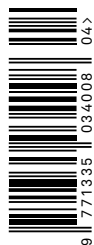


d

Časopis o dizajne
Ročník XXIX
4,50 €



9 771335 034008 04 >



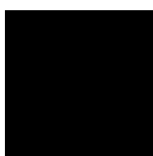
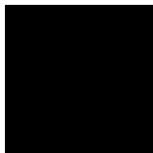
J&T BANKA EXPERT
NA INVESTÍCIE

TRPEZLIVOSŤ VÝNOS PRINÁŠA

Vo svete investícií má čas svoju hodnotu. Pravá chvíľa na najlepšie zhodnotenie raz dozreje.

www.jtbanka.sk

0800 900 500



	3	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Priemyselný dizajnér musí mať kontakt s praxou Rozhovor s Ferdinandom Chrenkom Zdeno Kolesár
	16	MADbyMAD alebo luxusná móda z biomateriálov Rozhovor s Martinou Ďurikovičovou Lívia Rášová
	30	Ikona, správny názov pre stôl od firmy Karpiš Katarína Hubová
	38	Interiéry roka rozkročené medzi Česko a Slovensko Petr Tschakert
Múzejne	52	Pavel Blažo – grafický dizajnér, fotograf, inovátor, experimentátor Gabriela Ondrišáková
Retrospektívne	64	Projekt Umenie mesta mapuje diela vo verejnom priestore Bratislavy Zoja Droppová
Teoreticky	74	Dizajnéri v českých zemiach a československý strojársky priemysel 1918 – 1992 Jaroslav Polanecký
	82	Písma čísla Monika Juríková, Radovan Vašák
	83	Summary Katarína Kasalová



Martina Ďurikovičová:
Lemon Crystal, 2023.
Foto: Jarka Črepová



Text Jana Oravcová

Na začiatku roka sme si predsavzali, že si budeme pripomínať 30. výročie samostatnosti Slovenskej republiky príspevkami, ktorými sa v spomienkach vrátime k súžitiu s Čechmi v jednom štátnom usporiadaní. Pripravili sme články, ktoré nám sprítomnili minulosť a súčasnú spolupatričnosť prostredníctvom dizajnu. Veríme, že naša vzájomná spriaznenosť týmto výročím nekončí, a aj naďalej budeme spoločnú históriu v oblasti dizajnu skúmať, analyzovať a novými prístupmi prehľadovať aj v ďalších ročníkoch.

Časopis *Designum* čaká v nasledujúcom roku oslava 30. výročia jeho vzniku. Hoci jeho nulté číslo bolo distribuované už koncom roka 1993, jeho oficiálne vydávanie môžeme datovať od roku 1994. Toto jubileum si budeme pripomínať príspevkami, ale aj sprievodnými podujatiami.

Posledné číslo tohto ročníka sme pripravili s cieľom prezentovať troch laureátov Národnej ceny za dizajn. Cenu ministerstva kultúry za prínos v oblasti dizajnu získal Ferdinand Chrenka. Zhodnotenie jeho dizajnerskej tvorby pre firmy a tiež jeho dlhoročné pedagogické pôsobenie na VŠVU približuje rozhovor, ktorý pripravil Zdeno Kolesár.

Martina Ďurikovičová získala v Národnej cene za dizajn 2023 – Produktový dizajn ocenenie v kategórii Móda & Módne doplnky za kolekciu *Pink Metrix Collection*. Zároveň jej medzinárodná porota tejto súťaže udelila aj Cenu pre osobnosti dizajnu – Nový zjav. O procese vzniku módnych odevov z autorského bioplastu, ale aj o jej pracovných skúsenostiach v módnych domoch sa s ňou zhovárala Lívia Rášová.

Stôl *Ikona* získal v Národnej cene za dizajn 2023 – Produktový dizajn špeciálnu cenu v kategórii Domov & Verejný priestor. Vyrába ho firma Karpiš, jediný výrobca na Slovensku, ktorý sa špecializuje na rozťahovacie jedálenské stoly z masívu. Aká cesta viedla k výrobe tohto jedálenského stola, ako sa vyvíja táto slovenská firma pôsobiaci v Prievidzi už vyše tridsať rokov, píše v reportáži Katarína Hubová.

Súťaž Interiér roka už deväť rokov popularizuje profesiu českých i slovenských architektov a interiérových dizajnérov. V mnohých kategóriách sú pravidelne oceňované najmä výnimočné slovenské interiéry. O súťaži, jej kategóriách a projektoch, ktoré prispievajú k celkovej kultúre spoločnosti, informuje Petr Tschakert.

Grafický dizajnér a fotograf Pavel Blažo patrí medzi autorov, ktorí Slovenskému múzeu dizajnu SCD krátko po jeho vzniku darovali štedrú časť svojho diela. Nedávno oslávil osemdesiate narodeniny, jeho doterajšiu tvorbu pri príležitosti jubilea rekapituluje Gabriela Ondříšáková.

Galéria mesta Bratislavy začiatkom septembra 2023 oficiálne spustila online katalóg, ktorý bude postupne prinášať komplexné informácie o umeleckých dielach vo verejnom priestore mesta Bratislava. Výskum venujúci sa dielam, ktoré na území Bratislavy vznikali v období po druhej svetovej vojne až po súčasnosť a druhovo a typologicky sa zameriava na exteriérové sochy, pomníky a pamätníky, výtvarne stvárnené pamätné tabule, fontány, drobná architektúra a autorský dizajn, približuje článok Zoje Droppovej.

Kniha *Designéři v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918 – 1992*, ktorú spracoval kolektív autorov Zdeno Kolesár, Vít Jakubíček, Jiří Hulák a Johanna Pauly je publikačným výstupom výskumného projektu Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne a Národného technického múzeu v Prahe. V recenznom príspevku ju hodnotí Jaroslav Polanecký.

V tomto čísle sme použili v nadpisoch písma Cyber Fairy od Moniky Juríkovej a Boing od Radovana Vašáka.

PRÍEMYSELNÝ DIZAJNÉR MUSÍ MAŤ KONTAKT S PRAXOU

Rozhovor s Ferdinandom Chrenkom

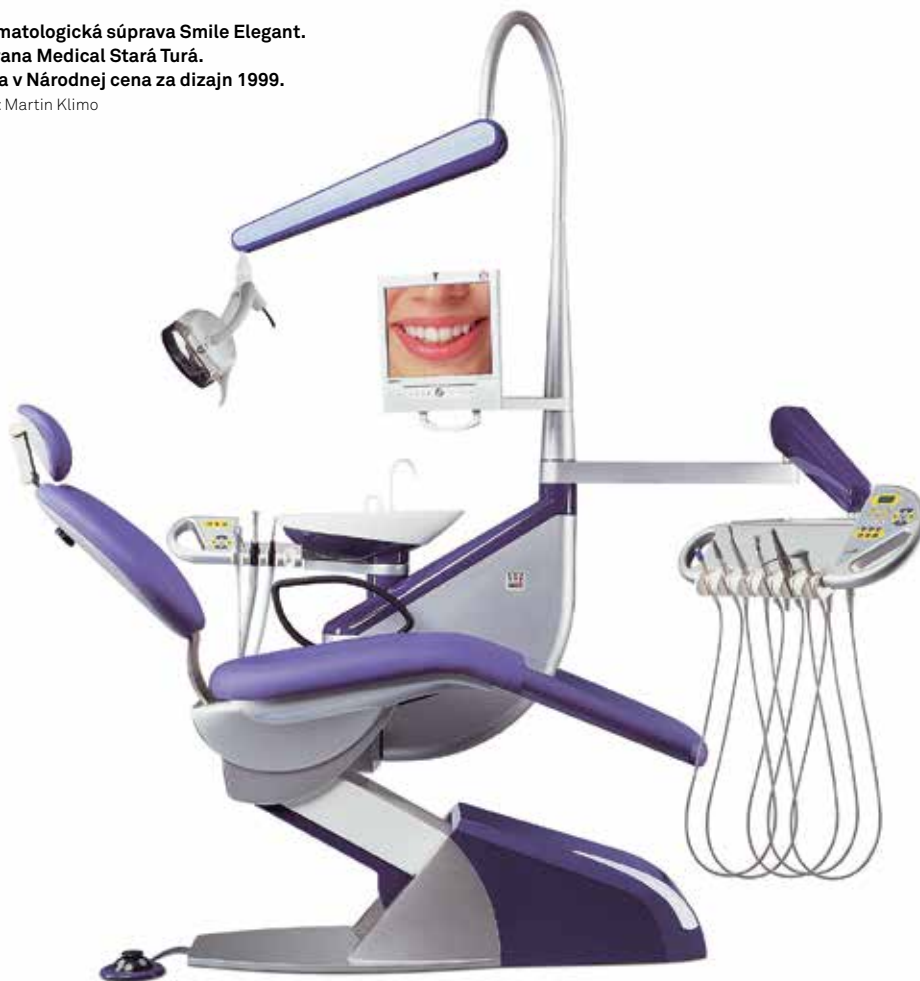
Ferdinand Chrenka (1956) získal v Národnej cene za dizajn 2023 – Produktový dizajn Cenu za dlhodobý kultúrny prínos v oblasti dizajnu, ktorú mu na slávnostnom galavečere odovzdala ministerka kultúry SR Silvia Hroncová. Patrí k najproduktívnejším slovenským dizajnérom, jeho stopy možno nájsť v rôznych oblastiach priemyselnej výroby. Najviac publicity získal za práce pre firmu Chirana Medical, ale rozsah jeho aktivít je omnoho širší. Temer ako povestné „od špendlíka po lokomotívu“. Ocenenie za dizajn získal napríklad ako spoluautor za elektronické pero *O-Pen* (Národná cena za dizajn 2017 – Produktový dizajn), je spoluautorom lanovky a nástupnej stanice v Poľsku, k vizionárskym prácam patria jeho projekty získavania čistej energie.

Ferdinand Chrenka absolvoval štúdium dizajnu u Tibora Schottera na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (VŠVU) v roku 1986. Tam sa v rokoch 1990 až 2023 docent Ferdinand Chrenka venoval aj pedagogickej práci. Najskôr viedol prípravný kurz dizajnu a v roku 1993 založil ateliér Industrial dizajnu. Niekoľko rokov tiež paralelne viedol ateliér Priemyselného dizajnu na Univerzite Tomáša Baťu v Zlíne. Väčšina ateliérových prác jeho študentov vznikala v priamom kontakte s reálnym prostredím, so špičkovými domácimi aj zahraničnými firmami a inštitúciami. Vďaka tomu sa študenti oboznamovali s najnovšími výrobnými postupmi, pripravovali sa na prácu v tíme s rôznymi špecialistami. Viacerí z nich zaujali významné dizajnérske pozície v renomovaných firmách.



Udelenie prestížneho dizajnerskeho ocenenia, ale aj zhrnutie dlhoročnej dizajnerskej a pedagogickej činnosti Ferdinanda Chrenku sa stalo podnetom pre nasledujúci rozhovor.

Stomatologická súprava Smile Elegant.
Chirana Medical Stará Turá.
Cena v Národnej cene za dizajn 1999.
Foto: Martin Klímo



Stomatologické kreslo Smile Sk1.
Chirana Medical Stará Turá.
Cena v Národnej cene za dizajn 2001.
Foto: Martin Klímo



**Vráťme sa do tvojich školských čias.
Pripravila ťa škola zodpovedne do
života?**

↓

Začnem strednou školou. Študoval som na Škole umeleckých remesiel v Brne u Ladislava Martínka, ktorý bol žiakom a desať rokov aj asistentom Vincenca Makovského. Za návrh sústruhu z roku 1939 je Makovský považovaný za zakladateľskú osobnosť českého dizajnu, ale bol to najmä klasický sochár. Aj ja som sa na strednej škole cítil skôr ako sochár, hoci som študoval na odbore tvarovania výrobkov z plastických hmôt. Strednú školu som skončil v roku 1975 a na VŠVU som sa potom dostal až na šiestykrát v roku 1981. Za ten čas som pracoval v podniku Technické sklo v Bratislave. Vstával som o piatej, chodil do fabriky, takže keď som sa dostal na vysokú školu, mal som oveľa pragmatickejší vzťah k dizajnu než moji spolužiaci. Už na prijímačkách som sa s pedagógmi rozprával hlavne o praktických veciach a moje postoje

Stomatologická súprava Cheese.
Chirana Medical Stará Turá.
Hlavná cena v kategórii Produktový
dizajn Národnej ceny za dizajn 2009.
Foto: Martin Klimo



pri školských úlohách boli vždy zakotvené v realite. Chcel som, aby moje práce mali reálny význam, aby neostávali v akademickej polohe. Vybavil som si napríklad spoluprácu s firmou Clara, ktorá vyrábala termosky, a nemôžem povedať, že by mi vtedy škola v tom nejako pomáhala alebo poskytovala iné impulzy na spoluprácu s praxou.

Po skončení VŠVU si nastúpil ako dizajnér do podniku Tesla Elektroakustika v Bratislave. Socialistický štát deklaroval svoj vážny záujem o dizajn, v oficiálnych dokumentoch ho označoval za nevyhnutný nástroj budovania všestranne rozvinutej osobnosti. A v osemdesiatych rokoch, keď si začal v Tesle pracovať, sa už zdôrazňoval aj jeho ekonomický význam v hospodárskom raste...

↓
Štátna organizácia dizajnu bola dobrá v tom, že existovali inštitúcie, ktoré sa mali o veci starať, veci boli „zaradené“. Ako profesionál som napríklad musel

mať skončenú vysokú výtvarnú školu, aby som mohol pracovať na „voľnej nohe“. Nemohol som svoju profesiu robiť bez formálneho vzdelania. Ale inak okolo dizajnu štát hral len divadlo. Deväťdesiat percent nášho vývozu išlo do Sovietskeho zväzu, a ten bral všetko. Dizajn v podnikoch bol tiež len hrou, nikto sa v nich reálne nemusel zaoberať konkurencieschopnosťou. Z fabrík sa stávali múzeá, nebolo treba nakupovať nové technológie. V Tesle som zistil, že práca dizajnéra v socialistickej podniku je často len pretváрка. Dostal som za úlohu „poľudštiť“ lacný páskový magnetofón pre lietadlá EKM 400. Na jeho dizajne som pracoval pol roka a napriek množstvu obmedzení vyzeral vedľa toho pôvodného ako z iného sveta. Nakoniec ho nevyrábali, ale svoju prácu neľutujem. Naučil som sa pracovať v mikropriestore minimálnych materiálových a technologických možností a využívam to podnes, aj keď sa vždy snažím príliš limitujúce možnosti aspoň trochu rozširovať.

Základom mojej práce však stále ostáva efektívnosť, hľadanie optimálnej súvzťažnosti žiaduceho a možného.

Za stomatologické kreslá pre podnik Chirana si v rokoch 1999, 2001 a 2009 získal Národnú cenu za dizajn. Výrazným spôsobom si sa podieľal na resuscitácii kedysi tradičného výrobcu medicínskej techniky, ktorý v období ekonomickej transformácie v deväťdesiatych rokoch mnohí odpisovali. Aj alebo možno najmä vďaka tvojmu dizajnu zaznamenali produkty Chirany predajný úspech na medzinárodných trhoch. Priblíž nám tento príbeh.

↓
Začalo sa to v roku 1993 konkurzom, na ktorom sme sa zúčastnili piati. Medzi nimi aj Jarolím Vavro, ktorý pre Chirana pracoval dlhé roky. S odstupom času myslím, že som uspel preto, že som nebol natoľko zviazaný s racionalitou starších riešení. Ponúkol som veľkorysejší prístup.

Chladiaca vitrína Nina.
Pastorkalt, 2017.



Stomatologická súprava
Cheese Easy, 2009.
Chirana Medical Stará Turá.
Foto: Martin Klimo



Aká vtedy bola v podniku situácia?

↓

Prišiel som do Chirany, keď v novom konkurenčnom prostredí zanikali mnohé slovenské podniky. Aj v Chirane vtedy panoval pesimizmus. Keď som novej stomatologickej súprave v nezvykle živých farbách dal názov *Smile*, komentovali to ako „posledný úškrn Chirany pred krachom“. Ale keď sme túto súpravu prvý raz v Prahe vystavili, bol to veľký úspech. Začala sa predávať a do podniku prichádzali peniaze. Dôležitým spôsobom som musel svojou prácou prispieť, aby 400 ľudí malo prácu. Spolu s konštruktérmi a vedením sa starať o to, aby podnik obstál v silnej konkurencii, aby rástol. Zodpovednosť bola obrovská. Kedysi sa deväťdesiat percent produkcie bez problémov vyviezlo na východné trhy, po ich páde sa začalo bojovať o každé percento. Bolo treba rátať s každou korunou, formy na jednu súpravu stoja milión eur a nemohli sme si dovoliť chybný krok. Presne bolo treba definovať okruh zákazníkov, ich možnosti. Keby si naše výrobky nikto nekúpil, bola by celá práca zbytočná.

Aké mala spolupráca s Chiranou pokračovanie? Dočítal som sa, že Chirana predáva stomatologické súpravy do temer štyridsiatich krajín sveta.



Vrátane vyspelých západoeurópskych ako Francúzsko, Nemecko, Taliansko či Benelux, ale aj do Kanady, Južnej Kórey a Austrálie.

↓

Prvá generácia *Smile* bola na trhu pätnásť rokov, predalo sa jej vyše pätnásť tisíc kusov a samostatné kreslo sa predáva dodnes, aj keď životnosť takýchto produktov sa ráta približne na päť rokov. Chcel som udržať kontinuitu živého výrazu netypického pre sterilnú stomatologickú techniku, a tak som ďalšiu generáciu nazval *Cheese*. Slovo, ktoré má, podobne ako jeho slovenský variant, v angličtine navodiť na tvári úsmev pri fotografovaní. V propagácii sme využívali humor, ale zároveň sme museli sledovať technický vývoj, ktorý v stomatologických prístrojoch neuvieriteľne rýchlo napredoval. V Chirane, našťastie, konštruktér inžinier Jozef Pilát sledoval vízie, nehľadal prekážky, ale spôsoby, ako potreby dizajnu naplniť. Bolo treba hľadať materiálové možnosti, zohľadňovať náklady vo vzťahu k objemu výroby. Ten sa v porovnaní s prvou generáciou zvýšil, takže sa mohli uplatniť progresívnejšie materiály a technológie. Prichádzali sme s novými ideami a dokázali sme sa vymedziť voči stereotypom konkurencie. Trávil som vtedy pravidelne v sídle Chirany v Starej Turej tri letné mesiace,

keď bolo v škole voľno. *Cheese* sa stále vyrába, zatiaľ sa predalo vyše dvanásťtisíc súprav, ale minulý rok som odovzdával podklady pre ďalšiu generáciu, ktorú som nazval *Kiss*. Konštrukčné dáta sú už pripravené na vzorovanie, budúci rok sa plánujú prezentácie na výstavách.

Pre Chiranu teda pracuješ už tri desaťročia. Ovplyvnilo to tvoj pohľad na dizajn?

↓

Za ten čas som sa musel naučiť veľa technológií a ďalších vecí, ktoré podmieňujú dizajn. Ľahšie sa mi potom pôsobilo na škole. Pedagóg, ktorý v živote nerobil vo fabrike, sa môže tešiť zo svojej kreativity, ale tá je akoby na vode. Necíti realitu technológií, ale ani limity v nákladoch.

Systematicky si spolupracoval aj s firmou vyrábajúcou chladiace vitríny Pastorkalt. Aké mal v nej dizajn postavenie?

↓

Firmu založil v Nových Zámkoch taliansky podnikateľ Franco Pastorello s dvoma Slovákmi. Spolupráca fungovala veľmi dynamicky. Priniesol som návrhy a už o týždeň boli hotové prototypy. Podobne ako v prípade Chirany som spolupracoval aj na propagácii,

napríklad na prezentácii na najväčšom veľtrhu svojho druhu v Düsseldorfe. Firma sa v krátkom čase zväčšila a zvýšila výrobu. Viaceré moje produkty sú stále na trhu.

Druhé miesto v Národnej cene za dizajn 2017 ste získali v rámci štúdia Feromon s Borisom Belanom a Milanom Novosedliakom za elektronické pero O-Pen. Aký je jeho osud?

↓

To bola zložitá technológia, veľmi sme sa na tom narobili. Dotiahli sme to až po obal a propagačné video. Pero má patent v USA, ale podnikateľovi sa ho nepodarilo uviesť do výroby. V zmluve máme dohodnutý len podiel na zisku, takže sme na tom vzhľadom na investované vlastné financie prerobili. Aj takto dopadnú niektoré projekty.

S Borisom Belanom ste v roku 2016 spolupracovali aj na dizajne lyžiarskych lanoviek.

↓

Išlo o prácu pre niekdajšieho licenčného výrobcu lyžiarskych vlekov a lanoviek Tatrapoma, ktorý zmenil názov na Tatralift. V starej Cvernovke sme v Borisovom ateliéri vyrobili prototyp krytej šesťsedačky, inovovali sme technické riešenia a obzvlášť sme dbali na ergonómiu. Vyrobili sme aj kopytá



Nástupná stanica Tatralift. Beskid
Sport Arena, Poľsko, 2016.

na formy. Sedačka funguje v poľskej
Beskid Sport Arene, tam sme navrh-
li aj veľkú nástupnú stanicu v tvare
zatvorenej knihy.

Väčšina výtvarníkov sa pod svoje
diela podpisuje. V galérii každý vie,
kto je autorom ktorého diela. Aj ty
si síce na firemných prospektoch
podpísaný, ale väčšina užívateľov
vníma prácu dizajnérov ako ano-
nymnú, ukrytú pod menom firmy.
Zodpovednosť za fungovanie firmy
máš vysokú, možno aj finančné
ohodnotenie je slušné, ale nechýba
ti publicita, ktorú si aspoň niektorí
umelci užívajú?

↓

Nechcem sa zaoberať navrhovaním
svietnika v tvare Eiffelovky pre galériu.
Mne práca pre firmu vyhovuje. Keď di-
zajnér niečo vystaví v galérii, príde tam
pár ľudí na vernisáž a potom už nikto.
Na veľtrhy chodia tisíce ľudí. Stojím pri
svojich výrobkoch a sledujem reakcie
ľudí. Potrebujem dostať späť energiu,
ktorú som do svojej práce vložil.

Navrhuješ produkty pre veľmi
rôznorodých výrobcov. Žijeme v ére
globalizácie, ale myslíš, že je možné
inšpirovať sa aj národnými, prípad-
ne lokálnymi tradíciami v dizajne?

↓

Som spoluzakladateľ súťaže Ústredia
ľudovej umeleckej výroby (ÚĽUV)
Kruhy na vode zameranej na zhodno-
tenie národných výrobných a kultúr-
nych tradícií v moderných výrobkoch.
S textilným výtvarníkom Jozefom
Bajusom sme stáli aj pri zrode časopisu
Remeslo, umenie, dizajn, ktorý ÚĽUV
vydáva a ktorého ambície sú podobné.
Vo svojom ateliéri sme sa so študentmi
dlhodobo venovali téme, ktorú som
nazval Z minulosti do prítomnosti –
návrat k citu a rozumu. Práve spojenie
citu a rozumu bolo pre našu ľudovú
tvorbu príznačné. Ale tradície sa nesmú
umŕtvovať. Treba ich posúvať do súčas-
nosti, aktualizovať. Keby naši predko-
via mali laser, boli by ho použili, takže
zmysel zhodnotenia tradície nevidím
vo vyrezávaní ornamentov lupienkovou
pílkou. Slovensko by nemalo svoje kul-
túrne tradície konzervovať, ale slobod-
ne ich rozvíjať.



Lietajúca elektrárňa Manta. 2000.
Vizualizácia Milan Novosedliak.

Spomenul si študentské zadania. Prizríme sa teda bližšie na tvoju pedagogickú prácu.

↓
Keď mi docent Peter Paliatka v roku 1990 navrhol, aby som prišiel učiť na VŠVU v prípravnom kurze, mal som trénu. Navyše systém rotovania študentov, ktorí strávili v mojom kurze pol semestra, teda nemohli preniknúť do hĺbky problémov, som nepokladal za optimálny. Od roku 1993 som začal viesť ateliér Industrial dizajnu, kde to už bolo iné... Učenie bolo pre mňa podobné ako dizajnérska tvorba. Vkladal som doň energiu, ktorá sa mi vracala v tom, ako študent rástol. Na začiatku semestra prišli študenti plní očakávania, bolo im treba dať energiu. Vlak sa rozbehol. V prvom kole študenti často chodili len s celkom hmlistými predstavami o tom, čo by chceli robiť. Snažil som sa im pomôcť pri hľadaní správnej cesty. Preniknúť spolu s nimi do problematiky, ktorú riešili. Ale

inak som viedol študentov k samostatnosti. Neuznávam stredoveký systém „majster a jeho žiak“. Študent sám musí vyhodnocovať vstupy, zohľadňovať cieľovú skupinu, vyberať formy a farby. Musí si predovšetkým uvedomiť, že rieši dizajn pre iných, a nie sám pre seba.

Niekoľko rokov si popri VŠVU paralelne viedol aj ateliér Priemyselného dizajnu na Univerzite Tomáša Baťu v Zlíne. Môžeš porovnať podmienky, mentalitu študentov a ich výsledky?

↓
Ťažko to vo všeobecnosti možno porovnávať. V Zlíne sa docent Surman snaží nadväzovať na dedičstvo profesora Škarku, ktorý pragmaticky spolupracoval s firmami, ale otvára aj priestor pre experiment. Je to môj doktorand, sme si názorovo blízki. V zlínskom ateliéri je štyridsať až päťdesiat študentov, takže každý ani nemá svoj stôl a chodí len na korektúry. Rieši sa súbežne

množstvo tém. V Bratislave som sa zameriaval na veľké projekty, na ktorých pracovali všetky ročníky naprieč ateliérom. Dávnejšie to boli napríklad svietidlá pre Artemide, ktoré sme potom mohli v Prahe prezentovať na prestížnej výstave. Najčastejšie sme sa zamerali na dva projekty za semester. Naposledy to bola spolupráca s nábytkárskou firmou TON, ktorej výsledky vystavujeme v jej galérii v Bystřici pod Hostýnem, a návrhy príborov pre firmu Sandrik. Ich prezentáciu pripravujeme do Žarnovice a potom do Viedne.

Aký vzťah mala tvoja práca profesionálneho dizajnéra k pedagogickým aktivitám?

↓
Nikdy som neprenášal svoje zákazky do školy, nie je podľa mňa správne využívať potenciál mladých na riešenie súkromných projektov. Snažil som sa tieto oblasti oddeľovať. Jedným mojím životom je moja dizajnérska práca,



Propagačná fotografia pedagóga a študentov ateliéru Industrial Design VŠVU k projektu pre Sandrik- Berndorf, 2023.

Foto: Miroslav Gasidlo

Viktória Fehérová. Z projektu Príbor ateliéru Industrial Design VŠVU pre Sandrik – Berndorf, 2023.



druhým bola práca v škole. Na druhej strane som presvedčený, že ak chce človek dizajn učiť, musí v tejto sfére aktívne pracovať. Praktické skúsenosti, ktoré treba stále aktualizovať, sú oporou pre metodiku výučby dizajnu.

Viacere školské projekty ste rozvíjali v priamom kontakte s výrobnou praxou. V čom vidíš pozitíva takto zameraných projektov oproti úlohám riešeným v „skleníkovom“ prostredí školy?

↓

Učiť priemyselný dizajn bez kontaktu s reálnym prostredím sa ani nedá. Je veľmi dôležité, aby študent vnímal všetky vstupy – pre koho je projekt určený, aké sú dostupné technológie a ďalšie možnosti a požiadavky až po obal. A každá z týchto položiek sa stále vyvíja, napríklad ani ergonomické požiadavky nie sú nemenné. Dizajnér má dnes šancu prichádzať s riešeniami, ktoré nesúvisia len s formou, ale aj s technickými ideami. Treba sa tiež pripraviť na prácu v tíme s rôznymi špecialistami. Myslím, že učiť dizajn bez kontaktu s praxou v oblasti priemyselného dizajnu je nemožné.



Spomínal si niektoré firmy, s ktorými ste v rámci ateliéru spolupracovali. Bolo ich však oveľa viac...

↓
 Išlo o spoluprácu s množstvom firiem, v poslednom čase napríklad Electrolux, Palma, Compaq, Kodreta, Rona, Polytrade, Fun Time, Tuli, N-Point, Studio 21, Halla, Cul Charge, SWN Moravia, Chirana Medical, Edu-lab, Tarian, Tescoma, Egoe, Lasvit, s Ústredím ľudovej umeleckej výroby a Slovenskou akadémiou vied. Študenti v ich rámci získali množstvo ocenení v domácich aj zahraničných súťažiach.

Ako nevyhnutnosť sa do budúcnosti javí zapojiť dizajn do stratégií trvalej civilizačnej udržateľnosti. Aký je tvoj názor na jeho potenciál?

↓
 Ohľadom udržateľnosti sa domnievam, že základný rámec zmysluplných riešení musí byť vymedzený zákonmi, potom už dizajnér môže prispieť konkrétnymi riešeniami. Zaoberal som sa projektmi čistej energie, ale jednotlivec nemá prostriedky ani možnosti ich presadiť. Som skeptický k zmysluplnosti druhotného

používania odpadu, k tvorbe nových výrobkov z použitých plastových fliaš či CD alebo k uprednostňovaniu dreva ako materiálu z ekologických dôvodov. Nevyhnutné je uvažovanie v globálnom meradle, a to môže zastrešiť skutočne len štát legislatívnymi opatreniami. Ako dizajnér som potom pripravený riešiť konkrétne projekty. Dizajnér ale má možnosť posúvať postoje ľudí, cez navrhované produkty ich motivovať k dlhodobjšiemu užívaniu rozumných predmetov v protiklade k súčasnému rýchlemu a povrchnému konzumu. V rámci svojich možností sa o to aj ja vo svojej práci snažím.

Prizrime sa trochu bližšie na tvoje projekty čistej energie.

↓
 Zaoberal som sa nimi už od školských čias. Príkladom je lietajúca elektrárňa *Manta*, pomenovaná podľa druhu morského raje. Od nej je odvodená základná forma, techniku inšpirovali vzducholode. Vo vnútri tela *Manty* sú umiestnené vrtule generujúce elektrinu. Jej veľkorozmerný model z padákoviny visí v Zážitkovom centre vzdelávania Aurelium v Bratislave.

Teraz sa zaoberám projektom *Baobab*. Ide o solárne kolektory v tvare stromu, ktoré sa otvárajú a rýchlo rotujú pod náporom vetra na princípe plachtetnice. Jednotlivé časti sa zapájajú podľa sily vetra. Takže kombinácia solárnej a veternej elektrárne. Baobaby sú stroje v púšti, ktoré čerpajú vlahu z veľkej hĺbky a veľmi efektívne narábajú s energiou. Odtiaľ názov. Zatiaľ mám hotové modely, reálne by Baobaby boli veľké ako ich prírodné vzory, teda s výškou okolo 15 metrov. S možnosťou prispôsobovania požadovanému výkonu.

Svoje práce si spolu s prácami svojich študentov prezentoval na viacerých výstavách. Naposledy minulý rok v Galérii Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch. Chystajú sa aj ďalšie podobne zamerané prehliadky?

↓
 Pripravili sme výstavu pre Bratislava Design Week 2023 a v máji 2024 prenesieme výstavu projektu TON z Bystřice pod Hostýnem do Brna. V apríli 2025 bude veľká výstava môjho ateliéru a mojich prác paralelne v Umeleckej besede a v ÚLUV-e v Bratislave. Časť by



Projekt stoličiek ateliéru
Industrial Design VŠVU pre TON
Bystřice pod Hostýnem, 2023.

Zdeno Kolesár pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave a v Kabinete teoretických štúdií Fakulty multimediálnych komunikácií Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne. Venuje sa najmä dejinám dizajnu. Knižne vydal dve české a dve slovenské vydania publikácie *Kapitoly z dejín dizajnu* (1998 – 2009), *Kapitoly z dejín grafického dizajnu* (2006), *Historia projektowania graficznego* (spoluautor Jacek Mrowczyk, (2018), je editorom publikácií *K dejinám dizajnu na Slovensku* (2013), *Art dizajn. František Burian a študenti* (2017), *Tibor Uhrín. Forma spríjemňuje funkciu* (2019), *Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918 – 1992* (2022). Publikuje v domácich a zahraničných odborných periodikách.

potom mala byť prenesená do galérie G18 v Zlíne. Perspektívne by sa mala uskutočniť aj výstava v mojom rodisku v Holíči a v Brne, kde som študoval na strednej škole.

Pri udeľovaní Národnej ceny za dizajn si spomínam, že starostlivosť o dizajn by na Slovensku nemala patriť len do gescie ministerstva kultúry, ako to bolo doteraz. Máš konkrétnejšiu predstavu, ako by k rozvoju dizajnu mohli prispieť aj iné rezorty?

↓
Som ovplyvnený tým, že som viackrát bol členom aj predsedom komisií, ktoré udeľovali české ceny za dizajn. Videl som, ako to funguje, keď je starostlivosť štátu o dizajn intenzívnejšia a zainteresované sú viaceré jeho zložky. U nás je Slovenské centrum dizajnu tak trochu nechcené dieťa ministerstva kultúry a boli aj tlaky na jeho zrušenie. Dizajn sa chápe ako čosi výtvarné, ale málo sa vníma jeho potenciál pre rozvoj priemyslu a ekonomiky. Keď som raz sedel po udelení Národnej ceny za dizajn na diskusii, videl som tam len zamestnancov dizajn centra a študentov, ale žiadneho podnikateľa. Nadviazal som kontakt so Združením mladých podnikateľov Slovenska,

pretože rôzni podnikatelia sa zaoberajú kadečím, ale netušia, že dizajn by im mohol významne pomôcť. Na Slovensku máme obrovský potenciál kreativity, čo vidím na medzinárodných konfrontáciách. Mali by sme ho využiť.

Veľa sa v súčasnosti hovorí o sociálnom rozmere dizajnu. Aký je tvoj pohľad na túto oblasť.

↓
Môj ateliér nebol len o spolupráci s firmami. Robili sme napríklad projekt multifunkčného parku pre pravý breh Dunaja v okolí Prístavného mosta. Teda pre tú oblasť, ktorej sa zrejme čoskoro zmocnia developeri. Iný projekt sme nazvali *Help* a zameriaval sa na naplnenie hesla „pomoc“ dizajnom akýmkoľvek spôsobom. Ďalší bol zacielený na potreby vzdelávania v 21. storočí a spojený s konkrétnou školou na Sibírskej ulici v Bratislave. Morálny rozmer dizajnu bol súčasťou vedenia môjho ateliéru. Veľa rokov som robil workshopy s rómskymi deťmi v obci Píla pri Žarnovici, kde bývam. Ide o obec s vysokou nezamestnanosťou. Snažím sa v nej prerušiť začarovaný kruh s dedičstvom negatívnych skúseností rodičov, odkázanosti na podporu štátu, pasivitu, stereotypy a rezignáciu. ■

HOME OF
CONSUMER GOODS



ambiente

26.–30. 1. 2024

FRANKFURT NAD MOHANOM

THE LIFESTYLE MOVE- MENT

Najzaujímavejší vývoj a najrozmanitejšia ponuka v sektore spotrebného tovaru – Ambiente napreduje. Jeho sekcie Dining, Living, Giving a Working sa neustále prispôsobujú meniacemu sa trhu. Veľtrh inšpiruje a spája ľudí, témy a trendy.

Váš obor, vaša komunita:
ambiente.messefrankfurt.com
info@czechrepublic.messefrankfurt.com
Tel. +420 233 355 246



messe frankfurt

MAKBY



PINK MATRIX COLLECTION,
London Fashion Week, 2023.

Rozhovor
s Martinou Ďurikovičovou

MÁD

alebo luxusná móda
z biomateriálov

Text Lívia Rášová
Foto Jarka Črepová



Cook it! Wear it!
Eat it! Vitalise
plants with it!



Martina Ďurikovičová (1995) je odevná dizajnérka, ktorá vedie vlastnú značku MADbyMAD. Zároveň pôsobí na pozícii *general designer* v módnom dome Chanel v Paríži. Vyštudovala odevný dizajn na University of the Arts London – Central Saint Martins (2017 – 2022). Štúdium ukončila bakalárskou prácou *Pink Matrix Collection*. Kolekcia odevov, ktoré vytvorila z autorského bioplastu, získala hneď niekoľko významných ocenení: Media Award 2022 od International Talent Support, nomináciu v kategórii Green Trail Award 2022 od LVHM, Best Fashion Talent 2022 od Slovak Fashion Council, ako aj Národnú cenu za dizajn 2023 – Produktový dizajn v kategórii Móda & Módne doplnky. Kolekcia bola zároveň prezentovaná na London Fashion Week 2022, International Talent Support 2022 v Terste či Bratislava Fashion Live 2022.



Rozprávame sa spolu niekoľko týždňov potom, ako si v Národnej cene za dizajn 2023 – Produktový dizajn získala ocenenia v kategórii Móda & Módne doplnky za kolekciu *Pink Metrix Collection*. Zároveň ti medzi národná porota tejto súťaže udelila aj Cenu pre osobnosti dizajnu – Nový zjav. Čo to pre teba znamená?

↓
Ceny, ktoré som získala, sú pre mňa výnimočné už len tým, že pochádzajú z mojej rodnej krajiny. Veľmi si to vážim. Je super, že publikum na Slovensku rozumie mojej tvorbe. Zároveň je pre mňa veľmi podstatné, že sa mi podarilo poslať správu tam, kde sa to vlastne všetko začalo. V podstate to má pre mňa aj akúsi nostalgickú a veľmi personálnu hodnotu, keďže moja babka, moja veľká inšpirácia, bola tiež z Bratislavy. A hoci kolekcie vznikli v zahraničí a boli prezentované na rôznych miestach Európy, vrátili sa tam, odkiaľ pochádzajú. Slovensko je miesto, kde by som v budúcnosti chcela pôsobiť.

Lákalo ťa módne návrhárstvo už od detstva? Priblíž mi tvoju cestu k odevnému dizajnu.

↓
Keď som bola malá, trávila som veľa času s babkou. Ona, ale aj jej byt ma

inšpirovali aj v tvorbe neskorších kolekcií. Často som u nej pobehovala a predstavovala si, že každá časť jej bytu je iná galaxia. V jednej z jej izieb bolo hádam stopäťdesiat kvetov, do nej som umiestnila svoju kvetinovú galaxiu. Spomínam si aj na stolík s kryštálmi, pri ktorom bola zas kryštalická galaxia.

Práve babka ma naučila všetkým technikám, ako sú háčkovanie, štrikovanie, šitie na stroji. Vytvorila som si s ňou aj taký mini biznis. Podľa môjho prania šila šaty pre bábiky, a ja som je za každé dávala asi 10 korún. Keď toho mala babka plné zuby, povedala mi, že rob si to sama. Keďže som v tom čase ešte nemala dovolené šiť na stroji, začala som spájať veci zicherkami, ktoré používam doteraz. Keď som mala asi jedenásť, prihlásila som sa so svojimi návrhmi do súťaže detského časopisu *Whitch*, kde som mala vytvoriť návrhy pre rôzne charaktery. Nič som nevyhrala. Bola som dosť sklamaná a v podstate z tvrdohlavosti som sa rozhodla, že dokážem a ukážem im, aká budem módna návrhárka! Začala som si kresliť prvé logá, a keď som mala pätnásť, šestnásť, začala som sa seriózne pripravovať na vysokú. Chodila som na gymnázium a popri tom som robila prvé kolekcie, ktoré som posielala na rôzne súťaže (BFW, Krakov a i).



Flower Crytal & Flower
Crystal Armer, 2023.

Kam viedli tvoje kroky po skončení gymnázia?

↓

Prijali ma na Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave, odkiaľ som po dvoch rokoch odišla na Erasmus na Aalto University School of Arts, Design and Architecture v Helsinkách. Rok na tejto škole bol pre mňa veľmi prevratný. K móde tam mali úplne iný prístup. Miešali študentov rôznych odvetví. Ponúkali mnoho kurzov v rámci všetkých odborov, každý mohol ísť všade. Zaujal ma kurz *material driven design*, kde som si uvedomila, že toto je presne to, čo robím aj ja. Študenti sa tam inšpirovali primárne materiálom, ktorý skúmali, hrali sa s ním a od neho odvodzovali všetky ostatné dizajnérske procesy. Pôvodný materiál musel zmeniť formu, experimentovalo sa s ním. My sme dostali betón a ja som vytvorila kolekciu odevov z betónovej látky, ktorá počas nosenia postupne povypadávala, zmenila štruktúru. Kurz mi otvoril oči a iba potvrdil, že postup, akým produkuje svoje kolekcie, nie je neštandardný. Že nemusím začínať strihmi, *moodboardmi*, ale že všetko sa začína materiálom.

Prečo si si pre ďalšie štúdium vybrala Central Saint Martins v Londýne?

↓

Študovať na tejto škole bolo mojím snom od pätnástich rokov. Už vtedy

som si robila rešerš, a táto škola patrila medzi najprestížnejšie aj kvôli veľmi známym a svetovo uznávaným návrhárom, ktorí ju absolvovali. Z mojej skúsenosti sa študenti z Aalto málokedy profesionálne uplatnia aj v zahraničí. Fínsko má v podstate dosť malý módný priemysel. Ak si chce absolvent založiť malú, usadenú značku, krajina ako Fínsko je na to ideálna. Mne to však zo strategického hľadiska nestačilo. Na štúdium v Londýne som si potrebovala aj našetriť, chcela som sa tam venovať výlučne jemu.

Ako prebiehal prijímací proces?

↓

Vždy ide o veľmi prísne kritériá, lebo sa tam hlási veľmi veľa ľudí. Prijímačky majú tri fázy. Prvá je online, uchádzač vyplní formulár, napíše motivačnú esej a pošle desaťstranové portfólio. Následne sú vybraní ľudia, ktorých pozvú na prezentáciu vlastnej tvorby. Ja som tam prišla so šiestimi knihami portfólií a jedným pleteným outfitom. Po tomto kole nasleduje posledné interview, ktoré trvalo maximálne 15 minút. Keďže som tam priniesla celú upletenú bundu, pýtali sa ma, či sa radšej nechcem hlásiť na oddelenie *knitwear*. Ja som v tom však mala jasno, chcela som sa zdokonaľiť v tvorbe strihov a tvarovaní odevov. Táto odpoveď prešla a prijali ma.





Čo si na štúdiu najviac ceníš?

↓

Určite spoluprácu s priemyslom, konkrétnymi značkami. Škola ma veľmi dobre pripravila do praxe. Extrémne inšpiratívni sú aj samotní ľudia, študenti, spätná väzba od učiteľov, budova školy, knižnica. Aj moji aktuálni kolegovia by do nej radi získali prístup, keďže je zdrojom ohromných materiálov. Samotné štúdium je dosť o samostatnej práci, ale nezaobíde sa to bez tlaku. Za veľmi krátky čas sme museli vždy pripraviť od sto do dvesto skíc, na ktorých sa posudzoval celkový *development*. Takto si môže študent uvedomiť, čo má vlastne robiť. No a, samozrejme, keď túto školu končíte, ste niekým úplne iným, ako ten, kto na ňu vstupoval. Sama by som sa asi nespoznala.

Stážovala si počas štúdia? Ak áno, u koho a na čo bola stáž zameraná?

↓

Osem mesiacov som stážovala pre Chanel, štyri mesiace pre Maison Lemarié, ktoré tiež spadá pod Chanel. V Lemarié sa venujú ručným výšivkám, práci s perím a umelými kvetmi, dizajnu aj vývoju. Tvorila nielen pre Chanel, ale aj pre Dior, Loewe, Valentino, Saint Laurent, Givenchy. Tam som sa venovala najmä vzorovaniu. Pre Chanel to bolo rôznorodejšie – tvorba a farbenie látok, printy, ale aj práca za počítačom.

V odbornej i laickej verejnosti dosiaľ najviac zarezonovala tvoja *Pink Matrix Collection*. Je charakteristická odevmi vytvorenými z autorského bioplastu, tzv. *edible bioplastic crystal leather*, ktoré si ďalej dotvárala pletenými a háčkovými prvkami či zapínavými špendlíkmi a Swarovského kryštálmi. Ako vznikla a akým vývojovým procesom prešla tvoja jedlá biokoža?

↓

Celý proces môjho experimentovania s materiálom by som odhadla tak na štyri roky. Predtým som



experimentovala aj s inými materiálmi, ale to nepočítam. S bioplastom som sa stretla po prvýkrát v druhom ročníku v Londýne, keď sme spolupracovali s firmou Nike a ich bioplastickým materiálom Flyleather.¹ Môj odev *Just Fold It* sa dostal aj spolu s tromi ďalšími študentskými prácami na výstavu *Sustainable Forum* na Copenhagen Fashion Summit. Následne som začala s vývojom vlastného bioplastu. Prvé výsledky som uplatnila pri tvorbe kabelky, ktorú som navrhovala pre projekt s Louis Vuitton.

Znovu som si spomenula na babku. Pracovala ako chemička v Slovnafte a všeobecnými chemickými princípmi si často pomáhala aj v domácnosti. Uvedomila som si, že žila veľmi udržateľne. Napríklad si odkladala škrobovú vodu, ktorou zalievala kvetiny. Práve škrobová voda sa stala základom mojej bioplastickej kryštalickej kože.

Nie všetko sa hneď podarilo, niektoré vzorky plesnели, zle schli, iné nemali požadované vlastnosti. Experimentovala som teda so škrobom, ale aj pomarančovými a banánovými šupkami, no najmä s agarom, ktorý zafungoval najlepšie.

Počas mojej stáže v Paríži som sa štúdiu bioplastov venovala ešte intenzívnejšie. Na túto tému som absolvovala veľa online kurzov a prednášok. Počas školy som na to nemala toľko času. Postupne som vedela vytvoriť bioplast o rozmeroch 65 × 165 cm. Čo je v podstate dobrý rozmer na výrobu oblečenia. Doma som si vytvorila laboratórium, v obývačke som mala rozvešané všetky vzorky a skúmala som, ako sa správajú. Nesmierne dôležitý je pomer jednotlivých zložiek. Nešlo mi len o rovnú látku, ale aj o skulpturálny tvar, ktorý niečo obaľuje. V tomto prípade sa bioplast leje a vrství vo viacerých fázach priamo na objekt, tie v procese schnú. V teplom



Flower Crystal Berry Elf, 2023.

a suchom prostredí ide o dva až tri dni, v zime a chlade to môže byť aj týždeň. Spájaním tenkých pásov bioplastu som skúsila vyrobiť aj niť na háčkovanie. Tú som použila napríklad pri tvorbe topu modelu *Flower Crystal Guard* z kolekcie *Pink Matrix*.

V kolekcii si použila aj *dead-stockový* materiál, ako sú vlnené nite od firmy UPW Limited Hong Kong a Swarovského kryštály.

↓

Veľkí producenti ako UPW pravidelne spolupracujú s univerzitami. Na základe istej selekcie si potom vyberajú študentov, ktorým časť svojej produkcie venujú na realizáciu kolekcii. Firmu Swarovski som oslovila sama. Môj projekt ich zaujal natoľko, že mi okrem kryštálov neskôr ponúkli aj *scholarship*.

Svoje oblečenie zvykneš označovať termínom *bioluxury*. Čo si myslíš o koncepte luxusnej, no zároveň udržateľnej módy?

↓

Svojou tvorbou sa snažím povedať práve to, že aj luxusná móda môže vznikáť z biomateriálov a môže byť udržateľná. Zároveň však tvrdím, že módnym priemyslom najmä v sektore luxusnej módy sa týmito praktikám dlhodobo bráni. Pri zavádzaní významných zmien sa rozprávame o veľkých finančných investíciách a experimentoch, ktoré ich z praktických dôvodov nelákajú. Budúcnosť preto z tohto hľadiska nevidím pozitívne. Ja sama sa však snažím o opak práve budovaním značky, ktorá to robí inak. Môj biomateriál si viete vytvoriť aj sami v kuchyni, nepotrebuje na to žiadne veľké peniaze.

Na začiatku som vychádzala z istého hnevu voči móde a voči tomu, čo všetko sa v nej deje. Chcela som a stále chcem predstavovať svoju tvorbu ako protest. Som nahnevaná, som *mad* a chcem veci meniť. Moja móda by mala byť *statement*. To sa odráža





aj v názve mojej značky. *Mad*, teda anglický výraz pre šialenca a blázna, je príznačný pre moju povahu, som zvedavá, bláznivá, chcem objavovať nové možnosti a narúšať módné stereotypy. *No* a *MAD* sú aj moje iniciály spojené áčkom. Ide o symbol.

Kto je tvoj zákazník a kde sa dajú tvoje modely kúpiť?

↓

Moje študentské práce sa kúpiť nedajú. Pracujem však aj na objednávku a výrobky tvorím systémom *made-to-order*. Mám zákazníkov, ktorí chcú špecifický produkt a ja im ho zhotovím na mieru. Nikdy nevytvorím rovnaký produkt. Vždy to bude niečo iné, pretože je to ručná práca. Nechcem sa uberať smerom masovej produkcie, tvoriť dvesto takých šatiek, desať oných šiat a podobne. Každý produkt je špecifický a jeho jedinečnosť spočíva aj v tom, že ho človek nevie zohnať dvakrát. Aj takto sa snažím udržať hodnotu samotného dizajnu.

Na čom aktuálne pracuješ?

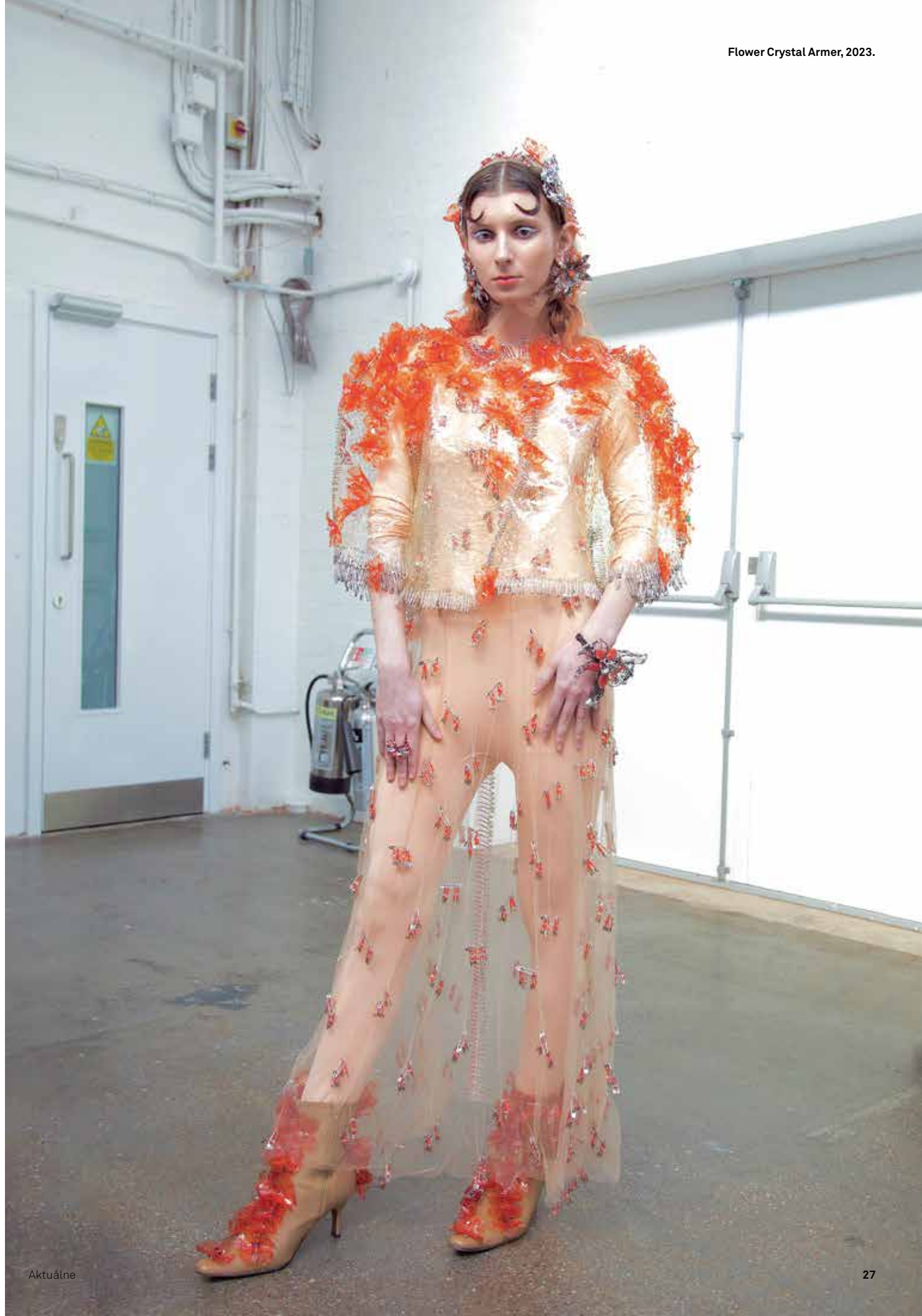
↓

Nedávno som kolekciu *Pink Matrix* predstavila aj na milánskom týždni módy. Venujem sa objednávkam na zákazku, ide najmä o doplnky, ale aj celé *outfity*. Zároveň pripravujem novú kolekciu.

Tvoja tvorba má presah aj do výtvarného umenia. Dostala si už aj nejakú ponuku na nákup do galerijných alebo muzeálnych zbierok?

↓

V zbierkach mám už tri modely. Prvý v ITS Academy – Museum of Art in Fashion v Turíne, druhý sa nachádza v zbierke Slovenskej národnej galérie, a ten zatiaľ posledný som venovala Slovenskému múzeu dizajnu v Bratislave.





O módnom priemysle sa hovorí ako o nie práve najprívetivejšom biznise. Aká je tvoja skúsenosť s inými dizajnérmí, vnímaš vzájomnú rivalitu?

↓

V módnom priemysle je to podľa mňa rovnaké ako v každom inom. Vždy záleží od charakteru a osobnosti ľudí. Ak sa v kolektíve či prostredí cítite ohrozený, rivalita viac prepukne. Ak nie, neobjaví sa a s ľuďmi viac spolupracujete.

Už viac ako dva roky pracuješ pre módnny dom Chanel v Paríži. Aká je tvoja každodenná agenda?

↓

Na starosti mám vývoj nových textilií, ktoré sú pre kolekcie Chanel príznačné. Okrem senior dizajnérskeho tímu sme tam spolu siedmi junióri, dvaja stážisti, asistenti. Pre každú kolekciu pripravujeme rešerše na vybranú tému, chodíme na reálne spoty, nasleduje tvorba *moodbordov*, ktorých sú stovky. Práve k nim vytvárame látky, ktoré ich istým spôsobom kopírujú a zrkadlia. To prezentujeme kreatívnej riaditeľke domu Virginii Viard a dizajnérom z ostatných oddelení a ateliérov, ktorí sa ďalej zameriavajú na tvorbu doplnkov alebo šperkov.

Francúzska a anglická móda a jej tvorba sú veľmi odlišné. V čom vidíš najväčšie rozdiely?

↓

V Londýne ľudia žijú veľmi subkultúrami. Reflektuje to, samozrejme, aj móda, v nej je subkultúra povolená aj v naozaj seriózných prácach. V Paríži je to úplne opačne, ľudia sú veľmi elegantní. Je tu síce jedna mestská časť, ktorá sa v tomto podobá Londýnu, ale je to skôr výnimka. Čo sa týka odbornej praxe, v Paríži nie je vôbec veľká koncentrácia mladých dizajnérov. V Londýne je ich, naopak, veľmi veľa. Stále tam vznikajú nové malé módné značky. Ak absolventi nezískajú hneď prácu v módnom priemysle, alebo ju ani nechcú, založia si vlastnú značku. V podstate ovplyvňujú to, čo človek vidí v uliciach. Londýňania hľadajú značky, ktoré sú mladé, *fresh*, kladú na to veľký dôraz. V Paríži mladí



dizajnéri, bohužiaľ, nemajú šancu. Nemôžu súperiť s luxusnou módou, ktorá tam má po generácii prvé miesto. Ľudia sa s luxusnou módou identifikujú, a to od pracujúcej vyššej triedy až po tú najvyššiu. Záleží im na tvorbe identity či mentálnej hodnoty, ktorú im dáva práve tento segment.

Je to tvoja vysnívaná práca?

↓

Už veľmi skoro som túžila pracovať pre veľkú svetovú značku, kde by som sa naučila, ako to funguje. A tam teraz som. Moja práca je veľmi kreatívna, stále iná. Často mi pripomína detstvo, keď som sa len tak hrala s materiálmi, skúmala ich. Už vtedy ma desilo pracovať v nudnej a stereotypnej práci. To sa zatiaľ našťastie nestalo. Musím sa však priznať, že moja „final station“ je určite vlastná značka.

Kde sa vidíš o desať rokov a kam by si sa chcela posunúť?

↓

Keď môžem byť idealistická, tak by som mala veľmi rada vlastný módný

dom. Malo by to byť predajné miesto pre verejnosť s istým konceptuálnym presahom. Chcela by som ďalej šíriť myšlienku bioluxusu, a preto začať v Paríži, ktoré je centrom luxusného priemyslu. Ľudia tu však zatiaľ nie sú zvyknutí na to, že luxus vie byť aj niečím iným, viac konceptuálnym. Dom by mal pobočky rôzne po svete. Realizovali by sa v nich performancie, workshopy, ľudia by si v nich vedeli niečo z bioplastu aj vyrobiť. Rada by som spolupracovala s inými značkami, umelcami, ale aj naprieč odvetvami. ■

Lívia Rášová je historička umenia, kurátorka. Pôsobila v Slovenskom múzeu dizajnu, kde zakladala zbierku interiérového dizajnu a výstavníctva. Od roku 2018 sa venuje projektu Vlna pod Tatrami, kde sa zaoberá využitím lokálnej ovčej vlny, tvorbou produktov a organizovaním edukačných workshopov o jej ručnom spracovaní.

¹ Odev Just Fold It, ktorý bol vytvorený z biomateriálu Flyleather ako súčasť projektu A Future World. Spolupráca Central Saint Martins a jej študentov, Nike a návrhára Samuela Rossa.

DZOKH



Stůl Ikona
v provedení
americký ořech.

SPRÁVNÝ NÁZOV PRE STÔL OD FIRMY KARPIŠ

Text Katarína Hubová

Foto archív Karpiš nábytok, s. r. o.



Pre firmu Karpiš je ikonický jedálenský stôl. Je to jediný výrobca na Slovensku, ktorý sa špecializuje na rozťahovacie jedálenské stoly z masívu. V tohtoročnej súťaži Národná cena za dizajn 2023 – Produktový dizajn získal stôl *Ikona* špeciálnu cenu v kategórii Domov & Verejný priestor. Navrhol ho Alojz Karpiš, vyrába sa v troch druhoch dreva a v desiatich rozmerových modifikáciách. Jeho prínosom sú CNC frézou vyrezaný tenký profil pevnej stolovej dosky, bezpečnosť, ktorú zabezpečujú oblé rohy, a možnosť zväčšiť dĺžku stola, pričom sa nohy posúvajú na kraj a nezavadzajú. Ako sa uvádza v popise stola – rozkladanie je riešené *front-slide*, výsuvom so skrytou *butterfly* prídavnou doskou. Použitý materiál je drevo a kov.



Detail stola Ikona.



Pohľad na firmu
Karpiš v Prievidzi.



Pohľad do výrobnéj
haly firmy Karpiš.



Alojz Karpiš, majiteľ
a dizajnér firmy Karpiš.



**Uložený materiál na
výrobu stolov.**
Foto: Katarína Hubová

Príchod do Prievidze, kde firma sídli, cez mierne zvlnenú krajinu, zafarbenú typickými jesennými farbami, bol vizuálne veľmi príjemný. Takým bolo aj stretnutie so zakladateľom, majiteľom a dizajnérom firmy Karpiš nábytok, s. r o., Alojzom Karpišom a Jaroslavom Mišíkom, obchodno-technickým manažérom.

Prievidza ponúka nečakané zážitky pre rôznych návštevníkov. Pre turistov pohorie Vtáčnik, pre milovníkov histórie Bojnický zámok a banícky kraj môže byť zaujímavý pre objaviteľov priemyselnej histórie kraja. Pre mňa špeciálne emotívne pôsobila blízkosť už neexistujúcej fabriky Tatra nábytok Pravenec, ktorú sme aj s kolegynou Adrienu Pekárovou navštívili v roku 2004. Stoličky, ktoré sme tam našli, stali sa základom pre vznik Slovenského múzea dizajnu v Hurbanových kasárňach. Cestou do Prievidze som si uvedomila, že nie náhodou firma Karpiš na výrobu nábytku – špeciálne stolov z masívu – vznikla práve tu.

Otec aj starý otec Alojza Karpiša boli stolári a paradoxne otec, ktorý robil 42 rokov v Tatra nábytku Pravenec, ho odhovoril, aby šiel na strednú odbornú nábytkársku školu do Spišskej Novej Vsi, lebo poznal prácu jej absolventov. Aj to bol dôvod, prečo Alojz Karpiš skončil chemickú priemyslovku. To mu však nezabránilo tráviť voľný čas v jeho stolárskej dielni.

Firma Karpiš vznikla v roku 1992, keď svoj prvý stôl z masívu vyrobil vo vlastnej dielni a začal sa venovať už len výrobe nábytku z masívu. Alojz Karpiš spomína na svoj prvý stôl, ktorý odštartoval vznik skvelej nábytkárskej firmy: „... manželka šila podľa katalógu *Neckermann*, v ktorom sa mi zapáčil konferenčný stolík. Tým som začal. Nejakú skúsenosť som mal z otcovej dielne, kde sme robili aj jedálenské stoly. Sused mal na sídlisku predajňu s nábytkom a tam som ho doniesol. Ešte som neprišiel domov a už sa predal. Hneď som vyrezal ďalších päť. Vtedy bol veľký dopyt po





Alojz Karpiš:
jedálenský stôl Saga.
Dalibor Marek:
stoličky Golf, 2020.

zaujímavom nábytku a aj po jedálenských stoloch. Prvý bol pevný, o rozťahovacom som ani nesníval. Začínal som sám, neskôr sme boli traja.“

Dopyt po stoloch z masívu donútil zakladateľa firmy odísť z domácej dielne, ktorá sa už nedala rozširovať, a presťahovať sa. Súčasná firma stojí na bývalom družstve Agrospol. Alojz Karpiš si zobral v roku 2005 úver a postavili nové haly. Už v roku 2006 začali s výrobou jedálenských stolov a ďalších doplnkov v nových priestoroch, ktoré tvorili sklady, sušiarne, výrobná hala, v súčasnosti pribudla nová, ktorá čaká ešte na skolaudovanie. Vo firme nezabúdajú na trvalú udržateľnosť, aj keď základ má v ekonomicky náročnej dobe. Budovu firmy som ľahko našla podľa striech, ktoré sú pokryté solárnymi panelmi. Majú vlastnú trafostanicu. Vo výrobe používajú vodu zo svojej studne a vyrábajú brikety z dreveného prachu a drvených zvyškov, ktoré predávajú. Zisk je opäť vložený do



Alojz Karpiš:
stôl Creativ, 2017.



Alojz Karpiš:
mini komoda
Creativ One, 2017.

rozvoja firmy. Haly sú vybavené novými strojmi, CNC frézami. Povrchová úprava dreva sa robí rôznymi olejmi, len minimálne lakom. Materiál drevo – hlavne buk, dub – používajú z domácich zdrojov. Objavuje sa aj orech, ale ten sa dováža. Zamestnávajú asi 80 ľudí a vyrábajú 80 druhov rôznych typov nábytku, predovšetkým stolov – okrúhlych, obdĺžnikových, konferenčných, pevných, ale hlavne jedáenských roztahovacích. „Rozťahovací je najžiadanejší. To nás živí,“ hovorí Alojz Karpiš. Konštrukciu výsuvu – roztahovania stolov doladujú stále. Dlhoročná skúsenosť a riešenie problémov v súčasnosti prispeli k výnimočnému *know-how* firmy. „Počítame s tým, že drevo bude rásť, a preto v kovaní máme oválne diery, aby drevo malo vôľu. Dosky majú tendenciu rásť, lebo stoly sa ocitnú v rôznych prostrediach, v rôznych domácnostiach. Doska vie narásť aj o 1 cm. Hlavne bukové drevo,“ obaja komentovali technické riešenie stola *Ikona*. Výsuvná, bočná časť stola *Ikona*



Alojz Karpiš:
komoda Creativ 72, 2017.

je vyrezaná do oblúka. Je zrejme, že v dĺžke stolov idú až na maximum, čo im dovoľí kovanie. Excentrické rozťahovanie stolov je tiež špecialitou výrobcu. „Neboli sme v tom prví, ale na Slovensku iní výrobcovia veru nie sú. Výsuvy nám dodávajú. Výhody excentrického výsuvu sú v tom, že stolová doska nie je v strede rozrezaná, nie je teda porušená a stolovacie miesta sú všade rovnocenné...“ prezradil Jaroslav Mišík.

K úspešnému jedálenskému stolu *Creativ* navrhol Alojz Karpiš aj nábytkovú zostavu *Creativ* – komody, malú knižnicu, vitrínu a typologicky zaujímavý nábytkový druh – malú komodu, na ktorej vďaka zmenšeniu vyniká celková zaoblenosť tvarov. Dizajnér Dalibor Marek navrhol pre firmu stoličku *Golf* k rovnomennému stolu a Michal Staško stoličku *Paf* a niekoľko jedálenských stolov. Zväčša používajú stoličky z firmy Paspol, ktorá sídli v Pravenci a je akousi náhradou za bývalého výrobcu Tatra nábytok.

Na otázku, aké sú plány do budúcnosti, Alojz Karpiš odpovedal: „...problémy sú každodenné, servis pokazených strojov, nekvalifikovaní ľudia a vôbec málo ľudí. Snažíme sa z toho vykorčuľovať. Riešením sú technické vylepšenia. Technológie sú budúcnosť, aj keď u nás je aj ručná práca dôležitá. Zo strojov vyjde doska surová na dotyk, ten príjemný pocit z dotyku s drevom mašina neurobí...“

Firma Karpiš nábytok, s. r. o, sa zapojila do duálneho vzdelávania. V rámci Strednej odbornej školy T. Vansovej v Prievidzi k nim do prvej triedy nastúpilo asi šesť študentov, ktorí by mali v budúcom roku už pracovať vo výrobe. Chcú udržať mladých v regióne a zdá sa, že záujem je väčší ako v minulosti. Jaroslav Mišík dodáva: „Rodičia vedú deti viac k remeslu. Ono to už nie je také špinavé ako kedysi. Priemysel je dnes skôr o technológiách.“

Uvažovala som, prečo sme s Adrienou Pekárovou nezačlenili túto skvelú firmu do našej publikácie *Dizajn a firmy. Značka – história a súčasnosť slovenských firiem* (2006), do ktorej sme zaradili rozhovory so zakladateľmi rôznych značiek, čo vznikali ako tzv. garážové v deväťdesiatych rokoch 20. storočia tak ako Karpiš. V rokoch 2001 – 2004, keď sme robili rozhovory, sme túto firmu nepoznali. Objavila sa v pavilóne M3 na výstave Nábytok a bývanie v Nitre až v roku 2005 a odvtedy susedila so stánkom Fóra dizajnu a my sme sledovali, ako firma zlepšuje z roka na rok dizajn svojich výrobkov. Dnes vyváža hlavne do Európy, ale začína prenikať aj na iné kontinenty. ■

Katarína Hubová je historička umenia, kurátorka, riaditeľka Slovenského centra dizajnu (2003 – 2015) a spoluzakladateľka Slovenského múzea dizajnu SCD. Pôsobila ako kurátorka Slovenského múzea dizajnu SCD so zameraním na produktový dizajn, nábytok a úžitkové umenie.



Text Petr Tschakert

Foto archiv súťaže Interiér roka

INTERIÉRY ROKA ROZKROČENÉ MEDZI ČESKO A SLOVENSKO



↑ Víťaz kategórie Verejný interiér (reštaurácia) súťaže Interiér roka 2022 – reštaurácia Kút 12, Banská Bystrica. Autori: Braňo Hovorka, Martin Paulíny, Natália Michalová, spolupráca Marek Peťovský, studio PHA.
Foto: Braňo Hovorka

↗ Víťaz kategórie Súkromný interiér (rekonštrukcia) súťaže Interiér roka 2022 – Dom pri zvonici, Bratislava. Autor: Marián Gombarček, studio GMB.
Foto: Marián Gombarček

Súťaž Interiér roka už deväť rokov popularizuje profesiu českých i slovenských architektov a interiérových dizajnérov, ktorí rok čo rok vytvárajú skvelé a nevšedné interiéry na svetovej úrovni. Okrem veľkého množstva inšpiratívnych súkromných bytov v kategórii novostavba alebo rekonštrukcia sa najmä verejné interiéry rozkročili od súkromnej kaplnky cez reštaurácie, hangár a materské školy až po hodinový hotel. V mnohých kategóriách sa pravidelne umiestňujú najmä výnimočné slovenské interiéry.

Absolútny víťaz súťaže Interiér roka
2022 a víťaz kategórie Súkromný interiér
(novostavba) – dom Hra s ružovým
ostrovčekom, Praha. Autorka: Martina
Šandová, studio TI ARCHITEKTI.

Foto: Zuzana Veselá







Absolútny víťaz súťaže Interiér roka 2020 a víťaz kategórie Súkromný interiér (novostavba) – Mezonet pri Obecnom dvore. Autor: Rudolf Netík, studio RN ARCHITEKTONICKÝ ATELIER.

Foto: Filip Šlapal



V pražskom Centre súčasného umenia DOX, ktorému dominuje vzducholod' Gulliver architekta Martina Rajniša, každoročne udeľujú ceny Interiér roka. Foto: DOX

Je interiér dôležitý?

Súťaž Interiér roka vznikla v roku 2015 na základe impulzu mnohých architektov a interiérových dizajnérov, ktorí vtedy intenzívne spolupracovali s usporiadateľom súťaže pražským Inštitútom bytového dizajnu. Upozorňovali na to, že v tom čase nebol interiér stredobodom záujmu žiadnej zo súťaží ani ocenení, a možno aj vďaka tomu laickou, ale aj odbornou verejnosťou prerastá intenzívny názor, že vnútorný priestor nie je zase až taký dôležitý. Pred mnohými rokmi architektka Eva Jiříčná v rozhovore pre *Lidové noviny* okrem iného spomenula: „Architekti by najradšej pracovali len na domoch, pretože si myslia, že sú najdôležitejšie, nie je to ale pravda. Exteriér je síce interiér mesta, väčšinu času ale trávime vo vnútri budov a interiér, ktorý nefunguje, náš život ničí oveľa viac ako škaredá fasáda.“ Inštitút bytového dizajnu sa teda rozhodol jej krédo rozvíjať a fenoménu zabúdaných interiérov čeliť, a to na oboch stranách pôvodnej historickej hranice.



Víťaz kategórie Hlasovanie verejnosti
Vinohradský zen, Praha. Autori: Pavel Paseka
a Martin Žatečka, studio ARCHISTROJ,
spolupráce František Bosák a Jolana Bosák
Macháčková, studio ATELIER HORIZONT.
Foto: Václav Novák

Viac ako tisíc správ o stave vnútorného priestoru

V súlade s pravidlami súťaže musia byť vždy všetky súťažné interiéry dokončené v jedinom roku. Za osem predchádzajúcich ročníkov sa tak súťaž *de facto* stala akýmsi lakmusovým papierikom a pravidelnou správou o vývoji a stave interiérov v Českej a Slovenskej republike, a to vždy za daný rok. Aj vďaka tomu dokáže byť silným inspiračným zdrojom pre širokú verejnosť, ale aj užitočnou informačnou databázou pre médiá. Od založenia súťaže Interiér roka bolo do nej prihlásených 1 407 interiérov, všetky sú uverejnené na jej stránkach.

Nejde len o architektonický odbor

O víťazoch rozhoduje osemnásťčlenná odborná porota pod vedením emeritného rektora pražskej Vysokej školy umeleckopriemyselnej, architekta a dizajnéra, profesora Jiřího Pelcla. V minulom ročníku v medzinárodnej porote zasadali napríklad aj predseda Slovenskej komory architektov Ilja Skoček, slovenská dizajnérka Veronika Kotradyová, taliansky interiérový dizajnér Daniele Daminelli, dánsky architekt Rasmus Kruse Jensen, talianska architektka Daniela Colli, grécky interiérový dizajnér Vangelis Bonios. Okrem architektov a interiérových dizajnérov zasadli v porote aj domáce osobnosti s výnimočnými výsledkami v oblasti vizuálnej kultúry, napr. filmová režisérka a producentka Hana Třeštíková, dizajnér Jakub Pollág, výtvarník Pasta Oner a ďalší. Odborová pestrosť poroty je zámerná. Snažia sa dosiahnuť to, aby výsledky plastickejšie zohľadňovali interiér ako multidisciplinárny, nielen architektonický odbor.

Metamorfóza reštaurácií a kaviarní

Zatiaľ čo široká verejnosť nachádza v súťaži Interiér roka najmä bohatý zdroj inšpirácie, odborníci oceňujú predovšetkým fakt, že súťaž dôkladne mapuje vývoj českých a slovenských súkromných aj verejných interiérov za predchádzajúcich osem rokov. Prvým absolútnym víťazom, a to za rok 2015, sa stala reštaurácia Café Záhorský, ktorú navrhli architekti Magdalena Rochová a Radek Jaroušek. Málokto si dnes uvedomuje, že práve toto obdobie stálo v Česku aj na Slovensku na začiatku výrazného zamerania majiteľov reštaurácií na dizajn. To, čo bolo v iných európskych krajinách v tom čase už úplne bežné, bolo u nás skôr výnimočné a majitelia reštaurácií okrem úctyhodných výnimiek neboli ochotní investovať do neunifikovaného dizajnu šitého naozaj na mieru. Situácia sa, našťastie, zmenila natoľko, že dizajn interiéru a kvalita ponúkaných služieb sú dnes vnímané ako rovnako určujúce pre spokojnosť zákazníka.



Víťaz kategórie Verejný interiér súťaže Interiér roka 2021 – BASE v Jurkovičovej teplárni, Bratislava.
 Autori: Ján Antal a Barbora Babocká, spolupráca Jakub Budaj a David Chát, STUDIO PERSPEKTIV.
 Foto: archív Interiér roku



Sklenené ocenenie (svetelný objekt) pre ôsmy ročník súťaže Interiér roka navrhol dizajnér Ota Svoboda a vyrobili ho v sklárni BOMMA v Světle nad Sázavou. Foto: Kristína Hrabětová

Osud interiérových trendov

O cenu Interiér roka sa môžu uchádzať iba realizácie navrhnuté profesionálmi a zrejme aj to je dôvod, že tie najlepšie súkromné interiéry obvykle nenasledujú klasické trendy, ako sa ich snažia ponúkať najmä niektoré časopisy o bývaní. Pri naozaj výnimočných projektoch možno vysledovať snahu o nadčasovosť, precízne premýšľanie o kontexte a dôsledný dialóg s investorom.

Viac než akékoľvek ozveny trendov sa do dizajnu interiérov premieta spoločensko-ekonomická klíma, a to nielen logicky premenlivou mierou investícií. V období prosperity a absencie výraznejších konfliktov alebo pocitu ohrozenia pristupujú investori oveľa ochotnejšie k surovosti povrchových materiálov, ako je priznaný betón, konštrukcia z roxorového drôtu atď. Tento jav sa v posledných približne dvadsiatich rokoch dal sledovať okrem iného aj na interiéroch, ktoré



Víťaz kategórie Cena novinárov súťaže
Interiér roka 2022 – Byt E07, Praha.
Autorka: Martina Homolková, studio MALFINIO.
Foto: BoysPlayNice

prezentovali a opísali mnohé české časopisy (napr. *Bydlení* alebo *Moderní byt*) a súťaž Interiér roka ho *de facto* dokladá. V období spoločenských konfliktov sa ako povrchové materiály častejšie objavujú nelakované drevo, prírodný kameň, keramika a z formálnej stránky sa mnohé interiéry pokúšajú citovať z minulosti. Ide o akési kotvenie v istote. Istotu v tomto prípade, samozrejme, predstavuje všetko, čo je preverené a známe.

V období covidovej pandémie sa kvalita najmä súkromných interiérov aj podľa názorov odbornej poroty takmer skokovo zvýšila. Dôvodom bolo celkom iste intenzívnejšie premýšľanie veľkej časti slovenskej a českej populácie o interiéri. Počas nútených lockdownov si snáď každý uvedomil, že nevyhovujúci interiér môže byť väzením, zatiaľ čo interiér, ktorý skutočne perfektne slúži, dokáže byť útočiskom.

Víťazí materiálová pravda

Prírodné a prirodzené materiály, či už vyhladené alebo surové, dominujú v interiéroch 21. storočia z dvoch kľúčových dôvodov. Jednak dokážu starnúť, takže sú opraviteľné, teda udržateľné, zatiaľ čo napodobeniny sa opotrebovaním nenávratne ničia. Druhým dôvodom je ich pozitívny účinok na fyzickú aj psychickú stránku človeka.

Členka poroty súťaže Interiér roka Veronika Kotradyová z Fakulty architektúry a dizajnu STU v Bratislave napríklad urobila pred niekoľkými rokmi na túto tému rozsiahlu štúdiu,

aby preukázala, že našu psychickú kondíciu výrazne ovplyvňuje aj haptický zážitok v interiéri. Ak sa dotýkame prírodného dreva, ktoré je neoštetrené alebo opatrené iba voskom, má to na nás pozitívny, až terapeutický vplyv. Také drevo tiež disponuje vysoko antibakteriálnymi účinkami a z toho dôvodu prebiehajú experimenty s jeho výraznejším použitím napr. v čakárňach zdravotníckych zariadení.

Ak by sme si predsa len v nejakej súvislosti chceli dopriať slovo trend, potom je namieste konštatovať, že ako „trend“ víťazí „materiálová pravda“, ktorá sa prejavuje aj v súťažných interiéroch.



Vítěz kategorie Verejný interiér (obchody)
súťaže Interiér roka 2022 – SOM STORE,
Bratislava. Autori: Peter Gonda, spolupráca
Zoran Samol, Lubomír Šoška, studio D415.

Foto: D415.studio





Víťaz kategórie Verejný interiér (reštaurácia) súťaže Interiér roka 2020 Reštaurácia SOHO v Banskej Bystrici.
 Autori: Lukáš Kordík, Štefan Polakovič a Alan Prekop zo štúdia GUTGUT a Andrej Olah, Filip Marčák, Jana Filípková a Matej Kurajda, studio GRAU ARCHITECTS.
 Foto: archív Interiér roka

→ Víťaz v kategórii Verejný interiér súťaže Interiér roka 2015 – Kostol sv. Václava v Sazoviciach.
 Autor: Marek Štěpán, ateliér Štěpán.
 Foto: archív Interiér roka



Z odovzdávania cien 16. mája 2023.
 Foto Martina Vedralová



Kultúra spoločnosti je daná kvalitou štandardov

Pred dvoma rokmi priniesol siedmy ročník Interiéru roka dve nové súťažné kategórie – prvou bolo Hlasovanie verejnosti. Je totiž vždy veľmi zaujímavé sledovať, do akej miery sa zhodujú alebo, naopak, odlišujú preferencie odbornej poroty, novinárskej poroty a verejnosti. Druhou novou kategóriou bol Súkromný interiér – nízkonákladové bývanie. V minulých ročníkoch sa niektorí architekti a interiéroví dizajnéri tak trochu hanbili súťažiť, pretože si neboli istí, či môžu zaujať popri výrazne drahších projektoch. Pravda je, že nie je možné použiť rovnaké meradlo na štartovací byt a trojposchodovú vilu, hoci na oboch vykonali autori excelentnú prácu. Zmysel malo takéto projekty rozdeliť.

Duchovný otec kategórie nízkonákladového bývania, predseda poroty Jiří Pelc odôvodnil svoj návrh jasne: „Zaradenie kategórie Súkromný

interiér – nízkonákladové bývanie bolo žiaduce, pretože práve v tejto kategórii je možné prezentovať interiéry, ktoré boli navrhnuté bez aspirácií na špičkové materiály a nábytok s výnimočným dizajnom. Ide napospol o projekty interiérov, ktoré sú vybavené štandardnými typmi bytového zariadenia a nevyžadujú vysoké finančné náklady. Kultúra spoločnosti totiž nie je daná výnimočnými počinmi, ale kvalitou štandardu pri výrobkoch vo všetkých oblastiach priemyslu. Najmä také určujú úroveň bývania a hodnoty nášho životného štýlu.“

Osviežujúca vlna originality

Podobu ocenenia Interiér roka navrhuje pre každý ročník zámerne iný dizajnér. Ide vždy o deväť rozmerných objektov, ktoré na zákazku vyrába sklárň BOMMA Martina

Wichterleho vo Světlej nad Sázavou a žiadny z nich nesmie byť neskôr vyrábaný sériovo. Ak ho chce architekt alebo interiérový dizajnér vlastniť, musí sa v súťaži skutočne umiestniť. Ceny v predchádzajúcich rokoch navrhovali napríklad dizajnéri Rony Plesl, Boris Klimek, Václav Mlynář alebo Ota Svoboda.

Pre deviaty ročník sa tejto úlohy ujala dizajnérka Kateřina Handlová, ktorá v minulosti pracovala napr. pre Lasvit v Dubaji alebo značku Swarovski v Innsbrucku. Vo svojej tvorbe hľadá korene tvorby najmä mimo oblasti skla a nezapiera fascináciu *haute couture*. Sklo konfrontuje s materiálmi ako koža, povrazy alebo napríklad porcelán. Podoba ocenenia Interiér roka je vždy akousi zhmotnenou metaforou interiérovej tvorby. V prípade návrhu tejto ceny nás tento rok určite čaká osviežujúca vlna originality.



Finalista súťaže Interiér roka 2018 –
hodinový hotel Relax Underground,
Praha. Autorka: Lenka Míková.

Foto: BoysPlayNice

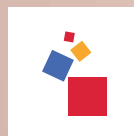
Pozvanie na Living Forum

Vítazi každého ročníka sú už tradične vyhlasovaní na záver medzinárodného kongresu o dizajne a architektúre Living Forum, ktorý sa koná v pražskom Centre súčasného umenia DOX. Toto magické miesto si obľúbil napríklad aj Václav Havel a oslavoval tam svoje posledné narodeniny za prítomnosti mnohých hostí vrátane Madeleine Albrightovej. Living Forum vzniklo v roku 2015 a ide o akýsi celodenný festival interiéru zložený zo série prednášok najmä zahraničných prestížnych hostí. Tento rok je ústrednou témou Identita európskeho priestoru. ■

Petr Tschakert vyštudoval dejiny umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe, je zakladateľom a riaditeľom súťaže Interiér roka a medzinárodného kongresu o bývaní, dizajnu a architektúre Living Forum. Ako šéfredaktor viedol trinásť rokov časopis *Moderní byt*, niekoľko rokov pracoval ako redaktor kultúrnej rubriky časopisu *Reflex*. V súčasnosti pôsobí ako riaditeľ pražského Institutu bytového designu.

www.interierroku.cz

messe frankfurt



heimtextil

9. – 12. 1. 2024

Frankfurt nad Mohanom

Heimtextil
Trends
24/25

new sensitivity

Objavte našu futuristickú prezentáciu zameranú na budúcnosť, kde budú ľudia vnímavejší k produktom a ich potenciálnemu vplyvu. Zažite túto vnímavosť – od dotykov a pocitov až po všímavosť a empatiu. Začala sa transformácia odvetvia bytového textilu na udržateľnú a citlivú kombináciu prírody, technológií a ľudí. Príďte osobne na veľtrh Heimtextil Trends 24/25 a navštívte halu 3.0!

info@czechrepublic.
messefrankfurt.com

Tel:
+420 233 355 246

PAVEL BLAŽO

—

GRAFICKÝ DIZAJNÉR, FOTOGRAF, INOVÁTOR, EXPERI- MENTÁTOR

Text Gabriela Ondrišáková

Foto archív Slovenského múzea dizajnu SCD

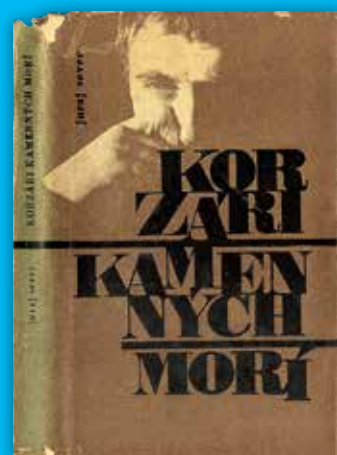
Grafický dizajnér a fotograf Pavel Blažo (*1943, niekedy uvádzaný aj ako Pavol Blažo) patrí medzi prvých autorov, ktorý Slovenskému múzeu dizajnu hneď v jeho začiatkoch daroval štedrú časť svojho diela. Jeho práce boli ešte pred oficiálnym založením múzea predstavené na výstave *Typografia a dizajn písma na Slovensku*, potom na prvých múzejných výstavách z cyklu *Škola, základ života?* a od roku 2018 sú súčasťou stálej expozície Slovenského múzea dizajnu *100 rokov dizajnu na Slovensku*. Pavel Blažo nedávno oslávil aj svoje jubileum, osemdesiate narodeniny, čo je príležitosťou zrekapitulovať si jeho doterajšiu tvorbu a pôsobenie.



Pavel Blažo vo svojej pracovni,
80. roky 20. storočia.

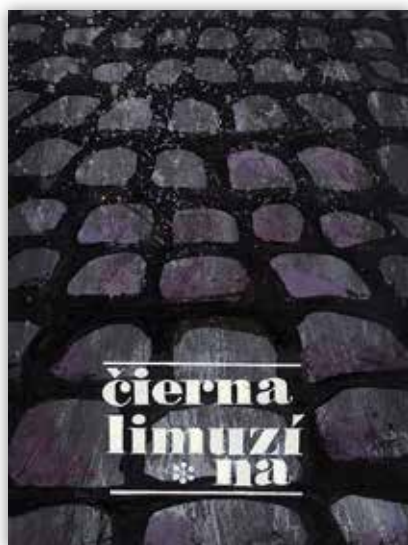


Pozvánka na školský karneval, autorská práca, linoryt, kombinovaná technika, 1961.

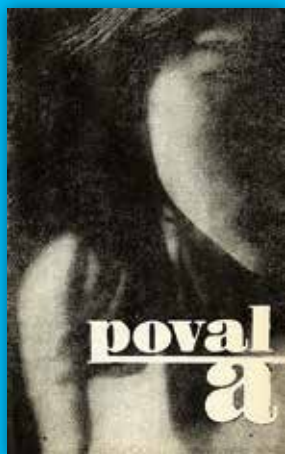


Arsène Lupin, návrh na televízne titulky, ceruza, tempera, 1961.

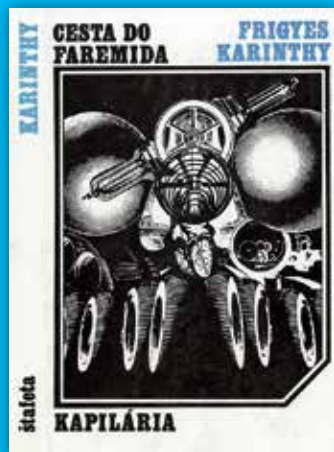
Návrh na knižnú obálku, Čierna limuzína, tempera, 1961.



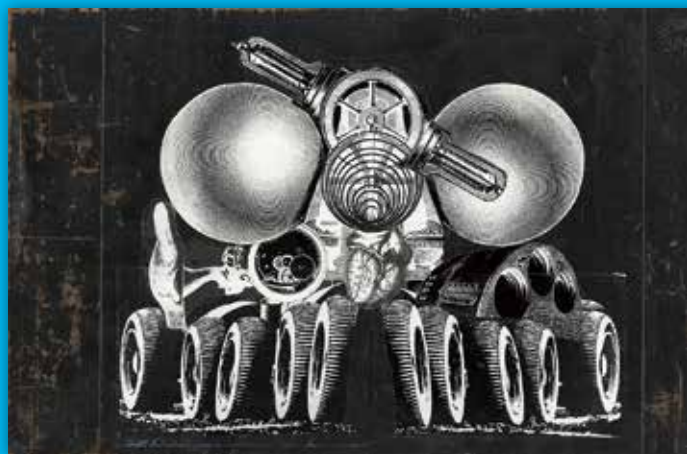
Pavel Blažo pochádza z Trnavy a už od detstva inklinoval k fotografovaniu.¹ Amatérsky začal ako desaťročný, keď dostal svoj prvý fotoaparát značky Pionýr a sám sa ním pomocou príručiek naučil fotografovať, vyvolávať filmy a pracovať s fotografiou.² Láska k vizuálnej tvorbe ho napokon priviedla k štúdiu na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave v rokoch 1957 – 1961 na oddelení grafiky³ u profesorov Gabriela Štrbu a Miroslava Fikariho.⁴ Už z tohto obdobia, konkrétne z roku 1961, máme v zbierkach múzea dizajnu sériu typografických pozvánok na školský maturitný karneval vytvorených technikou linorytu. Každú z nich dal Blažo individuálne dotvoriť (farebne, kolážou alebo tlačou) svojim spolužiakom a vznikla tak jedinečná séria pozvánok ako kolektívna práca celej triedy pod jeho taktovkou.⁵ Už tu sa Pavel Blažo ukázal ako veľký experimentátor s presahmi do viacerých výtvarných médií a spoluautorstva.



Obálka knihy a predelová strana medzi kapitolami, Juraj Sever: *Korzári kamenných morí*, 1965.



Obálka knihy, vstupné strany a návrh ilustrácie, Frigyes Karinty: *Cesta do Faremida*, edícia Štáfeta – Smena, 1974.



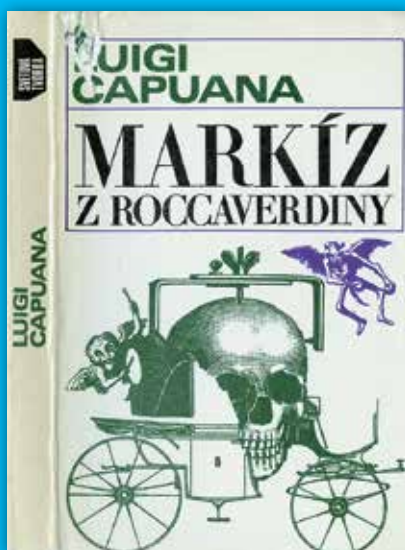
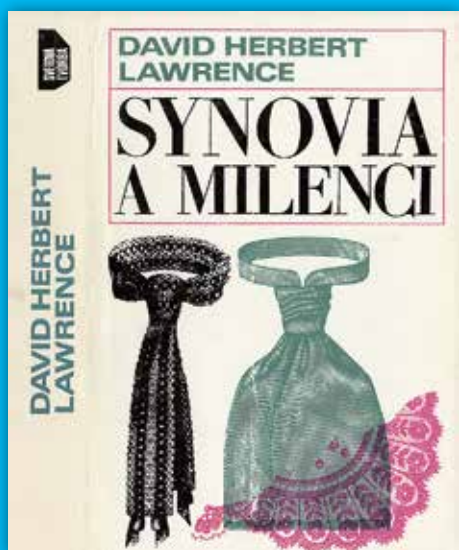
Moderná televízna grafika (1961 – 1969)

Pavel Blažo po absolvovaní povinnej vojenskej služby (1961 – 1963) pôvodne plánoval pokračovať v štúdiu aj na vysokej škole, no vzhľadom na viaceré okolnosti sa nakoniec rozhodol ísť radšej hneď do praxe.⁶ Jeho vášeň k experimentom a kombinovaniu rôznych výtvarných médií a techník (hlavne grafiky a fotografie) ho priviedli do Československej televízie v Bratislave, kde pracoval v rokoch 1961 až 1969 (prvé dva roky popri vojenskej službe). Pri prijímaní do zamestnania v roku 1961 dostal vstupné zadanie – vytvoriť titulky so secesným charakterom k televíznej sérii Arsène Lupin.⁷ Zadanie úspešne splnil a dnes sú tieto čierno-biele ručne maľované návrhy temperou na voľnom sivom liste papiera v zbierkach múzea dizajnu. Z práce televízneho grafika sa zachovali aj návrhy na televízne pozadia pre popularizačnú reláciu o vede v podobe tlačenej čierno-žltej psychedelickej fotografiky, ktorá po zväčšení slúžila ako

pozadie v štúdiu.⁸ V roku 1964 sa Pavel Blažo stal v televízii vedúcim grafikom a spolu s televíznym *artdirectorom*, známym výtvarníkom a scénografom Mikulášom Kravjanským⁹ založili prvé oddelenie tzv. fotografiky a fotosadzby v ČSSR.¹⁰ Fotografika, už podľa názvu, bolo médium kombinujúce fotografiu s grafikou a typografiou za pomoci špecializovaného stroja a našlo si uplatnenie najmä v televízii. V tom období bola svetovým trendom a považuje sa za jedného z predchodcov dnešnej digitálnej grafiky.¹¹ U nás sa vtedy grafické podklady do televízneho vysielania kreslili a maľovali ručne, písmená sa vystrihovali a robili sa koláže. Blažo bol verný aj týmto tradičným postupom, ale zároveň sa neustále snažil o zlepšovanie a napredovanie technického vybavenia televízneho štúdia. Podarilo sa mu skontaktovať so západonemeckou firmou Berthold, svetovou jednotkou vo výrobe zariadení pre malú fotosadzbu. Firma priviezla do Československej televízie kompletne zariadenie na fotosadzbu a bratislavské štúdio sa vďaka

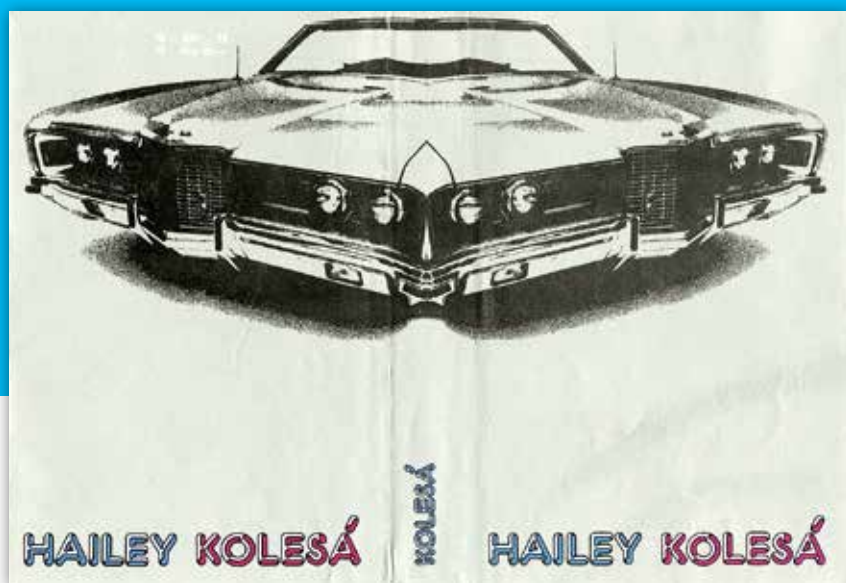
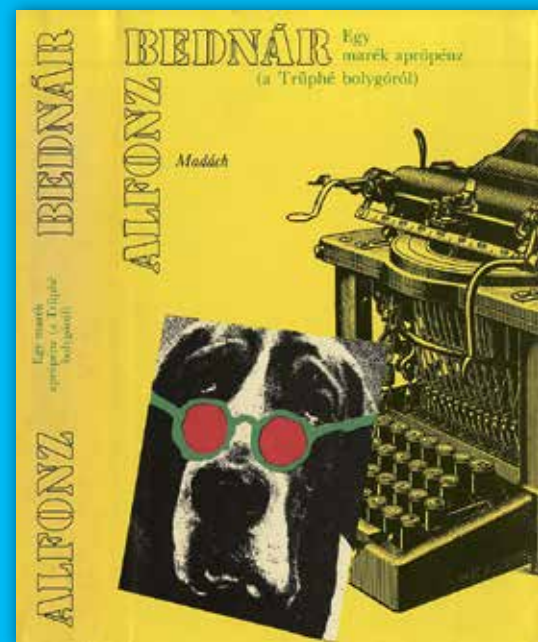
tomu stalo skutočným priekopníkom v televíznej grafike. Žiaľ, prišiel rok 1968 a tento krok bol o pár mesiacov neskôr vyhodnotený ako nežiaduca spolupráca so západnou firmou, a tak v roku 1969 musel Pavel Blažo z televízie odísť.¹² Istý čas po odchode sa živil ako fotograf – fotografoval napríklad pantomímy Milana Sládka a predstavenia Divadla na korze.¹³

Popri práci v televízii sa venoval aj knižnej grafike. Už zo začiatku šesťdesiatych rokov pochádzajú ručne kreslené a maľované návrhy na knižné obálky publikácií *Čierna limuzína* (Egon Günther, 1961), *Rozoraná celina* (Michail A. Šolochov, 1961) či *Tretia raketa* (Kazimierz Korkozowicz, 1963). V roku 1965 vyšla vo vydavateľstve Smena kniha *Korzári kamenných morí* (Juraj Sever) s fotografickým pozadím a voľnou typografickou kompozíciou s jemne vyskakujúcimi písmenkami – s podobnou estetikou pracoval aj pri školských pozvánkach na karneval alebo televíznych titulkoch Arsène



Knihy z edície Svetová tvorba,
Tatran, 1975 a 1976.

Prebal knihy, Alfonz Bednár:
Egy márék aprópenz, Madách, 1984.



Prebal knihy, Arthur Hailey:
Kolesá, Slovenský spisovateľ, 1974.



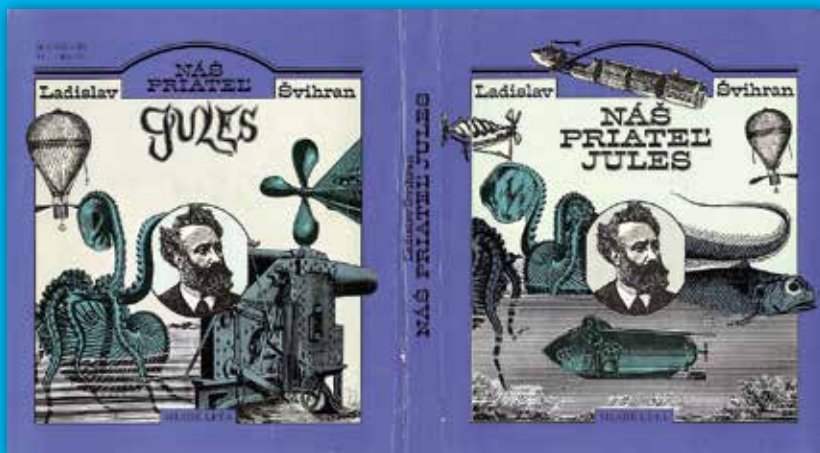
Typografické nápisy do knihy, Štefan Moravčík:
V Kiripolci svine kujú, ceruza a tuš, 1988.

Prebal knihy, Suchý – Štepka:
Nevesta predaná Kubovi, Tatran, 1987.
Ilustrácie Svetozár Mydlo.

Prebal knihy, Abú al-Hasan al Kisái:
*Kniha o počiatku a konci a rozprávania
o prorokoch – Islamské mýty
a legendy*, Tatran, 1980.



Obálka knihy z edície Umenie sveta, Pallas, 1971.



Prebal knihy, Ladislav Švihran:
Náš priateľ Jules, Mladé letá, 1983.

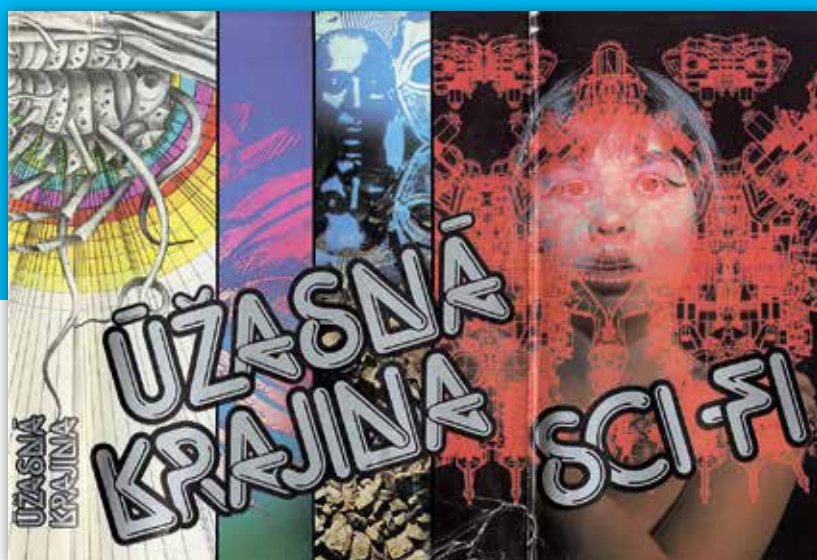
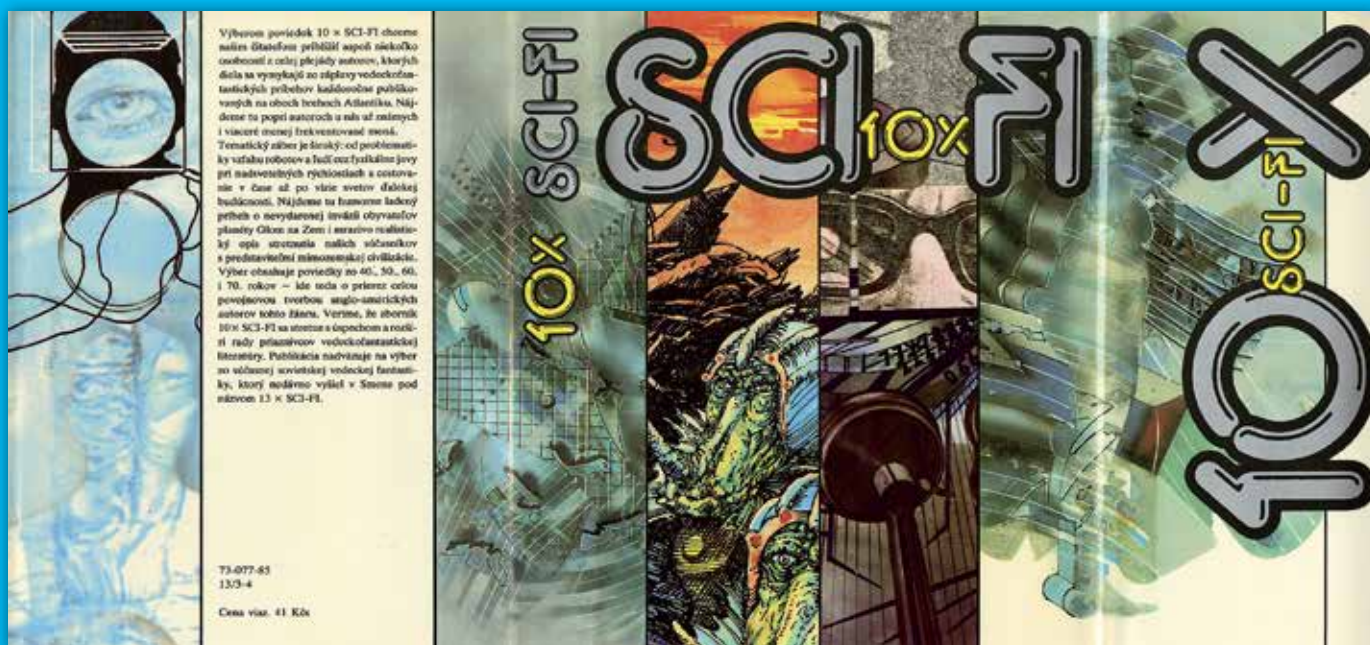
Lupin. Koncom šesťdesiatych rokov už začal navrhovať aj knižné edičné grafické riešenia pre vydavateľstvá Smena (edícia Štafeta), Slovenský spisovateľ (edícia Zebra) a Obzor (edícia Postavy a osudy). Práve spolupráca s vydavateľstvom Smena sa o pár rokov neskôr zmenila z externej na internú a edícia Štafeta sa tak stala Blažovým dlhoročným projektom. V roku 1967 spracovával knižné obálky tejto edície v podobe celoplošnej kolorovanej fotografickej reprodukcie v čiernom orámovaní so silným psychedelickým nádychom, typickým pre vizuálnu kultúru šesťdesiatych rokov. V roku 1969 prešla edícia redizajnom. Namiesto fotografie sa nosným prvkom stala typografia. Na jemnom svetlom pozadí so šedou štvorcovou plochou Blažo zvolil silnú tučnú egyptienku a pri sádzaní pracoval s princípom posúvania, skákania, padania, otáčania, delenia, prekrývania, zväčšovania či zmenšovania písmeniek. Názov diela obyčajne sádzal čiernou farbou a meno autora kombináciou dvoch výrazných

komplementárnych farieb. Typografickú kompozíciu dopĺňal drobnou grafikou alebo malou fotoreprodukciou. Kompozíciu varioval aj na vstupných stranách konkrétnej knihy. Prvými titulmi v tomto layoute boli napríklad *Astragal* (Albertine Sarrazinová, 1969), *Americký sen* (Norman Mailer, 1970) či *Nahá opica* (Desmond Morris, 1970).

Smena a knižné edície (1970 – 1989)

Netrvalo dlho a po nútenom odchode z televízie Pavel Blažo v roku 1970 našťastie dostal novú pracovnú ponuku výtvarno-technického redaktora do knižného vydavateľstva Smena. Nastalo tak nové intenzívne tvorivé obdobie knižného dizajnu. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch graficky navrhoval knižné tituly nielen pre Smenu, ale aj externe pre mnohé iné vydavateľstvá, najmä Tatran a Slovenský spisovateľ. Knižné edičné riešenia sa stále snažil priebežne inovovať, a tak sa mu podarilo vytvoriť niekoľko desiatok výnimočných titulov,

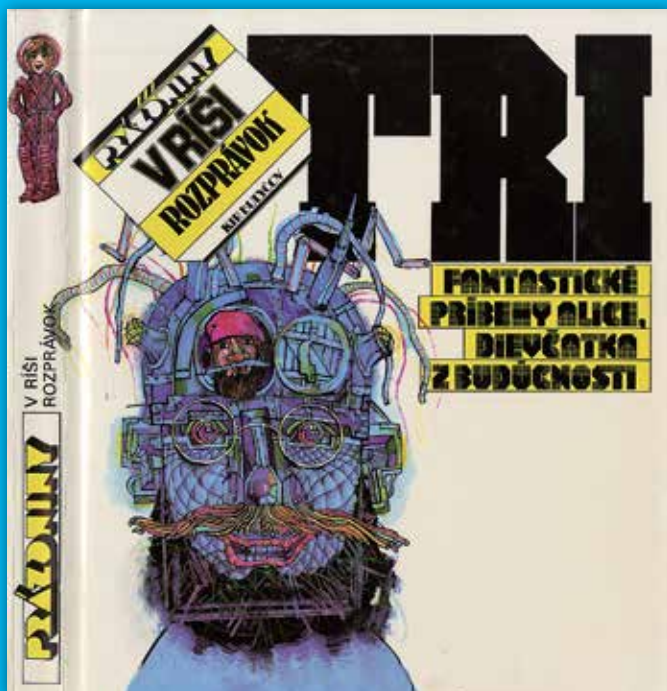
ktoré získali ocenenia v domácich aj zahraničných súťažiach. Pokračoval v navrhovaní dizajnu knižnej edície Štafeta v nastavenom layoute, ten však po pár mesiacoch prešiel opäť zmenou. V novej podobe bol prebal plnofarebný, dominantným prvkom sa opäť stala grafická reprodukcia v čiernom orámovaní so zrezaným rohom a typografia sa posunula do hornej časti. Pôvodný font zostal, no sádzal sa v menšej veľkosti v rovných riadkoch. Motívy a typografia z prebalu boli v obmenách zopakované aj na vstupných stranách knihy. V tejto podobe sa edícia Štafeta ustálila a vychádzala tak nasledujúce roky. Medzi graficky a typograficky najvýraznejšie patria napríklad tituly *Ona* (Lawrence Ferlinghetti, 1971), *Bludisko času* (Michel Butor, 1972), *Cesta do Faremida – Kapilária* (Frigyes Karinthy, 1974) a mnohé ďalšie. Vo vydavateľstve Smena mal Pavel Blažo graficky na starosti aj edíciu Križovatky (od roku 1972), edíciu Labyrint (od 1978), edíciu Erb (od 1982) aj publikácie vydané mimo edície.



S vydavateľstvom Tatran spolupracoval externe. Od roku 1971 im upravoval edíciu Svetová tvorba, v ktorej layoute využíval farebné grafické reprodukcie, veľkú výraznú typografiu a orámovanie textových prvkov, avšak v subtilnejšej podobe než v edícii Štafeta (napríklad knihy Theodore Dreiser: *Sestra Carrie*, 1974; David Herbert Lawrence: *Synovia a milenci*, 1975; Luigi Capuana: *Markíz z Roccaverdiny*, 1976 a iné). Od roku 1978 Blažo graficky spracovával aj edíciu Osudy slávnych využívajúc plnofarebný prebal a dobové grafické reprodukcie. V osemdesiatych rokoch upravoval aj edície vydavateľstva Slovenský spisovateľ, konkrétne edíciu Nová próza (od roku 1980) a edíciu Tvorba národov (od roku 1986).

Dizajn mnohých knižných titulov riešil Blažo aj mimo edície a vtedy si mohol dovoliť vybočiť zo svojich zaužívaných edičných postupov. Napríklad na obálku publikácie *Kolesá* (Arthur Hailey, 1974) pre vydavateľstvo Slovenský spisovateľ použil absolútne

Prebaly a vstupné strany do sci-fi knih, Smena, 1985 a 1986.



Prebal a typografia knihy, Kir Buličev:
Tri fantastické príbehy Alice, dievčatka z budúcnosti,
 Pravda, 1987. Ilustrácie Svetozár Mydlo.

minimum prostriedkov – iba čierno-bielu reprodukciu zrkadlovo zdvojennej prednej karosérie automobilu a názov knihy s autorom sádzaný zaobleným písmom s modrým a ružovým akcentom. Nezávisle od seba v priebehu rokov Blažo navrhol aj malú kolekciu žltých knižných obálok s jednoduchou údernou grafikou – napríklad *Krakatit* (Karel Čapek, 1977, Smena), *V tieni neónov* (Josef Hotmar, 1978, Smena), *Egy marék aprópénz* (Alfonz Bednár, maďarský preklad diela, 1984, Madách) a *Záruka na jeden rok* (Tine Schulzeová Gerlachová, 1986, Východoslovenské vydavateľstvo). Pavel Blažo spolupracoval aj s mnohými významnými slovenskými ilustrátormi – napríklad zo spolupráce s Miroslavom Cipárom vzišli knižky *Malvína z Bretónska* (Jerome Klapka Jerome, 1982, Smena), *Bohatier Nurgun Bootur* (1984, Tatran) a *Pán Tau* (Ota Hofman, 1985, Mladé letá). S ilustrátorom Svetozárom Mydlom spolupracoval na výbere divadelných hier Stanislava Štepku a Jiřího Suchého *Nevesta predaná Kubovi* (1987, Tatran),

kde vytvoril unikátnu trojkombináciu fontov tvoriacich ucelenú typografickú vertikálno-horizontálnu kompozíciu. Vlastné typografické nadpisy na mieru Blažo navrhol napríklad ku knihe *V Kiripolci svine kujú* (Štefan Moravčík, 1988, Tatran), ktorú ilustroval Martin Kellenberger.

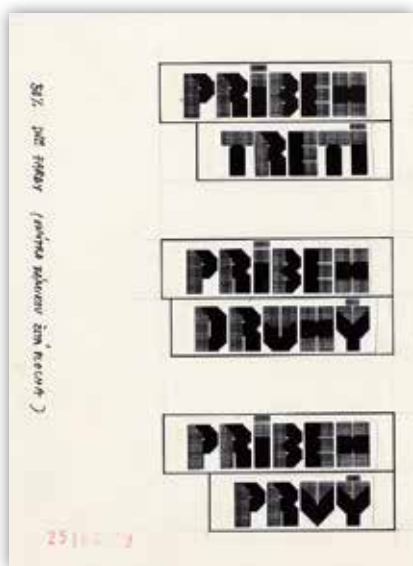
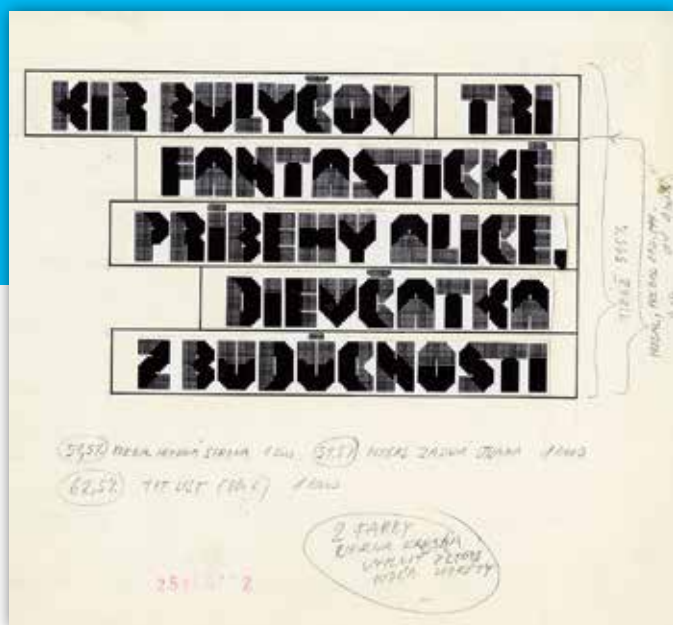
Sci-fi a výpravné publikácie

Okrem klasickej beletrie sa Pavel Blažo špecializoval aj na grafickú úpravu veľkoformátových výpravných publikácií a encyklopédií kombinujúcich viacvrstvové texty, ilustrácie aj fotografie. V tejto oblasti je skutočným majstrom a vytvoril množstvo unikátnych knižných diel v rôznych oblastiach. Prvou takouto sériou bola desaťdielná edícia kníh o svetových dejinách umenia *Umenie sveta* vydavateľstva Pallas, ktorá začala vychádzať roku 1970. Na každú obálku vybral jednu dominantnú farbu, reprodukciu jedného úderného výtvarného diela (architektúra, socha, maľba alebo grafika) a elegantnú

antikvu. V sedemdesiatych rokoch upravoval aj knihy Ladislava Švihrana, slovenského spisovateľa literatúry faktu. K jeho náučným textom zameraným na rôzne témy kombinoval fotografie a dobové grafiky do zaujímavých kompozícií a kontextov v kombinácii so silnou typografiou. Z tejto spolupráce vynikajú najmä populárno-náučné tituly *Nenápadní spoločníci* (1979, Mladé letá) a *Náš priateľ Jules* (1983, Mladé letá), z ktorej v zbierke múzea máme zachovaný aj originálny návrh, tzv. zrkadlo. Od roku 1979 sa Blažo podieľal na grafickej úprave edície Výber vydavateľstva Tatran zameranej na historické príbehy a rozprávania s využitím podobných výtvarných prostriedkov. Ojedinelým vydavateľským počínom v tom období v našom regióne bol titul *Kniha o počiatku a konci a rozprávania o prorokoch – Islamské mýty a legendy* (Abú al-Hasam al-Kisáí, preklad z arabčiny Ján Paulíny, 1980, Tatran), ktorú mal práve Pavel Blažo možnosť graficky spracovať. Ako jeden z mála grafických dizajnérov na Slovensku



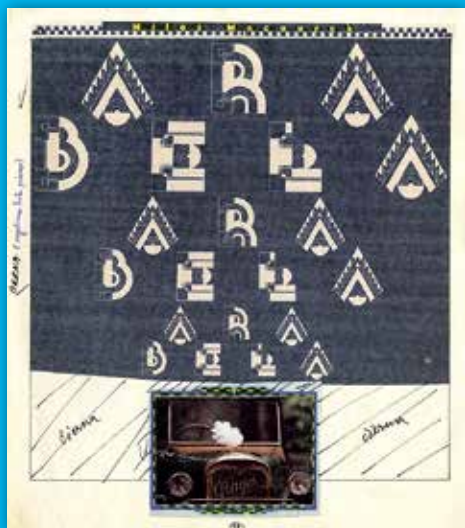
Typografia knihy, Kir Buličev: *Tri fantastické príbehy Alice, dievčatka z budúcnosti*, Pravda, 1987.



pracoval s islamskou ornamentikou, písmom a vizuálnou kultúrou. Do zbierok múzea dizajnu nám daroval celú sériu svojich grafických návrhov k tejto publikácii.

Pavel Blažo sa ako jeden z mála tiež venoval grafickému spracovaniu science-fiction literatúry. Tú začali vydávať v roku 1985 v Smene a Blažovi ako pravému experimentátorovi jej grafická úprava naozaj sadla. Nosný prvok tejto knižnej série je výrazné lineárne tučné písmo vyplnené sivou alebo žltou farbou s mäkkými zaoblením. Sádzal ním názvy diela aj označenie série SCI-FI vo vertikálnej

aj horizontálnej línii v nadrozmernej veľkosti. Týmto fontom sádzal aj mená autorov poviedok a vytvoril z nich čierno-bielu štruktúru na knižnej predsádke. V roku 1985 vyšli dva tituly s výberom poviedok 10× SCI-FI a 13× SCI-FI, kde na obálke Blažo odvážne kombinoval rôznorodé farebné fragmenty ilustrácií vo vertikálnych pásoch. V titule *Úžasná krajina* z roku 1986 sádzal týmto písmom aj celý názov diela a kombinoval rôzne ilustračné aj fotografické fragmenty. V tomto duchu spracovával ďalšie sci-fi tituly ako *Zničený muž* (1987), *Vesmírny bič* (1988) alebo *Správy z neznámych svetov* (1988). So science-fiction tematikou v detskej verzii pracoval na knihe *Tri fantastické príbehy Alice, dievčatka z budúcnosti*, vydané v nakladateľstve Pravda v roku 1987, a jej pokračovanie *Tri ďalšie fantastické príbehy Alice, dievčatka z budúcnosti* z roku 1988. Na oboch publikáciách spolupracoval s ilustrátorom Svetozárom Mydlom a obe knižky patria medzi jedny z najlepších prác obidvoch autorov vôbec.



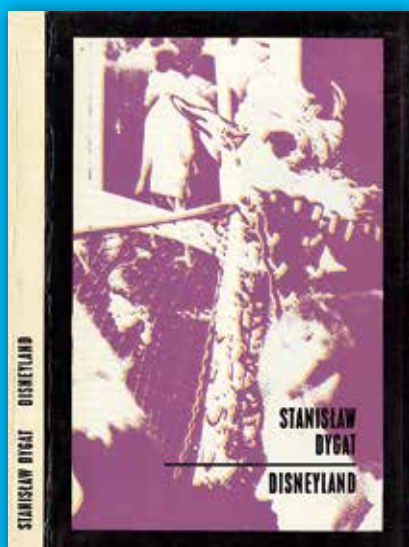
Typografia a grafické návrhy
do knihy, Miloš Macourek:
Arabela – Rumburak, Pravda, 1987.

Pavel Blažo pracoval s viacerými typmi písem – hlavné a úderné slovo TRI je sádzané čiernou hrubou geometric-kou egyptienkou a spolu s vybranou ilustráciou (hlava modrého mužika na prednej a auto s veľkými čiernymi kolesami na zadnej strane prebalu) tvorí nosný prvok titulu. Pokračovanie názvu diela *fantastické príbehy Alice, dievčatka z budúcnosti* Blažo poskladal do jednej kompozície s rastrovým písmom v pozdĺžnych žltých rámčekoch. Podnázov diela *Prázdniny v ríši rozprávok* poskladal zo štyroch rôznych fontov v žlto-čiernom rámčeku so zrezanými rohmi – presne tie isté písma použil aj pri typografickej kompozícii ku knihe *Nevesta predaná Kubovi*, ktorú riešil v tom istom roku. Všetky tieto typy písem používal v celej publikácii – pri názvoch kapitol, nadpisoch, začiatkoch odsekov. Dopĺňajú sa s drobnými ilustráciami Svetozára Mydla a sprevádzajú čitateľa od prvej až po poslednú stranu. Hlavný text je na každej strane sádzaný v troch orámovaných stĺpcoch.

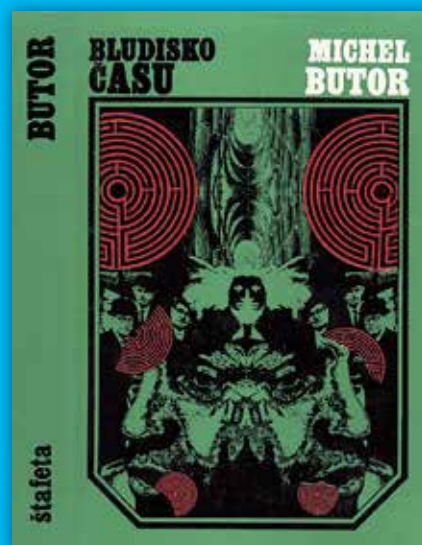
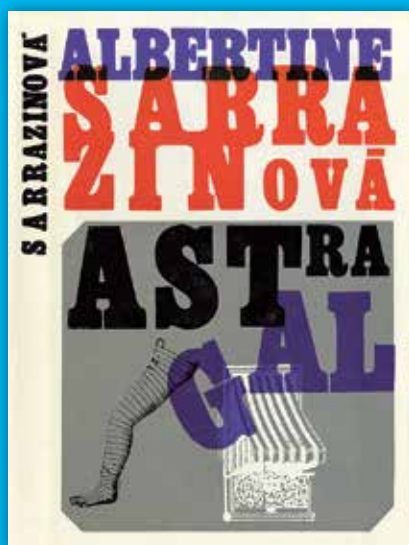
Snáď najväčší a najvýpravnejší knižný titul, ktorý Blažo graficky naozaj vynikajúco spracoval a patrí k tomu najlepšiemu v slovenskom knižnom dizajne, bola bohatá obrazová fotograficko-illustrátorská publikácia *Arabela* – Rumburak. Vyšla tiež v roku 1987 v nakladateľstve Pravda. Blažo na nej intenzívne pracoval s ilustrátorom a grafikom Janom Meisnerom, ktorý do nej kreslil ilustrácie dopĺňujúce reprodukované fotografie z televízneho spracovania príbehu. Vizualný štýl bol veľmi podobný knižke o Alici – nápisy a názvy vždy skladal do jednej ucelenej kompozície, kombinoval rôzne typy písem, používal jednoduché aj ozdobné orámovania aj trojstĺpcovú sadzbu textu – a navyše sem vkladal aj fotografie. Tie tiež použil aj na obálke knihy. Do zbierok múzea dizajnu sa nám podarilo získať návrh celej tejto publikácie v podobe makety s lepenými kolážami textu, ilustrácií a fotografií. Tento model je zároveň aj jedinečnou historickou ukážkou spôsobu predtlačovej prípravy z obdobia pred nástupom digitálnej techniky.

Plagáty a iné kultúrne zákazky

Okrem knižného a televízneho grafického dizajnu sa Pavel Blažo venoval aj tvorbe plagátov a iných realizácií predovšetkým pre kultúrnu oblasť. V roku 1971 pre agentúru Slovkoncert navrhol hudobný plagát kapely Collegium Musicum, kde pracoval s technikou ofsetu a prekryvaním základných tlačových farieb. Dosiahol tým živý farebný výraz a v tej dobe módnym psychedelický charakter.¹⁴ Príležitostne navrhoval aj výstavné plagáty, napríklad k výstave *Dieťa vo výtvarnom umení* (1979) organizovanú Zväzom slovenských výtvarných umelcov, výstavu ilustrácií Ľudovíta Hološku v Múzeu Ľudovíta Štúra v Modre (1986) alebo výstavu autorov Kamila Štanclová – Dušan Kállay (1988) v Stredoslovenskej galérii v Banskej Bystrici. Je tiež autorom plagátu k akcii 1. programiáda – celoslovenská súťaž tancov (1983) usporiadaných Socialistickým zväzom mládeže. Na čiernej ploche použil svetivé odtiene ružovej a oranžovej a silný typografický nápis v kombinácii



Obálky knihy z edície Štafeta, Smena, 1967, 1969, 1972.



Hudobný plagát
Collegium Musicum, 1971.

s fotografiou. So silnými farbami na tmavej ploche pracoval aj na plagáte k filmu *Zakázané uvoľnenie* (1986). Pre vydavateľstvo Smena pripravoval aj propagačné letáky a plagáty s edičným plánom na daný rok a pre hudobné vydavateľstvo Opus navrhol niekoľko obalov gramoplatní ľudových piesní v prvej polovici osemdesiatych rokov.

Žiaľ, z vážnych zdravotných dôvodov musel Pavel Blažo s grafickým dizajnom skončiť v roku 1989. Po liečbe a rehabilitácii vstúpil do Združenia profesionálnych fotografov pri Slovenskej výtvarnej únii a dodnes sa intenzívne venuje fotografovaniu a dokumentovaniu urbanistických premien Bratislavy.¹⁵ To je však už nová kapitola tvorby Pavla Blaža, ktorá čaká na dôkladný samostatný výskum v kontexte dejín fotografie na Slovensku. ■

Gabriela Ondrišáková je historička umenia, pracuje v Slovenskom múzeu dizajnu SCD ako kurátorka zbierky komunikačného dizajnu.

- 1 Rád napríklad spomína na to, ako mu otec podľa návodu v časopise vyrobil kameru obscuru – papierom uzavrel prázdnu plechovku a na spodnej strane urobil malú dierku. Táto optická hračka sa stala Blažovou najobľúbenejšou a vytvorila mu vzťah k fotografovaniu. Rišková, Mária: Na obrazovky priniesol modernú grafiku. In: *Denník N*, 27. 2. 2015, s. 24.
- 2 Rišková, Mária: Škola základ života? Pavel Blažo – grafický dizajnér, fotograf, experimentátor. In: *Designum*, roč. XX, 4, 2014, s. 56.
- 3 Pôvodne sa hlásil na fotografiu, ale na prijímacích skúškach mal príliš dobré portfólio a odporúčili ho na grafiku. Osobný rozhovor dňa 22.11.2023.
- 4 Longauer, Lubomír: Pavel Blažo. In: *Typografia a dizajn písma na Slovensku. Začalo sa to Cyrilom a Metodom*. Bratislava: Slovart – VŠVU, 2017, s. 174.
- 5 Rišková, pozn. 2.
- 6 Zúčastnil sa prijímacích skúšok na pražskej FAMU, a hoci mal jedno z najlepších portfólií, pohorel na banálnej prijímacej otázke. Blažo to považoval za zákerné, preto z prijímačiek radšej odišiel. Rišková, pozn. 1.
- 7 Rišková, pozn. 2.
- 8 Tamže.
- 9 Narodený v roku 1926, po roku 1968 emigroval do Kanady. Rišková, pozn. 1.
- 10 Tamže.
- 11 Tamže.
- 12 Longauer, pozn. 4.
- 13 Tamže.
- 14 Rišková, Mária: Zo zbierok. Pavel Blažo – milovník experimentu. In: *Designum*, roč. XX, 3, 2014, s. 53.
- 15 Longauer, pozn. 4.

Slovenské centrum dizajnu
vás srdečne pozýva na výstavu

LOONGLIFEPROJECT.CZ

LONG LIFE PROJECT

Vernisáž: 22. 11. 2023 (streda) o 17:00 hod.
Trvanie výstavy: 23. 11. 2023 – 28. 1. 2024

Galéria dizajnu Satelit
Hurbanove kasárne
Kollárovo nám. 10
Bratislava

ORGANIZÁTORI

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU

GALÉRIA
DIZAJNU
SATELIT

GENERÁLNY REKLAMNÝ
PARTNER SCD

J&T BANKA

HLAVNÝ MEDIÁLNY
PARTNER SCD

designum

HLAVNÝ PARTNER SCD

antalis^{TEAM}
Just ask Antalis

MEDIÁLNY PARTNER

CITYLIFE.SK
CO SA DEJE V BRATISLAVE A OKOLI

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

fmk.utb.cz

MUNI

TECHNICAL UNIVERSITY ZVOLEN



Text Zoja Droppová

Foto Galéria mesta Bratislavy,
Matej Hakár, Zoja Droppová



PROJEKT UMENIE MESTA MAPUJE DELA VO VEREJNOM PRÍSTOPE BRATISLAVY



Poznatky a poznámky k prvej fáze projektu

Udržiavaná fontána Rodina (známa
aj ako Hríbiky) v Karlovej Vsi, 1979.
Autorky: Irina Kedrová a Anna Dandárová.
Foto: Matej Hakár



Udržovaná fontána Rodina (známa aj ako Hríbiky) v Karlovej Vsi, 1979. Autorky: Irina Kedrová a Anna Dandárová. Foto: Matej Hakár

Galéria mesta Bratislavy (GMB) začiatkom septembra 2023 oficiálne spustila online katalóg www.umeniemesta.sk. Katalóg sa postupne naplňa v rámci dlhodobého projektu a bude prinášať komplexné informácie o umeleckých dielach vo verejnom priestore mesta Bratislava. Základný výskum k databáze je plánovaný na niekoľko rokov. V septembri bolo v elektronickom katalógu zverejnených prvých 269 diel, ďalší súbor pribudne ešte ku koncu roka 2023.



Fontána Kvapka a špirálovitá rozhľadňa z roku 2014 vo Vodárenskej záhrade BVS. Ateliér Van Jarina. Foto: Matej Hakár

Výskum v rámci projektu Umenie mesta sa primárne zameriava na diela profesionálnych tvorcov, ktoré na území Bratislavy vznikali v období po druhej svetovej vojne až po súčasnosť. Druhovo a typologicky sú do kurátorského výberu zahrnuté exteriérové sochy, pomníky a pamätníky, výtvarne stvárnené pamätné tabule, fontány, drobná architektúra a autorský dizajn (picie fontánky, atypický mobiliár, herné prvky pre deti). Významnou súčasťou výberu sú diela spojené s architektúrou. Ide nielen o nástenné maľby, sgrafitá, štukolustrá, mozaiky, rôzne typy reliéfov a sôch umiestnených na fasádach budov, ale aj o diela tematicky navrhnuté do areálov škôl, vedec-kých inštitúcií, študentských domovov, zdravotníckych zariadení a iných špecifických stavebných súborov.

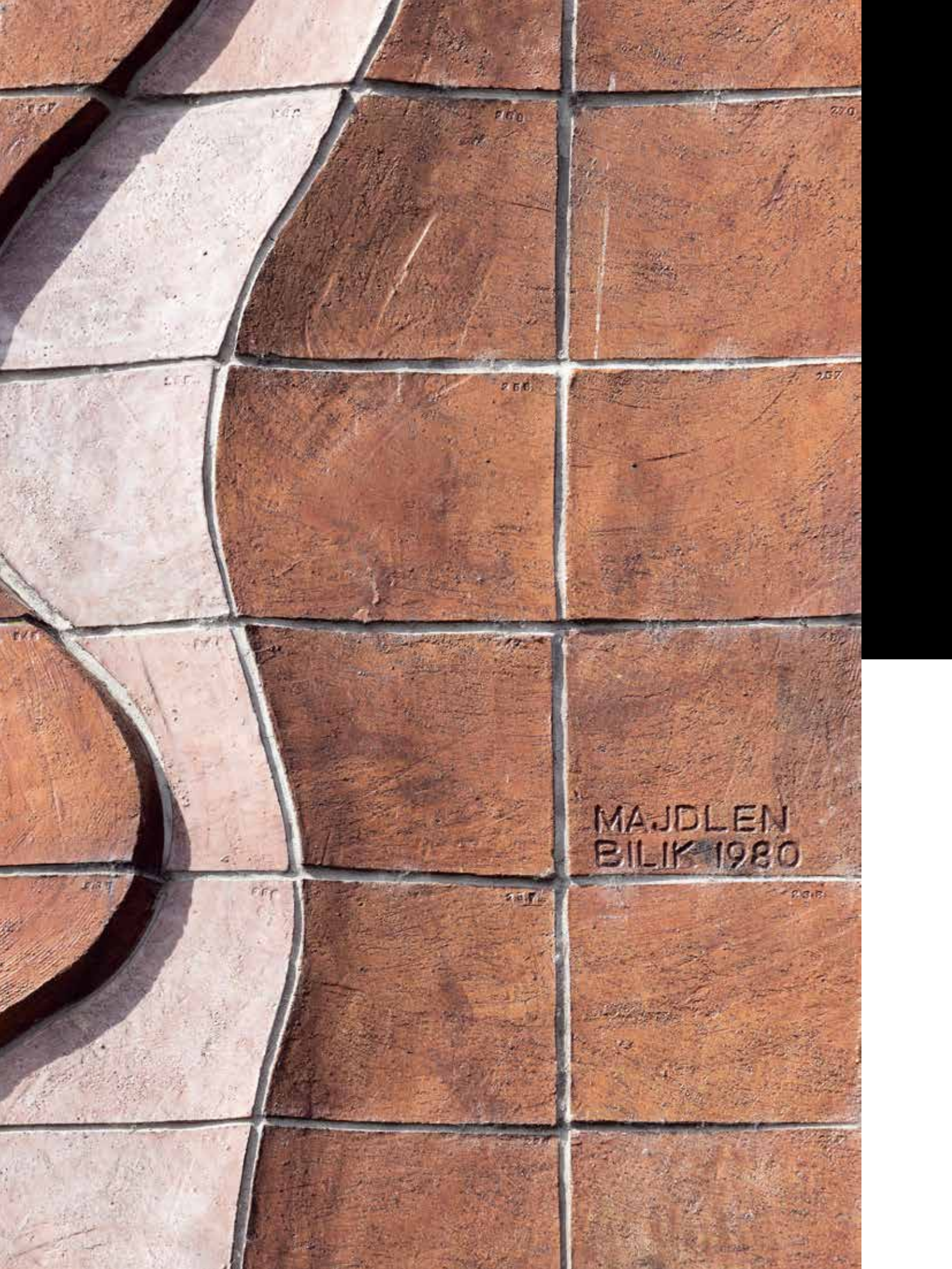
Kurátorský výber diel je zameraný nielen na exteriérové diela bežne prístupné verejnosti bez časového

obmedzenia. Predmetom záujmu sú aj diela umiestnené v oplostených parkoch, na detských ihriskách, na cintorínoch, v športových, školských a iných areáloch, ktoré majú stanovený prevádzkový poriadok a otváracie hodiny pre verejnosť. Postupne budú do databázy pribúdať aj vybrané diela vo verejne prístupných interiéroch kultúrnych domov, úradov, zdravotníckych zariadení, železničných staníc a podobne.

Projekty mapovania diel vo verejnom priestore už vznikli a vznikajú vo viacerých mestách a miestach na území Slovenska a bývalého Československa. Niektoré začali „zdola“, na báze rôznych občiansko-odborných iniciatív a skupín na sociálnych sieťach. Impulzom pre ich vznik často bola záchrana konkrétneho umeleckého, prípadne architektonického diela a postupom času sa rozrástli do podrobnejších výskumov určitého územia,

do sprievodných podujatí a publikovania na profesionálnej úrovni. Medzi najznámejšie projekty iste patria českí Vetřelci a volavky (Predátoři a plameňáci) s významným presahom aj na Slovensko. „Domáce“ iniciatívy mapujú diela v Žiline, Banskej Bystrici, Revúcej, Piešťanoch, Trenčíne či Košiciach.

Samozrejme, netreba zabudnúť na prvý podrobnejší súpis *Sochárske diela na území Bratislavy* z roku 2012, ktorý v knižnej aj elektronickej podobe spracovali Sabína Jankovičová a Roman Popelár. Je symptomatické, že pri aj tomto súpise bolo spúšťačom zničenie jedného diela – plastiky *Čas* (1964 – 1966) od sochára Jozefa Jankoviča – spôsobené neznalosťou a ignoranciou. Vydanie Súpisu pred vyše jedenástimi rokmi vzbudilo väčší záujem verejnosti o tému a zároveň poukázalo na potrebu komplexného a systematického prístupu k dielam mestských a miestnych samospráv, do istej miery aj



MAJDLEN
BILIK 1980



Keramický reliéf na budove bývalého obchodného domu v Dúbravke, ktorému hrozí búranie.

Autori: Rastislav Majdlen a Ivan Bilík, 1980. Foto: Matej Hakár

štátu, aby sa narábanie s nimi neriešilo *ad hoc*. Zďaleka totiž nejde len o kritické situácie, keď sa dielo odstraňuje pre havarijný stav alebo novú výstavbu. Najdôležitejšia je odborná údržba a prevencia. Na to treba mať k dispozícii nielen informácie o autorstve, dobe vzniku a umeleckej hodnote, ale hlavne dostatok praktických dát o použitých materiáloch a stave diel, o ich vlastníkoch a správcoch, o ich lokalizácii prostredníctvom adresy, parcely a čo najpresnejších GPS súradníc. Tu prichádzajú na rad odborné inštitúcie, múzeá, galérie, ktoré majú nielen profesionálne zázemie, ale aj väčšiu „zotrvačnosť“ výskumných projektov a širší dosah. Diela vo verejnom priestore dokážu prepojiť so svojimi zbierkovými a archívnymi fondmi a ďalšími aktivitami. Kľúčová je pritom súčinnosť odborných inštitúcií so samosprávami, v prípade Bratislavy s magistrátom, ideálne aj s mestskými časťami. Určitým predobrazom a inšpiráciou pre

výskumný projekt GMB sa preto stal český *Katalog umění pro město*, ktorý už dlhšie vytvára a spravuje Galerie hlavního města Prahy na základe poverenia od pražského magistrátu. GMB pracuje na projekte Umenie mesta takisto na základe poverenia od hlavného mesta Bratislava a spolupracuje s rôznymi útvarmi magistrátu, Mestským ústavom ochrany pamiatok (MÚOP) a ďalšími inštitúciami, v intenciách strategickej koncepcie Dekáda pre kultúru (Koncepcia udržateľného rozvoja kultúry Bratislava 2030).

Terénny výskum: nálezy a straty

Cieľom projektu je podrobne mapovať diela na území 17 samosprávnych mestských častí v piatich bratislavských okresoch (predtým obvody). Územný princíp mapovania je vhodný kvôli efektívnemu plánovaniu pohybu v jednotlivých mestských častiach a aj kvôli spolupráci so samosprávami, ktoré

obvykle disponujú vlastnými súpismi a často aj archívnymi zábermi miestnych umeleckých diel, historických budov a pamätihodností z rôznych období.

V prvej fáze projektu v roku 2022 sa realizoval podrobný výskum diel na území IV. bratislavského okresu, v ktorom je šesť mestských častí: Devín, Devínska Nová Ves, Dúbravka, Lamač, Karlova Ves a Záhorská Bystrica. Uvedené mestské časti majú veľmi rozdielne rozlohy a počty obyvateľov, špecifickú históriu, terénne danosti a štruktúru zástavby. K hlavnému mestu boli pričlenené v rôznych obdobiach 20. storočia, tie najmladšie až na začiatku sedemdesiatych rokov. Rozmanitý vývoj a štruktúra jednotlivých mestských častí a ich rozmiestnenie v rámci skúmaného okresu BA-IV, sa ukázali ako veľmi dobrý test pre časový aj „objemový“ rozsah výskumu. Každé zo skúmaných diel je nevyhnutné



Železný kinetický objekt Kvet od Erny Masarovičovej
na budove stredoškolského internátu z roku 1977.
Stav pred a po reštaurovaní. Foto: Zoja Droppová



Keramický reliéf Brestový list od Anny a Antona
Galkovcov. Dielo z 80. rokov bolo zničené
počas úpravy budovy pre nového nájomcu.
Foto: archív ZD

obhliadnuť priamo na mieste, overiť a doplniť odborné a identifikačné údaje a v neposlednom rade zistiť aktuálny stav objektu (prípadne jeho zánik). Častým zistením pri obhliadkach je, že v danom území sa nachádzajú ďalšie, dosiaľ z rôznych dôvodov nezaznamenané diela.

Hneď na začiatku výskumu IV. bratislavského okresu sa teda ukázalo, že položiek v katalógu bude nakoniec oveľa viac než v doterajších súpisoch a základných zoznamoch, ktoré pred niekoľkými rokmi vypracoval Mestský ústav ochrany pamiatok (MÚOP). Rovnaké poznatky máme aj z medzičasom rozbehnutého výskumu v okresoch BA-I (Staré Mesto) a BA-II (Ružinov). Záver z doterajšieho mapovania je taký, že spracovanie údajov pre všetky okresy a mestské časti Bratislavy potrvá dlhšie než boli pôvodné odhady, výsledkom však bude obohatenie katalógu o značný počet novo prebádaných



diel z rôznych období od roku 1945 až po súčasnosť. Získané poznatky v budúcnosti pomôžu samosprávam aj ďalším aktérom pri plánovaní osádzania nových diel, príprave súťaží a podobne.

Údržba, oprava, obnova, reštaurovanie?

Zameranie pozornosti na povojnové obdobie má svoje dôvody. Diela z tohto obdobia sú často prehliadané, najmä ak sa nachádzajú v menej frekventovaných polohách. Len malé percento z nich je nejakým spôsobom chránené napríklad ako národná kultúrna pamiatka. Objekty z obdobia socializmu bývajú spojené s rôznymi viac či menej oprávnenými predsudkami, najmä ak ide o memorielne diela viazané na niektoré historické osobnosti a udalosti. Na druhej strane sa diela všetkých druhov stávajú nielen obeťou vandalizmu a zanedbávania, ale paradoxne im často oveľa viac uškodí dobré úmysly, ktoré vyúsťia

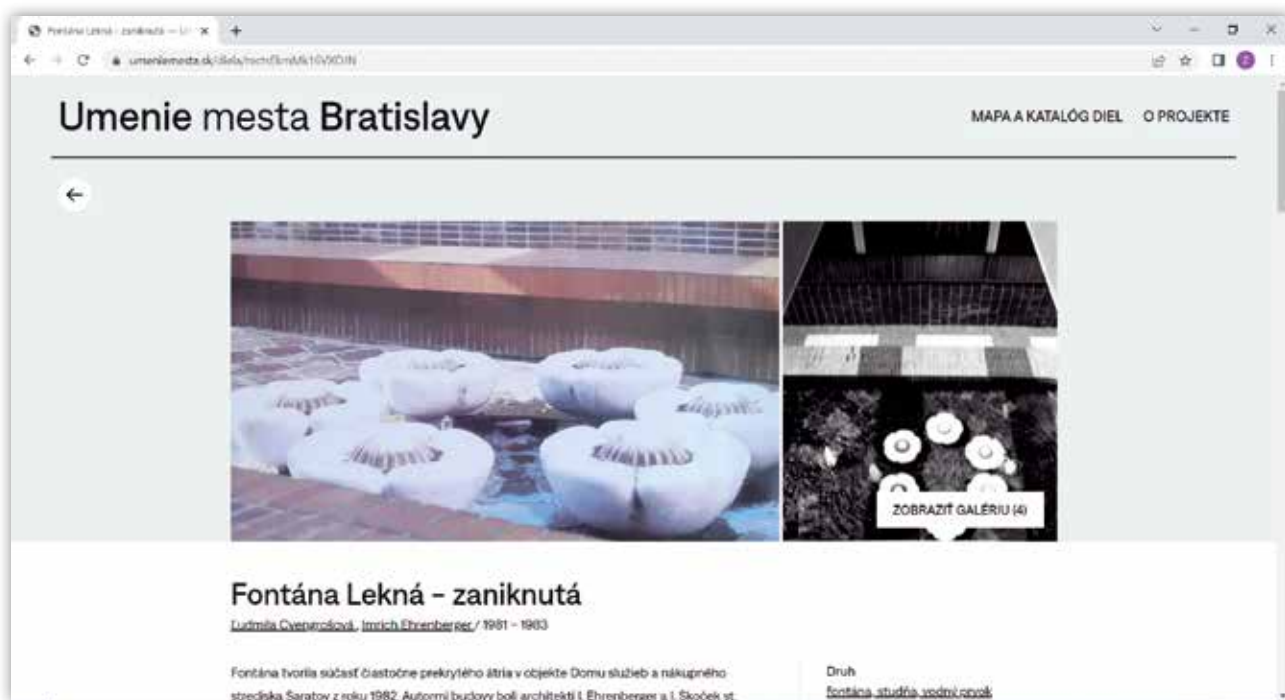
do nevhodnej opravy či pseudoobnovy. Bez spolupráce s odborníkmi z oblasti reštaurovania a konzervovania môže aj jednoduché vyčistenie diela, natieranie alebo menšia oprava mať za následok veľké, občas aj nezvratné poškodenie. Najčastejšou obeťou neodborných zásahov sa stali fontány, kde sa v rámci údržby a opráv neraz používajú nevhodné farebné nátery či nové obklady nádrží, ktoré nemajú nič spoločné s pôvodnými autorskými návrhmi. Je preto veľmi dôležité overovať aktuálny stav jednotlivých diel. V spolupráci s hlavnou reštaurátorkou GMB Barbarou Davidson sme kvôli čo najväčšej presnosti vyšpecifikovali spôsob a terminológiu údajov o stave diel pri zapisovaní do databázy. Vo viacerých súpisoch a textoch sa totiž často objavuje pojem „reštaurovanie“ aj v prípadoch, kde išlo len o nejaký náhodný spôsob opravy, pri ktorej práce nevykonala odborne spôsobilá osoba (reštaurátor/konzervátor).

Štruktúra a obsah údajov v databáze

Horeuvedené poznatky a zistenia z výskumov a konzultácií s odborníkmi z rôznych oblastí len potvrdili potrebu vytvoriť katalóg/databázu s oveľa podrobnejším obsahom (vrátane odborných opisov diel), štruktúrou a rozsiahlejšou fotodokumentáciou v porovnaní s inými súpismi a zoznamami. Zároveň cieľom je prepojiť katalóg Umenie mesta so stránkou webumenia.sk kvôli rozšíreniu informácií o autoroch a dielach, ktoré sú súčasťou zbierok slovenských galérií a zároveň sa vzťahujú k tvorbe pre verejný priestor. Neposlednou požiadavkou je atraktívny vizuál a užívateľský komfort pre návštevníkov databázy. Toto všetko by nebolo možné bez dlhodobej spolupráce a priebežných konzultácií s kolektívom *lab.SNG*.



Veľkoplošné dielo od Miloša Šimurdu na špeciálnej škole v Karlovej Vsi postavenej podľa projektu architekta Manola Kančeva na prelome 50. a 60. rokov. Foto: Zoja Droppová



Umenie mesta – ilustračná snímka obrazovky



Fontána v Krasňanoch z polovice 70. rokov. Dielo Tibora Bátfaya a Jiřího Uhlíře vytvorené z bieleho pohľadového betónu je z neznámeho dôvodu netreté syntetickými farbami. Betónová vlna bola pôvodne v nádrži fontány. Foto: Zoja Droppová

Príklady dobrej praxe

Spresnenie terminológie, získavanie čo najpresnejších údajov o stave diel a upozorňovanie vlastníkov a správcov diel na potrebu odborného zaobchádzania je jedným z dlhodobých cieľov projektu Umenie mesta a prináša už aj svoje ovocie. Príkladom dobrej praxe je kvalitné zreštaurovanie železného objektu *Kvet* (1977) od známej sochárky Erny Masarovičovej. Dielo je umiestnené na fasáde stredoškolského internátu v Dúbravke, ktorého zriaďovateľom je Bratislavský samosprávny kraj (BSK). V rámci spolupráce Galérie mesta Bratislavy s BSK sme minulý rok počas konania veľkej výstavy Erny Masarovičovej v GMB upozornili na žalostný stav spomínaného diela. Výsledkom tejto komunikácie je čerstvo zreštaurované a znovu sfunkčnené kinetické dielo. Výskum a reštaurovanie realizovali Gabriel Strassner a Denis Dvořák z Katedry reštaurovania VŠVU v Bratislave.

Poznámka po uzávierke: výskumy, údržba a reštaurovanie diel vo verejnom priestore budú podľa aktuálnej informácie z magistrátu o čosi jednoduchšie, pretože významný počet doteraz „bezprizorných“ diel bol zverený do správy mestskej firmy Marianum a ďalšie sú v pláne na zverenie v budúcom roku. V praxi to znamená lepšie a prehľadnejšie možnosti plánovania a financovania údržby a ďalších potrebných prác vrátane reštaurovania vybraných diel.

Namiesto záveru

Poďakovanie za spoluprácu a pomoc patrí všetkým inštitúciám a jednotlivcom, výskumníkom, autorom diel, pamätníkom a dedičom a ďalším, ktorí sa podieľali a podieľajú na projekte. Viac o nich na www.umeniemesta.sk ■

Zoja Droppová je historička umenia, pracuje v Galérii mesta Bratislava ako kurátorka diel vo verejnom priestore.

DIZAJNÉRI V ČESKÝCH ZEMÍCH A ČESKO- SLOVENSKÝ STROJÁRSKÝ PRŮMYSEL 1918 – 1992

Text Jaroslav Polanecký



Zdeno Kolesár, Vít Jakubíček (edd.):
*Designéři v českých zemích a československý
strojírenský průmysl 1918 – 1992*. Univerzita
Tomáše Bati ve Zlíně, 2022, 308 s.

Reprezentatívna odborná kniha s bohatou obrazovou zložkou je publikačným výstupom výskumného projektu *Designéři v českých zemích a československý strojírenský průmysl*, ktorému predchádzali publikácie *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918 – 1958* (eds. Vít Jakubíček, Zdeno Kolesár, 2019) a *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1959 – 1992* (eds. Vít Jakubíček, Zdeno Kolesár, 2021). Tieto publikácie boli *de facto* kritickými katalógmi rovnomených výstav reflektujúcich vývoj dizajnerskej edukácie v meste Zlín (v rokoch 1949 – 1989 Gottwaldov), v jednom z dôležitých centier českého, resp. československého dizajnu a umeleckopriemyselného vzdelávania. Slovenské prostredie je v nich zastúpené textami Kláry Prešnajderovej a Maroša Schmidta: Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1939 (*Rozum versus cit*) a Zdena Kolesára a Maroša Schmidta: Slovenskí absolventi „Kovářovej školy“ (*Rozum versus cit*₂).

Publikáciu *Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918 – 1992*, ktorú spracoval kolektív autorov Zdeno Kolesár, Vít Jakubiček, Jiří Hulák a Johanna Pauly, je komplexnou reflexiou československého priemyselného dizajnu v sledovanom období. Okrem odborných textov prináša mimoriadny obrazový materiál, ktorý je nielen doplnkom textov, ale ich integrálnou súčasťou. Autori knihy pokračujú vo výskume československého dizajnu s komplexnejším zameraním, hoci k skúmanej problematike pristupujú v súlade s programom NAKI II predovšetkým z českého hľadiska so zameraním na strojársky priemysel a jeho dizajn. Čo je úplne pochopiteľné, pretože Československo v rokoch 1918 – 1992 patrilo bez preháňania k priemyselným veľmociam s mohutným výrobným zázemím, výskumom a vývojom, ako aj výbornou technickou a výtvarnou edukáciou, bez ohľadu na permanentné zmeny vo všetkých oblastiach ovplyvňujúcich stav hmotnej kultúry. Z nadčasovej a dlhodobej perspektívy má existencia čínorodého centra umelecko-priemyselného vzdelávania fungujúceho v Zlíne od konca tridsiatych rokov 20. storočia do súčasnosti – bez ohľadu na organizačné zmeny, formálne aspekty, permanentné politické a geopolitické premeny stredoeurópskeho priestoru (a v neposlednom rade premeny estetické) – zásadné postavenie na území bývalého Československa.

Autori venujú zaslúženú pozornosť osobnostiam dizajnérov, ich záležitosti a vzdelaniu; inštitucionálnemu zabezpečeniu priemyselného dizajnu a už spomínanej dizajnerskej edukácii. Publikácia ponúka súčasnú teoretickú reflexiu dizajnu v sledovanom období a taktiež sprostredkúva dobovú polemiku a prekvapivo bohatý teoretický diskurz zo stránok vtedajších odborných periodík a publikácií.

Všetky texty sú na vysokej odbornej úrovni a štylisticky veľmi dobre spracované. Metodologicky autori vychádzajú zo súčasného skúmania dizajnu ako zásadnej súčasti materiálnej a vizuálnej kultúry, ktorá v sebe integruje technické (technologické), estetické, ergonomické, ekonomické, sociálne



Vít Jakubiček
Zdeno Kolesár
(ed.)

Designéri v českých zemích
a československý strojírenský průmysl
1918–1992

Univerze Tomáše Bati ve Zlíne



Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918–1992

Úvod

Zdeno Kolesár

Výkonný projekt se složitým titulom *Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918–1992* je pokusom o sondu do vstavané problematiky průmyslového designu technických oborů během existence Československa. Tedy těch, v nichž designér ve vývojovém procesu na rozdíl od designu nábytku, skla, keramiky či textilu nutně musí spolupracovat s konstruktérem. Obě části návrhářského procesu (technická inženýrská a designérská) se s tím doplňují. Konstruktor definuje technické řešení a vysílá důležité impulzy směrem k designu. Ale i designér, pokud jej nebude vnímat jako porovnatel skvělostí průmyslových produktů, má potenciál produkčním způsobem ovlivňovat technické parametry. Reálné s tímto nešťastím na straně konstrukce jde o týmy různé zaměřených specialistů, výjimkou však není ani vícero spolupracujících designérů (v našich končinách zmíníme tandemy Míra/Hálek či Šindler/Sarkis).

Pokud se podíváme na historii designu a její reflexe, je zřejmé, že v nich lze najít několik vzájemně se křížících diskursů, do kterých se konstruktér a designérská řešení různými způsoby aktivně zapojovala. Designérská profese se sice formovala na poli průmyslové výroby, ale práce i komentáře formují se teorie této disciplíny v 19. století zpočátku směřovaly spíše k její umělecké povaze. Modernismus 20. století sice deklaroval akcentování praktické funkčnosti designu, nicméně i on do značné míry řešil spíše „krásu“ než „pravdu“ užitočných předmětů. Přece jen se však více zabýval lábnou průmyslovou výrobou a konstrukční podstatou navrhovaných předmětů. To naspak nepatřilo pro kapitolu postmoderny pozdního 20. století, která etablovala design pohybující se v sféře do té doby vyhraněné tzv. volné výtvarné tvorby.

7

I teoretický rámec zaktiřující modernismus řešil spíše vztah designu k umění než k technice. Herbert Read se své práci *Umění a průmysl*¹ věnuje Waltera Gropia jako klíčovou dobovou osobnost a Bauhaus nabízí jako následovního příklad pedagogické reformy. Připadá je však k sféře umění. To oftoho rozkládá na větev humanistickou (figurativní) a abstraktní (nfigurativní, nezobrazení), do níž vedle malby a sochařského modernistického hnutí jako Mondrian řadí i průmyslový design. Reflektuje tak konkrétní podstatu modernismu, ale zároveň zpochybňuje jeho funkcionalistickou ideologii, v níž by dokonalost měla spočívat v co nejpřímějším naplnění praktické funkčnosti. „Abstraktní umělec“ jeho práce spočívá v tom, že propojuje funkční požadavky s ideály symetrie a proporci, a (byť i neúplně) s těžko definovatelnými obklopenými schopnostmi „přesahujícími možnosti formální analýzy. Vznikají takto nové estetické standardy pro nové výrobní metody. Ornament je pro „strojový umělec“ stybný, je však zvláštní, že Read věnuje detailní pozornost produkci keramiky firmy Joshua Wedgwooda, která vysvětluje spíše manuální výrobní metody a její produkty jsou poněkud charakteristické bohatou zdobeností. Jen málo předznamenává ono strojové umění, ale Read ho, podobně jako umělecko-funkční hnutí (Morris a spol.), principiálně stojí v opozici k průmyslovému designu, etablovanému modernistickým diskurzem a většina jeho dalších reprezentantů tuto strukturu respektovala. Včetně Nikolausa Pevsnera, který ve svých *Příspěvech moderního hnutí*² na dlouhá léta v dějinách designu „uzavřel“ modernistické definování designu jako aktivity spojené s průmyslovou revolucí, masovou výrobou a moderním hnutím v architektuře spolu s progresivistickým lineárním schématem začínajícím zrozen designu v aktivitách Joshua Wedgwooda, pokračujícím bojem s ztopazňujícím ornamentem, uhaňami Ruskina a Morrisa a etice užité tvorby a završením dějin modernismem. Pevsner, podobně jako Read, akceptoval inženýr jako tvůrce designu, na rozdíl od Readova netrvání na vztazích designu na „volném“ umění a přířadí ho k architektuře, ale i on do velké míry přenesl metody dějin umění do dějin designu. Vytvořil schéma postavené na genálních individuálních tvůrčích silách díla dějin designu vzdálené realitě, v níž je design často spíše kolektivním dílem, podmiňovaným okolnostmi vzniku. Pevsnerova sestava „přírodních“ však ověřila mnoho následovníků, včetně teoretika umění Alekseje Kusaka, jehož esej *Hledání ztracené krávy*³ lze považovat za první domácí syntetický pohled na dějiny designu.

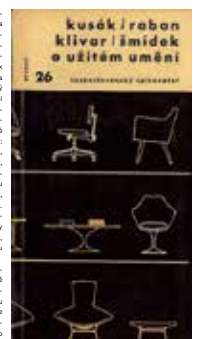


Nikolaus Pevsner
Hledání ztracené krávy, 1937

10

V roce vydání Readovy práce akcentující opatřost dějin designu a sdílením umění (1934) však vyšla i práce historika techniky a sociologa Lewise Mumforda *Technika a civilizace*⁴ dotýkající se též průmyslového designu. Stejný je podle něj přímým proměnitelním funkce. Do problému jeho organizace je však třeba integrovat i lidský faktor. Nemá se aplikovat na stroj jeho produkt ať poct, co byl dočlen praktický problém, ale musí být naplňován na každém stupni vývoje. Záměr designéra se medializuje přímo strojem resp. jeho produktem. Estetika sídlí jako prostředek výběru mezi mechanickými řešeními stejné platnosti. Zahnuje etaltně nové estetické termíny: preciznost, výpočet, bezchybnost, jednoduchost, ekonomičnost. Elegance matematické vyváženosti, nezdutnost série fyzikálních souvztávností, ohaňená kvalita materiálu, pevná logika celku – to jsou ingredience vstupující do designu strojů i do výrobků, které byly správně navrženy pro strojovou výrobu. Mumfordovy výsady tkvěly se design v technických disciplínách lze v současnosti do značné míry považovat za platné, byť jejich proměnitelní do názoru, že základní povaha moderní techniky přinesla velkou odlišť estetiky, nám dnes bude připadat naivní.

Pozornost si zaslouží také práce Siegfrieda Giediona *Technické zrodění*⁵, i ona se domnívala věnuje dějinám techniky, v rámci kterých komentuje design. Zvlášť reflektuje vlnu aerodynamismu (streamlining), která v roce jejího vydání (1934) ve Spojených státech doznívala. V jejím rámci upozorňuje na dva základní typy vztahu konstruktérského a designérského přístupu. V případě dopravních prostředků (lokomotivy, auta, letadla) designér s konstruktérem tvoří organickou jednotu zaměřenou na estetický pohyb (dopředu však, že i v případě dopravních prostředků byl aerodynamické formy nejobdivnější překonávaný). Aerodynamika má etaltně kvalitní principy a designérskou roli často excelentně zvládli i konstruktéři (víceor příkladu nálet automobilový design mezinárodního Československa). Avšak v případě předmětů, které se nepohybují (a v nich se streamlining v mezinárodních USA uplatnil ve velké míře) podle Giediona



Alexander Rodchenko, Josef Pichler, Konrad Wachsmann, 1928/29, Bauhaus, Weimar

11

a ďalšie aspekty. V tom nadväzujú na svoje nedávne publikačné výstupy v rámci projektu. Zároveň pracujú s dobovou reflexiou dizajnu, precízne pracujú s bohatými knižnými a časopiseckými prameňmi a archívami vrátane zasadenia československého dizajnu do medzinárodného kontextu.

Súčasťou publikácie je dosiaľ nepublikovaná štúdia Jiřího Huláka (Národné technické múzeum v Prahe) z roku 2018 venovaná fenoménu „ikon“ dizajnu. Štúdia svojbytné dopĺňa celkový koncept publikácie a je funkčným príspevkom do stále prebiehajúceho diskurzu o vizuálnom a kultúrnom potenciáli priemyselného dizajnu.

Zaujímavou a veľmi cennou zložkou publikácie sú medailóny československých dizajnérov, ktoré spracovala Johanna Pauly (Národné technické múzeum v Prahe). Rovnako tak je zaujímavá záverečná anketa (tiež Johanna Pauly), v ktorej dizajnéri definujú dizajn, kde sa môžeme stretnúť s rôznymi názormi.

Publikácia na prvý pohľad pôsobí ako všestranne kompromisné dielo úctyhodného rozsahu, čo do značnej miery umocňuje pevná väzba bez prebalu, vynikajúca úroveň grafického spracovania (Dušan Wolf) vrátane ergonomicky ústretovej typografie. Grafická úprava integruje mimoriadne rozmanitú obrazovú zložku, ktorá zďaleka prekračuje obyčajné ilustrovanie textu. Vytvorenie relevantného teoretického výstupu, ktorý disponuje adekvátnym obrazovým sprievodom, považujem za nemalý prínos nielen pre tvorbu odborných publikácií, ale aj pre verejnosť. Za zásadnú devízu publikácie možno pokladať jej rovnováhu medzi odbornou erudíciou a obsahovou zrozumiteľnosťou v tom najlepšom zmysle slova. Ide primárne o odbornú monografiu, ktorá musí spĺňať prísne formálne kritériá, predpísané grantové indikátory a relevanciu hodnotených akademických výstupov. Na druhej strane ide o atraktívnu knihu, ktorá prináša zaujímavé poznatky a informácie širokému spektru čitateľov, nie iba odbornej komunite. Pre študentov dizajnu je podobný typ publikácií ideálnym zdrojom poučenia a inšpirácie.

Výtvarníci „mezi špendlíkem a lokomotivou“

Čeští designéři napříč technickými obory a 20. stoletím

- Jiří Muliák, spolupráce: Johanna Paušová

Od žepnljku po lokomotivu

Tento slogan se objevil v propagaci výrobků ČKD už na přelomu dvacátých a třicátých let. Československý průmysl té doby mohl téžt jen z ambic mladé republiky, ale snad ještě více z dynamického vývoje, který započal zejména v druhé polovině předchozího století v rámci rakousko-uherské monarchie. Záhy nato se propukla světová hospodářská krize, po jejím přelomu však zápaloby pozoruhodných individuálních počínů v podobě nových konstrukcí a technologií. Měnil se také celý charakter tuzemského průmyslu s věšým podílem strojírenských oborů i rostoucí důležitostí výzkumu a vývoje. Záhy pak sahla pozitivní rla v rozvoji dosud neužívaných postupů a organizace výroby dokonce i vnucená výroba pro zbrojní mašinerie. Třetí řádek v oběd německé okupace

Souslov „Odpověď na ekonomickou“ pak snad ještě lépe charakterizuje napádný široký záběr témat, dopravená a tzv. společností strojírenství, elektrotechniky, mimo záber též publikace pak skládáše, keramické, nábýřkářské průmyslu i dalších výrobních odvětví v poválečném Československu. Zhruba během prvního desetiletí po únorovém puči v roce 1948 se z národních Zruha průmyslu přeměnil stá svého druhu světovým unikátem. V té době se v Československu objevil první světový výrobce, který byl už jen obsažen v šedesátých letech obrovské rozšířené a často i obrovské srovnatelné země na se v několika letech včítali nejvyššími evropskými státy. Hlavním důvodem této „hyperproty“ vzrůstajícího průmyslu, s využitím potom celých předchozích období, byla (opět) uměná výroby orientace, tentokrát na těžký průmysl, ale i zásobování nové „velké říše“. Byl by nyní důvod – dovést k tomu, že v Československu se v té době objevil první světový výrobce, který byl už jen obsažen v šedesátých letech obrovské rozšířené a často i obrovské srovnatelné země na se v několika letech včítali nejvyššími evropskými státy. Hlavním důvodem této „hyperproty“ vzrůstajícího průmyslu, s využitím potom celých předchozích období, byla (opět) uměná výroby orientace, tentokrát na těžký průmysl, ale i zásobování nové „velké říše“. Byl by nyní důvod –

ce na sádrové maketě čelní
směrův škoda 22 8 podle n
kara trojka. Prásladnou p
teřeré sochařství Akademie
vanných umění v Praze.
ody V. I. Lenina, Pžeň, 1980
níri technická muzeum, abstrak
ar antické prComplutense design
V I svazek (malé, používá
anurý materiál pschiatr a abstrak
ar antické prComplutense design
K. Zocher, 1973, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814

26



Zároveň, stojanové a stoly
vážko podľa návrhu Jozefa
Chocholca, kresby z Porcelánu
snívajúcich ženy Františka
Brzdy z roku 1911. Stôl s lampou,
vyrobená pre Artúra de Ellychovi
exemplármi, odpovedá žiaru
[Johanna] Paula v DepoCafé
NTM. Po reštaurovaní je
vytlačeno v čierni vlnitých

firmy Franta Anýž produkce bezodbojných, moderních, účelně navrhovaných
svítidel se značkou IAS – Inženýr Anýž Svítidla.

Jaroslav Anýž mimo jiné navrhl a nechal si patentovat otočný kloub pro svítidla, a jeho technicky nejzajímavějším a nejspěšnějším projektem bylo bezestinné operační svítidlo IAS Operativ, vyráběné řadu let v několika provedeních a velikostech.

Anýžovčou konkorenci – alespoň co do modernosti návrhu a kvality jejích realizací – byli dříve soukromí výrobci, mezi nimiž vynikala firma Josefa Voršila. Vorel, pasíř a cizelář, o pouhých sedm let mladší než Franta Anýž, pracoval nejprve jako restaurátor. Teprve po zkušenostech ve výrobě lustrů u samotného Františka Křížka založil v roce 1920 vlastní firmu na pražských Vinohradech. Specializoval se na oděvové sošky menší velikosti (např. podle návrhů sochaře Jaroslava Hovorky), kování – a samozřejmě výrobu svítidel. Ta dodával jak např. Václavu M. Havlovi pro Barrandových teras, tak i běžným zákazníkům.

32



22

Aby (ne)šla práce od ruky...

Pokud bychom přiznali v českém prostředí specializované designérské tvorby v oblasti obráběcích strojů historické převnosti mezi věmi průmyslových oborů, druhé místo by pak patřilo oboru velmi blízkému – vývoji nářadí a nástrojů. Postavení a „slu“ tohoto oboru ukazuje už to, že zatímco v designu strojů se brzy vytvořily dvě protichůdné „školy“, v oblasti návrhu nářadí a nástrojů šlo o vložení názorový sřet.

Zájem specializovaných návrhářů v oblasti nářadí a nástrojů spadá do meziválečných let, ovšem samotné počátky nejsou spojeny s tvorbou průkopníků průmyslového designu. O tomto prvotní rozvoj se zasloužil zejména Friedrich Herig, který byl původní profesí archeolog. K navrhování souboru nářadí a nástrojů pro různé účely jej přivedlo právě zkoumání pravěkých primitivních nástrojů-pěstních klínů. K praktickým výsledkům Herigovy práce patřily např. nové typy osacích a dentálních nástrojů.

O něco později zahájil vývoj tzv. univerzální rukojeti také americký designér Thomas Lamb, jehož „rukojet 1000 funkcí“ byla po druhé světové válce úspěšně aplikována na pracovní nástroje i předměty denní potřeby pro domácnost (kuchyňské nádobí, žehličky atd.).

Podstatu uplatňování nových funkčních principů v navrhování uživatelských předmětů by často spojovali také s novými typy tvůrctví – velmi podobně tomu, co nepochybí být třeba i předchozími částečně tzv. kavalitní, či tomu, že nová tvůrčí činnost by měla být „kvalitní“ a měla mimořádnou přitažlivost, srovnáť fakt, že jedním z průkopníků byl Lazlo Moholy-Nagy, ve dvacátých letech proslulý konstruktivistou a pedagog Bauhausu. Po emigraci z Německa a pobytu ve Velké Británii přišel do USA, kde vedl vývoj designu při ilustroval technické literatury a učebnic, a v průběhu následných kreseb (obdobu Vorkursu na Bauhausu) zadával studentům tzv. hand sculptures – „plastiku do dřeva“ umožňující přímé uchopení. Sami si tomu by inspirováni dokonalostí a zároveň rozmanitostí tvary materiálů obkázán, formovali jednoduché předměty, jako stělní držáky, rýdky vlny, vzduchu, totožného směru.

Druhým stupněm výuky byly návrhy rukopisek využívající zkušenosti z hand sculptures.

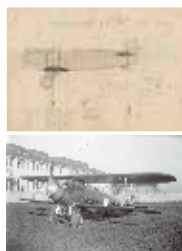
Do počátku čtyřicátých let spadá i průkopnická činnost Vincence Makovského v této oblasti, k níž lze ostatně volně zařadit i výše uvedenou práci na dobově unikátním tvarovém řešení rukovětí pro revolverový nůž. 25.000 exemplářů tohoto VÚP 2. Okružného úřadu

Kniha je z odborného hľadiska do istej miery heterogénnym výstupom, keďže editori do nej zahrnuli okrem odborných textov už spomínanú štúdiu Jiřího Huláka a anketu Johanny Pauly s dizajnérmi. Obe zložky však dobre dokresľujú súčasný stav uvažovania o dizajne z pohľadu teoretika a jeho tvorcov. Prehľadné medailóny dizajnérov sú veľmi cennou zložkou, mali by byť samozrejmosťou súčasťou každej podobnej odbornej knihy.

Každá kapitola má svojbytnú štruktúru a štýl. Hlavné kapitoly tvoria vysoko erudované a vecne poňaté odborné texty s mimoriadnou obsahovou validitou a exaktnými formuláciami vrátane precíznej práce so všetkými prameňmi.

Publikačná činnosť Zdena Kolesára je už roky vnímaná na Slovensku a v Česku ako synonymum zasvätenosti, oddanosti odboru a zárukou kvality. Zdeno Kolesár ponúka racionálny a vecný nadhľad podložený erudiáciou a dlhoročným výskumom dizajnu. Na práci Víta Jakubička treba vyzdvihnúť jeho mimoriadne poctivú a rozsiahlu bádateľskú činnosť. Dizajnu a umeleckopriemyselnému vzdelávaniu sa venuje systematicky niekoľko rokov a jeho publikačné výstupy idú do hĺbky aj do šírky, s pochopiteľným dôrazom na pomyselný trojuholník Zlín – dizajn – dizajnerská edukácia.

Kapitoly spracované Jiřím Hulákom sú tiež z odborného hľadiska nepochybne obsažné, erudované a prínosné, vďaka jeho dlhodobému pôsobeniu v Národnom technickom múzeu v Prahe. V kontraste s (v najlepšom zmysle slova) akademickým prístupom Zdena Kolesára a Víta Jakubička možno vnímať do istej miery ako nezvyčajný element špecifický, čiastočne expresívny štýl Jiřího Huláka (opäť v najlepšom zmysle slova). Tento štýl sa prejavuje (z pohľadu recenzenta) najmä v istom nadužívaní úvodzoviek (niekedy dokonca v zátvorkách), troch bodiek v sugestívne nedopovedaných názvoch podkapitol aj v texte a pod. Treba však dodať, že Hulákov svojbytný prejav nie je v žiadnom prípade na úkor odbornej kvality; navyše dodáva textu aj isté dynamické napätie. Jeho autor-ské kapitoly prinášajú ohromujúce

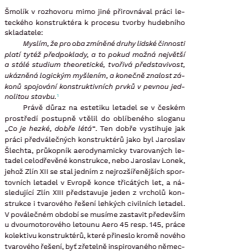


Šmolk v rozhovore mimo ján pľuvával pri leteckej konštrukcii a procese tvorby hudebného skladateľa. Myšlien, že práve zmínenej druhej istoty platí týchž predpoklady, a to pokiaľ možná najväčšie o stálo štúdium teoretické, tvorivé predstavivosti, ukážou logickým myšlienkou, a koncom zozbierané skand spojovní konštrukčných prvků v pemou jednotlivosti stábu.

Práve táto na estetiku letadla se v českém prostředí postupně vtáhli do obilného slouhu „Co je krásné, dobře letí“. Ten dobře vystupuje jak příslušník konstruktérů jako byl Jaroslav Šlachta, průkopník aerodynamicky tvarovaných letadel celodřevěné konstrukce, nebo Jaroslav Lonek, jehož Zlin XI se stal jedním z nejúspěšnějších sportovních letadel v Evropě konce třicátých let, a následující Zlin XIII představuje jeden z vrcholů konstrukce tvarového řešení lehkých civilních letadel. V poválečném období se musíme zastavit především u dvoumotorového letounu Aero 45 resp. 145, práce kolektivní konstruktérů, které přehrála kromě nového tvarového řešení, byt zřetelně inspirovaného německým letounem Siebel Si 204 (vyřazeným u nás za války jako Aero C3 i po jejím skončení) také novou kategorií letadel novou aerotatu. Na tento typ bezprostředně navazuje letadlo L 200 Morava, vyvinuté v druhé polovině padesátých let pod vedením Ladislava Smrčka v podniku Let Kunovice (tehdy Strojny první piloty). Byl to zřejmě první letoun, na jehož vývoji se podíleli průmysloví designéři. Nejvíce byla výsada soudit na řešení řízení resp. vlnění letadla, již se m. j. účastnil Zdeněk Kovář a tehdejší potrubní výstavbu Karosa ve Vysokém Mýte Otakar Džuba. Právě Džubův návrh zcela převládá zvlášť nad konvenční pojatými řídícími a dýly Zdeňka Kováře. Sam Otakar Džuba přitom, že kromě řešení interiéru i v největším podniku na prvních řadách, se podílel také na jejich, ovšem již nepříslušných, detailech řešení exteriéru.

Dalším výrazným konstruktérem v Československu a českém průmyslu a takřka estetickým předsedou byl bezesporu Ing. Karel Dlouhý, známý především jako konstruktér celokovového vrtulníku L 13 Blaník. Konstrukce a tvary letounu byly na svou dobu až nepochopitelné, stejně jako modernost a technická vyspělost koncepce tohoto vrtulníku. Podle vývoje vlastních slov byl Dlouhý dokonale vyšetřován pro pokus o sábožár – tehdejší odpovědi představě leteckého průmyslu při zřejmě nedokázali vysvětlit použití celokovové konstrukce, polozákladního podvozkuového kola nebo komfortní

128



Letadlo OK-JPB z roku 1937, jehož výstavbu a výrobu provedl Jaroslav Lonek.

Válka mžeme považovat jednak zřejmě za zám podstatného pozoruhodného řady Československých konstruktérů letadel a vysokým estetickým cílům a schopnosti dodat letounu nejen funkční ale i esteticky velice působivý tvar, jednak za dalšího meji nepředstavitelným podstatným konstruktérem v českém průmyslu vůbec. Je přitom charakteristické, že podobně jako konstruktér lokomotiv v ČKD Praha Jiří Mězovský nebo František Půl v ČZ Strakonice,

129



Práce v továrně v roce 1937, jehož výstavbu a výrobu provedl Jaroslav Lonek.

130



Letadlo OK-JPB z roku 1937, jehož výstavbu a výrobu provedl Jaroslav Lonek.

Válka mžeme považovat jednak zřejmě za zám podstatného pozoruhodného řady Československých konstruktérů letadel a vysokým estetickým cílům a schopnosti dodat letounu nejen funkční ale i esteticky velice působivý tvar, jednak za dalšího meji nepředstavitelným podstatným konstruktérem v českém průmyslu vůbec. Je přitom charakteristické, že podobně jako konstruktér lokomotiv v ČKD Praha Jiří Mězovský nebo František Půl v ČZ Strakonice,

131

Institucionální zabezpečení průmyslového designu v Československu v období let 1945–1992

S použitím textů Milana Kabátů, Ladislava Kilmý a Jiřího Kolečáreho zpracoval Zdeno Kolesár

Jelikož sféra průmyslového designu v přímou souvislosti se způsobem organizace samostatného průmyslu a ten je odvíjející od politicko-ekonomického systému, lze sledovanou dobu let 1945–1992 rozdělit na tři období, přičemž v různých rovinách docházelo k jejich vzájemným přesahům. V třetímu úseku po skončení druhé světové války se snaha o obrovské masové demokracie pokračovala s úsilím o odstranění jejich problematických aspektů, ale nakonec v roce 1948 došlo k radikálnímu převratu, který se zaměřil na nastolení zcela odlišného politického a hospodářského systému. Následující typické tři charakteristické mezníky vývoje od tohoto režimu stalinismu k liberálnějšímu systému šedesátých let vystrádanému v sedmdesátých a osmdesátých letech neo-socialistické „normalizaci“ od konce roku 1989 po rozpad Československa pak lze v rámci sledovaného období vymezit třetí etapu znanamající opozitní zjednotěného „zvláštního-socialistického“ systému a formování demokratické řádu. Design v Československu byl tímto proměnlivým zánám odvíjen, ale udržoval si také určitou výjimečnou aktivitu.

Následující text se věnuje působení institucí a organizací přímou i nepřímou záměřených na podporu či řízení sféry průmyslového designu. Při legislativní a organizační opatření, přijaté na všech úrovních od celostátních přes resortní až po podnikové. Přiblíží historické jejich vzniku a působení, cituje oficiální znění jejich dokumentů, ale pokouší se také komentovat jejich reálný význam operující se o autentické zručnosti účastníků probíhajících procesů.



Průmyslové návrhářství design

130

131

Úspěchy resp. sčítavé registrovaných v ČSRU a SFVU. V případě průmyslového designu šlo jednak o designéry pracující v výrobních organizacích v zaměstnaneckém poměru, jednak externí designéry, kteří se designu formu svobodného povolání věnovali právě prostřednictvím fondových institucí. V systému povinného trvalého zaměstnání plán kontrolačního komunistického moči to představovalo vítanou legální výjimku. Registrace v ČSRU a SFVU předpokládala buď absolvovali vysokoskolského studia na škole uměleckého zaměření nebo předložili vlastních práci na úrovni státní zkoušky s podstatnou náležitostí práce v oboru.



Průmyslové návrhářství design

132

Jeho konstrukci se někdy ztálo, že konstruktér vykládal vstřícnosti na zvláštní neradost překládaného návrhu než na vlastní řešení problému.

Ve srovnání s vojenní disciplínou vytvářené teorie, v níž se v výjimce častého uvolnění v 60. letech vyžadovala tvorba v duchu „socialistického realismu“, parovala v užitéch disciplínách toleranční atmosféra. Design zde působil jako výhoda svou užitečnou funkcí, bezprostřední vztah na průmyslovou výrobu a poměrně vysokou specializaci v návaznosti na sériovou a hromadnou produkci, jejíž živá na zvyšování životní úrovně pracujících nebyl tehdejší ideologický zpochybování. Na druhou stranu širokým a ideologickým špací překládal mezi profesionály používaný výraz „design“ pocházející z anglického jazyka a termíny „průmyslové návrhářství“ či „zručnost“ se dalo postupně nahrazovat v oficiálních dokumentech termínem „design“ až od poznání 60. let.

Nazvěsky přitom legislativně a obecně deklarovanému posláním designéra v socialistické společnosti, kdy byl zohledňován zejména jeho humanizační přínos, dříve se plánované záležitosti v práci prosadit jen omezené. Postupně technologické zaoštvání neumožnilo implementovat mnoho zajímavých konstruktérských řešení. Ty byly často prezentovány na soutěžích a vystávkách, ale řada návrhů zůstala v pozici nerealizovaných prototypů. Design byl tak postaven do pozice platnické profese, kterou jako formální podporoval oficiální ideologie (kvalitní design měl přispět k vylepšení uspokojení stále rostoucích materiálních a duchovních potřeb lidstva, což byl jeden z základních deklarovaných cílů socialistické společnosti), ale ve skutečnosti byl designář v politicko-ekonomické společnosti přehlíd. Nejednou to mělo za následek jejich rezignaci na spolupráci s průmyslovou výrobou a otká to, co spíše lze nazvat uměleckým fermentem, nebo i vojenním výtržným disciplínou, jejichž morální i finanční ohodnocení bylo výsk. A to i za cenu „zhoršit zát“ a přiblížení se ideologickým požadavkům. Na bázi průmyslové výroby se kvalitní standard designu dříve udržoval jen u některých výrobců s ověřeným vedením a tisk,



Průmyslové návrhářství design

133

množstvo informácií, čo sa týka aj obrazovej zložky. Napriek tomu sa nemožno ubrániť konkrétnym vecným pripomienkam.

Je trochu prekvapujúce, že v obsahu knihy na (nečíslovanej) strane 5 nie sú uvedení autori kapitol. Samozrejme, pri každej kapitole mená jednotlivých autorov nechýbajú, ale ich uvedenie v obsahu by značne uľahčilo orientáciu. Preto tu prinášame prehľad kapitol s uvedením autorov:

Zdeno Kolesár: Dizajnéri v českých zemiach a československý strojársky priemysel 1918 – 1992

Úvodná kapitola zaraďuje československý priemyselný dizajn nielen do historických a odborových súvislostí. Kolesár okrem iného upozorňuje na teoretickú reflexiu dizajnu vrátane dobovej československej, za všetky spomeňme aspoň pozoruhodné publikácie *O užitém umění* z roku 1960 (Alexej Kusák, Josef Raban, Miroslav Klivar, Jaroslav Šmídek) alebo *Industrial Design* z roku 1980 (John Heskett).

Jiří Hulák, spolupráca Johanna Pauly: **Výtvarníci „medzi špendlíkom a lokomotívou“**

V najrozsiahlejšej kapitole publikácie zúročil Jiří Hulák svoje dlhoročné pôsobenie v pražskom Národnom technickom múzeu a ponúkol veľkoryso poňatý exkurz naprieč technickými odbormi v 20. storočí. Využitie prvorepublikového sloganu ČKD „od špendlíka po lokomotivu“ v názve kapitoly naznačuje jej široký záber nielen v čase, ale najmä v priemyselnom „priestore“. Hulák ide vo svojom výskume dôkladne aj do hĺbky a ponúka okrem zoznamu mien dizajnérov a ich projektov aj zaujímavé strety dizajnerských koncepcií, direktívne zásahy štátu s plánovanou ekonomikou po roku 1948 atď. Väčšia časť kapitoly je venovaná práve povojnovému vývoju československého priemyselného dizajnu. Hulák presvedčivo dokazuje, že jeho úroveň znesie v rade strojárskych segmentov medzinárodné porovnanie, čo sa týka nielen dizajnu výrobkov vtedy prioritných oblastí, ako doprava, poľnohospodárstvo, stavebníctvo,

Od Školy umění přes tvarování strojů a nástrojů až ke zlínské katedře designu

Vit Jakubíček

Systematická výuka průmyslového designu se zrodila během 2. světové války, zdánlivě paradoxně v batovském Zlíně, téměř levně obuvi. V období první republiky se průmysloví designéři nevracovali zejména z řad architektů, sochařů a malířů, případně zkušených řemeslníků. Výuka, která by od počátku vedla k zapojení studentů a posléze absolventů do spolupráce s výrobou, našla svou živnou půdu až v pragmatiky organizovaném společném koncernu Baťa, který hledal kvalifikované specialisty od výroby po propagaci.

Počátky tohoto snažení i směr dvou světů – umění a průmyslu – naznačí ve své knize historik umění Albert Kutal při výstavě pedagogů Školy umění v hodonském Domě umělců v listopadu 1942:

Do tohoto centra začaly se pak sbíhat síly ze všech křehů naší vlasti a Zlín stál se jedním z našich průmyslových monocent, jeho působnost se záhy rozšířila na celou naši zemi a nedlouho po tom na celý svět. Vzniklo tak místo prudkého životního tempa, středisko moderní civilizace, města strojů, města příslušného a do nejmenších podrobností promyšleného pracovního řádu, který zabíral celého člověka a obracel veškerý jeho zájem k zpracování hmoty. Záhy však poznal vlastní neohrabanost, jehož prostřednictvím se stalo sblížení kofeiny do tvrdé a suché pudy tohoto města. Přimásto do světa živých strojů a typových výrobků velkou myšlenku svobodného lidského individua, jehož dílo je jedinečné a nenapodobitelné. Musilo se ovšem přizpůsobit rychlému toku průmyslového života a jeho podstatě. Přijmouti od nábo podporu materiální a podporu morální, musilo se přiblížit a pochopit objektivní společnost, pro níž tvoří.

Kutal se dotkl snad všech podstatných momentů, které předcházely vzniku Školy umění v roce 1939. Je třeba dodat, že impuls k jejímu založení

Škola umění již existovala v letech 1939–1942, kdy byla přeměněna na Školu umění a designu. V roce 1942 byla přeměněna na Školu umění a designu. V roce 1942 byla přeměněna na Školu umění a designu.

177



Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.

dal paradoxně neúspěšná firma Baťa, k nímuž došlo na Světové výstavě v Paříži v roce 1937, kde se ukázala zastaralost a konvenčnost zlínské reklamní produkce. Zestřile chtěla být firma nadále konkurenceschopná na světových trzích, a navíc expandovat do nových odvětví, musela na danou situaci co nejrychleji reagovat. Jan Antonín Baťa čelil původně nedostatku kvalifikovaných návrhářů vyvíjet přeláskaním posluchačů Akademie výtvarných umění v Praze. Architektu a pozdějšímu řediteli Františku Kadlčovi (1896–1972) se však podařilo prosadit plány na založení vlastní instituce, a to za podpory batovských ředitelů Dominika Čepce, Josefa Hlavničky a Huga Vavrečky, ředitel nemocnice Dr. Bohuslava Alberta a architekta Františka Ljona Dahury. Dalším formujícím činitelem byl fakt, že během druhé poloviny třicátých let 20. století zalíval Zlín velký kulturní rozkvět. V roce 1938 byl otevřen Strojní ústav, v té době nazvaný „Jiřinová univerzita“, který vedle technologických a přírodovědných věd nabízel každoročně prostor pro uspořádání Zlínských salonů – přehlídky zručného československého umění. Studijní ústav se hned v úvodu stal důležitým velkoškolou prezentace užité grafiky – opádných zahraničních plakátů, která byla doprovázena také na svou dobu ojedinelou venkovní instalací plakátů na rozměrných plochách podél cesty mezi Otrokovicemi, Zlínem a Vizovicemi. Vedle toho firma Baťa významně zasáhla do

178



Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.

oblasti audiovizuální tvorby, když zrealizovala plán výroby vlastní filmové zastávky v Kutovicích, sloužící pro výrobu reklamních a instruktážních filmů. Zlínská Škola umění od září 1939 až do závěru školního roku 1949 plnila funkci specializovaného učiliště batovských průmyslových návrhářů. Vedle toho se stala hlavním motorem široké řady kulturních aktivit na poli výtvarného umění a designu v průběhu čtyřicátých let. Díky energickému iniciátorovi a řediteli architektu Františku Kadlčovi dokázala Škola umění během deseti turbulentních let provázaných radikálními politickými i kulturními proměnami odolat řadu obtížných překážek a vychovat celou řadu budoucích významných osobností českého umění a designu druhé poloviny 20. století. Přestože byla Škola umění v minulosti nezávislá na zbytku zlínského obceobu, Bataho, díky svému učebnímu propojení se vzdělávací soustavou firmy Baťa získala zcela svébytnou antakademickou

Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.

Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.

179



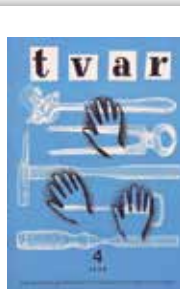
196

Josef Čupák, návrhář textilních strojů Alois Richter a František Jurásek, nebo designér Miroslav Klíma a Zdeněk Kadlčík, kteří po odchodu Zdeňka Kováře zpět do Zlína v roce 1959 vyučovali na ŠUPŠ v Uherčském vráždě.

Ve školním roce 1951/1952 se situace v ateliéru stabilizovala nástupem Gustava Hlavky na pozici asistenta, kde začal pomáhat s výukou, především s modelováním a designem prací. Kromě prvních návrhů pro obuvnický a strojírenský provoz byly rozvíjeny vztahy i dalšími závodů. V roce 1953 začal Kovář spolupracovat s automobilovým závodem Tatra v Koflíčovicích. Vytvořil tvary karoserie a řízení nákladního vozu Tatra 1311/138 a reprezentativního osobního automobilu Tatra 603. Definitivní verze sice respektovala jeho návrh pouze z části, přesto Kovář významně zasáhl do průběhu jeho umění.

Činnost oboru tvarování strojů a nástrojů a výsledky práce Kováře a jeho žáků byly od konce čtyřicátých let opakovaně prezentovány nejen v katedře Tvor, kde Kovář v roce 1949 publikoval stať „Úpravy strojů a nástrojů výtvarníkem“, již bychom mohli považovat za první výhledové a metodiky jeho nového oboru, ale také v zahraničních periodikách, například Design nebo Form and Zweck. Činnost oboru byla demonstrována také ve Vídni v roce 1951 na výstavě Hand und Griff. Zde Walter Zeischegg a Carl Auböck uspořádali jednu z prvních výstav svého druhu, která se zaměřila na nový tvarovací a ergonomický řešení ručního nářadí a rukovětí dalších uživatelských předmětů. O dva roky později byl zlínský průmyslový design prezentován na výstavě strojů a nářadí jako dílo výtvarné, kterou již od počátku padesátých let připravoval Jiří Chalupecký jako součást cyklu Výtvarník a výroba.

Významným vstupem Československa do oblati světového výtvarnictví byla prezentace na EXPO 58 v Bruselu. Odvážila se po dlouhém období izolace vůči Západu během padesátých let a stala se výjimečnou příležitostí pro prezentaci průmyslového designu. Kovářova tvorba v Bruselu zastupovala šest strojů, z nichž čtyři získaly Velkou cenu. Mezi exponáty oceněnými Velkou cenou EXPO 58 byl zařazen



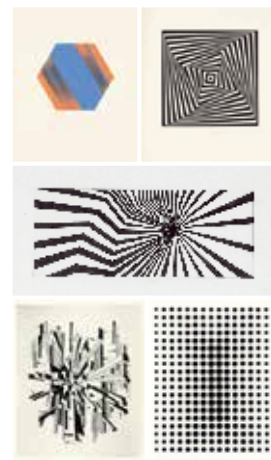
Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.

Průmyslový design v Baťovské škole umění a designu, 1939–1942. Foto: Baťa archiv, Baťa archiv, Baťa archiv.



197

Ďalší mimoriadne prínosný príspevok k výskumu českej (československej) umeleckopriemyselnej edukácie. Jednou z pozoruhodných anomálií československého dizajnerskeho vzdelávania, na ktorú okrem iného publikácia upozorňuje, je, že pražská Vysoká škola umeleckopriemyselná mala od päťdesiatych rokov 20. storočia geograficky úplne vzdialené pracoviská. Existencia jej detašovaného ateliéru v Zlíne (Gottwaldove) bola do značnej miery reliktom nielen dôb minulých a dedičstvom zlínskej Školy umenia (založenej J. A. Baťom v roku 1939), ale



Design pohledem současnosti a „co s tím“

**„Ikony, neikony a antiikony“
československého
průmyslového designu**

Jiri Hulák

Tato stať původně vznikla v roce 2018 jako samostatný článek, který měl uzavřít první etapu projektu Designěří v českých zemích a československý strojírenský průmysl.

Důvodem pro zpracování fenoménu „ikon“ v úvodní etapě výzkumu tohoto projektu a uzavření této etapy samostatným článkem byla snaha konkrétní výtěr výrobků či projektů k další etapě – výzkumu procesu vzniku příslušných výrobků, a zároveň podchytit charakteristický jev posledních zhruba dvaceti let, související s pohledem na design výrobků z předchozích desetiletí a jejich (převážně estetickým) hodnocením.

Ukázalo se ovšem, že pro publikování v podobě článku v některém z tuzemských recenzovaných periodik by následující text s obrazovým doprovodem byl plněm rozsahu jen těžko uplatnitelný. Případné změny či radikální zkrácení, nutné pro přijetí článku pro úspěšné recenzi, by totiž zcela zřejmě zkresly původní zaměření a vyznění celé stati.

A naopak – je-li zařazení do této publikace může čtenáři poskytnout plastičtější obraz o průmyslovém designu v našich zemích, který není nikdy vytvářen jen působením samotných tvůrců a jejich práce.



„Ikony designu“ a současný pohled na svět

Co znamená „ikona designu“ – a proč?

Ikona designu, nebo dokonce designová ikona. Spojení, které je v posledních patnácti až dvaceti letech v našem prostředí, a především některých našich médiích, stále frekventovanější. Označuje svého druhu nespornou až nezpochybnitelnou kvalitu, jistý referenční vzor pro danou kategorii. Pojem ikona se ovšem v současné době může vztahovat i na osobu – omezíme-li se opět na oblast designu, pak tedy na osobu tvůrce-designéra.

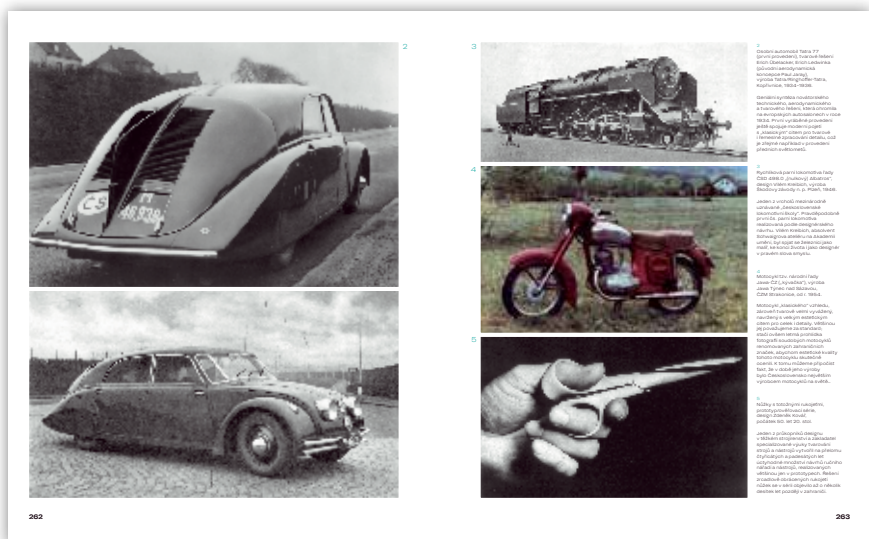
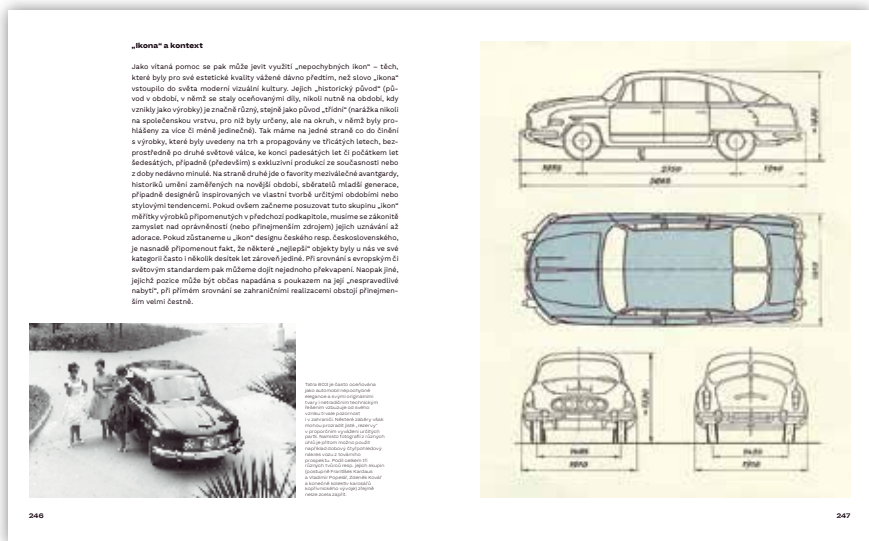
Přední slovenský srp „česko-slovenský“ teoretik a historik designu a vedoucí ředitelského týmu tohoto projektu Zdeno Kolesár připomíná, že v posledních letech nadulujeme některé termíny, a vše vyjadřujeme v superlativch. Dnes už nestačí být progresivní, ale musíme být nejprogresivnější. Za začínající zpěváků děláme superstar, všechno je kultovní – a podobně plehnaný je die jeho názoru i samotný termín ikony.

Světová designérská scéna v době „před ikonami“

Vejšné či mediální oceňování nebo hodnocení estetických (vizuálních) kvalit (protože právě o ně u ikon obvykle předsedívá, ne-li vystrádá, jde) není rozhodně novinkou designérské scény posledních desítek let. Zejména v americkém prostředí, především v souvislosti s činností newyorského Muzea moderního umění (Museum of Modern Art – MOMA), má absolutní i relativní hodnocení designu (estetických kvalit) výrobků téměř sedmdesátiletou tradici. Na podzim roku 1951 byla právě v MOMA otevřena výstava Eight Automobiles, jejíž exponáty byly vybrány na základě jejich výjimečnosti po stránce umělecké vztahu k aktuálnímu problému designu cestovních automobilů.

Právě designérská scéna USA v prvním poválečném čtvrtstoletí zásadním způsobem formovala vnímání moderního designu v celosvětovém měřítku. Zřejmě stejně výrazně, jako formovaly samotný poválečný design země jako Itálie, Německo nebo skandinávské státy.

Ostatné bytá-lylo o nímkoľo faskú vyše veľo o „designérch-ikonách“, je treba na tomto mieste pripomenuto, že taká zdie maji USA a MOMA žijeme prvenstvom. Raymond Loewy, prvni skutočná veľká žijé designéry (práve on anglické star il superstar, prejaté z prostredí divadla, filmi il obecné zábavných prmyslu, tiež sehraľoval stojiť rako ženie veľkých ikon), už v počátku své kariéry vystavoval v MOMA maketu svého vlastního stádia – a alešpoň na fotografách – také sám sebe. Podobné postavení – vyhradené žijé tvrdci, žijé zahrňovanými pod všeobijím pojmem designér, prakticky je mójdním návňňňň – si medzi prmyslovými designéry vyrobili terapej na niekoľko



predovšetkým lipnutím Zdeňka Kovára na zotrvaní v mieste svojho pôsobenia. A to aj v nových pomeroch, keď sa jeho pracovisko formálne a organizačne stalo súčasťou vzdelávacej inštitúcie sídliacej v Prahe. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že pražská Umeleckopriemyselná škola získala štatút vysokej školy až v roku 1946, kedy sa stala Vysokou školou umeleckopriemyselnou (VŠUP, resp. UMPRUM). Vďaka tomu ju v roku 1939 nezatvorili nemeckí okupanti ako všetky české vysoké školy v Protektoráte Čechy a Morava. V dobe protektorátu nemala štatút vysokej školy ani Zlínska škola umenia, čo taktiež umožnilo kontinuitu dizajnérskeho vzdelávania v českých zemiach.

Jiří Hulák: Dizajn pohľadom súčasnosti a „čo s tým“

Doteraz nepublikovaná štúdia z roku 2018 vnikla ako samostatný článok. Hulák sa v ňom do hĺbky a v mnohých vrstvách zamýšľa nad novodobým fenoménom dizajnérskeho „ikon“. A ako sám ďalej dodáva v podtitule kapitoly, tiež „neikon a antiikon“. Sledujeme spolu s autorom premeny estetických kánonov a zároveň premeny nazerania na ne z pohľadu súčasnosti, keď hrá čoraz väčšiu úlohu záujem teoretikov a kurátorov, ktorí sa nezaoberajú primárne dizajnom.

Prehľad priemyselných dizajnérov činných v rokoch 1918 – 1992 a výber z ich tvorby

V obsahu ani vo farebne odlišenej (ale nenadpisovej) kapitole nie je uvedené autorstvo medailónikov. Každopádne ide o veľmi dôležitú súčasť publikácie.

Čo je dizajn?

Autor kapitoly nie je uvedený, ale v záhlaví sa dočítame, že anketu spracovala Johanna Pauly z Národného technického múzea. V súvislosti s projektom NAKI II položila v roku 2019 vybraným dizajnérom otázku: „Čo je dizajn? Čo pre vás znamená dizajn?“ Tým nadviazala na svoju podobnú anketu z roku 1995. Uvedené odpovede sú výsledkom týchto ankiety, pričom niektorí dizajnéri sa zúčastnili oboch.

Zoznam použitej literatúry

Možno len uvítať, že je uvedený v samostatnom oddiele, poznámky autorov sú uvedené na konci kapitol.

Ešte si neodpustíme drobnú poznámku. Pri publikácii takéhoto významu, navyše realizovanej v rámci projektu Ministerstva kultúry ČR, by sme právom očakávali, že bude lektorsky posúdená a v tiráži budú uvedení jej odborní recenzenti. Hoci je nám známe, že publikácia recenzným procesom prešla, mená autorov recenzných posudkov sme v tiráži nenašli.

Publikáciu *Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918 – 1992* možno každopádne považovať za mimoriadne cenný a komplexný príspevok výskumu československého priemyselného dizajnu. Jej celkové poňatie a estetická úroveň povyšujú publikáciu na atraktívnu knihu, ktorá má potenciál zaujať nielen odbornú komunitu, ale aj širšiu verejnosť, a to aj v medzinárodnom meradle.

Preto s istou ľútosťou konštatujeme, že kniha vyšla iba v českom jazyku, a nie dvojazyčne, v češtine a angličtine; alebo v dvoch jazykových mutáciách. Slovenské vydanie explicitne nespomíname, pretože považujeme za stále funkčné prostredie česko-slovenskej odbornej komunity schopné akceptovať oba jazyky. Tu možno narážame na limity národných grantových projektov (v tomto prípade Ministerstva kultúry ČR), keď v časových a finančných ohraničeniach treba realizovať množstvo náročných a rozmanitých výstupov v relatívne krátkom čase, s obmedzenými personálnymi možnosťami, ktoré sú limitované pridelenými finančnými prostriedkami, pričom treba včas plniť nekompromisné formálne indikátory.

Vydanie podobných kníh v angličtine by však výrazne pomohlo medzinárodnej emancipácii československého dizajnu z rokov 1918 – 1992, na ktorý okrem výnimiek dlhodobo zabúda „západná“ história a teória dizajnu. Československý dizajn mal v sledovanom období rozhodne čo ponúknuť aj vo svetovom kontexte. Rovnako má čo ponúknuť rad dnešných českých

Seznam použité literatury

Úvod

[illegible]

**Výtvarníci „mezi špendlíkem a lokomotivou“:
Čeští designéři napříč technickými obory a 20. stoletím**

[illegible]Institucionální zabezpečení průmyslového designu
v Československu v období let 1945–1992

Josef Vydra, *Nové povolení průmyslové výtvarnictví*, Praha 1948.
Dušan Šindelář, *Poznámky k programu výtvarné rady při RVKÚ*, in: *Design v teorii a praxi*, 1968, č. 2.
Jana Pauly (ed.), *Z dějin průmyslového designu 2. Rozprawy
Národního technického muzea v Praze 158*, Praha 1999.

**Od Školy umění přes tvarování strojů
a nástrojů až ke zlínské katedře designu**

H. C., Soustruh jako umělecké dílo, České slovo 1940, 8. 8.
 Petr Dvorník, Procházka podél Ziskrzkým náměstím, Zlín – vešed vydání 1940, 22. 22. 5.
 Jan Jandera, Ziskrzkové umění a jeho význam, Technický svět, 1940, 5. 1. 5.
 Jan Hrdlička – Šárka Papoušková et al., Mám let strážníkem ve Zlíně: 1903–2012, Zlín 2013.
 V. Ch., Ukončení pátkého Ziskrzkého kalozu, Zlín – vešed vydání 1940, 8. 34. 21.
 Jindřich Chalupačský, Stráž a nářadí jako díla výtvarná (klat. výtj.),
 Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1953.
 Vít Jakubčák – Zdenko Kolář (ed.), Rozum versus cit:
 Ziskrzká průmyslová design 1918–1950, Zlín, 2010.
 Vít Jakubčák – Zdenko Kolář (ed.), Rozum versus cit:
 Ziskrzká průmyslová design 1918–1950, Zlín, 2010.

a slovenských odborníkov a celých výskumných tímov dôkladne mapujúcich a zdátne teoreticky reflektujúcich nielen samotný priemyselný dizajn a jeho úlohu v priemyselnom prostredí, ale komplexne sféru umeleckopriemyselného vzdelávania, sociálne a ekonomické aspekty vrátane marketingu, dobový teoretický diskurz a medzinárodné estetické súvislosti. O tom veľmi dobre svedčí hodnotená publikácia.

Publikácia je jedným z výstupov výskumného projektu *Designéri v českých zemích a československý strojírenský průmysl* (DG18P02OVV059) v rámci programu NAKI II na podporu aplikovaného výskumu v oblasti národnej a kultúrnej identity Ministerstva kultúry Českej republiky v rokoch 2016 – 2022. S jeho finančnou podporou projekt v rokoch 2018 – 2022 realizovali Univerzita Tomáša Baťa v Zlíne a Národné technické múzeum v Prahe.

Jaroslav Polanecký je historik a teoretik so zameraním na úžitkové umenie, dizajn, sklárstvo a umeleckú edukáciu. Ako vysokoškolský pedagóg pôsobí na Fakulte umenia a dizajnu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Zaoberá sa tiež kurátorskou činnosťou a organizáciou sklárskych súťaží a sympózií. Okrem článkov v českých a zahraničných odborných časopisoch je autorom/spoluautorom odborných štúdií a publikácií zameraných na dizajn a umeleckopriemyselné vzdelávanie.

Písmo číslo



Text redakcia

Časopis *Designum* už niekoľko ročníkov poskytuje priestor na prezentáciu nových písiem, ktoré vznikli za posledné obdobie na Slovensku. Naším zámerom je písmo nielen prezentovať, ale prostredníctvom využitia v nadpisoch jednotlivých príspevkov ich aplikovanie aj sprostredkovať v praxi. V tomto ročníku pokračujeme v prezentácii študentských písiem, ktoré vznikli na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v ateliéri Typolab pod pedagogickým vedením Pala Bálíka a Michala Tornaia. Hoci mnohé z nich boli podporené výučbou v spoločnom ateliéri, ich rozmanitosť je výsledkom individuálnych prístupov v tematickom a technickom stvárnení. V tomto čísle sme použili v nadpisoch písmo Cyber Fairy od Moniky Juríkovej a Boing od Radovana Vašáka.

Radovan Vašák

BOING
BOING
BOING

Boing je nadpisový monospace, ktorý stavbou imituje písomové systémy východnej Ázie. Výraznému charakteru prispievajú najmä ligatúry v podobe vertikálne sadených párov samohlások a znížená diakritika, zasahujúca do jednotlivých znakov. Povaha písmen dovoľuje text sádzať vodorovne aj zvislo a podľa potreby zliatkami skracovať riadky. Je ideálny na sadzbu do bloku. Boing je fúziou ázijských kuchýň v supermarketovom foodcourte v okresnom meste. Je to ramen s niťovkami, petržleňovou vňatkou a kalerábom. Vznikol na účel vizuálnej identity stolnotenového turnaja, semestrálnej práce v ateliéri Identita v zimnom semestri 2023. K jeho vzniku výrazne pomohli pedagógovia Ondrej Gavalda, Peter Nosál a Michal Tornyai.

Monika Juríková

CYBER FAIRY
CYBER FAIRY
CYBER FAIRY

Písmo Cyber Fairy vychádza z estetiky „cybersigilism“, ktorá v súčasnosti naberá na popularite najmä u generácie Z a často kráča ruka v ruke s estetikou trendu „Y2K“. Má štyri rezy: Base, Ascend, Arise a Sigil, pričom sa postupne v istom momente stáva nečitateľná a namiesto informačnej funkcie zastáva už len funkciu estetickú s účelom nemať žiadny účel, respektíve existovať len pre potešenie. V posledných troch rezoch písmo za pomoci Open Type technológie vytvára symetrické „striěškovitě“ kompozície, ktoré sú pre cybersigilism často príznačné. Projekt sa v istom zmysle vysmieva z tetórov hrajúcich sa na typografov, ktorí často nepresnosťou pri tetovaní „znehodnotia“ charakter písmo, preto zvolená estetika umožňuje ospravedlnenie nepresností svojím naivným a éterickým vzhľadom.



An Industrial Designer Must Be in Touch With Real Life

Interview with Ferdinand Chrenko

Author Zdeno Kolesár

Ferdinand Chrenka (1956) received the Slovak Design Award 2023 – Product Design for long-term cultural contribution in the design field, presented to him at the gala by Silvia Hroncová, Minister of Culture of the Slovak Republic. He belongs to the most prolific Slovak designers; his footprint appears in various fields of industrial production. He gained the most publicity for his work for the Chirana Medical company, but the scope of his activities is much wider. It's almost like the proverbial "from a pin to a plane." For example, he received a design award as a co-author of the *O-Pen* electronic pen (Slovak Design Award 2017 - Product Design); he co-authored a cable car and boarding station in Poland; and his visionary works include his clean energy generation projects.

Ferdinand Chrenka graduated from design at Tibor Schotter's, the University of Fine Arts in Bratislava (AFAD) in 1986. From 1990 to 2023, senior lecturer Ferdinand Chrenka also worked as a teacher there. First, he led a preparatory design course, and in 1993, he founded an Industrial Design Studio. In parallel, he led the Industrial Design studio at the Tomáš Bata University, Zlín, for several years. Most of his students' studio works were created in direct contact with the real environment, with top domestic and foreign companies and institutions. Thanks to this, students became familiar with the latest production procedures and prepared to work in a team with various specialists. Several of them assumed prominent design positions in renowned companies.

Receiving the prestigious design award and a resumé of Ferdinand Chrenka's long-term design and teaching activities became the impetus for the following interview.

You won the Slovak Design Award in 1999, 2001, and 2009 for the dental chairs for the Chirana company. In a significant manner, you participated in the resuscitation of the once traditional medical technology manufacturer, which, by many, was written off during the period of economic transformation in the nineties. Also, or especially, thanks to your design, Chirana products have successfully sold in international markets. Bring this story closer to us.

↓
It began in 1993 with an audition where five of us participated. Among them was Jarolím Vavro, who had worked for Chirana for many years. With the passage of time, I think I succeeded because I was not so tied to the rationality of older solutions. I offered a more generous approach.

How did the collaboration with Chirana continue? I read that Chirana sells dental kits to almost forty countries around the world, including developed Western European countries such as France, Germany, Italy, and Benelux, as well as Canada, South Korea, and Australia.

↓
The first generation *Smile* was on the market for fifteen years, over fifteen thousand units were sold, and the individual chair is still being sold today, even though the lifespan of such products is estimated at five years. In the promotion, we used humor, the name in English, which, like its Slovak equivalent, is supposed to put a smile on your face. However, at the same time, we had to follow the technical development, which advanced incredibly fast in dentistry devices. I wanted to maintain the continuity of the lively expression untypical of sterile dental technology, so I called the next generation *Cheese*. In Chirana, fortunately, design engineer Jozef Pilát followed the visions without looking for obstacles — he rather looked for ways to fulfill the design needs. It was necessary to look for material possibilities to consider the costs in relation to the production volume, which increased compared to the first generation so that more progressive materials and technologies could be applied. We came up with new ideas and were able to distinguish ourselves from the stereotypes of the competition. At that

time, I regularly spent three summer months at Chirana's headquarters in Stará Tura during summer school break. *Cheese* is still in production; over twelve thousand kits have been sold so far, but last year, I was handing over the materials for the next generation, which I called *Kiss*. Design data are already ready for patterning, and presentations at exhibitions are planned for next year.

MADbyMAD or Luxury Fashion From Biomaterials

Interview with Martina Ďurikovičová

Author Livia Rášová

Martina Ďurikovičová (1995) is a clothing designer who runs her own brand MADbyMAD. At the same time, she works as a general designer at the Chanel fashion house in Paris. She studied fashion design at the University of the Arts London – Central Saint Martins (2017–2022). She finished her studies with a bachelor's thesis, *Pink Matrix Collection*. The collection of clothes she created from original bioplastic received several prominent awards: Media Award 2022 from International Talent Support, nomination in the Green Trail Award 2022 category from LVHM, Best Fashion Talent 2022 from the Slovak Fashion Council, as well as the Slovak Design Award 2023 — Product Design in the category Fashion & Fashion Accessories. The collection was also presented at the 2022 London Fashion Week, International Talent Support 2022 in Trieste, and Bratislava Fashion Live 2022.

So far, your *Pink Matrix Collection* has resonated the most with the professionals and the public. It is characterized by clothes created from original bioplastic, the so-called «edible bioplastic crystal leather», which you further decorated with knitted and crocheted elements, safety pins, and Swarovski crystals. How was it created, and what development processes did your edible bioleather go through?

↓



I would estimate the whole process of my experimentation with the material to be four years. Before, I also experimented with other materials, but I don't count that. I first encountered bioplastic in my second year in London when we collaborated with Nike and their bioplastic material, Flyleather. My *Just Fold It* garment also made it, along with three other student works, to the exhibition Sustainable Forum at the Copenhagen Fashion Summit. Subsequently, I began developing my own bioplastic. I applied the initial results in creating a handbag I designed for a project with Louis Vuitton.

I recalled my grandmother again. She worked as a chemist in Slovnaft and often helped herself in the household with general chemical principles. I realized that she lived very sustainably. For example, she would save starchy water and use it to water the flowers. It was starchy water that became the base of my bioplastic crystalline leather.

Only some things worked out right away; some samples got moldy and dried badly, and others did not have the required properties. So I experimented with starch, but also with orange and banana peels, but especially with agar, which worked best.

During my internship in Paris, I studied bioplastics even more intensively. I attended many online courses and lectures on this topic. I didn't have that much time for it during school. Gradually, I could create bioplastic with dimensions of 65 x 165 cm, which is basically a good size for making clothes. I set up a laboratory at home, had all the samples hanging in the living room, and studied how they behaved. The ratio of individual components is extremely important. I was not only concerned with a straight fabric but also with a sculptural shape that envelops something. In this case, the bioplastic is poured and layered in several phases directly onto the object that then dries in the process. It takes two to three days in a warm and dry environment; in winter and cold, it may take a week. By connecting thin strips of bioplastic, I also tried to make crochet thread. I used it, for example, when creating the top of the *Flower Crystal Guard* model from the *Pink Matrix* collection.

Ikona — The Proper Name For A Table by The Karpiš Company

Author Katarína Hubová

The dining table is iconic for the Karpiš company — the only manufacturer specializing in expandable solid wood dining tables in Slovakia. In this year's Slovak Design Award 2023 – Product Design competition, the *Ikona* table was awarded special recognition in the Home & Public Space category. Designed by Alojz Karpiš, it is produced in three types of wood and ten dimensional modifications. Its benefits are the thin profile of the fixed table top cut by a CNC mill, the safety provided by the rounded corners, and the possibility to expand the length of the table while the legs move to the edge and do not interfere. As stated in the table's description, the expansion is solved by a front-slide, a slide-out with a hidden butterfly additional board. The material used is wood and metal.

The demand for solid wood tables forced the company's founder to leave the home workshop, which could no longer be expanded, and move. The current company is based in the former Agropol cooperative. Alojz Karpiš took out a loan in 2005 and built new halls. In 2006, they already started the production of dining tables and other accessories in the new premises, which consisted of warehouses, drying rooms, and a production hall. In the company, they do not forget about sustainability, even if it is based in economically difficult times. I easily located the company building by the roofs covered with solar panels. They own a unit substation. In production, they use water from their well, make briquettes from wood dust and crushed residues, and sell them. The profit is reinvested in the company's development. The halls are equipped with new machines, CNC milling machines. The surface finishing of the wood is done with various oils, only minimally with varnish. They use wood material — mainly

beech and oak — from domestic sources. Walnut also appears, but it is imported. They employ about 80 people and produce 80 types of different types of furniture, primarily tables: round, rectangular, conference, fixed, and especially expandable dining tables. "The expandable is the most desirable. It sustains us," says Alojz Karpiš. They are constantly fine-tuning the design of the table extensions. Many years of experience in solving problems in the present have contributed to the company's exceptional know-how. "We anticipate wood growing; that is why we have oval holes in the hardware to give the wood some space. Boards tend to grow because tables end up in different environments and households. The board can grow by 1 cm. Mainly beech wood," both commented on the *Ikona* table's technical solution. The extendable side part of the *Ikona* table is cut into an arch. It is obvious that they go to the maximum in the length of the tables that the fittings allow. Eccentric extension of tables is also a manufacturer's specialty. "We weren't the first to do it, but there really aren't any other producers in Slovakia. We outsource slide-outs. The advantages of the eccentric extension are that the table top is not cut in the middle, so it is not disturbed, and the dining places are equal everywhere..." revealed Jaroslav Mišík. Along with the successful *Creativ* dining table, Alojz Karpiš also designed the *Creativ* furniture set: chests of drawers, a small bookcase, a showcase, and a typologically interesting type of furniture: a small chest of drawers, on which the overall roundness of the shapes stands out thanks to the reduction. Designer Dalibor Marek designed the *Golf* chair for the company's eponymous table, and Michal Staško designed the *Paf* chair and several dining tables. They mostly use chairs from the Paspol company, based in Pravenec; it somehow replaces the former Tatra furniture manufacturer.



Interiors of the Year Standing Astride the Czech Republic and Slovakia

Author Petr Tschakert

The Interior of the Year competition has been popularizing the profession of Czech and Slovak architects and interior designers, who create great and unusual world-class interiors year after year for nine years. In addition to a large number of inspiring private apartments in the category of new construction or renovation, public interiors especially ranged from a private chapel to restaurants, a hangar, and kindergartens to a by-the-hour hotel. Exceptional Slovak interiors are especially regularly placed in many categories.

Does interior matter?

The Interior of the Year competition was created in 2015 based on the impulse of many architects and interior designers, who then worked intensively with the competition organizer, the Prague Institute of Interior Design. They pointed attention to the fact that, at that time, the interior was not the focus of any of the competitions or awards, and perhaps, thanks to this, the public and professionals have stopped considering the interior important. Many years ago, in an interview for *Lidové noviny*, the architect Eva Jiřičná mentioned, among other things: "Architects would prefer to work only on houses because they think they are the most important, but this is not true. Although the exterior is the city's interior, we spend most of our time inside buildings, and an interior that doesn't work destroys our life much more than an ugly facade." Hence, the Institute of Interior Design decided to develop its philosophy and face the phenomenon of forgotten interiors on both sides of the original historical border.

The fate of interior trends

Only projects designed by professionals can apply for the Interior of the Year award, and this is probably



also the reason that the best private interiors usually do not follow classic trends, as some housing magazines try to offer them. In truly exceptional projects, one can trace the striving for timelessness, precise thinking about the context, and consistent dialogue with the investor.

More than any echoes of trends, the socio-economic climate is reflected in interior design, not only by the logically variable investment rate. In a period of prosperity and without significant conflicts or a sense of threat, investors are much more willing to approach the rawness of surface materials, such as naked concrete, construction made of Roxor wire, etc. In the last twenty years or so, such a phenomenon has been observed, among other things, in the interiors presented and described by many Czech magazines (e.g., *Bydlení* or *Moderní byt*). The competition Interior of the Year de facto proves it. In the period of social conflicts, unvarnished wood, natural stone, and ceramics appear more often as surface materials, and from the formal side, many interiors try to draw inspiration from the past. It is an anchoring in certainty. Of course, certainty, in this case, is represented by everything that is proven and known.

Truth to material wins

Natural and inartificial materials, whether polished or raw, dominate twenty-first-century interiors for two key reasons. On the one hand, they can age, so they are repairable and thus sustainable, while imitations are irreversibly destroyed by wear and tear. The second reason is their positive effect on a person's physical and psychological side.

Veronika Kotradyová, a member of the jury of the competition Interior of the Year from the Faculty of Architecture and Design of the STU in Bratislava, for example, conducted an extensive study on this topic a few years ago to demonstrate that the haptic experience significantly influences our mental condition in the interior. If we touch natural wood that is untreated or only waxed, it has a positive, even therapeutic effect on us. Such wood also has highly antibacterial effects, and for that reason, experiments are underway with its more significant use, e.g., in the waiting rooms of medical facilities.

Suppose we anyway would like to indulge in the word trend in some context. In that case, it is appropriate to state that "truth to material" wins as a "trend" — also manifested in competition interiors.

Pavel Blažo – Graphic Designer, Photographer, Innovator, Experimenter

Author Gabriela Ondříšáková

Graphic designer and photographer Pavel Blažo (*1943, sometimes referred to as Pavol Blažo) is one of the first authors to donate a generous portion of his work to the Slovak Design Museum in its early days. Even before the official foundation of the museum, his works were presented at the exhibition *Typografia a dizajn písma na Slovensku*, then at the first museum exhibitions from the series *Škola, základ života?* And since 2018, they have been part of the permanent Slovak Design Museum 100 Years of Design exhibition in Slovakia. Pavel Blažo also recently celebrated his eightieth birthday jubilee, presenting an opportunity to recap his work and activity so far.

Pavel Blažo comes from Trnava and has been inclined towards photography since childhood. He started as an amateur at age ten when he got his first Pionýr camera and taught himself how to take pictures, develop films, and work with photography with the help of instruction manuals. His love for visual art finally led him to study in the graphics department at the High School of Art Industry in Bratislava between 1957 and 1961 with professors Gabriel Štrba and Miroslav Fikari. Already from this period, specifically from 1961, we have a series of typographic invitations to the school graduation carnival created with the linocut technique in the design museum collections. Blažo had his classmates complete each individually (in color, collage, or printing). Thus, a unique

series of invitations was created as a collective effort of the entire class under his guidance. Already here, Pavel Blažo appeared to be a great experimenter with overlaps in several visual media and co-authorship.

Modern Television Graphics (1961-1969)

After completing his mandatory military service (1961 - 1963), Pavel Blažo originally planned to continue his studies at university, but due to several circumstances, he decided to go into practice right away. His passion for experiments and combining different art media and techniques (mainly graphics and photography) led him to the Czechoslovak Television in Bratislava, where he worked from 1961 to 1969 (the first two years in addition to his military service). When he was hired in 1961, he was given an entry assignment: to create subtitles with an art nouveau character for the *Arsène Lupin* television series. He successfully completed the assignment, and today, these black and white hand-painted tempera designs on loose gray paper are in the collections of the Design Museum. From the work of the television graphic designer, designs for television backgrounds for a show popularizing science have also been preserved in the form of printed black-and-yellow psychedelic photography, which, after being enlarged, served as the studio background. In 1964, Pavel Blažo became the leading graphic artist in television, and together with the television art director, well-known artist, and scenographer Mikuláš Kravjanský, they founded the first department called photographs and phototypesetting in Czechoslovakia. *Fotografika*, as the name suggests, was a medium combining photography with graphics and typography with the help of a specialized machine, and it found its application mainly in television. It was a world trend then and is considered one of the forerunners of today's digital graphics. In our country, then, graphic materials for television broadcasts were drawn and painted by hand, letters were cut out, and collages were made. Blažo was also faithful to these traditional procedures, but at the same time, he constantly tried to improve and advance the technical equipment of the television studio. He succeeded

in getting in touch with the West German company Berthold, a world leader in producing equipment for small photosetting. The company brought complete equipment for photosetting to the Czechoslovak Television, and thanks to this, the Bratislava studio became a real pioneer in television graphics. Unfortunately, 1968 came, and this step was evaluated a few months later as an undesirable cooperation with a Western company, so in 1969 Pavel Blažo had to leave the television. For some time after leaving, he made a living as a photographer — he photographed, for example, Milan Sládek's pantomimes and the performances of *Divadlo na korze*.

The Art of the City Project Maps Works in the Public Space of Bratislava

Insights and notes on the first phase of the project

Author Zoja Droppová

Bratislava City Gallery (GMB) officially launched an online catalog, www.umeniemesta.sk, at the beginning of September 2023. The catalog is gradually being filled as part of a long-term project. It will bring comprehensive information about works of art in the public space of the city of Bratislava. Basic research for the database is planned for several years. In September, the first 269 works were published in the electronic catalog; another set will be added even at the end of 2023.

Research within the framework of the project *Art of the City* primarily focuses on the works of professional creators created in the territory of Bratislava from the period after the Second World War to the present. In terms of form and typology, the curatorial selection includes exterior sculptures, monuments, memorials, artistically rendered commemorative plaques, fountains, small architect-



ture, and original designs (drinking fountains, atypical furniture, play elements for children). An important part of the selection are works connected with architecture. These are murals, sgraffitos, stucco, mosaics, various types of reliefs, and sculptures placed on the facades of buildings and works thematically designed for school campuses, scientific institutions, student dormitories, medical facilities, and other specific construction complexes.

The curatorial selection of works is focused not only on exterior works normally accessible to the public without a time limit. The subject of interest is also works located in fenced parks, playgrounds, cemeteries, sports, schools, and other campuses that have established operating and opening hours for the public. Gradually, selected works in publicly accessible interiors of cultural centers, offices, medical facilities, railway stations, and the like will be added to the database.

Projects of mapping works in public space have already been created and are being created in several cities and towns in Slovakia and the former Czechoslovakia. Some started “from the bottom-up” based on various civil-professional initiatives and groups on social networks. The impetus for their creation was often the rescue of a specific work of art or architecture. Over time, they grew into more detailed research of a certain territory, accompanying events, and publishing at a professional level. The most famous projects certainly include the Czech *Veřtělci a volavky (Predátoři a plameňáci)* with significant overlap to Slovakia, too. «Local» initiatives map works in Žilina, Banská Bystrica, Revúca, Piešťany, Trenčín, and Košice.

Indeed, we should not forget the first detailed inventory of *Sochárske diela na území Bratislavy* from 2012, which was published in book and electronic form by Sabína Jankovičová and Roman Popelár. It is symptomatic that the destruction of one work — the sculpture *Čas* by the sculptor Jozef Jankovič — was triggered by ignorance and unawareness. The publication of the inventory more than eleven years ago aroused greater public interest in the topic and, at the same time, pointed out the need for a comprehensive and systematic

approach to the works of city and local governments and, to a certain extent, also the state, so that dealing with them is not done ad hoc. It is far from only critical situations when the work is removed due to serious disrepair or new construction. The most important thing is professional maintenance and prevention; it requires not only information about authorship, time of creation, and artistic value but, above all, enough practical data regarding materials used and the condition of the works, their owners and managers, their location via address, plot, and the most accurate GPS coordinates.

Designers in the Czech Lands and the Czechoslovak Engineering Industry 1918 – 1992

Author Jaroslav Polanecký

The representative specialist book with a rich visual component is the publication output of the research project *Designéři v českých zemích a československý strojírenský průmysl*, preceded by the publications *Rozum versus cit: Zlínský průmyslový design 1918 – 1958* (eds. Vít Jakubíček, Zdeno Kolesár, 2019) and *Rozum versus cit2: Zlín industrial design 1959 – 1992* (eds. Vít Jakubíček, Zdeno Kolesár, 2021). These publications were de facto critical catalogs of exhibitions of the same name reflecting the development of design education in the city of Zlín (called Gottwaldov between 1949 and 1989), in one of the important centers of the Czech or Czechoslovak design and art-industrial education. The Slovak environment is represented in them by the texts of Klára Prešnajderová and Maroš Schmidt: *Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1939 (Rozum versus cit)* and Zdeno Kolesár and Maroš Schmidt: *Slovenski absolventi „Kovářovej školy“ (Rozum versus cit2)*.

The publication *Designéři v českých zemích a československý strojírenský průmysl 1918 – 1992*, edited by the collective of authors Zdeno Kolesár, Vít Jakubíček, Jiří Hulák and Johanna Pauly, is a comprehensive reflection of Czechoslovak industrial design in the period under review. In addition to professional texts, it provides extraordinary visual material, which is not only a supplement to the texts but an integral part of them. The authors of the book continue researching Czechoslovak design with a more complex focus, although they approach the researched issue in accordance with the NAKI II program primarily from the Czech point of view, focusing on the engineering industry and its design; it is completely understandable because Czechoslovakia between 1918 and 1992 was, without exaggeration, one of the industrial powers with a powerful production background, research and development, as well as excellent technical and artistic education, regardless of permanent changes in all areas affecting the state of material culture. From a timeless and long-term perspective, the existence of an active center of artistic and industrial education operating in Zlín from the end of the 1930s to the present day, regardless of organizational changes, formal aspects, permanent political and geopolitical transformations of the Central European area (and last but not least, aesthetic transformations), fundamental position in the territory of the former Czechoslovakia.

The authors pay well-deserved attention to designers' personalities, their backgrounds and education, institutional provision of industrial design, and the already mentioned design education. The publication offers a contemporary theoretical reflection on design in the period under review. Also, it mediates contemporary polemics and a surprisingly rich academic discourse from the pages of specialist periodicals and publications of the time.

All texts are at a high professional level and stylistically very well done. Methodologically, the authors draw from the current investigation of design as a fundamental part of the material and visual culture integrating technical (technological), aesthetic, ergonomic, economic,

social, and other aspects. They follow up on their recent publication outputs within the project. At the same time, they work with a contemporary reflection of design, precisely with extensive book and magazine sources and archives, including placing Czechoslovak design in an international context.

Part of the publication is a previously unpublished 20218 study by Jiří Hulák (National Technical Museum in Prague) dedicated to the phenomenon of design “icons.” The study uniquely complements the publications' overall concept and contributes to the ongoing discourse on industrial design's visual and cultural potential.

An interesting and very valuable component of the publication is the profiles of Czechoslovak designers, processed by Johanna Pauly (National Technical Museum in Prague). Equally interesting is the final poll (also by Johanna Pauly), in which designers define design in which we can meet various opinions.

Typefaces of the Issue

Designum magazine has been providing space for presenting new typefaces created in Slovakia in recent years. We intend to present the typefaces and mediate their application in practice through the use in the headlines of individual contributions. This year, to maintain a certain continuity, we are returning to the student typefaces created at the Academy of Fine Arts in Bratislava in the Typolab Studio under the pedagogical tutelage of Michal Tornyai and Palo Bálik. Although many of the student typefaces presented were supported by teaching in a shared studio, their diversity results from individual approaches in thematic and technical design. In this issue we present the typefaces by Monika Juríková, Radovan Vašák.

Nový dizajn ikonickej fľaše Campari súčasťou Národnej ceny za dizajn 2023

Inšpirovaná Milánom, mestom kultúry, svetového dizajnu a módy, taká je nová fľaša legendárneho Campari, pokrstená na tohtoročnom Karlovarskom filmovom festivale. Detailne ju mohli navštíviť a zároveň si vychutnať perfektne vyladené miešané drinky návštevníci vernisáže výstavy Národnej ceny za dizajn 2023 – Produktový dizajn. Campari nechýbalo ani na slávnostnom galavečere v Divadle Nová scéna.

Jubilejný 20. ročník Národnej ceny za dizajn bol výnimočný v mnohých ohľadoch, preto priniesol aj toto výnimočné spojenie. „Sme radi, že Campari mohlo byť súčasťou tejto prestížnej udalosti. Kombinácia talianskeho dizajnu z mekky módy s tým slovenským bol z nášho pohľadu výborný nápad. Nová fľaša kombinuje štýl, vkus a eleganciu, rovnako ako ocenené produkty talentovaných slovenských dizajnérov,“ povedala **Lea Turzíková**, marketingová manažérka značky Campari pre Slovensko zo spoločnosti Ultra Premium Brands Slovakia. Fľašu, ktorá je na Slovensku distribuovaná od leta, zdobí reliéf Milánskeho dómu, jednej z dominant tohto mesta. Taktiež i tvar a vzhľad novej etikety sa priamo inšpiruje líniami slávnej katedrály a odráža výnimočnosť, minimalistickú módu i súčasný dizajn, teda všetko, čo toto fascinujúce mesto symbolizuje.



Foto: Laco Chovan, zdroj: archív Ultra Premium Brands Slovakia



Raut galavečera v kaviarni Štúdia Olympia.
Foto: Adam Šakový, zdroj: archív SCD



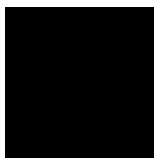
Lea Turzíková z Ultra Premium Brands Slovakia (tretia zľava) ocenila prepojenie talianskeho dizajnu so slovenským. Spoluprácu rovnako pozitívne hodnotí Maroš Schmidt, riaditeľ SCD (v strede).

Foto: Laco Chovan, zdroj: archív Ultra Premium Brands Slovakia

Spojenie dvoch ikon, Campari a Milána, trvá už viac ako 160 rokov a dokazuje, že ide o dokonalú harmóniu. Krásne fľaše a vizuálne atraktívne drinky perfektne zapadli aj do priestorov Pradiarne 1900, kde sa konala vernisáž výstavy NCD a obdivovať ju mohli aj laureáti ceny na galavečere. Spoluprácu s ikonickou značkou hodnotí pozitívne aj **Maroš Schmidt**, riaditeľ Slovenského centra dizajnu: „Vášnivá rubínová farba a podmanivý dizajn prezentácie Campari dokonale zavŕšil ako vernisáž výstavy, tak aj vyvrcholenie galavečera Národnej ceny za dizajn. Jemná ružová farba osláv 30. výročia NCD sa večer zmenila na vášnivo červenú a hostia si mohli dosýtosť vychutnať rôzne alkoholické i nealkoholické nápoje pri štýlovom bare, ktoré obratne dizajnovali naozajstní profesionáli vo svojom odbore. Vďaka Campari sme oslavovali dôstojne, na úrovni a radostne zároveň. Aj preto hodnotím našu spoluprácu ako mimoriadne vydarenú a teším sa na ďalšie rubínové ročníky.“

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 04
rok / year 2023
ročník / volume XXIX
cena / price 4,50 €



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
www.scd.sk

Slovenské centrum dizajnu je
štátnou príspevkovou organizáciou
zriadenou Ministerstvom
kultúry Slovenskej republiky.

dátum vydania / date of publishing

December 2023

vedúca redaktorka / editor-in-chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

obálka / cover

Martina Ďurikovičová:
Crystal Armer, 2023.
Foto: Jarka Črepová

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Boing, Cyber Fairy

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Olin Regular Bright White 300 g/m²

predplatné a inzercia / subscription

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre – Designum,
Jakubovo nám. 12
P.O.BOX 131, 814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: +421 2 204 77 319
predplatne@scd.sk

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa

v kníkupectvách a galériách v Bratislave

Satelit SCD, Artforum, Slovenská
národná galéria, Martinus,
Slávica, vPRIESTORE

v kníkupectvách a galériách mimo Bratislavu

Artforum v Žiline a Košiciach,
Modernista v Umeleckopriemyselnom
múzeu v Prahe

distribúcia / distribution

L.K. Permanent, s.r.o.,
P.O. Box 4, 834 14 Bratislava
tel.: +421 2 4445 3711
lkpermanent@lkpermanent.sk

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzercií.

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.

© copyright

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

sídlo redakcie / headquarter

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre – Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 2 204 77 319
www.scd.sk

tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER
by antalis

OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER
by antalis

OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER

OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER
by antalis

OLIN
COLOURS

OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER
by antalis

OLIN
COLOURS

CREATIVE
POWER

by antalis

