepšie „sprostredkovať svetu, čo sa u nás deje“. Umeleckopriemyslové múzeum v expozícii prezentuje maximum pôvodných predmetov z kolínskej prezentácie tak, ako sa zachovali na niekoľkých fotografiách. Ide predovšetkým o Gočárov nábytok vyrobený Pražskými umeleckými dielňami. Kubistický kredenc a skleník dopĺňajú novoobjavené stoličky a lampa s novorekonštruovaným tienidlom.

Okrem samotných umeleckých zoskupení autorky prezentujú aj ďalšie inštitúcie, bez ktorých by vzostup kubizmu nebol možný – predovšetkým už spomínané Pražské umelecké dielne, Zväz českého diela a Artěl. Artěl bol založený roku 1908 podľa vzoru Wiener Werkstätte a jeho cieľom bolo produkovať ekonomicky dostupný, umelecky hodnotný dizajn pre čo najširšie vrstvy. Zväz českého diela založil v roku 1914 Jan Kotěra s úmyslom, ktorý široko rezonoval spoločnosťou aj umeleckými kruhmi: cieľom mal byť „súlady medzi priemyselnou a remeselnou výrobou a umením“. Zväz mal realizovať práve českú účasť na výstave Werkbundu. Pražské umelecké dielne založil roku 1912 Gočár s Janákom za prispenia podnikateľa Odolena Grégra.

Expozícia prezentuje nielen realizačné vzťahy – inštitúcie, družstvá a umelecké skupiny, ale aj objednávateľské vzťahy. Boli to práve osvietení objednávateľa, ktorí kubizmu tvorili publikum a zaisťovali jeho rozvoj. Významný bol napríklad divadelný herec Otto Boleška, pre ktorého navrhol Gočár čierno morený kubistický súbor, či režisér Národného divadla Vojta Novák, pre

ktorého navrhoval zase Pavel Janák. Pre popredného teoretika Skupiny Václava Viliama Štecha navrhol pracovňu Josef Gočár. Objednávateľský aspekt nemožno prehliadnuť a často stál za podobou a materiálom konkrétnych kusov alebo rozsahom zákazkových súborov. Expozícia skvele ukazuje kubizmus v jeho variantoch – tomuto zámeru slúži najmä súbor kubistických stoličiek od rôznych autorov, zostavený do akejsi skrumáže, ktorá znázorňuje pestrosť, ale zároveň je nepochybne aj jednotná umelecká idea. Ďalší súbor nábytku pre ateliér maliara Václava Rabasa z roku 1914 sprítomňuje kubistické experimenty s folklorizmom, ktoré zďaleka neboli ojedinelé. Takým celostným umeleckým dielom, experimentujúcim zároveň s kubizmom a folklorizmom, ktoré je navyše zrejme jednou z najvýznamnejších zákazkových realizácií Artělu, boli interiéry hotela Hvězdoslav na Štrbskom Plese, na ktorých sa podieľal hlavne Ladislav Machoň, ďalej Vlastislav Hofman, Otakar Novotný či Rudolf Stockar. Ide asi o najvýraznejšiu stopu tohto prúdu kubizmu na Slovensku. Expozícia ukazuje rôzne médiá úžitkového umenia, snaží sa o prezentáciu dizajnu v zmienených súboroch podľa hesla, že celok je viac ako súčet jeho častí. Nechýbajú multimediálne prezentácie na tabletach, architektúru zastupuje *slideshow* strhujúcich veľkoformátových fotografií Ondřeja Kocourka. Návštevníci si navyše môžu vyskúšať repliky niektorých stoličiek na autentické posedenie. Expozícia spĺňa nárok pestrosti, prezentuje v nových súvislostiach to známe a slávne, ale aj to menej známe a doteraz netušené, nevystavené, novo reštaurované či novo objavené.



Pavel Janák (1882 – 1956): Komoda, dubová dýha. Z kolekcie nábytku pre historika Josefa Borovičku a Růženu Jakubcovú. Realizácia Pražské umělecké dílny (PUD), 1911 – 1912. Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe. Foto: Ondřej Kocourek, Gabriel Urbánek



Josef Chochol (1880 – 1956): Čalúnené kreslo, morená dubová dýha, poťah nepôvodný. Zo súboru nábytku pre Anglický krúžok v Obecnom dome v Prahe, 1910-1911. Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe. Foto: Ondřej Kocourek, Gabriel Urbánek

Problémy s kubizmom

Zároveň však expozícia svojím komplexným a otvoreným poňatím provokuje ku kladeniu ďalších otázok a ďalšiemu premýšľaniu a kontextualizácii problematiky trojrozmerného kubizmu. Autorky ukazujú silnú väzbu medzi vtedajšími prírodovedeckými výskumami kryštálov a dobovou umeleckou tvorbou (prostredníctvom drevených fyzikálnych modelov rôznych kryštálov), čo už skôr presvedčivo objavila Lada Hubatová-Vacková vo svojej knihe *Tiché revoluce uvnitř ornamentu* (2009). Aktuálny projekt Ústavu dejín umenia Českej akadémie vied Rembrandtova tramvaj zase prezentoval kubistické autochtónne zdroje v historickom či mimoeurópskom umení na celkom konkrétnych príkladoch – napr. vo Fillovej zbierke afrického a zaoceánskeho umenia, v maske z chrámu sv. Víta z roku 1385, v barokovej gotike, v manieristickej diamantovej klenbe, v románskom tzv. Hedviginom pohári z 12. storočia, rudolfínskom umení atď. Všetky tieto fenomény boli vo svojom období publikované v umeleckej tlači (hlavne v *Umeleckom měsíčníku*) alebo boli dokonca publikované v priamej súvislosti s aktuálnym umením – napr. Svätovítska maska a Hlava od Emila Fillu. V nábytkovej tvorbe bol nepochybným zdrojom interiéru aj estetika biedermeieru, už len preto, že rad kubistického nábytku bol s biedermeierovským v buržoázných interiéroch priamo kombinovaný. Okrem spomínaných kryštálov sa však expozícia priamymi či asociatívnymi zdrojmi kubizmu príliš nezaobrá, ani miestnymi alebo zahraničnými.

Keď sa Pavel Liška v kapitole *Kubismus a styl* (P. Liška, J. Švestka, T. Vlček: Český kubismus 1909–1925, Praha 2006) pýtal, čo je kubistického na českom kubizme, bolo by legitímne sa pýtať hlavne na to, čo je vlastne českého na českom kubizme. Ak by sme hľadali nejakú umeleckú charakteristiku, uspokojivou odpoveďou by mohli byť snáď len veľmi selektívne vplyvy folklórneho umenia, presadzované teoretikom Skupiny výtvarných umelcov Václavom Vilíamom Štechom (zaujímavé je, že v jeho kubistickom interiéri od Josefa Gočára z rokov 1913 – 1914 akékoľvek ľudové motívy chýbali). Dnes pri označovaní českosti ide viac o geografické vymedzenie, než o nejaké esenciálne vlastnosti, ako sa písalo skôr. Je potom legitímne sa pýtať na prejavy kubizmu na Morave, kde neskôr rezonoval skôr v národnom a oblúčkovom štýle, či na Slovensku, kde zatiaľ ku kubistickým experimentom priradil historik architektúry Matúš Dulla iba časť tvorby architekta Artúra Szalatnaia-Slatinského. Dôležitejšou otázkou zostávajú európske či svetové súvislosti a paralely českého kryštálického tvaroslovia súdobého dizajnu a architektúry. Vynikajúcim príkladom je nábytok a architektúra vzniknutá v súvislosti so vzostupom teozofie, presadzovanej mysliteľom a umelcom Rudolfom Steinerom. Návrhári a architekti, na čele so samotným Steinerom, dospeli k ideálnym geometrickým priestorovým proporciám, ktoré mali stimulovať duchovný vývoj a zážitok. Tieto architektonické, interiérové a nábytkové formy sú nápadne podobné českému kubizmu. Ak tvrdenie spojíme s úvahou, že český kubizmus mal základy vo filozofii a metafyzických vedách, ako o tom písali Marie Bayerová



Pohľady do expozície.



a Tomáš Vlček v kapitole Kubismus, věda, filozofie – vztahy a inspirace (P. Liška, J. Švestka, T. Vlček: Český kubismus 1909–1925, Praha 2006), stáli by tieto vzťahy za ešte podrobnejšie preskúmanie. Francúzsky kubistický architektonický návrh François Duchampa-Villona a André Mareho, prezentovaný na Jesennom salóne v roku 1912 a publikovaný o rok neskôr v *Les Peintres Cubistes*, ani zďaleka nebol len bizarným výstrelkom. V predvojnovom Paríži vzbudil oveľa väčší ohlas a rozruch, než súdobé kubistické obrazy. V dizajne k veľmi podobným kryštalicým, expresionistickým formám dospel napríklad Jacobus Johannes Pieter Oud a veľká skupina dizajnérov art deco.

Aktuálna expozícia sa snaží prostredníctvom projekcií a vychádzok po Prahe prezentovať aj kubistickú architektúru. Výber je pomerne selektívny, chýbajú tu napríklad realizácie od Emila Králíčka – dom v Karmelitskej ulici č. p. 26, ale aj objekty, ktoré objasňujú vzťah medzi geometrickou secesiou, moderným klasicizmom a kubizmom – napríklad jeho betlehemska kaplnka na Žižkově alebo vila Na Libušinke. Práve vzťah medzi tuzemskou geometrickou secesiou a kubizmom je ďalšou takmer neznámou kapitolou, ktorú zatiaľ len pomerne vágne opísal propagátor modernej architektúry Zdeněk Lukeš. Vo výbere sú naopak trochu redundantné stavby, ako Gočárova Anglobanka v Prahe, Švandovo divadlo od Ladislava Machoňa či Družstevný učiteľský dom od Otakara Novotného. Aj pri realizáciách v tzv. národnom štýle z prvej polovice 20. rokov možno vzniesť oprávnenú námietku, či skutočne existuje ideová spojitosť medzi predvojnovým

kubizmom a týmito prejavmi, čo už bolo presvedčivo spochybnené aj v minulosti. Prínosom je kapitola prezentovaná na výstave, venovaná vplyvom kubizmu v 20. rokoch, ktorá zahŕňa architektonickú a dizajnérsku tvorbu architektov, čo boli k fenoménu kubizmu sprvu odťažití, ako bol napríklad Otakar Novotný (prezentovaný je tu jeho súbor pracovne a jedálne pre Antonína Ledca z roku 1922), ale aj Ladislav Machoň (z jeho kubistických realizácií z dvadsiatych rokov rokov sa dochovali bohužiaľ len plány a fotografie). Dôležitým aspektom druhotných vplyvov kubizmu po prvej svetovej vojne bola aj vulgarizácia týchto foriem v regionálnom prostredí – čo je skvelý námet na doplnenie expozície v budúcnosti. Kľúčovým problémom tak zostáva, čo teda kubizmus je a čo už naopak nie je, do akej miery je skutočne výlučne český. Ako písal radikálny kritik pojmu kubizmu v architektúre Yves-Alain Bois, všetko je to otázka definície pojmov, keď musíme rozlíšiť medzi kubistickým, kubickým a kryštalicým.

Umeleckopriemyslové múzeum chce maximálne narušiť predstavu stálosti, uzavretosti a dokončenosti ponúkanej expozície. Bude ju teda dopĺňať krátkodobými výstavami, viac či menej súvisiacimi s fenoménom kubizmu, a sprievodnými programami. Všetky spomínané asociácie, problémy a otázky sa tak môžu stať námetom pre tieto intervencie a akcie, či pre koncipovanie odbornejšie ladennej sprievodnej publikácie, ktorá zatiaľ chýba. Fenomén kubizmu si totiž rozhodne zaslúži nové, kritické prepracovanie, interpretáciu nových súvislostí a prehľadnote nie radu stereotypov, ktoré sa s ním hlavne v českej umenovede spájajú.

Modernita alebo móda?

Expozícia sústredene, ústretovo a celistvo ukazuje to podstatné z najsignifikantnejšieho ale aj elitného umeleckého pohybu na českej scéne pred prvou svetovou vojnou. Návštevník sa dozvie, čo kubizmus bol, kto boli jeho protagonisti, návrhári, výrobcovia i objednávateľia. Zistí, že kubizmus zahŕňal komplexný návrh interiéru a architektúry vrátane veľmi farebných a pestrých vzorov textilu a tapiet, prejavil sa v grafickom dizajne rovnako ako vo vysokom umení. Podčiarkuje, že medzi vysokým umením a úžitkovým umením nešlo o jednosmerný vplyv, ale o obojsmernú výmenu ideí, vzorov a postupov. Kubizmus mal však aj rad faziet a variantov, čo výstava predstavuje na kubizme autentickom, včlenenom medzi rokmi 1911 a 1914, a trochu naznačuje recepciu kubizmu po vojne. Čo na výstave už príliš nenájdeme, sú široké tuzemské a historické zdroje kubizmu (zďaleka nešlo len o tie z francúzskej maľby), a vysvetlenie, prečo niektorí bytostní kubisti začali po roku 1915 kubistické pozície opúšťať a naopak tí, ktorí ho pôvodne vnímali ako prechodnú módu (medzi nimi napríklad Jan Kotěra), k nemu neskôr v priebehu vojny či po vojne našli cestu. Praktický je vreckový sprievodca s textami a radom vynikajúcich reprodukcí v originálnom grafickom riešení od dlhoročného spolupracovníka múzea Štěpána Malovca. Expozícia má všetky predpoklady byť živou tak, aby si tam cestu našli návštevníci nielen raz a má potenciál na dopĺňanie čiastkovými a komornými, tematicky zameranými intervenciami a doplnkami. Je iba dobre, že provokuje k ďalším odborným diskusiám a obnoveniu záujmu o samotný kubizmus a k potrebe prehodnotiť jeho pojem, zdroje, súvislosti, limity a obsahy. ■

Ako blízko je vzdialená budúcnosť dizajnu?

List z New Yorku

Text Eduard Toran

Foto archív autor

Omnoho bližšie, než si myslíme. Isteže sa nepíše rok 2030, ale mnohé čo sa považovalo kedysi za futuristickú budúcnosť, sa už niekde odohráva. V komunikovaní s dizajnérmí a výtvarníkmi „úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva“ zo Slovenska a Čiech sa zvyčajne vynárajú otázky, aké budú činnosti dizajnérov budúcnosti, čo bude treba vedieť, na čo sa pripraviť, alebo aké – dnes nepredvídateľné – odvetvia by mali študovať. A čo je najdôležitejšie, kde očakávať aké potreby, akých klientov, aké projekty, aké komunikovanie, administrovanie, materiály a nástroje?

Mnohoročná americká prax hľadá prezrádzajúce náznaky v spleti ekonomických okolností. Zatiaľ čo európske myslenie v dizajne vychádza zo sociálno-demokratických tradícií, z humanity pomáhať človeku a verejnosti, z morálnych a umelecko-estetických ohľadov, meradlá (*the metrics*) americkej organizácie tvorby zdôrazňujú pragmatickú profitabilitu, *skomerciovateľnosť* návrhov čiže návratnosť investícií investorov podporujúcich tvorivú vynaliezavosť, tzv. *venture* kapitalistov. Bez nich sa tu prakticky mnoho nepohne. Ich zástupcovia v podnikových radách môžu rozhodovať aj o dizajne. V komisii sme raz pripravovali plán na zlepšenie „produktu“ (všetko sa nazýva produkt, či ide o materiálový výrobok, plán finančného charakteru alebo nový servis). Prezentáciu presvedčivého dizajnu na zlepšenie niečoho a šetrenie materiálu, práce, energie i nákladov predseda prerušil, „aby sme tu neventilovali inovatívne nápady, ale vyjadrili zlepšenia v dolárových ziskoch, aby tomu investori rozumeli“.

Ciele dizajnu budúcnosti sú metaforicky ako „strielanie na bežiacich zajacov stojac na hlave na otáčajúcom sa kolotoči pripevnenom na uháňajúcom sa rýchliku v noci“ hoci ani nespomínajú komínárov v tuneli za zatmenia mesiaca.



Nový newyorský taxík – dizajn ako výsledok mnohoročných štúdií.

Treba si zvyknúť na tvorbu a navrhovanie v nových a nepredpovedateľných podmienkach počas náhlivo rýchlych zmien technológie, genetiky, metalurgie materiálov, spracovania informácií, miniaturizovanej všadeprítomnej elektroniky a zlepšujúcich sa energetických zdrojov, napríklad v najminiaturnejších batériách – aby sme sa zmienili iba o niektorých z nedohľadného množstva zmien okolo nás, ktoré ovplyvňujú životy, organizácie i formy spoločenských systémov.

A taktiež sa treba vedieť odúčať od naučeného, či ignorovať v čo sme predtým verili. „Vývoj ide dopredu vo všetkých smeroch, dozadu, aj inam“. Nové dizajnové koncepty sú potrebné pre *additive versus subtractive manufacturing*. Výrobu tradičným odoberaním materiálu (drevený produkt vyrobený zo stromu, kov zmenšený obrábaním, sústružením) nahradia 3D tlačiarne „vysúkaním“ a spájajúc aj rozľahlých konštrukcií z nových typov molekúl, podobne ako sa dnes trupy veľkorozmerných lietadiel „pradú“ z uhlíkových vlákien (carbon fiber) namiesto alumíniových plechov a nitovania.

Novodobá logika dizajnu sa snáď príliš netýka nádob v domácnosti, tvarov mydla, kapôť domácich zariadení,

alebo štandardného nábytku. Grafické reklamy či textilné vzorky nás stále budú obklopovať, otázne je však ako, kým a kde? Vyštudovaný maliar, odborník na monumentálnu tvorbu z Čiech tu navrhoval módne textilné šatky (pre voľakedy svetoznámu *Madison Avenue*), ale priemysel zanikol presunom do Ázie, po dočasných zastávkach vo východnej Európe. Na začiatku mojej americkej kariéry v štúdiu Georga Nelsona, významného amerického dizajnéra, som sa v projekte dostal k doriešeniu ornamentálneho povrchu. Nelson dokončenie odovzdal svojim mladým čínskym dizajnérom, lebo „po vyfajčení marihuany cez obedňajšiu prestávku budú mať také farebné vidiny, o ktorých by sa nám nikdy neprisnilo“.

Pri kúpe hriankovača na opekanie chleba som si z desiatok asi rovnako fungujúcich pobavene vybral ten s nálepkou *Compact Design*, hoci to nič nevysvetľuje. Pojem design sa používa na vyzdvihovanie nejasných, ale lepšie predajných hodnôt. Známejšie investičné ohľady sú výnosnejšie, takže za iniciatívami tvorivého podnikania hlavným asistentom profitability zostávajú *public relations* a reklama. Psychologický výskum sa sústreďuje na nájdenie najúčinnějších miest na

vloženie reklám, aby si ich oko všimlo. Dopravné prostriedky, autobusy, vagóny, taxíky či časti budov musia mať vhodné plochy na umiestnenie nápadných grafických pútačov. Keď pri pití nakláňam šálku, pred očami sa mi z kávy vynára grafický oznam umiestnený na vnútornej strane šálky. Vynaliezavé softvérové programy, ktoré ovládli našu pozornosť (napr. Google a Facebook) zbohatli schopnosťou viazať opticky svoje nevidané služby s reklamami v novom formáte *infomercial* (kombinácia *information service* a *commercial*). Pokrok v dizajne môže vychádzať z vynaliezavejšieho programovania obsiahnutého v písaní riadkov softvérových kódov, umožnené aj novými charakteristikami zabudovanými do počítačových čipov. Mobilné telefóny poskytujú neustále novšie aplikácie, napríklad pružnejší spôsob objednávaní taxíkov, a tým účinnejšie využívanie automobilov (UBER), čo vedie nielen k revolučnej reorganizácii dopravných služieb v mestách, ale zasahuje aj do dizajnu automobilov. Napomáha to rozširujúcemu sa záujmu o autá bez vodiča (samoriadených), ktorých vývoj neprebíha v automobilkách, ale u softvérových gigantov. Výskum dopravných problémov v New Yorku, reagujúci aj na zlú údržbu ulíc, viedol k novým štandardizovaným žltým



Kníhkupectvo, ktoré vyrába knihy zákazníkov – dizajn použitý v prevrátených funkciách.

taxíkom – a výhercom súťaže je japonská firma s výrobňami v USA. Vhodný odtieň žltej farby pre New York dizajnéri študovali rok. Zánik iných svetoznámych firiem (ako Kodak) spočíva v náhrade analogickej fotografickej chémie digitálnou elektronikou, takže máme aj fotografujúce vreckové telefóny. Inou zmenou v spôsobe života ovplyvňujúcej nielen dizajn tovarov, je novodobé počítačové nakupovanie umožnené novým typom sprostredkovateľov (*middle-man* ako Amazon, Walmart) a dodávaných do domu priamo od výrobcov bez potreby „tehál a malty“ („*no bricks and mortar*“), čiže bez skladísk a predajní. Ako vždy pri vynálezoch v histórii, existujúce zaobstarávanie jedného typu bude nahradené dizajnom podporujúcim novú technológiu, ktorá napriek novým metódam a investíciám bude napokon hospodárnejšia a dostupná širšiemu okruhu spotrebiteľov. A na to sa dizajnéri musia pripraviť všímaním si technických aj ekonomických trendov.

Kníhkupectvo dostalo nový dizajn: kaviarničku, stolíky so zástrčkami pre notebooky a digitálny stroj na výrobu kníh zo zákazníkovoho disku alebo USB kľúča. Nápaditý majiteľ-dizajnér ponúka ľuďom publikovať vlastné texty, ktoré im graficky upraví, a knihy aj vystaví

a pomôže predat'. Tituly, ktoré nie sú na trhu, vytlačí na počkanie z databáz tisícok kníh. Tým odstránil zháňanie, objednávanie, čakacie lehoty, nepredané výtlačky a šetrí papierom.

Veľmi rýchly vývoj technológie nielenže dovoľuje, ale občas vyžaduje „utajené dizajny“, skryté objednávanie, navrhovanie, testovanie, bez toho, aby to bolo verejne známe. Nové formáty súkolia prinesú revolučné zmeny vo fyzike leteckých prúdnicových motorov, a tým výsledne v pohybovaní sa ľudí. Novinky ovplyvňujúce organizovanie spolupráce s dizajnérmi v jednom prípade viedli vraj k ukrývaniu ich práce za záclonami, aby „vlastný podnik nevedel o utajených aktivitách“. Americká firma na projektoch pre mesto Dubaj v Spojených arabských emirátoch môže pracovať „cez noc“, elektronicky napojená na odborníkov hovoriacich anglicky v Indii – lebo India lacno zakúpila nevyužívané optické káble v Tichom oceáne medzi Amerikou a Áziou. Mladý slovenský dizajnér sa chváli šťastím, že cez pražské kontakty pracuje pre kalifornskú firmu dodávajúcu návrhy do Južnej Ameriky. V takom svete žijeme.

„Na rozhraní nárokov hmotných a duchovných má zvláštne postavenie

úžitkové umenie” napísal som v požadovanom dôstojnom úradnom slohu pred zhruba 60 rokmi do bratislavského *Výtvarného života* (dvojčíslo 3 – 4, 1956, str. 113 – 119) v snahe zdôrazniť potreby ideologicky zanedbávaného „UP“ („umeleckého priemyslu“). Snažili sme sa ukázať, že vytváranie dobrých predmetov pre denné pracovné, obývacie či rekreačné prostredia sú veľmi dôležité pre skutočnú kvalitu života ľudí. Politická propaganda *socike* využívala výtvarné umenia na skrášľovanie predstáv o pokrokoch hospodárskej situácie a maľovať spokojných usmievavých pracujúcich bolo jednoduchšie, než odstrániť dlhé rady ľudí pred prázdnyimi obchodmi čakajúcich na mäso či cibuľu. Časopis o umení *Výtvarný život* sa musel viac zapodievať sochami hrdinských partizánov a maliarstvom s optimistickými námetmi v duchu socialistického realizmu, takže námety o „UP“ boli druhoradé.

Od minulosti a budúcnosti sa vráťme do prítomnosti. Problematika dizajnu sa nápadne pretriasala v americkej verejnosti na jeseň minulého roka, pri prvej návšteve pápeža Františka. Išlo o dizajn papamobilu prevážajúceho pápeža viditeľne po amerických uliciach medzi davmi. Zdá sa, že sa tu strieľa viac než inde. Ochranné služby by



Papamobil – dizajn ako kompromis protichodných požiadaviek.

pápeža obalili pancierovými doskami a prevádzali ho nenápadne po neznámej trase. Populárny pápež František však trval na otvorenom papamobile, kde môže byť v styku s davmi lemujuúcimi ulice. Dizajn musí byť niekedy kompromisnou zostavou ústupkov od najlepších predstáv a spájať proti-rečiace si požiadavky. Výsledkom bolo vozidlo s hlavným oblúkovitým panelom z pancierového skla tvoriaceho prednú stenu a zároveň strechu, zatiaľ čo boky a zadná časť zostali otvorené bez ochranného materiálu. Zdôvodnenie výsledného dizajnu bolo takéto: otvorené boky vozidla budú chrániť agenti ochranných služieb a polícia dozerajúca na davy na uliciach, kde fasády sú dosť blízko a okná na nižších poschodiach sledovateľné. Predné oblúkovité sklo so strechou chráni pred menej kontrolovateľným nebezpečením ostrostrelcov z väčšej vzdialenosti alebo výšky. Elegantný oblúk pritom lepšie odráža strely prichádzajúce tangenciálne pod uhlom. Pritom obchodno-politické aspekty tiež hrali dôležitú úlohu, veď objekty sa vytvárajú niekým, niekde, pre niekoho, čo vyžaduje a umožňuje účinnú reklamu. Pápež František z Vatikánu v Ríme veľmi viditeľne používal automobily z talianskej automobilky Fiat, ktorá v USA súvisí s automobilkou Chrysler-Jeep,

čo vytvorila jeho papamobil. Dokonca, namiesto ponúkanej veľkej limuzíny sa pápež dosť nápadne prevádzal v menšej Fiatke, čím nepochybne upozorňoval americkú verejnosť na značku Fiat.

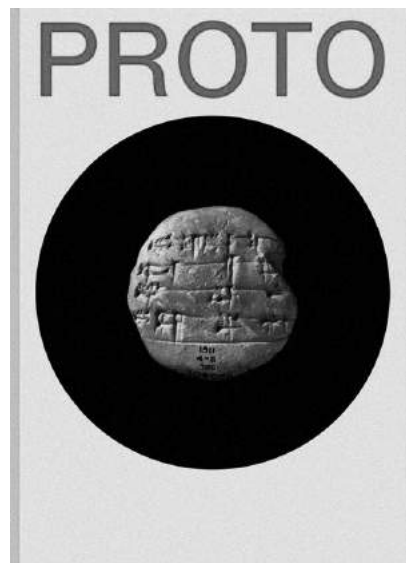
Papamobil je ukážkou riešenia z oblasti automobilovej konštrukcie, metód ochrany, urbanizmu ulíc, politickej situácie, balistiky, chémie skla, organizovania podujatí, cirkevných procedúr, pápežovej osobnosti, psychológie, public relations, a napokon aj továrenskej reklamy v záujme národného hospodárstva. Dizajnérova tvorba sa teda zaujímavo viaže na mnohé odvetvia a bude musieť sledovať podivné súvislosti. V TV reklame sa bábätko v kolíske hrá s tabletom iPad. Rodičia ho uložia spať, zoberú iPad, zhasnú svetlo a bábätko spod podušky vytiahne vreckový telefón a pokračuje v hre. Oblúbené hry na počítačoch sú rozsiahle softvéry s náročným grafickým dizajnom. Rýchlo sa rozmnožujú, dobre predávajú, ale vyžadujú výstavbu počítačových centier, kde zariadenia spotrebujú veľa energie a ich časti sa teplotou ničia. Klimatizácia je najväčším výdavkom prevádzky serverových stredísk. Preto nové dizajnové koncepty skúmajú automatické serverové moduly – ste pripravení? – na dne oceánov, kde chladenie prúdením studenej vody (prílvy

a odlivy) turbínami vyprodukuje aj lacnejšiu elektrinu. S dokonalejšou technikou sa využívajú prírodné zdroje novšími formátmi: dnešné obrovské vrtule na poliach vyrábajú elektrinu „zo vzduchu“ a solárne panely transformujú energiu slnka. Vodné kolesá poháňali výrobu najmä od stredoveku a nadbytok energie dovoľoval vývoj od najfunkčnejších potrieb k dekoratívnejším zámerom – teda i k neskoršiemu pojmu umeleckého priemyslu.

Čiže, prvky budúceho dizajnu mohli existovať v minulosti, iba ich vlastnosti a nové možnosti použitia musia dizajnéri každého druhu neustále objavovať. ■

Preto o knihe *Proto*

Text Jana Oravcová



Petr Bosák – Robert Jansa:
Proto. Grafický design a současné umění. Tranzit, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Quick brown fox jumps over the lazy dog, 2013, 243 s.

Knih o grafickom dizajne v česko(slovenskom) prostredí je ako šafranu. Na Slovensku azda najkompletnejšou, pokrývajúcou dejinný vývoj toho odboru v lineárnom radení, je publikácia Zdena Kolesára *Kapitoly z dejín grafického dizajnu* (2006). Konkrétne vývojové etapy slovenského grafického dizajnu sledujú publikácie Ľubomíra Longauera *Modernosť tradície* (2012) a *Vyzliekanie z kroja* (2014) či monografia venujúca sa grafickej tvorbe Martina Benku *Martin Benka. Prvý dizajnér slovenského národného mýtu* (2008).

To všetko sú publikácie, ktoré spolu s ďalšími očakávanými výskumnými a editorskými počinmi Ľubomíra Longauera sledujú historickú líniu slovenského grafického dizajnu. Odhliadnuc od niektorých publikačných aktivít mladšej generácie grafických dizajnérov – zborník textov k problému *selfpublishingu* *Vlastným nákladom* (2012) katalógy k výstavným projektom Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU Slovak rep. *Double* (2008) alebo *Čierna skrinka* (2011) Marcela Benčíka – sa zdá, že mapovanie alebo sumarizovanie dejinného obrazu slovenského grafického dizajnu prichádza s určitým oneskorením. Aj z tohto dôvodu reflexia aktuálneho smerovania grafického dizajnu, ktorá už dávnejšie prebieha mimo nášho územia, si u nás hľadá svoje miesto iba pozvoľna a možno ju všeobecnejšie chápať ako príspevok k novej úlohe grafického dizajnéra pôsobiaceho v rámci kolektívnej spoločensky angažovanej praxe. Príklad akéhosi spätného pohľadu na situáciu grafického dizajnu v rokoch 2000 – 2013 z rôznych perspektív predstavuje kniha českej editorskej dvojice Petr Bosák, Robert Jansa pod názvom *Proto* s podtitulom *Grafický design a současné umění*. Hoci kniha nesie jednoduchý a zároveň medzinárodne zrozumiteľný názov odkazujúci na slovo „prototyp“ alebo „pred“, s jazykovou a obrazovou zrozumiteľnosťou to nie je tak celkom jednoduché. Jej obsah štruktúrovaný do troch kapitol (Manifest, Nečitateľnosť, Je to design) tvorí súbor textov, ktoré spĺňajú na jednej strane žánrovú rôznorodosť (od teoretickej spisby po rozhovory), na druhej strane jeho rozsiahly diapazón je zameraný nielen na aktuálny stav, ale v širšom zábere na historické presahy smerom k reflexii súčasnosti. Vzhľadom na obrazový materiál, ktorý je v knihe bohato zastúpený v prospech umelcov

tvoriacich v oblasti tzv. voľnej tvorby než grafických dizajnérov (možno by padlo vhod v tomto kontexte reflektovať aj na tvorbu postkonceptuálnych umelcov, čo tu absentuje), je táto disproporcia zohľadnená textami tvoriacimi akúsi základnú teoretickú bázu. Ide predovšetkým o texty Johna Zerzana, Clauda Léviho-Straussa, Viléma Flussera či Rolanda Barthesa zoradené naprieč témami jednotlivých kapitol. Napríklad John Zerzan a Claude Lévi-Strauss v kapitole *Manifest* pojednávajúcej o etickom, ideologickom rozmere dizajnu, ale aj o „súvislostiach medzi umeleckými intervenciami do verejného priestoru, inštitucionálnou kritikou“ pripomínajú, ako je jazyk spätý s mocou a ideológiou. Kým Zerza v texte *Jazyk. Jeho pôvod a význam* hovorí o tom ako ideológia a jazyk fungujú cez symbolickú moc pripomínajúc, že „tak ako ideológia a jazyk vytvára falošné separácie a spredmetňovanie skrz symbolickú moc“, Claude Lévi-Strauss v *Lekcii písania* z antropologickej perspektívy konštatuje: „Všetci poznajú písmo, a ak treba, používajú ho, ale poznajú ho iba zvonka a používajú ho ako cudzí prostriedok, s ktorým sami komunikujú pomocou ústneho podania. Avšak pisár býva zriedka úradníkom alebo zamestnancom skupiny: jeho znalosť je previazaná s mocou, takže ten istý jednotlivec spája v sebe často funkciu pisára a úžerníka; nie však iba preto, že by k výkonu svojho remesla potreboval vedieť čítať a písať, ale preto, že je takto dvojnásobne tým, kto má ostatných v rukách.“ V kontexte uvedeného napokon ani netreba veľmi odbiehať mimo teritória Čiech. Nedá mi nespomenúť, že problematika vzťahu jazyka a obrazu má v českom prostredí svoju tradíciu v podobe Pražského lingvistického krúžku zastúpeného predovšetkým Janom

Mukařovským a Romanom Jakobsonom, ktorí už v dvadsiatych a tridsiatych rokoch pripravili pôdu pre povojnový rozvoj lingvistiky, semiotiky a štrukturalizmu, resp. postštrukturalizmu. Ak sa vrátíme k prvej kapitole nazvanej *Manifest*, Václav Magid či Tomáš Pospiszyl otvárajú diskurz domácej scény. Napriek tomu, že oba texty reflektujú generačne rozdielne skupinové prejavy, spája ich aspekt konkrétneho kritického postoja. Magid sa vyjadruje k pražským *writerom* zoskupených pod názvom CAP, ktorým ide predovšetkým o kritické premýšľanie základných predpokladov grafity, sebarefektívnu rovinu rozbíjaním základných definujúcich znakov grafity. Pospiszyl pohľad na časopis *Živel* a ľudí okolo neho hovorí o afinite ku kyberkultúre, s ktorou stotožnenie neprebehlo bez kritického odstupu a vedomia dystopickéj stránky celého projektu, a ktorý súvisí s „analytickým pohľadom zameraným na skúmanie historického bodu obratu od utópie k antiutópii“. K monotematickým príspevkom smerujúcim do histórie môžeme zaradiť text Karla Císařa *Tenká červená línia* pojednávajúci o dôležitých aspektoch grafických diel Zdeňka Rossmanna, ktoré sú zdrojom inšpiratívneho odkazu pre súčasné umenie a kurátorstvo. K tým všeobecnejším môžeme zaradiť text Kateřiny Přidalovej *Grafický design v bielej kocke*, ktorým sa odvoláva jednak na O'Dohertyho esej *Vnútri bielej kocky*. Ideológia galerijného priestoru, ale aj na výstavu *Grafický dizajn v bielej kocke* – kurátorsky ju v rámci 22. bienále grafického dizajnu Brno 2006 pripravil Peter Biľak. Jej cieľom bola sebareflexia disciplíny v muzeálnom kontexte, ako aj snaha na „dekontextualizáciu grafického dizajnu upozorniť“. V rámci tohto diskurzu treba pripomenúť text Camiela van Winkela *Umelci a kritici v kultúre dizajnu*, ktorú zostavovatelia zaradili do tretej kapitoly s názvom *Je to design*. Ak je grafický dizajn stredobodom záujmu v komunikačnej interakcii klient – dizajnér – divák, v príbuznom kontexte vzťahov vníma Winkel aj dizajnér. „Dnešní dizajnéri kladú svojim klientom závažné otázky a starostlivo sledujú prostredie, v ktorom má produkt dizajnu pôsobiť,“

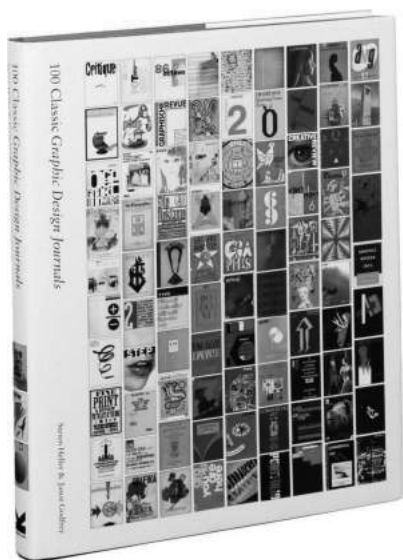
a to nie preto, „že by sa tvorivosť dizajnéra snád približovala k autonómnemu géniovi umelca, ale preto, že umelec aj dizajnér sa zaoberajú určitým druhom inštitucionálnej kritiky a vytvárajú akúsi *verziu užitočného konceptuálneho umenia*.“ Winkel ďalej hovorí, že mnohí grafickí dizajnéri sa v deväťdesiatych rokoch hlásili k väčšiemu podielu zodpovednosti, čo vyústilo do pretrvávajúcej paralely medzi dizajnérmi a výtvarnými umelcami. „Dnešní grafickí dizajnéri sa považujú za editorov, ktorí zároveň spoluvytvárajú obsah. Jedna z *idées reçues* sveta súčasného dizajnu znie, že formu nie je možné oddeliť od obsahu; obsah je zo svojej podstaty ‚sprostredkovaný‘. Dizajnéri majú pocit, že majú povolenie alebo dokonca povinnosť použiť všetky dostupné prostriedky na to, aby zasahovali do prenosu medzi klientom a publikom. Inštrumentálny druh dizajnu už neznamena transparentnosť, naopak naznačuje manipuláciu a skryté inštitucionálne zámery,“ uzatvára Winkel. O úlohe dizajnéra, o jeho spoločenskej zodpovednosti, kritikom prístupu sa dnes vedú rozsiahle rozhovory. Ani slovenská scéna nie je v tomto výnimkou. V rámci výstavy dizajnér – kritik – editor, ktorú pripravila Katedra vizuálnej komunikácie VŠVU v roku 2014, sa pedagógovia spolu so študentmi zamýšľali nad rolou grafického dizajnéra. Napriek tomu, že neexistuje jednotná odpoveď, Pavel Choma v sprievodnom katalógu konštatuje: „Niektorí si myslia, že je to efektívne odkomunikovanie klientovej myšlienky, postoja, správy. Iní si myslia, že naša práca nesúvisí len s profesiou, ale že naša rola ako dizajnérov je aj spoločenská či dokonca občianska. Je klient a jeho komunikačný zámer to najdôležitejšie, čomu máme v rámci našej profesie ‘slúžiť’ (...). Máme byť preto kritickí prioritne v procese hľadania toho správneho vizuálneho riešenia, alebo by sme mali byť častejšie kritickí aj voči komunikovanému obsahu, sebe samému či klientovi?“ Ak sa vrátíme späť k hľadaniu vzťahu medzi tvorbou konceptuálneho umelca a grafického dizajnéra, Winkel ich paralelu datuje do šesťdesiatych rokov a upozorňuje, že konceptuálne umenie nedávalo

prednosť nevizuálnemu pred vizuálnym, alebo inými slovami, jazyku pred obrazom, ale kládlo dôraz na ich rovnocennosť, čím „premenilo umelecké dielo na prostriedok pre prenos informácií“. K obdobiu šesťdesiatych rokov sa vzťahuje aj rozhovor Víta Havránka s Petrom Babákom, Prostredníctvom ich spolupráce na knihe a výstave *Akcia slovo pohyb priestor* (1999) pokračoval Babák na tvorbe katalógov pre Jiřího Kovandu, či mladších postkonceptuálnych umelcov Jána Mančušku, Tomáša Vaňka, Kateřiny Šedej alebo na vizuálnom štýle pražského Tranzitu, kde išlo autorovi o zvýraznenie témy, priestoru pre obraz s upozadením písma. „Celou myšlienkou bolo držať dôsledne takéto banálny a svojím spôsobom otravný typografický systém a divoko ho narúšať obrazovými intervenciami. Aj farebnosť bola oproti zvolenému systémovému písmu Courier veľmi kontrastná. Vznikol celý rad realizácií založených na kontraste čiernej v sadzbe a ostrej 100 % žltej,“ spomína v rozhovore Babák. Práve práce umelcov, ako sú Jiří Kovanda, Jan Mančuška, Kateřina Šedá, Tomáš Vaněk, Dušan Záhoranský, Jan Nálevka, Václav Stratil, Tomáš Svoboda, Jan Šerých, Jiří Skála a ďalší sa nachádzajú v juxtapozícii s konceptuálne ladeným grafickým dizajnom Radima Peška, Jana Čumlivského, Roberta V. Nováka, Petra Babáka, Borisa Meluša, Martina Kubáta a ďalších. Ak sa medzi týmito dvoma oblasťami umenia nachádza tenká hranica, alebo jej kontúry sú takmer neviditeľné, nie je to nič výnimočné. „Do začiatku deväťdesiatych rokov mali tieto oblasti svoje odborové komisie, sledujúce ‚profesionalitu‘ výkonu a formujúce zároveň hranicu medzi voľnou a aplikovanou tvorbou, aj keď bola prekračovaná (...). Prítomnosť umelcov v oblasti grafického dizajnu v súčasnosti (napr. Jana Šerých, Zbyňka Baladrána, Adély Svobodovej alebo Marka Medunu) zohráva svojím dosahom podobnú rolu, ale jeho hranice nie sú už také vymedzené, naopak sa k fúzii otvárajú,“ píše v texte Appendixu *Proto inak* Jan Rous. Na záver sa žiada spomenúť, že publikácia získala cenu v súťaži Najkrajšia kniha roka 2013. ■

Ako môžu pomôcť časopisy o grafickom dizajne

O knihe *100 Classic Graphic Design Journals*

Text Lubica Pavlovičová



Steven Heller – Jason Godfrey:
100 Classic Graphic Design Journals. Londýn : Laurence King Publishing Ltd, 2014, 223 s.

Otázka, či budú printové časopisy existovať aj v budúcnosti, pripadá mnohým odborným aj laickým záujemcom o grafický dizajn a časopisecký priemysel už úsmevne nudná. Rovnako ako zistenie, že print nie je mŕtv a očividne prežíva aj v rozvinutej digitálnej ére (napokon rovnako ako médium plagátu), mnohým zo zasvätených znie ako obsahovo vyprázdnené kliše. Ešte stále uznávame, že z hľadiska ekonomickej návratnosti a zisku dokážu časopisy v niektorých prípadoch konkurovať aj ďalším médiám, a to nielen tlačným – a nemusi to byť bulvár. Dokonca ešte aj dnes vo svete nájdeme magazíny, ktoré si dokážu udržať, ba aj získať nových čitateľov vďaka hodnotovej orientácii a tradícii budovanej a udržiavanej počas viacerých desaťročí. A rovnako vidíme ako vznikajú, žijú a popri nich zanikajú ďalšie časopisy, s novými ambíciami, pre nové cieľové skupiny, ktoré hľadajú špecifický obsah a oceňujú výnimočnosť vizuálnej podoby printového média. Samozrejme, že bez podpory elektronickej komunikácie s verejnosťou by v súčasnosti už nikto z vydavateľov nedokázal existovať. A tak je legitímne, aby znovu zaznela tá ošúchaná otázka:

prežijú tlačené časopisy najbližšie desaťročia? A ak áno, v akej forme? A akú úlohu hrá v tomto nepredvídateľnom procese grafický dizajn?

Podstatnú. Už v minulosti to vedeli vydavatelia, dizajnéri, redaktori, autori textov, inzerujúci a samozrejme vedome či podvedome to cítili aj čitatelia. Aj preto je v mnohom poučný historický exkurz, opisujúci vývoj odborných časopisov o grafickom dizajne z pera známych znalcov problematiky Stevena Hellera a Jasona Godfreya. V publikácii *100 Classic Graphic Design Journals* čitateľ predovšetkým ocení autorský výber hodnotených časopisov, ktorý vychádza z ich dlhoročnej editorskej a pedagogickej praxe v odbore, ale aj prehľad základných faktov o najdôležitejších z nich – teda tých, ktoré v minulosti formovali názory o grafickom dizajne. Autori s vydavateľom zoradili jednotlivé tituly abecedne a nie chronologicky. Ich snahou bolo vytvoriť prehľadnú, v istom zmysle populárnu príručku dostupnú pre širší okruh čitateľov. V úvode textov ku konkrétnym titulom sa dozvieme o čase ich vzniku, dĺžke existencie, údaje o hlavných editoroch. Ku každému z titulov Heller s Godfreyom pridali

kritické zhodnotenie a pokúsili sa vymedziť ich miesto v histórii, klasifikovali obsahové vízie a ich vplyv na konkrétnu prax. Základné informácie dopĺňajú ukážky titulných strán a tie vizuály, ktoré podľa Hellera a Godfreyja najviac charakterizujú formálny charakter toho ktorého média. Hoci tento postup dáva publikácii encyklopedický charakter, nič to nemení na jej užitočnosti. Najmä pre tých, ktorí sa tvorbou časopisov živia a chcú sa zorientovať medzi množstvom informácií v súčasnosti dostupných na webových stránkach, prednáškach, ako výstupy z workshopov a konferencií a samozrejme aj v ďalších publikáciách.

Okrem toho, že autorom sa podarilo zozbierať reprezentatívnu vzorku časopisov o grafickom dizajne od 19. storočia po súčasnosť, Heller a Godfrey smerujú čitateľa k pochopeniu úlohy grafického dizajnu v súvislosti s vývojom tlače, obchodných stratégií a dejínnych udalostí. Od najstarších čias, keď sa časopisy orientovali skôr na zadefinovanie hlavných štandardov typografickej práce a samotný dizajn bol vtedy pre ich editorov okrajovou záležitosťou, cez obdobie, keď si začali postupne uvedomovať jeho dôležitosť, až po súčasnosť, v ktorej grafický dizajn môže existovať ako samozrejmy a významný nástroj kreatívnej ekonomiky.

Tesne pred koncom 19. storočia a na jeho prelome, pod vplyvom rôznych objektívnych skutočností, ktoré súviseli s ekonomickou a kultúrnou situáciou na európskom kontinente, ako aj v USA, začal prudko narastať význam printových médií (nielen novín a časopisov, ale aj plagátov, obchodných katalógov...) a obchodníci, a prostredníctvom nich aj vydavatelia, si začali uvedomovať význam a marketingové možnosti grafického dizajnu. V tejto súvislosti začali analyzovať, posudzovať a následne využívať existujúce trendy, ktoré ovplyvňovali dosah grafického dizajnu. Nebolo ťažké pochopiť, že jeho rôzne kategórie patria k prostriedkom, ktoré dokážu zapôsobiť na vybranú cieľovú skupinu čitateľov a stávajú sa určujúcim nástrojom komunikácie, cestou k pochopeniu podstaty zdieľanej a odovzdávanej informácie. Odborné časopisy, ktoré

fungovali v rovnakom období a venovali sa rovnakej problematike, sa prirodzene odlišovali: väčšina z nich sa orientovala na hlavné trendy grafického dizajnu, ale vedľa nich existovali (a v podstate aj dnes existujú) tituly, ktoré vyhľadávali a podporovali okrajové alebo avantgardné prejavy. Ako čiastkový príklad tohto druhu printových médií slúži mesačník *Typographische Mitteilungen* (1903 – 1933), vydávaný nemeckým zväzom kníhtlačiarov v Lipsku. V spolupráci s Janom Tschicholdom tu v októbri 1925 vzniklo vydanie, ktoré ohlasovalo princípy *Novej typografie*, ako ju chápali v Bauhause, členovia hnutia De Stijl a predstavitelia konštruktivismu (mimochodom, v roku 1933 nacisti označili bezserifové písmo a asymetriu za kultúrny boľševizmus, a vtedy aj mesačník prestal vychádzať). A hoci vydavatelia *Typographische Mitteilungen* sa neskôr vrátili k pôvodnému layoutu, toto číslo otvorilo cestu nielen novej typografii, ale pomohlo aj posunúť hranice vyjadrovacích možností grafického dizajnu. Pod vplyvom *Novej typografie* vydávali aj dvojязыčný berlínsky mesačník *Gebrauchsgraphik* (1924 – 1944), ktorý dopĺňal bohatú škálu nemeckých časopisov o umeleckej reklame. Hoci v pravom slova zmysle nikdy nepodporoval radikálne smery v grafickom dizajne, precízne opisoval a prezentoval dobovú situáciu, ktorá vtedy panovala v oblasti knižnej tvorby, obalov alebo typografie. Samozrejme, že aj vo Veľkej Británii sa venovali nástrojom grafického dizajnu. Mesačník *Commercial Art* (1922 – 1959), rovnako sprostredkujúci idey Bauhausu a modernistickej estetiky, bol vo svojich začiatkoch chápaný iba ako časopis, ktorý mal byť užitočný pre britský reklamný priemysel. V USA zase začal v roku 1930 vychádzať najskôr štvrťročník, neskôr dvojmesačník *Advertising Arts* (1930 – 1935), ktorý mal tiež slúžiť výlučne na podporu obchodných stratégií, nemal ambíciu sprostredkovať nové idey. *PM* (Production Manager) a neskôr *AD* (Art Director), ktorý vznikol v roku 1934 a existoval do roku 1942, bol prvým časopisom, ktorý Amerike predstavil tvorbu emigrantov z Európy, Herberta Bayera alebo Willa Burtina. Jeho vydavateľ Robert Leslie dokonca v roku 1937 otvoril prvú výstavnú sieň v New

Yorku, ktorá sa venovala propagovaniu disciplín grafického dizajnu a typografie. Samozrejme, že v predvojnovom období vychádzali takto zamerané časopisy takmer v každej priemyselnej krajine – stačí si iba pripomenúť *Slovenskú grafiu*, ktorá u nás pod vedením Antonína Hořejša a Karola Jaroňa vychádzala v rokoch 1929 – 1933.

Druhá svetová vojna prerušila väčšinu týchto vydavateľských aktivít. Tesne pred jej skončením začal vo Švajčiarsku vychádzať jeden z najznámejších dvojmesačníkov, žiaľ dnes už neexistujúci *GRAPHIS*, ktorý sa stal výkladnou skriňou nielen západoeurópskeho a amerického grafického dizajnu, ale propagoval aj práce dizajnérov zo socialistického bloku. Heller a Godfrey v hodnotení najznámejších povojnových časopisov (*Print, CA, Graphic...*) vyzdvihujú význam časopisu *Portfolio* (1949 – 1951), ktorému pripisujú dôležitý význam pri propagovaní avantgardného myslenia v odbore. Vychádzal v USA a vznikol ako americký pendant švajčiarskeho *GRAPHIS-u*. Jeho editorom sa síce podarilo vydávať časopis iba krátko, ale presadzovaním nových myšlienok a záštitou odvážnych experimentov v grafickom dizajne dokázali následne ovplyvniť podobu slávnych nasledovníkov vydávaných už v digitálnom období: *Emigre* (1984 – 2005, zakladatelia Rudy Vanderlans a Zuzana Licko) alebo *Eye* (1990, zakladateľ Rick Poynor).

Štúdium časopisov, ktoré podľa Stevena Hellera a Jasona Godfreyja rozhodujúcim spôsobom ovplyvnili vývoj grafického dizajnu, je dôležité z viacerých aspektov. Nie je to iba z toho dôvodu, že čitateľom vedia sprostredkovať autentický pohľad na dobové tendencie grafického dizajnu z rôznych uhlov, v závislosti od charakteru konkrétneho periodika, ale aj preto, že v súčasnosti síce dokážeme vďaka internetu, rôznym blogom a nespočítateľnému množstvu webových stránok rýchlo získať prístup k informáciám, ale bez zaručenej „dlhovekosti“. Časopisy sú stabilnou a dôveryhodnou pripomienkou hodnôt informácií, ktoré vďaka definitívnemu charakteru tlačovej podoby nemôžu byť vymazané, pozmenené, upravené, stratené... ■

Summary



Tokijské
pruty a kocky.
Odevný dizajn
Petra Kubíkové



S Máriou
Čulenovou
Hostinovou.
Návrh
o dizajne
pre Lasvit

Tokio Stripes and Squares. Clothing Design by Petra Kubíková

Text by Petra Polláková

One of the basic elements of development of Petra Kubíková as an is her long-term inspiration from the Japanese visual tradition and the contemporary design. It is not just the perfect knowledge of the basic principles of the Japanese clothing design, but her personal experience of the environment and atmosphere of the contemporary Japanese big cities which became significant factors for the author.

The Japanese inspirations in the field of design works started to develop in Petra Kubíková paradoxically through her studies of the Japanese language and Japanese culture at the Comenius University of Bratislava that she started a year after she commenced the studies of her dream – clothing design – at Academy of Visual Arts of Bratislava.

Petra Kubíková ranks among the most important personalities of the new generation of the Slovak clothing design now taking over. The author is interesting thanks to her characteristic style with tendency to sharp geometric forms, emphasizing stylization and simplification of forms. Striking element of her works is also a bold decomposition of individual forms and their complex reconstruction based on innovative artistic game drawing on the possibilities offered by working with a compact piece of substance and with basic geometric forms and patterns. Even though Petra Kubíková considers conceptual approach of the works as important, she never applies that approach at the expense of the usability (wearability) of her design models. They are, however, enriched by the strong internal logic and in terms of ideas and esthetics compactness as well.

With Mária Čulenová Hostinová. Not Just on Design for Lasvit

Text by Jana Oravcová

What any designer finds the most important in his professional life is his cooperation with businesses. Much more significant is, however, making his dream of his works being produced by businesses come true. Mária Čulenová Hostinová has been working for Lasvit, a Czech company operating in the field of lamp production. Even though she as *senior designer* keeps an eye on many projects for customers from all over the world, she is not unknown as author, either. Her designs of lamps are produced by Lasvit or Bomma. She and Jana Růžicková established the Suprodesign studio and besides fashion for kids Mária Čulenová Hostinová is also active in the field of interior design.

The Product Design Studio of the Prague Academy of Arts, Architecture and Design that you studied at and where you were taught by Michal Froněk and Jan Němeček is not primarily oriented at glass. In the Czech environment it is quite natural that just those who did not study glass are called in to cooperate with glass works. Are they more versatile or less obsessed by the medium?

My first experience with glass and glass making was my work for Květná glass works. In 2006 I designed the Stockholm set inspired by a collection of 1970 for the company. I also created the Dune set (2010). It was for Bomma and came into existence just when the company was starting their operation under Michal Froněk and Jan Němeček as *art directors*. We selected several designers and turned to junior starter designers. After graduation me and my former school fellow Jana Růžicková founded the Suprodesign studio and designed our series of glass products. Quite successful was the Cut (2007) collection. We tried our own production and supply to



stores. At the same time we both worked as part time designers for companies. We were for example designing reading devices for IMA, s. r. o. (limited liability company), bathtubs for BTL or producing interior designs. In that way we established cooperation with Lasvit. At first we just cooperated on freelance basis, but gradually joined the company as employees. In the meantime me and my friend launched, while on maternity leave, the ICE ICE BABY kid fashion brand which established itself in the Czech market. My friend still manages the brand. I returned to the company, so I had to abandon some activities.

The lamp called Bonbon is probably the best known of those that you designed and that are produced. What do you do to design lamps?

What is to a certain degree decisive is whether it is a free assignment or a collection of lamps that Lasvit call in external designers for. It was the first time that Lasvit invited their staff to design a lamp for the collection. Each designer created three designs as a part of the internal competition. I like free assignments, even though the process may even take up several weeks. A lamp without any limits requires more time than the one with a topic. Bonbon (2015) is serially produced. The Wave lamp (2011) that I designed for lobby of the Hyatt Capital Gate building of Abu Dhabi is inspired by the long floating ocean waves, is some 17 meters long, 5 meters wide and 9 meters high and consists of 6 200 glass components. Until recently it was one of the biggest lamps at Lasvit.

Our Tradition Has a Lot to Offer. Ceramics of Simona Janišová

Text by Jana Oravcová

There were several stages of development, social (and other) ideas or generation movements which led to the contemporary situation

in the area of ceramic works. The movements do not reflect just a wide range of approaches based on miscellaneous functions of ceramics, but also cross the limits of the material towards porcelain. The turnabout which followed from the commencement of the new development at the Studio of Ceramics, Academy of Visual Arts of Bratislava, headed by teacher Daniel Pirš and his assistant Markéta Nováková, produced several interesting personalities such as Simona Janišová, Linda Viková, Rudolf Rusňák, Martin Bu, Veronika Selingerová, Kristína Kollárovicsová, Lucia Kováčiková etc.

What do you think is the value of the Slovak ceramics? Nowadays we once again see the tendency to identify ceramic works with folk tradition. Are there any other possibilities at present of the figurative and applied form of ceramics, for example those to follow up with the circle of authors who formed the modern form of ceramics?

Any aspiring ceramist at present does not only take his lessons at a workshop supervised by his master. Nowadays we talk about global trends which are to spread quickly, so a French artist may be inspired by traditional Japanese *technique* that he or she learns at YouTube. I nevertheless think that the value of the Slovak or any other ceramics is still closely connected with the tradition and local approach to the craft and the works. It is probably just the variety and differences which create that value. At the same time only those will not mingle with the crowd who can break heard and who bring something new and unprecedented to what is known already.

You work with Linda Viková under si.li brand. Even though the works are for everyday use, still it is author design not designated for mass production. Is cooperation with industry a sort of fascinating for a designer like you?

The cooperation with industry to achieve production of the works is a dream of every designer or ceramist. My first experience of the kind is quite recent and it was thanks to Michaela Bednárová and her brand Puojd that I designed a shot glass for. It was made of hard-paste porcelain and as a small series in the



Czech Republic. It is a very simple form decorated by graphics typical of the Puojd brand. The producer was provided with a prototype and a model, we then received *ready-to-use* perfect products, all of the same. The series was still very small, there were no tens of thousands produced as usual in case of large factories. It was still fascinating a experience as until now I produced all of my works by myself or in case of the si.li. brand, together Linda. And suddenly I was totally eased of the demanding production process. The decoration – Slovakia's state symbol designed by Miška known from her previous works was used – was just decently applied on porcelain. It serves as a representative and also as a functional souvenir on tailor-made gift packing.

Marek Mikovec/ Mikovec Design

Text by Helena Veličková

Marek Mikovec is a Slovak *freelance* designer operating in the Czech Republic. He creates mainly product and package design. He likes cooperation with Karlovarské minerálne vody for at the company there is enough room for his. He also likes cooperation with the PATZAK Design team that he created several packages for, such as Stage Bar Mattoni or drink automats for the Prague airport.

You in the long term cooperate with Karlovarské minerálne vody (hereinafter referred to as "the KMV") as well as with the PATZAK Design team. How do you assess the cooperation? Is there enough room for your creativity or do compromises prevail?

Great scope for creativity may be the main feature that connects the two clients. Naturally, each client is always specific and that is the case not just due to the type of the product, but also due to the market that the product is created for. While products for Central European market are created in cooperation with the KMV, me and PATZAK Design work mainly for the global brand Procter & Gamble. I think that

working for each of the two clients is complementary. While I create design of drink PET bottles for the KMV, I cooperate with PATZAK Design to create a wide range of cosmetic products and perfumes for Procter & Gamble. Creativity and compromise may not always be antagonistic. A compromise solution required on technological grounds does not necessarily mean that there is less scope for your creativity, you just have to look for different ways. I think that it is important to try to perceive the process of product creation from different angles – from that of the client, technologist, but last, but not least from that of the end user – the customer. It is the task of the designer to accomplish the expectations of all parties involved. Our work in a way is always a compromise. Absolute creativity is rare in arts, too, especially where objects physically come into existence and ideas need to be reflected in material.

Just recently you have been awarded a prize in the *World Beverage Innovation Awards* contest for your Fruttimo bottle in the *Best Bottle in PET/PE* category. What does that prize mean to you and what is it that it brought? Do you find it important to participate in contests like that?

Yes, it is a prize granted by FOOD-BEV every year. It is in fact appreciation of the for their innovative contribution in the area of technology and design of food package. The FRUTTIMO product was awarded a prize for the best package made of PET and was even one of the three products which entered the finals in the all-packages category for the best design in general. It was a sensation to know that the Fruttimo package beat for example a new product of Pepsi Max or Volvic which were also nominated for Best Bottle in PET. What is most important for me is the appreciation of my client whose courage to present an original design and a non-standard solution was confirmed. "It is a tremendous success of a Czech company and Czech design in tough international competition" was the comment offered by Ondřej Postránský, Marketing Director of the KMV explaining how the assignment for the Fruttimo Aquila bottle was developing: "Besides the original bottle form to evoke the taste and freshness of fruits what



we were in case of the new product looking for was the functionality of the package which is an equally important aspect of the final design.“

Free Hand of Dalibor Worm. Design of Porcelain Inspired by Traditional Chinese Art and Philosophy

Text by Petra Polláková

The free sculptural works and design production of Dalibor Worm are dominated by original porcelain substance processing and efforts to distinctively redefine and to spiritually “elevate” the fundamental forms of various types of applied objects. Worm succeeds to define the extremely meditative approach of artistic expression mainly through his extremely sensitive and innovative work with fragile and yet formable and pliable porcelain. Substantial part of that approach is the author’s long term interest in traditional Chinese philosophy, especially in the ideas of Chinese Taoism and Chan / Zen Buddhism. Principal formal inspiration is drawn from the morphology and iconography of the traditional Chinese ceramics and porcelain.

In 1999 Dalibor Worm established the *Design Volné ruky* author brand (Free Hand Design) concentrated just in the area of applied porcelain design. This is also a branch that Worm often places an element of a certain metaphysical overlap in shifting an applied object to a level of an independent work of art. This is obvious especially in case of original works in the area of studio design which are produced as objects which are hand crafted at potter’s wheel and bear obvious physical marks / touches of their author.



Dalibor Worm concentrates on limited repertoire of forms. Constant variation of a topic may not, however, be understood here as lack of invention, but in the first place as his long-term search for a solution to a specific problem. The approach may be, from the angle of East Asian practice, compared to long-time (often lifetime) study of calligraphic brush draws mastering of which leads to the absolute understanding of art process and internal relationship between the author and his work.

Futurit – the Plastic that formed the Society

Text by Maroš Schmidt

Shortly after Vienna industrialist Otto Bondy bought a small bell wire factory in Penzing near Vienna, in 1894 he came to Bratislava. A year later *Továrňeň na kábele*, a joint stock company, was founded. In 1911 Dr. h. c. Egon Bondy established *Gummonové závody* (Gummon) at *Mlynské Nivy* close to *Káblová továrňeň*. In 1918 Gummon bought a license to produce Bakelite according to patents of Professor Backerland of Bakelit Gesellschaft Berlin. The special formula was called *Futurit* and all pressed parts were assigned numbers and the same name. The range of products was gradually enhanced from electric parts, lamps, lighters, glasses, trays to promotional items, cigarette cases, ashtrays, scales, cameras, door handles, cigarette boxes, hammers, handles, steering wheels, parts of gramophone (Primaton, Ultraphon) and radio cases. Variety of production and social politics is best represented by three products: a lamp, a camera and badges.

It is known that the Bratislava desk light *Futurit 202* is more or less identical to the design of Welles Coates. The Gummon company which bought the license to produce the *Plastalit* lamp, numbered the desk light as 202 and used *Futurit* to cast it. Following nationaliza-



tion lamp production was in 1950 moved to the newly established plant *Elektrosvit Nové Zámky*. 75 years ago the Gummon factory also moulded the first Slovak camera labeled *Futurit* which prided itself on being a folk camera. The cameras were exported worldwide and their production was only stopped in the end of the Second World War. In the period of the Slovak State the production at Gummon was enhanced by radio case of the popular radio receiver *Tungsram* as well as by pressed relief badges which were made of color thermoplastics. The widest series is that of municipal coat of arms of Slovak towns.

In the period of the Slovak State both *Káblová továrňeň* and *Gummon* factory underwent radical changes in personnel. Persecution of Jews did hit the factory, too. Even though the industrialist Bondy did not live to see the tragic events, his daughters were deported to the *Auschwitz-Birkenau* concentration camp and lost their lives there in 1942.

Following nationalization the production of badges for various opportunities and of the radio case for the new national enterprise *Tesla* continued. Until the end of the fifties they were marked *FUTURIT* on the reverse side.

Official Face of Czechoslovakia

Notes on the *Budování státu* (Building the State) Exhibition, *Národní galerie – Veletržní palác Praha*, November 20, 2015 – February 07, 2016

Text by Zdeno Kolesár

The title of the exhibition – „Building the State“ – was borrowed by the organizers from Ferdinand Peroutka, a renowned pre-war journalist. It emphasized the fact that culture and art are on the one hand a sign or a reflection of how a state functions, but on the other hand they are an important part of its forming. Teachers and postgraduate students at Department of Art Theory and History, the Prague Academy of Arts, Architecture and Design and



other colleagues were working on “the Art, Architecture and Design as Instrument of State Representation” project for five years. The project was subsidized by the Czech National Cultural Identity Agency (the NCIA). The exhibition with the catalogue of five hundred pages (including contributions by Katarína Bajcurová, Matúš Dulla and Jana Oravcová from Slovakia) and the conference on „What was Czechoslovakia?“ presented, following several partial publication and exhibition outcomes, its climax. The objective was to “to show how modern art, architecture and design participated in the integration process of a modern nation, what task fell to art, architecture and design in building the independent Czechoslovak state and what social function they were to fulfill in Czechoslovakia in the 20th century“. Complicated eighty-year history of Czechoslovakia indicated a lot on how in general relations between the art and the state were developing in the 20th century, how (not just) official art reflected culture traditions as well as the current political and social processes and what strategies state power chose to make use of, but also to abuse them.

The exhibition is divided into several units and the vast catalogue presented a lot of exhibits and commented on the issues of the official Czechoslovak visual culture from many angles. They, however, brought questions and topics for further research rather than the fulfillment of the objectives declared. This is doubly true in case of design. As if its history ended sometime in the sixties of the last century. The official graphical design was only represented by banknotes, stamps of presidents and Benka’s “national fonts” which were in transformed forms used as the visual identity of the exhibition and the catalogue. Interesting scope for deeper analysis and comparisons was offered by uniforms, epaulets, helmets, police caps, military epaulets and other artifacts which may also be included in the area of design. There were just indications limited by fragmentation of interests and approaches of perhaps too many curators. As if the Slovak design (unlike the well-represented Slovak architecture and to a certain degree free creation as well) fulfilled the characteristics of Martina Pachmanová in the exhi-

bition catalogue: “Even though the colonialist binary model was losing ground in the postwar period, the unitary character of the state and pragocentrism ... had fundamental impact on the policy of Czechoslovakia. Slovakia was not presented as magnificent wilderness with lively folklore tradition any more, but was – at least as regards representation of Slovaks at export exhibitions – obviously marginalized.”

Josef Frank – Un/known Solitaire of Modern Style

Text by **Lubica Pavlovičová**

The exhibition held at the Austrian Museum of Applied Arts of Vienna prepared by architect Hermann Czech and the MAK curator Sebastian Hackenschmidt may also be understood as paying off debt towards Josef Frank who was born as an inhabitant of Austria-Hungary and died as citizen of Sweden. His works were exhibited twice in Vienna after the Second World War: in 1965 that he was awarded State Prize for Architecture and then as late as 1981. It means that Frank’s works have just returned to Austria’s capital after a relatively long period of time – nearly 35 years, even though Josef Frank (1885–1967) is considered one of the key personalities of the Austrian inter-war architecture, interior creation and design who also had international overlaps. Frank created vast work, was active in various branches, but even many of his contemporaries saw him as a lonely runner, a personality with specific approaches to the international modern style and universal aesthetics, but also as a critic of formalism. The exhibition at MAK contributes to the knowledge and popularization of his works and also underlines many parallels with the contemporary architecture and design.

Frank promoted view that people may not or even cannot imagine living in the conditions in which mechanical calculations and sophisticated rationality even dictate the

way of their private lives. He also rejected to perceive working and private environments in the same way. He may not on the other hand be labeled a follower of *Gesamtkunstwerk* ideas and of *Hoffmann’s Wiener Werkstätte* program. All his life he remained loyal to classical values that he defended as early as in his final thesis. He believed that any period must finally return to the roots represented by classical culture. Despite he respected modernism, in his theoretical works and in his interiors he clearly declared his critical approach to its development. Finally, despite being of the founders of *CIAM* (*Congrès International d’Architecture Moderne*) which came into existence in 1928, he resigned from the prestigious architectonic organization after its second congress.

The curators of the exhibition presented Frank as a personality whose major activities had unusually wide scope – ranging from architecture, interiors, furniture and textile works. A visitor of the exhibition is able to thoroughly get to know Frank as a productive artist operating in various branches and active in various periods of time from his studies until the sixties in Sweden, through his participation in the furnishing exhibition in the period of the so called Red Vienna (1919 – 1934), his works in *Werkbundsiedlung*, as the author of projects, mansion houses, solitaire furniture and textile design. Finding appropriate relations among the individual exhibits within the historical premises of the museum and showing them in the form to capture Frank’s desire for harmony as aptly as possible required thorough knowledge of Frank’s inheritance. This is what the authors of the exhibition did not just prove as they also presented Josef Frank as a designer whose works show parallels with those of other personalities – let us just as example mention Bernard Rudofsky, Rem Koolhaas, the *Super Normal* concept by Jasper Morrison and Naoto Fukusawa. All of them were solving the issue of how a man may live comfortably in the environment which optimally serves his individual needs just like Josef Frank did all of his life... And the answer to that question may be found in the character of the installation of the exhibition selected.

Tone of the Substance Collapsed. Czech Cubism Exposition at Dům u Černé Matky Boží of Prague

Text by **Ladislav Zikmund-Lender**

The third exposition of Czech cubism held at Dům u Černé Matky Boží of Prague, was this time organized by Museum of Applied Arts. It was open on December 2, 2015.

The curators of the present exposition Lucia Vlíčková and Daniela Karasová faced an uneasy task. Greater emphasis on applied design and architecture is not just motivated by the specialization of the institution organizing the exposition, but also by the efforts to capture as aptly as possible what is most valuable and unique and what may also be interesting for crowds of foreign tourists flowing around the downtown building. The present exposition presents whole sets of furniture which is in many respects a revolutionary step. It shows the relation of the cubist interiors to particular parts (such as lamps, carpets etc.) It in particular corrects the generally accepted stereotype on cubism as white/grey architecture and monochromatic interiors. The interiors were to the contrary very colorful with corresponding patterns of wallpapers and furniture upholstery. The style unity is supplemented by posters and ceramics (what is, however, perceptible is in particular absence of works created by Rudolf Stockar).

Besides the very artistic groupings the authors also present other institutions that the arrival of cubism would not be possible without – in the first place the Prague Art Workshops, Union of Czech Authors and Artěl. Artěl was founded in 1908 according to the model represented by *Wiener Werkstätte* and its objective was the production of affordable, artistically valuable downscale



design. Union of Czech Authors was established by Jan Kotěra in 1914. His intention resounding strongly in the society and in artistic circles was to achieve “harmony between the industrial and handicraft production and arts “. The Union was just to implement the Czech participation in the exhibition of *Werkbund*. The Prague Art Workshops were established by Gočár and Janák supported by businessman Odolen Grégr in 1912. It was just the enlightened clients that formed the audience of cubism and that ensured its development. The client aspect may not be overlooked and often was in the background of the form and material of particular pieces or behind the scope of the sets ordered. The exposition superbly shows cubism in its variants – this intention is especially served by the set of cubist chairs created by various authors prepared to form a mixture which reflects the variety, but undoubtedly comprises a unified artistic idea. Another set of furniture for the studio of painter Václav Rabas of 1914 visualizes cubist experiments in the field of folklorism. A holistic work of art experimenting in the area of cubism and folklorism at the same time which is on top of that probably one of the most significant orders implemented by Artěl were the interiors of the Hvězdoslav hotel at Štrbské pleso which were mainly processed by Ladislav Machoň, Vlastislav Hofman, Otakar Novotný or Rudolf Stockar. This may be the most striking sign of the cubist movement in Slovakia. The exposition presents various media of applied art, tries to present design in the sets mentioned in accordance with the watchword that the whole is more important than the set of its parts. There are also multimedia presentations on tablets, architecture is presented by a *slide-show* of impressive large format photographs by Ondřej Kocourek.

How close is the Distant Future of Design?

Text by Eduard Toran

It is much closer than we think. Of course the year is not 2030, but much of what was in the past considered as futuristic future is going on somewhere already. Communication with designers and artists of “applied art and industrial art” from Slovakia and the Czech Republic results in questions as to what the activities of designers of the future will be like, what will be necessary to know, what to prepare for or what – nowadays unpredictable – branches need to be studied. What is even more important is where to expect what needs, what clients, what projects, what kind of communication, administration, materials and instruments.

American practice of many years seeks after any betraying signs in the maze of economic circumstances. While European thinking in the field of design is based on social and democratic traditions, humanist need to help people and the public, moral, artistic and esthetic aspects, “the metrics” of American organization of creation emphasize pragmatic profitability, *commercialization of designs* i.e. returnability of investments made by the investors supporting creative inventiveness, the so called *venture of capitalists*. Not so much will happen without them. Their representatives in company boards may also make decisions on design. Once there was a plan to improve a product being prepared by the board (anything is called a product, regardless of whether it is a material product, a plan of financial nature or a new service). The presentation on a convincing design to improve something and to save material, labor, energy and costs was interrupted by the chairman “not to vent any innovative ideas, but to express improvements in dollar profits for the investors to understand”.

The objectives of design of the future are metaphorically just like „shooting running hares standing on your head on a turning merry-go-round fixed to a fast train rushing at night”, even though no chimney sweepers in a tunnel under a lunar eclipse are mentioned.

One needs to get used to creating and designing under new and unpredictable conditions with hasty and rapid changes of technology, genetics, metallurgy of materials, information processing, miniaturized omnipresent electronics and improving energy sources in *e.g.* the batteries miniaturized to highest extent – just to mention some of the immense number of changes around which influence the lives, organizations and forms of social systems.

One it is also necessary to unlearn what has been learnt or to ignore what we have believed in before. “There is a development in all directions, it goes forward, back and elsewhere, too”. New design concepts are needed for “additive versus subtractive manufacturing”. Production by traditional removal of material (a wooden product made of a tree, metal reduced by machining, lathing) will be replaced 3D printers “spinning” and connecting even vast constructions from new type molecules, just like fuselages of large sized airplanes are now “spin” of carbon fibers instead of aluminum sheet metal and riveting.

*25

*Oslavujte 25 rokov
Slovenského centra dizajnu
s časopisom **designum**!

Viac o predplatnom na www.sdc.sk



sdc

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 01
rok / year 2016
ročník / volume XXII
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
marec 2016

vedúca redaktorka / editor in chief
Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

**zodpovedná redaktorka /
executive and contributing editor**
Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader
Jitka Madarássová

jazykový preklad / translation
Rastislav Majorský

marketing
marketing@scd.sk

**redakčný kruh / editorial
cooperators**
Palo Bálik, Peter Biľak (Holandsko),
Zdeno Kolesár, Zuzana Labudová,
Jan Michl (Nórsko)
a Jiří Pelcl (Česká republika)

layout
Matúš Lelovský, Juraj Blaško

**grafická úprava, zalomenie /
graphic design and layout**
Matúš Lelovský

písmo / typeface
Akkurat, Comenia Serif

obálka / cover
Stáhovacia lampa s nástropnou
ružicou a držiakom, Futurit,
Továrňa na kábele, závod
Gummon, Bratislava, 30. roky.
papier / paper: Curious Collection
Matter Goya White

papier / paper
Cyclus Print

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 kníkupectvách a galériách
v Bratislave**
Satelit SCD, Artforum,
Kníhnica SCD, Galéria Medium,
Slovenská národná galéria,
Martinus, ARCHBooks, Slávica
**v kníkupectvách 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