



Časopis o dizajne
Ročník XXVI
3,40 €

NCD2020

Národná cena za dizajn 2020 – Komunikačný dizajn

Otvorenie výstavy 5. novembra, Hurbanove kasárne, Kollárovo nám. 10, Bratislava

NÁRODNÁ CENA ZA KOMUNIKAČNÝ DIZAJN

animácia a video, digital, identita, kampaň, knihy a publikácie, obal a objekt, písmo, plagát a vizuál, priestor, nové horizonty, študentský dizajn

KASÁRNE 5. NOVEMBER

Najväčšia prehliadka komunikačného dizajnu na Slovensku rokov 2018 – 2019

Vyhlasovateľ a súťaže:



Organizátor súťaže



Generálny partner SCD



Hlavný partner SCD



Partneri NCD

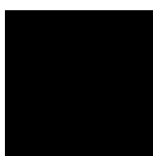
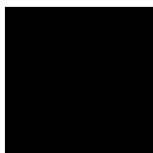


Hlavný mediálny partner NCD



Hlavný mediálny partner SCD





	3	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Peter Liška: Treba začať narúšať zažitú predstavu o dizajne Barbora Krejčová
	18	Kristína Šebejová: Keď dizajn rešpektuje a rozvíja Eva Jenčuráková
	30	Marlène Huissoud: Príroda je mojím najlepším spojencom Jana Oravcová
	42	Symbolika črepu. Čínsky porcelán a súčasná keramická tvorba Petra Polláková
Múzejne	52	Viera Líčeníková-Škrabalová. Textil náš každodenný Zuzana Šidlíková
Retrospektívne	64	Thonet ako priekopník moderného nábytkového dizajnu Robert Kotasek
Teoreticky	74	Čo bude s módou po koronakríze? Dana Lapšanská
	82	Summary Katarína Kasalová
	86	Písma čísla Samuel Čarnoký

Dlhodobo
najvyšší úrok

1,4 % p. a.

Termínovaný vklad
na 2 roky

Investujte dlhodobo už od 10 000 EUR
www.jtbanka.sk

J&T BANKA EXPERT
NA INVESTÍCIE

RIVER PARK - Dvořákovo nábrežie 8, 811 02 Bratislava - Hlavná 1, 040 01 Košice - Starý Smokovec 38, 062 01 - J&T BANKA KOMFORT 0800 900 500, e-mail: info@jtbanka.sk, www.jtbanka.sk
Toto propagačné oznámenie vytvorila J&T BANKA, a. s., pobočka zahraničnej banky, ktorá sa riadi legislatívou SR. Oznámenie nie je návrhom na uzatvorenie zmluvy. Banka nie je povinná vstúpiť s ktoroukoľvek osobou do zmluvného vzťahu ani poskytnúť akúkoľvek službu na základe tohto oznámenia. Úroková sadzba 1,4 % p. a. je platná pre dobu viazanosti 2 rokov.

EDITORIÁL

Text Jana Oravcová

Pri príležitosti nedávneho vydania českého prekladu knihy francúzskeho sociológa a antropológa Bruna Latoura *Zpátky na zem* (nakladateľstvo Neklid, 2020) som si spomenula na jeho text *Svojou cestou z hrdla do nosa*, ktorú na jar, počas vypuknutia pandémie COVID-19, prevzalo Stredoeurópske fórum z denníka *Le Monde* a uverejnilo ho na svojej webovej stránke. Zaujala ma Latourova myšlienka, ako sme si rýchlo museli uvedomiť, „že klasická definícia spoločnosti – ako spoločnosti ľudí medzi sebou – vôbec nedáva zmysel. Stav spoločnosti v každom okamihu závisí od množstva činiteľov, pričom väčšina z nich nemá ľudskú formu. Platí to o mikróboch – to vieme už od Pasteura –, ale aj o internete, práve, organizácii nemocníc, kapacít, spôsobilosti štátu, rovnako ako od klímy. Akokoľvek počujeme o ‘vojnovom stave’ a ‘vojne s vírusom’, tento vírus nie je ničím iným ako jedným z ohniviek v reťazi. V nej je význam manažovanie zásob rúšok, testov, regulácia vlastníckych práv, občianskych návykov, gest solidarity – význam toho všetkého je úmerný dramatickosti činiteľa náказы.“ Podľa Latoura sa odrazu stávame svedkami toho, že taká mikroskopická častica, ako je vírus, ktorá nemá ľudskú formu, sa môže rozšíriť do celého sveta, narušiť spôsoby a vzťahy, prostredníctvom ktorých ľudia fungujú. Pripomenul, že hoci mikróby a ľudia spoločne vytvárajú sociálne väzby, v tomto prípade nie je dôležité sledovať len spojenia spôsobené vírusom, ale reakcie rôznych krajín a ich zdravotníckych systémov.

Týmto odkazom som chcela upozorniť na výstavu *Design is Now*, ktorú pripravili kolegovia zo Slovenského múzea dizajnu v Galérii dizajnu Satelit (1. 7. – 2. 9. 2020). Sústredili tu práce slovenských dizajnérov, ktoré vznikli počas koronakrízy. Poukázali na to, ako mnohí dizajnéri reagovali na situáciu, keď verejnosti poskytli svoje zručnosti na výrobu ochranných a hygienických pomôcok (rúšok, štítov, masiek a pod.), a zároveň ako túto skutočnosť zvládali naše politické authority. Nielen u nás, ale aj v zahraničí zaujal postoj prezidentky Zuzany Čaputovej. Jej rúško v tóne šiat pritiahlo celosvetovú pozornosť, stalo sa symbolom zvládnutia prvej vlny pandémie na Slovensku, ale aj príkladom zodpovedného prístupu k ochrane zdravia seba a druhých.

Odkaz Latourovej knihy *Zpátky na zem*, aby sme sa na Zem nepozerali len pasívne, z výšky, ale pristupovali zodpovedne ku všetkému živému i neživému, je úlohou dizajnu. V rubrike Aktuálne prinášame rozhovor s francúzskou dizajnérkou Marlène Huissoud, ktorá vo svojich prácach využíva hmyzie „materiály“. Blízko k ekologickému uvažovaniu má aj Peter Liška, v rozhovore zdôrazňuje potrebu udržateľnosti v dizajne. Verejný priestor a vizuálny smog sú záujmom grafickej dizajnérky Kristíny Šebejovej. Fragmenty čínskych historických porcelánových nádob, tak ako ich využíva svetoznámy umelec

Aj Wej-wej, sú jedným z príkladov ich cirkulácie v globálnej umeleckej tvorbe. Viera Líčeníková-Škrabalová, ktorej činnosť je spätá s Ústredím ľudovej umeleckej výroby, v jeho archíve zanechala vyše tritisíc kresieb krojov a doplnkov, sa od odevnej tvorby dostala k navrhovaniu rôznych úžitkových textílií, scénickej tvorbe pre film a divadlo, ilustráciám, závesným textilným „obrazom“. Rozsiahle dielo z jej pozostalosti získalo Slovenské múzeum dizajnu a my vám ponúkame jeho prvé zhodnotenie. Vo viedenskom múzeu MAK sa konala výstava *Bugholz, vielschichtig – Thonet und das moderne Möbeldesign*. Vznikla pri príležitosti dvojstého výročia založenia nábytkárskej firmy Thonet. Pandémia COVID-19 zasiahla bezpochyby aj módnym priemyslom. Čo bude s módou po kríze? Otáznik v názve príspevku v rubrike Teoreticky môže nastoliť diskusiu o urýchlčení zmien v módnom priemysle v kontexte s transparentnosťou a udržateľnosťou.

Výber písiev do tohto čísla v podaní Samuela Čarnokého predstavujú písmaarské realizácie od pedagóga Vysoké školy výtvarných umení Michala Tornyai a ukážky písmaarskej tvorby jeho študentiek: Karolíny Brenkusovej a Mariany Mažgútovej.

Prajeme príjemné čítanie!

Peter Liška:

Treba začať narúšať zažité predstavy o dizajne

Text Barbora Krejčová

Foto Archív Petra Lišku

Peter Liška (1980) študoval grafický dizajn na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v ateliéri Pavla Chomu (2000 – 2006). Už počas štúdia sa pod jeho vedením spolupodieľal na navrhovaní a realizácii stálej expozície Biodiverzita Slovenska pre Prírodovedné múzeum Slovenského národného múzea v Bratislave. O tejto skúsenosti hovorí, že to bol iniciačný moment, ktorý predurčil jeho profesionálne smerovanie. Po ukončení štúdia založil spolu so svojimi spolužiakmi ateliér pingpong a pod touto značkou spolu navrhovali a realizovali viaceré výstavné projekty, napríklad stálu expozíciu v Lesníckom a drevárskom múzeu vo Zvolene (*Drevo vždy živé*, 2015) či expozíciu *Príroda Turca* (Múzeum Andreja Kmeťa SNM, Martin, 2017). Realizoval taktiež výstavné a dizajnérske projekty pre viaceré kultúrne inštitúcie na Slovensku a v Čechách, medzi najvýznamnejšie patrí putovná výstava *Dialógy SK* (2016) pre Slovenské centrum dizajnu, výstava *Užitočná fotografia* v Slovenskej národnej galérii (2018/2019) a výstava *Žatva* (2019) pre Nitriansku galériu. V rokoch 2013 – 2016 pripravoval vizuálnu identitu pre podujatie Bratislava Design Week a od roku 2018 sa stará o vizuál a architektúru výstav pre súťaž Cena Oskára Čepana. Tvrdí, že dobrému dizajnu stačí, keď je funkčný. Pri svojich realizáciách však sleduje rôzne východiská, ktoré prepájajú jeho záľubu v teoretickej fyzike, ekológii či práci s drevom. Dizajn je pre neho osobná záležitosť a podľa vlastných slov aj terapia a nástroj, pomocou ktorého dáva poriadok svojmu vlastnému svetu.

Návrh a realizácia drevenej
konštrukcie (okenice),
pre crafting platics!, 2020.

Foto: Adam Šakový





Expozícia Drevo vždy živé,
Lesnícke a drevárske múzeum
vo Zvolene, 2015. V autorskej
a realizačnej spolupráci
s Martinom Kubinom, Dušanom
Veverkom a Róbertom Fulekom.

Foto: Peter Liška

Grafický dizajn si študoval v ateliéri Pavla Chomu. Priviedol ťa práve on k výstavnému dizajnu?

↓

Áno, s výnimkou jedného semestra som bol v jeho ateliéri po celý čas svojho štúdia. Na konci piateho ročníka oslovil Pavel Choma môjho spolužiaka Roba Fuleka a mňa na spoluprácu v súťaži na návrh stálej expozície pre Prírodovedné múzeum SNM v Bratislave (*Zázrak prírody – Biodiverzita Slovenska*, 2006). Tú sme nakoniec vyhrali a popri škole v šiestom ročníku aj realizovali. Toto bol určite iniciačný moment, ktorý do veľkej miery zadefinoval môj profesionálny život.

Ako sa po skončení štúdia vyvíjala tvoja profesionálna kariéra?

↓

Skúsenosť s realizáciou tejto expozície nebola určujúca len pre mňa, ale aj pre mojich spolužiakov – Roba Fuleka, Martina Kubinu a Dušana Veverku – , s ktorými sme expozíciu realizovali. Táto zostava nebola náhodná, jej vznik siaha do čias strednej školy a po ukončení štúdia na VŠVU sme v spoločných projektoch prirodzene zotrvali. Aj spolupráce s Pavlom Chomom pokračovali naďalej, môj profesionálny život sa teda takmer plynule napájal na ten študentský. Neskôr Martin Kubina inicioval vznik ateliéru pingpong, ktorý sa špecializoval na výstavný dizajn. Ateliér tvorilo v plnej zostave päť ľudí – Robo Fulek, Dušan Veverka, Juraj Blaško, Martin Kubina a ja. Niekedy okolo roku 2015 prešiel pingpong prirodzeným vývojom formálne pod Martina Kubinu,

Peter Liška
vo svojom ateliéri.



ale naďalej sme spolupracovali v podstate do roku 2018, čiže pomerne dlho.

Ako s odstupom vnímaš projekty, ktoré ste realizovali?

↓

Všetky spolu tvoria istú skúsenosť, ktorá určuje to, čo viem o výstavnom dizajne. Teraz si uvedomujem, aké veľmi dôležité bolo, že sme takmer všetky projekty nielen navrhovali, ale aj realizovali. Začalo to pomerne rozsiahlou realizáciou spomínanej expozície *Biodiverzita Slovenska*, ktorá trvala rok. Potom nasledovala séria siedmich popularizačných interaktívnych výstav pre Slovenskú akadémiu vied v SNM (2005 – 2011), ktoré sme realizovali v rôznych zostavách, ešte pred tým ako sme sa formálne zoskupili pod hlavičkou ateliéru pingpong. Tie boli charakteristické mizernými rozpočtami, ale aj zaujímavými témami a bol to skutočne dobrý tréning. Neskôr sme navrhovali a realizovali napríklad aj stálu expozíciu vo Zvolene v Lesníckom a drevárskom múzeu (expozícia *Drevo vždy živé*, 2015) a taktiež stálu expozíciu *Príroda Turca* (Múzeum Andreja Kmeťa SNM, Martin, 2017), ktorú sme už síce nerobili ako pingpong, ale boli sme rovnaká zostava ľudí. Pre projekty z tohto obdobia je charakteristické, že to boli v drivej väčšine muzeálne výstavy a expozície, čo je do určitej miery špecifický žáner, a teda aj špecifická skúsenosť.

Už pri výstave vo Zvolene je vidno istú citlivosť voči prírodným materiálom. Podstatnú vizuálnu

zložku výstavy tvoria masívne drevené dosky voľne opreté o stenu. U teba sa potom téma udržateľnosti stala v dizajne pomerne dôležitou.

↓

Bol to asi prvý väčší projekt, ktorý sme robili samostatne. Spolupráca s múzeom, hlavne s autormi expozície, bola veľmi príjemná, dokonca sme s nimi, vďaka ich výpožičke, urobili pop-up expozíciu pre Bratislava Design Week 2014, ktorého témou bola práca. Použitie dreva bolo asi vlastne očakávané, dôležitejší bol pre nás skôr spôsob jeho použitia. Hľadali sme niečo, čo bude v tej historickej budove schopné vytvoriť pre výstavu autonómnu vizuálnu vrstvu, čo sa podarilo práve vďaka tým doskám. Spôsob ich použitia by sa mohol javiť ako banálny, ale nedá sa proti tomu nič namietat, má to v istom zmysle archetypálnu, familiárnu logiku. Tento spôsob myslenia – využívanie elementárnych a samozrejmych vlastností materiálov a prostredia – v dizajne rád uplatňujem.

Pri tejto výstave si začínal uvažovať o environmentálnych stratégiách v dizajne?

↓

Možno áno, ale medzi tým, ako som nad touto témou uvažoval vtedy, a ako o nej rozmýšľam teraz, je zásadný rozdiel. Súvisí to aj s tým, že si formulujem odlišný pohľad na dizajn. Posledné roky vnímam dizajn ako niečo, čo je významne naviazané na osobu dizajnéra, na jeho život, na pracovné a súkromné vzťahy. Nedá sa obmedziť iba na čisto profesionálny záujem, minimálne

ja to tak neviem robiť. Dizajn vnímam aj ako formu terapie, ako kanál alebo prostriedok, pomocou ktorého dávam vlastnému svetu nejaký poriadok.

Keď hovoríš o dizajne ako aktivite, ktorá je silno naviazaná na teba samého a tvoje prežívanie, či ako o forme terapie, dalo by sa to označiť za holistický prístup k dizajnu.

↓

Áno, holistický prístup by mohlo byť celkom dobré pomenovanie. Mne tieto témy asi odjakživa nejakým mimovoľne prenikali do dizajnu či do môjho profesionálneho života. Vždy som sa to snažil vidieť tak, že medzi rozhovorom s priateľom na pive a pracovným stretnutím v skutočnosti nie je rozdiel. Mám šťastie, že vo svojej práci môžem riešiť témy, ktoré mi víria v hlave.

Bol nejaký zlomový moment, keď sa zmenil tvoj pohľad na tému udržateľnosti v dizajne alebo išlo o kontinuálny vývoj?

↓

Bol to asi prirodzený vývoj, ktorý vyústil do kritického momentu, dalo by sa povedať osobného uvedomenia. Ten sa udial približne pred tromi až štyrmi rokmi. Po prekonaní tohto momentu už nad udržateľným dizajnom neviem uvažovať iba čisto profesionálne. Teraz má táto téma pre mňa oveľa väčšiu naliehavosť.

Zablokovali ťa niekedy úvahy o udržateľnosti v tvorivom procese? Mám pocit, že pri snahe sformulovať si vlastný názor na túto tému



**Architektúra výstavy finalistov
Ceny Oskára Čepana 2018,
OD Dunaj Bratislava.**

Foto: Leontína Berková



**Katalóg k výstave finalistov
Ceny Oskára Čepana 2018.**



si takouto krízou prejde každý dizajnér.

↓

Áno, musel som sa vyrovnáť s otázkou: Prečo niečo vôbec robiť? Optika, ktorú nám nastavuje systém postavený na neustálej spotrebe, ponúka len nedostatočné riešenia. Dôsledné uvažovanie o ekológii sa dostáva do konfliktu s definíciami nás samých. Ako napríklad naložiť s tým, že spomedzi všetkých možností, ako redukovať svoju uhlíkovú stopu, je ďaleko najefektívnejšie nemať deti? To je vlastne úplná rezignácia. Nakoniec som si uvedomil, že práve vďaka dizajnu mám možnosť nachádzať odpovede aj na tieto otázky.

V jednom zo svojich rozhovorov hovoríš, že ekológia by mala byť takou integrálnou súčasťou dizajnu, ako je pre knihu sadzba alebo pre stoličku ergonómia.

↓

Na toto už mám iný názor. Vnímam to tak, že pri stave súčasných vedomostí o tejto problematike sa to vlastne nedá. My totiž už vieme, aké sú parametre dobrej ergonómie či dobrej typografie, ale v prípade udržateľnosti máme od toho ešte ďaleko. Často vlastne zisťujeme, že celkom presne nevieme, čo robiť, čo to skutočne znamená robiť udržateľný dizajn. Síce poznáme množstvo konkrétnych riešení, ale uvedomujeme si, že len presúvame záťaž inam. Narážame na limity systému, infraštruktúry alebo

predstavivosti a pri dôslednom uvažovaní sa veľmi ľahko dostaneme k tomu, že najlepšie je jednoducho nerobiť nič, pretože každá činnosť spôsobuje environmentálnu záťaž. To nevytvára príliš povzbudivú predstavu budúcnosti.

Ako teda podľa tvojho názoru naložiť s touto situáciou v dizajne?

↓

Potrebuje zmenu paradigmy a v ideálnom prípade ju stihneme vymyslieť, než bude neskoro. Musíme prototypovať, hľadať riešenia, zozbierať čo najväčšie množstvo relevantných dát. Nedávno som čítal rozhovor s Andrásom Cséfalvayom a páčilo sa mi, čo tam odznelo – mali by sme uprednostniť rozmanitosť pred efektivitou – baví ma pri dizajne uvažovať presne týmto spôsobom.

Zdá sa mi, že popri hľadaní a dodržiavaní udržateľných riešení zo stránky technickej je v prípade dizajnu rovnako dôležité začať narúšať zažitú predstavu a povzbudzovať imagináciu. V mojich myšlienkach sa to spája s lingvistikou a filozofiou, ktorá sa venuje jazyku. To, akým spôsobom veci pomenovávame, definuje to, ako si organizujeme predstavu o svete alebo rovno to, aký svet vytvárame. A nakoniec by tiež nebolo na škodu pestovanie akéhosi zdieľaného vedomia, ktoré by umožnilo etablovať udržateľnosť ako podmienku dizajnu, rovnako ako je to v prípade spomínanej ergonómie.

Architektúra výstavy
finalistov Ceny
Oskára Čepana 2019,
Východoslovenská
galéria Košice.

Foto: Leontína Berková

Vizuálna identita
Ceny Oskára
Čepana 2019.



Ako by si zhodnotil stav dizajnu
v tejto oblasti na Slovensku? Reflek-
tuje dizajn ekologické témy v dosta-
točnej miere?

↓

Tieto témy sa objavujú čím ďalej, tým viac. Aj klienti už udržateľnosť chápu ako nejakú kvalitu alebo pridanú hodnotu pre projekt, hoci ich prístup je zväčša pasívny. Som však presvedčený, že na ekologické riešenia už aj v súčasnosti existuje spoločenská objednávka. A tá bude silnieť. Problémom je však to, že mnoho z tých dizajnerských prístupov a riešení, ktoré sa snažia reflektovať ekológiu v dizajne, v skutočnosti pláva iba po povrchu problému. Konzistentných, dôsledných prístupov je málo. Mám dojem, že ľuďom na Slovensku často stačí, že sa niečo spraví, a je jedno, v akej kvalite. V dizajne to potom často končí pri logu so zeleným lístkom. Myslím si však, že ambíciou dizajnu by mohlo byť prinášanie komplexnejších riešení.

V твоjich prácach vnímam, že dizajn sa nesnaží byť nejakým autonómnym výrazovým prostriedkom, ale ide skôr o správne využitý potenciál už existujúceho materiálu,



Dialógy SK – Malé a väčšie témy slovenského dizajnu, Bečlín 2016. Putovná výstava pri príležitosti slovenského predsedníctva v Rade EÚ, Slovenské centrum dizajnu, v spolupráci s Matúšom Lelovským. Foto: Peter Liška

predmetu alebo situácie. Je to vlastne taký dizajnerský ready-made prístup, ktorý úplne korešponduje s konceptom znovupoužitia.

↓

Je to prístup, ktorý ma baví a ktorý sa javí ako funkčný pracovný postup. Nachádzam uspokojenie v tom, keď nejaká vec nájde opätovne zmysluplné využitie. Riadim sa pri tom heslom Jeffa Kipnisa „niečo nové môže vzniknúť len evolúciou alebo zmenou kontextu“. Takže áno, je to aj taký ready-made prístup k vlastnému archívu.

Archív v zmysle fyzického priestoru s uskladnenými materiálmi alebo akýsi mentálny rezervoár nápadov a prístupov?

↓

Mentálny archív postupov, ktoré som si overil a viedli k funkčným výsledkom. Tie prístupy sú však často previazané aj s konkrétnym predmetom, materiálom alebo nástrojom.

Uvažoval si nad tým, že by si tento svoj mentálny archív nejakým spôsobom zdieľal napríklad s inými dizajnérmi, ktorí majú taktiež snahu robiť veci udržateľne? Mohlo by to pomôcť začať

budovať databázu udržateľných prístupov, ktorú si spomínal.

↓

Aj áno, ale nemám úplne jasno v tom, ako by som to mal robiť. Narážam tu trochu aj na vlastné limity uvažovania o dizajne. Napríklad také autorstvo chápeme v dizajne často veľmi konzervatívne, a to aj napriek tomu, čo sa deje v digitálnych médiách. Zober si vedu, jej úspech je postavený práve na kumulovaní spoločných poznatkov. Toto v dizajne chýba, pretože si každý stráži to svoje originálne know-how. Viem, že tento princíp nie je v plnej miere možné uplatniť v dizajne ako výtvarnej disciplíny, ale fetiš originality považujem za márny a kontraproduktívny. V globalizovanom svete so siedmimi miliardami ľudí je takmer isté, že sa niekto dopracoval pri riešení podobných problémov k identickému riešeniu ako ty. Na čo sa tu teda hráme? Rozhodne však nechcem, aby to vyznelo, že rezignujem na tvorivosť. Verím však, že práve tu vlastne prichádzame k tej potrebe zmeny jazyka a zmeny toho, akým spôsobom uvažujeme a hovoríme o dizajne.

Obmedzenia v dizajne často provokujú vznik inovatívnych riešení. Dá sa za jedno z takýchto obmedzení

považovať aj spomínané usilovanie sa o udržateľnosť?

↓

Tu by som sa vrátil k súvislosti s jazykom. Obmedzenia sú integrálnou súčasťou existencie ako takej. Situácia bez obmedzení totiž znamená čistý chaos. Ja sa však skôr snažím uvažovať nad týmito podmienkami nie ako nad obmedzeniami, ale ako nad prepojeniami medzi prvkami systému. A táto zmena v pomenovaní otvára z môjho pohľadu nové možnosti, ako narábať s dizajnom a ako o týchto situáciách uvažovať.

Vytváraš si tieto – podľa tvojich slov – prepojenia programovo?

↓

Robím to už tak dlho, že nad každým projektom uvažujem ako nad samostatným systémom, ktorý sa riadi nejakou logikou. Tá potom určuje charakter výstupu. Dizajnerská práca je pre mňa čím ďalej, tým viac o tvorbe malých svetov, s vlastnými pravidlami, ktoré si definujem na základe požiadaviek, obmedzení a ambícií. Výstupy sa tak z časti akoby generujú z uplatňovania týchto pravidiel. Keď sa podarí vytvoriť takýto svet konzistentne, dizajn sa začne v podstate tvoriť sám, respektíve si sám bude klásť podmienky.



Dialógy SK, Madrid, 2016.

Foto: Peter Liška

Vedel by si uviesť nejaký praktický príklad takýchto prepojení?

↓

Pri výstave pre Cenu Oskára Čepana 2018 sme napríklad potrebovali vyriešiť úplne nevhodný výstavný priestor (OD Dunaj v Bratislave) a urobil som to tak, že som ho doplnil výraznou zelenou látkou. Tá sa stala zároveň aj dôležitým prvkom vizuálnej identity. Je to také dizajnérske džudo, prístup ktorý si aktuálne pestujem. Namiesto toho, aby som ten postsocialistický

kancelársky priestor považoval za obmedzenie a bol s ním pri navrhovaní v akomsi konflikte, pokúsil som sa ho využiť a vyšiel som mu v ústrety.

To, že tú látku budeš opakovane používať v ďalších ročníkoch, bolo súčasťou plánu?

↓

Nie, to nebolo. Od začiatku som však nad Cenou Oskára Čepana uvažoval ako nad periodicky sa opakujúcim projektom, ktorý umožňuje rozvíjať koncepciu v čase a dokáže ťažiť z continuity. Dospeli sme k tomu, že sa nám aj pomocou zelenej látky podarilo vytvoriť výraznú identitu a dizajn, že by bola škoda to všetko len tak vyhodiť a začať ďalší rok odznova. Preto sme sa rozhodli ponechať si textíliu a využívať ju, až kým ju nezničíme, nepostriháme alebo nespotrebuje iným spôsobom. V roku 2018 som zelenou látkou vytváral akýsi zvlnený gradient, vizuálne silnú protiváhu voči komplikovanému výstavnému priestoru. V roku 2019 som zas zrecykloval fotografie látky z predošlého roku a okrem toho som začal fotiť akýsi príbeh tejto textílie a dokumentovať rôzne situácie, v ktorých sa látka nachádzala. Fotografie som potom uverejňoval na Instagrame

Dialógy SK, Berlín, 2016.

Foto: Peter Liška



Vizuálna identita
festivalu Bratislava
Design Week
2015 v spolupráci
s Ľubicou Segečovou
a Jurajom Sukopom.



a okrem toho sme ich dali aj vyvolať a posielali sa spolu s pozvánkou na výstavu. Časť látky sme dali spracovať do zvukových izolácií, ktoré splnili svoju úlohu na výstave v Košiciach (Východoslovenská galéria, 2019), zvyšok poslúžil ako nosič textov na výstave a teraz bude použitý na prebal katalógu z tohto ročníka. Tým pádom sa nám ten textil minul a ja sa s tým vo vizuáli budem musieť nejako vyrovnáť. Dúfam, že sa mi podarí tému recyklácie posunúť ďalej, aj keď by som rád zdôraznil, že nikdy nebola promovaná ako explicitný zámer či súčasť identity ceny, skôr ako nejaký druhý plán ustupujúci témam, ktoré komunikuje v prospech ceny samej.

Aký prístup si zvolil pri putovnej výstave *Dialógy SK – Malé a väčšie témy slovenského dizajnu* (2016), ktorú si robil pre Slovenské centrum dizajnu s Matúšom Lelovským?

↓
To bola výstava, ktorá bola prezentovaná v siedmich európskych mestách v rámci slovenského predsedníctva Rady EÚ. Zásadné požiadavky na dizajn teda vytvárali podmienky na transport a možnosť umiestniť výstavu do rôznorodých priestorov.

Pri navrhovaní sme stavili na jednoduchú svetelnú zmenu a tomuto princípu prispôbili a podriadili celý dizajn výstavy. Išlo o štvorcové podsvietené stoly, ktoré boli opatrené senzorom. Keď pred stolom niekto stál, celý povrch stola sa plynule rozsvietil. Bolo to také malé predstavenie, ktoré vyčlenilo osvetlený predmet spomedzi ostatných. Snažili sme sa tým obísť priestorové limity, kvôli ktorým boli vystavené predmety tesne vedľa seba. Stoly boli navyše pokryté špeciálnou svetlopriepustnou čiernou fóliou, ktorá tú svetelnú zmenu ešte umocňovala. Pod ňou sa nachádzal popis k vystaveným predmetom, takisto bol viditeľný až po rozsvietení stola. Dizajn bol tak do určitej miery nehmotný a my sme sa snažili vedome potlačiť akúkoľvek ďalšiu vizualitu aj materialitu. Táto výstava bola však pre mňa dôležitá aj z iného dôvodu. Bol to prvý projekt, v ktorom som udržateľnosť zdefinoval ako jeden z kľúčových parametrov. Snažil som sa o konzistentný prístup a myslím, že sa mi to po prvýkrát aj naozaj podarilo. To však okrem iného viedlo aj k tomu, že som svoje úvahy o udržateľnosti doviedol do existenciálnej fázy, o ktorej sme už hovorili.

Podarilo sa aj tieto svetelné tabule nejakým spôsobom znovu využiť?

↓
Áno, použili sme ich napríklad spoločne s Matúšom Lelovským a Fedorom Blaščákom na podujatí Bratislava Design Week 2018. Bola to interaktívna inštalácia k 100. výročiu ČSR vo vstupnej hale budovy VŠVU na Hviezdoslavovom námestí. Ale tabule sú stále funkčné a verím, že ešte budú mať príležitosť.

Niekoľko rokov (2014 – 2016) si taktiež spolupracoval s podujatím Bratislava Design Week, pre ktorý si navrhoval vizuálnu identitu.

↓
Práve pri tejto spolupráci som si uvedomil, že ma veľmi baví práca na projektoch, ktoré sa opakujú. Umožňuje mi to kontinuálne meniť, testovať a vyvíjať koncepčný či výtvarný prístup, čo je v podstate tá práca s vlastným archívom, o ktorej sme sa bavili. Vo vizuáloch pre BADW som s tým narábal spočiatku intuitívne, ale počas tých piatich ročníkov som s tým začal postupne pracovať programovo. Časom som však dostal pocit, že som sa nejako vyčerpal, a že by ma na BADW bavilo participovať aj iným spôsobom.

**Architektúra výstavy Žatva –
Poľnohospodárske motívy v zbierke
Nitrianskej galérie, 2019.**

Foto: Ján Kekeli





V roku 2018 si mal na BADW aj samostatnú výstavu s názvom *Procesy vysvetľovania*. Išlo o voľné dizajnérske objekty, ktoré reagovali na potrebu vizualizovať poznatky súčasnej teoretickej fyziky.

↓

Bol to v podstate pokus nejakým spôsobom interpretovať moje obľúbené témy z teoretickej fyziky. Na spomínanej výstave boli napríklad hodiny, ktoré mali len hodinovú ručičku a pohyblivý ciferník. Okolo hodinovej ručičky sa ciferník rozostupoval a na protiľahlej strane sa stláčal. Hodiny sú teda perfektne funkčné a ukazujú správny čas, avšak zobrazujú ho z nášho pohľadu netradične, a tým nás nútia o čase uvažovať iným spôsobom. Naproti tomu bol vystavený objekt, asambláž zo starého vlhkomera a ceruzky. Hodinový strojček vlhkomera ťahal ceruzku po dlhej role papiera a kreslil rovnú čiaru. Prvé hodiny referujú o relativite času a tie druhé o takzvanej teórii blokového vesmíru, šípke času a entropii. Obe sú na jednej strane

veľmi blízko našej každodennosti, nášmu prežívaniu, na druhej strane sú to však abstraktné, až odťažité a hraničné témy. Pre mňa osobne sú tieto problémy fyziky fascinujúce.

Z tvojho rozprávania je evidentné, že k uvažovaniu o dizajne využívaš určité teoretické východiská. Kde ich nachádzaš?

↓

Ak by som mal menovať knihy o dizajne, tak nedávno som napríklad čítal výbornú knihu od Tonyho Frya *Becoming Human by Design*, ktorá sa venuje presne týmto otázkam – konceptualizácii dizajnu a vyrovnávaniu sa s civilizačnými krízami. Taktiež mi v pamäti zostáva česká kniha od kolektívu autorov *Proto*. Avšak musím priznať, že literatúra venujúca sa teórii dizajnu u mňa často končí len ako zdroj referencií k všeobecnejším témam, ktoré ma zaujímajú viac. Často sa preto zdrojom môjho teoretického uvažovania, ale aj nadchnutia stávajú knihy o teoretickej fyzike, filozofii či antropológii.



Architektúra výstavy Žatva –
Poľnohospodárske motívy v zbierke
Nitrianskej galérie, 2019.

Foto: Ján Kekeli

Architektúra výstavy Užitočná
fotografia v Slovenskej národnej
galérii v Bratislave, 2018/2019.

Foto: Peter Liška



**Teoretická fyzika je veľmi
zaujímavá oblasť, pracuješ s ňou
aj vo svojej voľnej tvorbe. Čo
konkrétne ťa na nej priťahuje?**

↓

Hlavne abstrakcia. Či už ako spôsob myslenia, ktorý slúži na osvetľovanie teórií a hypotéz, alebo ako tvorivá schopnosť, ktorej prostredníctvom možno vytvárať modely sveta. Považujem to za veľmi inšpiratívne. Výsledkom je, že v teoretickej fyzike sa možno orientujem lepšie ako v teórii dizajnu.

**Čo by mal podľa tvojho názoru
obsahovať dobrý dizajn?**

↓

Dobrý dizajn má byť funkčný. Ja sa na to pozerám z pozície grafického dizajnéra, v ktorom je funkčnosť vlastne servis obsahu. Hodnotenie kvality dizajnu sa však v dnešnej dobe veľmi často redukuje iba na *peknosť*. Tá z môjho pohľadu nemôže byť hlavnou



Architektúra výstavy Užitočná fotografia v Slovenskej národnej galérii v Bratislave, 2019.
Foto: Peter Liška

podmienkou dobrého dizajnu a sama osebe je vlastne veľmi nudná. Voči estetike v dizajne sa však určite nechcem vyhraňovať. Rozlišujem *peknosť* či *páči-vosť* od estetických kvalít. Pojem krásy možno napríklad uplatniť aj v matematike, krása môže byť teda aj abstraktná a zahŕňa celé spektrum prístupov. Úlohou dizajnu by nemalo byť len to, že je pekný, a je veľká škoda, že takýto povrchný prístup je v dnešnej dobe normou. Dobrý dizajn by mohol mať ambíciu s touto povrchnosťou bojovať.

Ja som v podstate dospela k podobnému názoru. Najlepší dizajn je taký, ktorý sme za tisíce rokov nemali potrebu zmeniť. Lopata, stolička, britva. Myslím to skôr archetypálne. Práve estetické kritériá konkrétneho predmetu starnú najrýchlejšie, opozerajú sa. Často sa taktiež stávajú hlavným dôvodom, prečo si napokon kúpime nový objekt, ktorý bude

znovu na istú, pomerne krátku dobu saturať tieto naše rýchlo sa meniace estetické nároky.

↓
Presne, zober si napríklad pästný klin. Je to vlastne dokonalý dizajn, ktorý fungoval 30 000 rokov. Pravekí ľudia objavili obsidián, ktorý keď štiepeš, tak na ostrí vznikne hrana na úrovni jednotlivých atómov. Dizajn sa tu dostal k hraniciam možností fyzikálneho sveta. Dokonalý dizajn a dokonalá materialita. Doteraz sa z toho vyrábajú skalpely. O čo sa my vlastne snažíme? (smiech)

Pred dvomi rokmi som sa spočiatku ako hobby začal venovať japonským dreveným spojom. Strašne ma to baví, preto sa to teraz snažím robiť už aj profesionálne. Japonské a aj čínske tradičné čapy majú presne tie atribúty funkčnosti, ktoré v dizajne považujem za dôležité, a cez kontinuálne stáročné kumulovanie a zdokonaľovanie

postupov to opäť smeruje až k nejakým hraničným možnostiam materiálov alebo zručnosti. Často ide o postupy a návrhy staré stovky rokov, a pritom sa vôbec nedá povedať, že by výsledným objektom chýbala estetika, práve naopak, ich estetické kvality sú neodškriepiteľné, nekladú však prílišnú váhu na samoúčelnú originalitu. Aj nad týmto začínam uvažovať v kontexte dizajnu a jeho tvorby. Možno to bude znieť paradoxne, ale verím, že vďaka oslobodeniu sa od spomínaného fetišu originality je možné objaviť niečo nové a začať nachádzať lepšie odpovede na aktuálne výzvy. ■

Barbora Krejčová je absolventkou štúdia masmediálnej komunikácie Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. V roku 2020 ukončila magisterské štúdium na Katedre vizuálnej komunikácie Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave.

KRISTÍNA ŠEBEJOVÁ:



KEĎ DIZAJN REŠPEKTUJE A ROZVÍJA



Text Eva Jenčuráková

Kristína Šebejová (1990) sa venuje najmä dizajnu kníh a časopisov, webdizajnu a tvorbe vizuálnych identít. Vede dva projekty, ktoré pracujú s verejným priestorom mesta Prešov a zásadne ovplyvňujú jeho kultúrne dianie. Projekt *Ta Take Town* slúži ako platforma pre texty inšpirované týmto mestom, zároveň je sprievodcom jeho paralelnou históriou. Nedávno vznikla perspektívna iniciatíva Reč mesta, ktorá bojuje proti vizuálnemu smogu prostredníctvom zviditeľňovania dobrých príkladov z reklamnej praxe. Žije a tvorí v Bratislave.

Študovala si vizuálnu komunikáciu na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach v rokoch 2011 – 2017. Čo ťa priviedlo ku grafickému dizajnu?

↓

Rozhodnutie študovať vizuálnu komunikáciu pravdepodobne vyplynulo z toho, že som vždy rada pracovala s textom – či už išlo o obsahovú tvorbu, alebo o jeho vizuálne formovanie. Ateliér Vizuálna komunikácia mi ponúkol veľa možností v oboch spomínaných sférach tvorby, nebolo pre mňa teda ťažké vybrať si svoje profesionálne nasmerovanie.

Počas vysokoškolského štúdia vznikli noviny s názvom **Ta Take Town**, ktorým sa úspešne venuješ už niekoľko rokov. Aká je ich idea?

↓

Noviny **Ta Take Town** vznikli ako semestrálny projekt počas môjho bakalárskeho štúdia. V tom čase som sa dostala do ateliéru k poľskému profesorovi Marianovi Oslislovi, ktorý dochádzal do Košíc z Katovie práve cez Prešov. Ten bol v tom čase neslávne známy kolabujúcou dopravou. Veľakrát sa mu teda stalo, že v dopravných zápchach strávil celé hodiny. Na jednej konzultácii v ateliéri som mu spomenula, že pochádzam z Prešova, a on mi vzápätí navrhol, aby som spravila projekt o tomto meste. Vraj by ho rád spoznal aj z inej perspektívy ako z tej doterajšej, ktorou bolo čkanie v rade áut medzi otrávenými vodičmi.

Začala som uvažovať nad tým, ako by som mu toto mesto predstavila. Prešov je tretie najväčšie mesto Slovenska s historickým jadrom, kultúrnymi pamiatkami a bohatou históriou, no v princípe je veľmi podobný všetkým okolitým slovenským mestám. Jeho špecifikum si uvedomujú asi len domáci – tí, ktorí žijú jeho každodennú realitu. Preto som začala oslovovať známych, ktorí sú z Prešova a o meste už predtým písali, aby sa do novín zapojili a prispievali do nich článkami.

Noviny **Ta Take Town**.
Foto: Ondrej Rychnavský

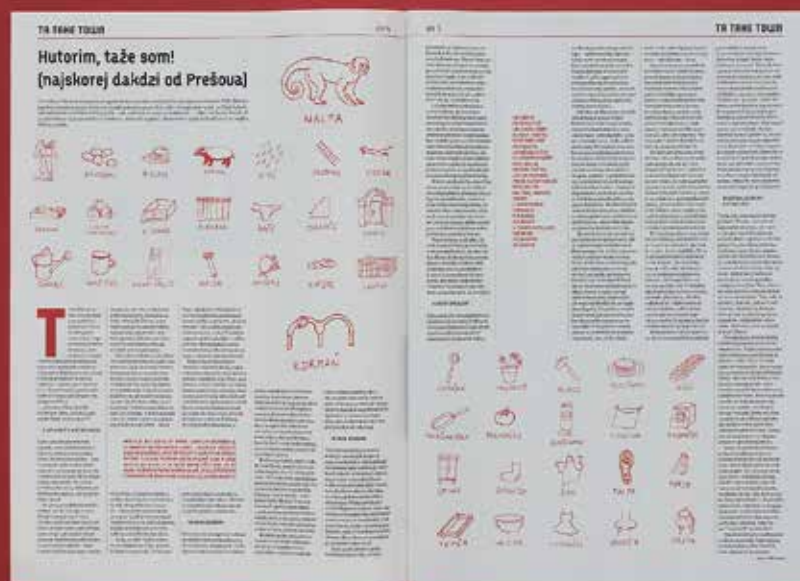


Jeden z prvých textov v *Ta Take Town* bol Mesto Snow. Napísal ho výtvarník a spoluzakladateľ novín Slavo Capek. Nadväzuje v ňom na životnú dilemu väčšiny obyvateľov Prešova, či zostať žiť v tomto meste, alebo sa odsťahovať za lepšími podmienkami. Ľudovú pieseň A od Prešova tu povýšil na akúsi sociálnu baladu o budúcnosti mesta a jeho problému s odlivom mozgov. Melódiu tejto piesne môžete počuť aj pri odchode vlakov ako zvuku na prešovskej železničnej stanici, čo je samo osebe znepokojujúce. Slavo vo svojom texte nazval refrén pesničky refrénom krízy odsťahovalectva a apatie. „Ajašvéra“ charakterizoval ako miestnu šarišsko-hinduisticko-nihilistickú mantru. Tú som graficky spracovala pôvodne ako ilustráciu k článku, neskôr sme ju aj vďaka reakciám čitateľov vytlačili na tričká. Tých sme už vyrobili stovky a stále je po nich dopyt.

V novinách sa často venujeme architektúre. Snažíme sa ale nepoužívať odborný diskurz, budovy a objekty neraz charakterizujeme na základe asociácií a príbehov, ktoré sa v nich odohrali. Táto forma je oveľa dostupnejšia širokej verejnosti a zároveň nás veľmi baví „lov“ na príbehy. Literárna teoretička Daniela Hodrová v knihe *Citlivé mesto* označuje takúto formu písania za mýtopoetiku. Mesto nie je len pozadím, v ktorom sa odohrávajú životné príbehy, ale je ich súčasťou a reflexiou. My píšeme o ľuďoch, miestach a budovách súčasne a snažíme sa takto pozbierať jednotlivé kúsky mozaiky, ktorá mesto tvorí.

Noviny vychádzajú dvakrát do roka. Uvedenie nového čísla je spojené so sprievodným programom, vďaka ktorému sa schádza a upevňuje lokálna komunita ľudí. Čo je náplňou takéhoto programu?

↓
Uvedenie novín do života, ako tento sprievodný program nazývame, sa koná vždy po vydaní nového čísla. Už od začiatku nás podporuje prešovský klub Wave, kde sa tieto stretnutia konajú. Náplňou programu je vždy





koncert lokálnej kapely, o ktoré v Prešove nie je núdza. Žánrové zastúpenie kapiel je naozaj pestré. Spomeniem napríklad prešovskú kapelu BDHS – blikajúci dychový hudobný systém. Ide o jedinú naživo hrajúcu dychovkovú kapelu, ktorá sa venuje hudobnému žánru techno. Pred rokom sme však lokálnu tradíciu porušili a z Poľska nám prišla zahrať kapela manželky profesora Oslisla a poľskí gorali. Jedným z najväčších zážitkov bolo, keď do krojov nahodení poľskí folkloristi začali hrať pieseň A od Prešova. Vtedy sa všetci postavili zo stoličiek a začali spievať spolu s nimi.

Ako na noviny reagujú obyvatelia mesta Prešov?

↓

Po zverejnení prvého čísla na sociálnych sieťach (ešte v roku 2015) zareagovali obyvatelia Prešova na noviny veľmi priaznivo a aj vďaka tomu sme sa rozhodli pokračovať ďalej. Noviny vychádzajú už päť rokov, máme za sebou tri crowdfundingové kampane, ktoré zaplatili tlač novín a knihy *Ta Take Mesto*. Tú sme vydali pred dvomi rokmi a vypredala sa za pár mesiacov. V súčasnosti chystáme v spolupráci s Prešovskou univerzitou v Prešove jej dotlač.

Môžeš nám o tejto knihe prezradiť viac?

↓

Kniha vznikla ako moja diplomová práca a o rok neskôr sme ju vďaka spomínanej úspešnej kampani aj vydali. Jej obsah je rozdelený na dve časti. Prvú časť tvorí trinásť rozhovorov s miestnymi aktívnymi obyvateľmi. V druhej časti sme sa venovali prehliadanej architektúre Prešova, ktorú sme zmapovali a preskúmali. Obe časti sú myšlienkovy prepojené tým, že tak ako aktívny obyvateľ Prešova, aj progresívna architektúra má charakter solitérnosti a príchut' undergroundu – nejde o žiaden mainstream. Preto sme knihe dali podtitul „sprievodca paralelnou históriou mesta Prešov“.

Kniha *Ta Take Mesto* – sprievodca paralelnou históriou mesta Prešov, 2018.

Foto: Ondrej Rychnavský



Diskusia v rámci projektu Reč mesta o reklamnej typografii so Samom Čarnokým.

Foto: Lukáš Ildža



Workshop s Martinom Jenčom, na ktorom sa redizajnovalo označenie vybranej predajne na námestí Centrum v Prešove.

Foto: Tomáš Telepák



Konzultácia s majiteľom redizajnovanej predajne.

Foto: Lukáš Ildža

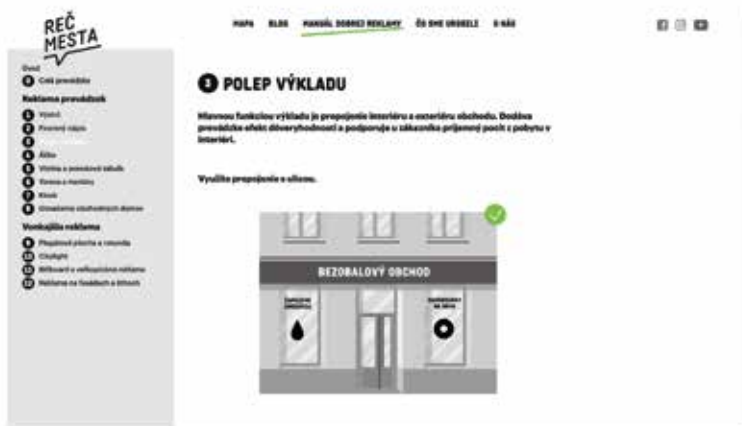
Počas príprav na kampaň vzniklo dvadsaťjeden grafík s témou lokálnej architektúry od miestnych umelcov. Dávali sme ich za odmenu podporovateľom kampane. Tento nápad vznikol ako „spin-off“ mapy technických pamiatok Prešova od Čiernych dier, na ktorej vzniku sme sa rok predtým podieľali. Veľmi ma bavilo konzultovať s umelcami jednotlivé objekty a ich históriu, ktoré potom spracovali do originálnych grafík.

V prešovskom prostredí sa aktuálne rozbieha aj projekt Reč mesta, ktorý reaguje na všadeprítomnú reklamu a vizuálny chaos. Kedy vznikla táto myšlienka a kto stál pri jej zrode?

↓
Reč mesta vznikla v roku 2019, keď ma oslovili Vlado Moško a Oleksandra Sirko z Centra nezávislej kultúry Wave, aby som pripravila sériu podujatí o vizuálnom smogu. V procese príprav som zistila, že tento problém (neprekvapivo) trápi v Prešove viacerých ľudí a aktívne sa ho snažia riešiť. Takto do tímu pribudol architekt Lukáš Ildža a projekt som ďalej posúvala aj vďaka Sokratovmu inštitútu, kde som minulý rok študovala. Pôvodne sme sa zameriavali na poukázanie na „škaredú reklamu“ a vizuálny smog. Z toho vznikol aj názov Reč mesta. Zamýšľali sme sa nad tým, ako k nám mesto prehovára a čo tvorí jeho charakter, ak fasády budov pokrývajú lacné plastové tabule. Pripadalo nám, že jeho „reč“ nie je kultivovaná a na svojich obyvateľov kričí reklamné slogany. Preto sme si v začiatkoch stanovili cieľ, že reč mesta by mala byť kultivovanejšia a zladená so svojím prostredím. Môže teda pokojne „zaťahovať po východniarsky“, ale nemala by byť taká istá ako vo zvyšku slovenských miest zápasiacich s rovnakým problémom prebytku lacnej reklamy.

Ako tento projekt funguje?

↓
Ako som už spomínala, v počiatkoch projektu sme chceli v prvom rade poukázať na to, ako vizuálny smog deformuje a unifikuje charakter miest. Je dobré sa o týchto veciach



rozprávať, no prínosným rozmerom akejkoľvek iniciatívy je poskytnutie riešenia na daný problém. Práve o to sa v Reči mesta snažíme.

Pomyselnú výhybku smerovania projektu prehodila ešte na začiatku iniciatívy Veronika Rút Nováková, autorka brnianskeho *Manuálu dobrej praxe reklamy a označovania provozoven*. V Prešove sme s ňou mali verejnú diskusiu a rozhovory s ňou boli veľmi podnetné. Popísala nám proces toho, ako manuál vznikol, poukázala však aj na to, že veľa prevádzkovateľov sa s manuálom nevie stotožniť, a preto ho ignorujú. Podľa nej chýba prevádzkovateľom predajní praktická demonštrácia pozitívnych vplyvov dobrej reklamy vo verejnom priestore. Práve preto začala Veronika organizovať súťaž *Výloha roka*, kde majitelia obchodov navzájom súťažili v estetickom a funkčnom prevedení vizuálu svojej predajne.

My sme si následne povedali, že najprv potrebujeme ukázať verejnosti, čo je podľa nás dobrá reklama a aké má benefity. Na to sme ale potrebovali definovať kritériá, na základe ktorých môžeme označiť reklamu za dobrú. Nestačí povedať, že je niečo pekné alebo škaredé, lebo takáto charakteristika je veľmi subjektívna a diskusiu veľmi rýchlo ukončuje. Preto máme projekt rozdelený na niekoľko častí. V prvom rade sme aj na základe Veronikinho manuálu spracovali vizuálnu pomôcku na tvorbu dobrého označenia prevádzok. Nájdete v nej popis reklamných pútačov, ktoré tvoria označenie prevádzky, a tiež aj to, ako ich navrhovať (alebo nenavrhovať) spolu so zdôvodnením uvedených odporúčaní. Napríklad ak dáte na výstrč svojho obchodu okrem názvu prevádzky aj e-mailovú adresu, telefónne číslo, vymenujete predávaný sortiment a ešte spomeniete, že máte akciu na rožok s treskou, návštevnosti svojej prevádzky tým vôbec nepomôžete. Vaši potenciálni zákazníci zachytia akurát tak riadny chaos a názov vašej predajne nebude poznať ani sused, lebo v záplave nápisov sa stratí.

Ukážky webovej stránky www.rec mesta.sk s interaktívnou mapou a s manuálom dobrej reklamy.

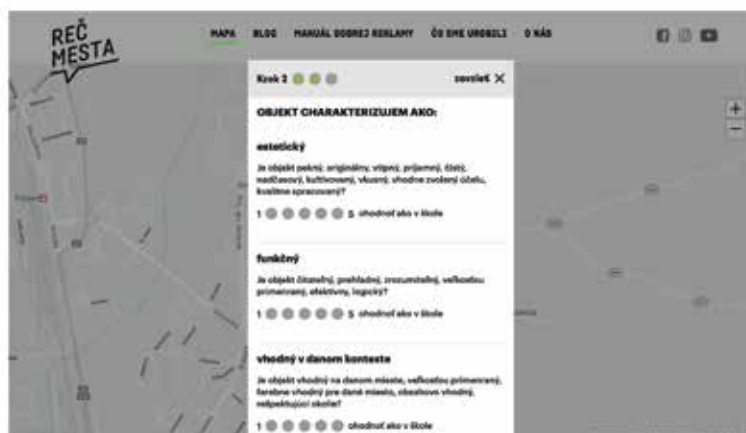


Pred rokom sme zorganizovali workshop, kde sme pod vedením Martina Jenču z Folk a Milk s tímom siedmich profesionálnych dizajnérov redizajnovali označenie vybranej predajne na námestí Centrum v Prešove. Túto prípadovú štúdiu ukazujeme ďalším prevádzkovateľom obchodov na námestí a vysvetľujeme im na nej, ako môže dobre označená predajňa pomôcť návštevnosti. V neposlednom rade organizujeme „lov dobrej reklamy“ vo verejnom priestore. Spustili sme interaktívnu mapu, kde môže široká a odborná verejnosť aj profesionálni dizajnéri pridávať fotky dobre zrealizovaných vizuálov prevádzok vo verejnom priestore. O všetkých týchto aktivitách píšeme články a verejne diskutujeme. Ďalším krokom by malo byť to, aby mesto vyhlásilo zámer prijať manuál dobrej reklamy aspoň vo svojom historickom centre. O tomto sme začali vyjednávať nedávno. Projekt sa teda skladá z viacerých množín, prienikom ktorých je, zjednodušene povedané, zamedzenie vzniku vizuálneho smogu.



Redizajn vybranej predajne, ktorý ste v rámci workshopu navrhli, sa podarilo aj zrealizovať. Ako ste pristupovali k úprave už existujúceho vizuálu? Aký vplyv mal redizajn na úspešnosť samotnej predajne a ako naň reagovali ostatní predajcovia na námestí?

↓
Námestie Centrum v Prešove, kde sa táto prevádzka nachádza, sme si nevybrali náhodne. Ide o veľmi progresívne riešený verejný priestor. V roku 2018 zaň jeho realizátor – architektonický ateliér zerozero – dokonca získali ocenenie CE.ZA.AR. Výklady a predajne, ktoré sa na námestí nachádzajú, však, bohužiaľ, ašpirujú na „Cézarov“ protiklad – anticenu za architektúru Brutus. Preto sme sa rozhodli ukázať práve tu, ako môže kvalitne zhotovené označovanie prevádzok zmeniť charakter miesta.



Prvou prerobenou prevádzkou bola pizzeria s názvom Pizza Toscana. Pri redizajne nám nešlo o to, aby bol dizajn len pekný, ale aby bol hlavne funkčný a aby zodpovedal predávaným

produktom prevádzky. Preto sme s kolektívom dizajnérov už na začiatku zavrhlí nápad, ktorý nás lákal najviac – zmeniť názov, pridať zopár neónov, redizajnovať interiér a spraviť z pizzerie „hipsterské“ bistro. Vizual prevádzky musí komunikovať zákazníčkovi aj to, čo môže nájsť vnútri. Keďže ide o prevádzku, kde sa vedľa pizze predáva aj segedínsky guláš, zvolili sme prístup „evolúcia, nie revolúcia“. Vizualne prvky sme upratili, zjednotili a sprehľadnili.

Na workshope sme navrhli riešenia, ktoré by pomohli vizualne zjednotiť jednotlivé predajne z námestia – výstrče a orientačný plán, ktorý by mohol predísť pocitu prevádzkovateľov predajní, že sa v priestore strácajú. Podarilo sa nám zatiaľ zrealizovať navrhnuté označenie pizzerie, no komunikujeme aj s ostatnými predajňami a snažíme sa nadviazať spoluprácu. Robíme to aj formou diskusií a workshopov, ktoré organizujeme. V marci to bol napríklad workshop s Milotou Sidorovou. Prezentovala na ňom projekt Nová Obchodná, pri ktorom spolupracovala na vytvorení manuálu pre Obchodnú ulicu v Bratislave. V októbri zase chystáme diskusiu so zakladateľmi českej stránky Grafický odpad, kde sa prevádzky z námestia Centrum, bohužiaľ, pravidelne objavujú.

Predchádzajúce odpovede načrtli potrebu spolupráce s grafickými dizajnermi alebo s odborníkmi z iných profesií, najmä pokiaľ ide o rozsiahle či dlhotrvajúce projekty. V čom vnímaš pozitíva takejto spolupráce?

↓
Ani jeden projekt, ktorý som začala robiť, nevznikol tak, že som si ho celý sama vymyslela. Pováčšine to bolo tak, že som sa s niekým rozprávala, niekto ďalší mi niečo doplnil a ja som to celé následne poupratovala a spracovala. Rada spomínam na to, ako sme si niekedy poobede v coworkingu 436 Lab v Košiciach s kolegami sadli a len tak sa rozprávali o dizajne. Z toho tiež vzniklo veľa podstatných nápadov. Myslím si, že je veľmi dôležité, aby boli kreatívni ľudia pokope a aby sa rozprávali na pravidelnej báze. Aspoň pre mňa je to nevyčerpatelnou studnicou inšpirácie.



Pred



Pred



Pred





Po

Realizácia redizajnu označenia predajne na námestí Centrum, ktorý bol vypracovaný na workshope Reč mesta.

Foto: Lukáš Ildža

Spoločným menovateľom projektov *Ta Take Town* a *Reč mesta* je pridaná hodnota, ktorú prinášajú. Dalo by sa povedať, že dizajn s pridanou hodnotou je pre tvoju tvorbu charakteristický?

↓

Asi je to tak. Uvedomila som si to nedávno pri prihlasovaní prác do Národnej ceny za dizajn. Zrazu som mala viac projektov, ktoré by som chcela do tejto kategórie prihlásiť. Súvisí to určite s tým, že rada vytváram obsah projektov. Vtedy je dizajn príjemnou čerešničkou na torte, pretože som sama sebe klientom. No vyplýva to aj z toho, že ma pri tvorbe najviac baví projekty, ktoré pomáhajú vyriešiť nejaký problém, či už okrajovo, alebo priamo.



Po

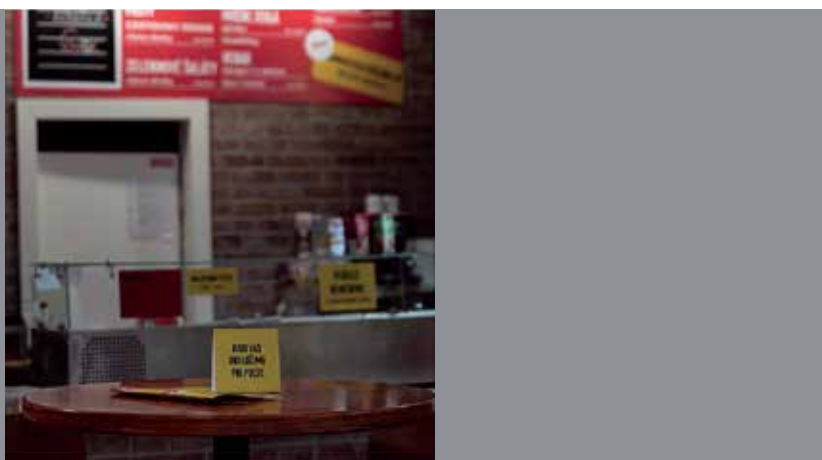
Okrem dizajnu sa aktívne venuješ aj písaniu článkov, sama pripravuješ rozhovory s inšpiratívnymi ľuďmi. Akým témam sa venuješ najčastejšie?

↓

Často píšem o tom, čo ma zaujme pri potulkách po meste. Zameriavam sa hlavne na tému umenia vo verejnom priestore. Nejde však len o „vysoké umenie“. Väčšinou ide o spontánny street art, ktorý sa sem-tam vyskytne na najnečakanejších miestach. Za street art tak trochu považujem aj zlú reklamu a nedá sa povedať, že ma niekedy neprinúti zamyslieť sa. Tak je to napríklad na prešovskom staničnom námestí, kde už roky prebieha boj poľičného umelca s majiteľom predajne Sudové vína. Spomínaný neznámy umelec pravidelne pridáva pred nápis písmeno „O“, čím vzniká na fasáde obchodu unikátna filozofická debata o živote. Táto moja záľuba v písaní sa pretavila aj do stĺpčeka v časopise *.týždeň* s názvom „hlas východu“, kde sme zopár rokov každý mesiac za *Ta Take Town* spolu s ďalšími kolegami prispievali. V súčasnosti sme si dali pre pracovnú zaneprázdnenosť prestávku.



Po





Tričko s nápisom Ajaševéra – šarišská hinduisticko-nihilistická mantra.

Modelka: Iveta Lešková
Foto: Dávid Doroš

Doteraz si žila v Košiciach a len pred niekoľkými mesiacmi si prijala pracovnú ponuku v Bratislave. Ktoré argumenty v dileme, zostať či odísť, zavážili v prospech druhej možnosti?

↓

Táto rýchla zmena tak trochu prekvapila aj mňa, ale ako hovoríš, presvedčili ma pádne argumenty. Už počas štúdia na vysokej škole som sledovala prácu bratislavského štúdia Milk, ktoré sa nedávno spojilo so štúdiom Folk. Folk produkuje obsahy magazínov a predstavuje tak prienik dobrého textového obsahu s kvalitnou formou. Práve to ma od začiatku na grafickom dizajne priťahovalo.

Keď som objavila oznam, že do svojho tímu hľadajú vizuálneho editora, rozhodla som sa zareagovať. A vyšlo to.

Myslím si, že akúkoľvek tvorbu obohacuje spoznávanie iných pracovných procesov a zoznamovanie sa s novými ľuďmi. Tým som sa riadila už na vysokej škole, keď som v rámci bakalárskeho štúdia vycestovala prostredníctvom programu Erasmus+ do rakúskeho Grazu a jeden celý masterský ročník som strávila v Katoviciach. Počas toho sa mi podarilo, ako to občas s úsmevom nazýva môj kolega Slavo Capek, „nádýchať progresívneho vzduchu zo zahraničia“. Vo svojej tvorbe doteraz čerpám práve z týchto pobytov a nadväzujem na prácu ľudí, ktorých som stretla.

Veľkou inšpiráciou pre mňa boli najmä Katovice. Toto mesto je známe modernistickou a brutalistickou architektúrou, no aj tým, že sa tu dlho ťažilo uhlie. Mesto je výrazne poznačené svojou industriálnou minulosťou. Funguje tu veľmi silná komunita ľudí, ktorá sa zo spomínaných skutočností snaží „vyťažiť“ čo najviac. Zatvorené uhoľné bane boli prestavané na nádherné podzemné múzeum s galériou, z čierneho uhlia vyrábajú umelci šperky, mydlo, ba dokonca aj parfém. Modernistickú architektúru tu zmapovali miestni aktivisti vo viacerých publikáciách.

Dá sa povedať, že si takto predstavujem aj budúcnosť východoslovenských miest. Najprv je ale potrebné prestaviť mnohé procesy v oblasti kultúry na štátnej aj komunálnej úrovni, ktoré sa ukázali ako nefungujúce (najmä v tomto roku, kedy je kultúra výrazne finančne podvýživená). Aj vďaka príkladu, ktorý som videla v Poľsku, však ostávam optimistkou a verím, že aj na východe sa veci pohnú k lepšiemu. Budem sa o to snažiť aj ja, aj keď v súčasnosti na diaľku.

Si na začiatku svojej umeleckej kariéry. Aké sú tvoje profesijné plány do budúcnosti?

↓

Motivačné príručky radia, že ak chcete dosiahnuť v živote konkrétny cieľ, mali by ste si vedieť predstaviť pohľadnicu, ktorú by ste svojmu súčasnému ja poslali o päť rokov. Musím sa priznať, že takto neviem rozmýšľať. Za krátky čas, počas ktorého fungujem ako profesionálna dizajnérka, som narázila na viacero projektov, na ktorých by som rada pracovala. Momentálne sa nachádzam vo fáze, kedy vyhodnocujem a vyberám si smer, ktorý ma baví najviac. Som však veľmi vďačná za to, že mladí absolventi dizajnu majú v súčasnosti veľmi veľa možností, ako pokračovať po štúdiu. ■

Eva Jenčuráková je doktorandkou na Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. Venuje sa grafickému dizajnu, prienikom dizajnu a ekológie a písaniu.

des-
ignblok
20

7. – 11. 10. 20

Prague International
Design Festival
Gabriel Loci
Holečkova 10, P-5
www.designblok.cz

Móda a udržitelnost. Hromady umírajícího textilu.
Bára Procházková v Project Sapience tvoří návrhy,
které nabízí lidem ve formě stříhů.
Domácí šití is back. Recyklujte, upcyklujte...
a dalších 222 projektů.

vášeň říjen Designblok

Oficiální dodavatelé: Acqua Panna / San Pellegrino, Orea Hotels & Resorts, Tanqueray Gin, Únětický pivovar **Designblok podporují tyto instituce:** CzechTrade, Česká centra, EUNIC – European Union National Institutes for Culture, Ministerstvo pro místní rozvoj ČR, městská část Praha 5, Národní muzeum **Mediální partneři:** ARCHITECT+, ELLE Decoration, H.O.M.I.E., Nové proměny bydlení, Radio 1, Radiožurnál **Zahraniční mediální partneři:** Atrium, H.O.M.E., Designum, H.O.M.I.E.

Partneři:

Ministerstvo kultury ČR
Cimex
Nespresso

**Hlavní
mediální partneři:**

CZECH
DESIGN

dolcevita

ELLE

HOSPODÁŘSKÉ NOVINY

REFLEX

**Generální
mediální partner:**

Česká televize

Hlavní partner:

PRAHA
PRAGUE
PRAGA
PRAGUE

Generální partner:

ERSTE
Premier



**MARLÈNE
HUISSOUD:**

**PRÍRODA
JE MOJÍM
NAJLEPŠÍM
SPOJENCOM**

Text: Jana Oravcová

Foto: archív Marlène Huissoud



Diela Marlène Huissoud sú neprehliadnuteľné na výstavách, ktoré sa venujú téme budúcnosti dizajnu, ekológie, udržateľnosti a inovatívnym riešeniam. Počas svojho profesijného pôsobenia od skončenia štúdia na Central Saint Martins School of Art and Design v Londýne v roku 2014 získala mnohé významné ocenenia. Britská rada dizajnu ju v roku 2015 označila za jednu zo sedemdesiatich najlepších britských dizajnérskejších hviezd stúpajúcich do budúcnosti britského dizajnu, Al Global Excellence Award ju vyhodnotila ako najinovatívnejšiu experimentálnu umelkyňu roka 2018. Počas vlaňajšieho ročníka London Design Festival v rámci sekcie Brompton Design zaujala projektom *Please Stand By*, ktorý prezentovala v záhrade Victoria and Albert múzea a ktorý reagoval na zvýšenie biodiverzity v londýnskych záhradách a produktivitu ekosystému. Marlène Huissoud tu vyrobila vôbec prvé kreslo nie však pre ľudí, ale pre hmyz. Cieľom tohto projektu, na ktorom spolupracovala s kolektívom vedcov, bolo podľa jej slov pomôcť hmyzu nájsť útočisko, hniezdo na hibernáciu v meste, chrániť a nájsť vhodné prostredie pre ich potreby. Hmyzie domovy, nejednoznačné svojimi organickými tvarmi a použitými materiálmi, vôňou na prvý pohľad fascinujú, útočia na všetky zmysly, ale rovnako nabádajú premýšľať o našom spôsobe konzumácie a výroby, o udržateľnosti, ekologických a environmentálnych otázkach. Presvedčiť sa o tom mohli diváci na mnohých prehliadkach dizajnu, ako sú London Design Festival, Vienna Design Week, Milan Design Week, Dutch Design Week, Paris Design Week, Design Miami Basel, Designblok Praha (Diploma Selection) a výstavách v popredných múzeách, napr. Musée des Art Décoratifs, San Francisco Museum of Craft + Design, Design Museum Gent, Centre Pompidou či Múzeum úžitkového umenia MAK, v rámci stálej expozície MAK DESIGN LAB¹.

**Kolekcia From Insects,
Bee Vase, detail.**

Foto: Yesenia Tibault Picazo



**Kolekcja Please Stand By,
The Chair.**

Foto: Marlène Huissoud

Slow Down Please,
Cocoon.



Slow Down Please,
experimentovanie s materiálom.

Foto: Neige Auguste Celeste



Vyrastali ste v prostredí francúzskych Álp a známe je aj to, že váš otec je vášnivý včelár. Hoci váš životný príbeh pôsobí na prvý pohľad romanticky, môže poukazovať na jeho odvrátenú tvár: na klimatické a ekologické dôsledky našej civilizácie, obavu o prírodu súvisiacu s topiacimi sa alpskými ľadovcami, vyhynutie určitých druhov rastlín či živočíchov a pod. Čo pre vás a vašu rodinu znamená včela, ktorá je v súčasnosti ohrozeným druhom?

↓

Včelárstvo bolo v prvom rade naším životným, ale okrem toho to bol aj spôsob života. Naše každodenné prežívanie závisí od včiel a ich potrieb. V detstve to bola pre mňa zábava a veľká inšpirácia! Trávili sme letá v karavane uprostred polí, aby včely vyrobili med, ktorý sme potom predávali na miestnom trhovisku. Takže pre mňa je včela na začiatku všetkého, čo som vytvorila. Ich momentálna

situácia ma veľmi ovplyvňuje a mojou prácou sa snažím zvýšiť povedomie o včelách a pokúšam sa nájsť riešenia, ktoré by im mohli pomôcť.

Ovplyvnilo rodinné zázemie výber vášho štúdia a cestu vášho umeleckého smerovania?

↓

Samozrejme, že ma moje rodinné zázemie ovplyvnilo, posilňuje ma a na moju prácu vždy pozitívne vplyva. Myslím, že každého v tvorivosti ovplyvňuje detstvo. Možno moje osobitne, pretože som mala šancu vyrásť v nekonvenčnom prostredí a žiť vo veľmi blízkom kontakte s prírodou.

Slovenská textilná dizajnérka Zuzana Gombošová (*Designum* 3/2019) sa rozhodla pre štúdium Material Futures tiež na Central Saint Martins School of Art and Design v Londýne, keď si pri práci módnej návrhárky

← Kolekcia Please Stand By,
The Grave, nepálená hlina,
prírodné spojivá, drevo.

Foto: Valentin Russo





Kolekcia Of Insects & Men, bioživica s použitím rozličných sklárskych technik.

Foto: Studio Immatters

v tureckom odevnom ateliéri začala uvedomovať dôsledky módného priemyslu. Vás inšpirovali včely. Môžete prezradiť, čo pre vás znamenalo štúdium Material Futures?

↓

Štúdium v tomto odbore mi dalo príležitosť vyskúšať čokoľvek, a tým myslím nekonvenčné myslenie a experimentovanie s materiálmi. Bolo to pre mňa príjemné zistenie. V Spojenom kráľovstve od vás na začiatku kurzu žiadajú, aby ste zabudli na všetko, čo viete o umení a dizajne, aby ste začali od začiatku. Učitelia vás nútia všetko skúšať bez toho, aby ste sa obávali, že sa to nemusí podať. Ak by som mohla moje štúdium zhrnúť do jednej vety, bol by to citát od Samuela Becketta: „Stále skúšal. Vždy zlyhal. Na tom nezáleží. Skúšaj znova. Zlyhaj znova. Zlyhaj lepšie.“

V budúcnosti môžeme zmeniť spôsob výroby aj vďaka novým materiálom. Zaujíma vás hmyz ako partner v procese navrhovania a využitie potenciálu jeho prírodného odpadu. Ide o dva druhy hmyzu – včelu obyčajnú,

ktorá produkuje propolis – prírodnú biodegradovateľnú živicu – a indickú priadku morušovú, ktorá po dosiahnutí zrelosti odhodí tvrdý kokón (kuklu). Kolekcia pod názvom *From Insects* pochádza z výskumu týchto hmyzích produktov. Predstavujú alternatívu k tradičným materiálom? V čom vidíte ich perspektívu?

↓

Tieto materiály nevnímam ako alternatívu tradičných materiálov. Keď som ich začala skúmať, bol to spôsob, ako šíriť posolstvo a zvýšiť povedomie o nich cez umenie či dizajn. Páči sa mi myšlienka, že našou úlohou v pozícii dizajnérov či umelcov je informovať ľudí o akýchkoľvek problémoch, či už v spoločnosti, v životnom prostredí, v politike atď. Keďže sme umelci a dizajnéri, sme tu preto, aby sme hlavne v tejto bláznivej dobe otriasli spoločnosťou a zdôraznili to, čo je potrebné zdôrazniť.

Materiály budúcnosti vytvárajú príležitosť pre interdisciplinárny prístup. Prepojenie dizajnu s inými vednými disciplínami nie je ničím výnimočným. Pri *Please*

← Kolekcia From Insects. Bee Vessels, propolis s použitím rozličných sklárskych technik.

Foto: Studio Marlène Huissoud





Beehave, úl v tvare guľatiny
realizovaný pre The Science
Museum v spolupráci s Benchmark
Furniture, červený dub, propolis.

Foto: Petr Krejci

Stand By ste spolupracovali s vedcami. Ako prebiehala spolupráca, kto všetko tvoril váš tím?

↓

Pre tento projekt bola spolupráca nevyhnutná, chceli sme spolu vytvoriť niečo, čo by mohlo byť to najlepšie prostredie pre hmyz. Spolu sme hľadali tvary, materiály a farby, veľa sme skúmali, aby sme si boli istí, že *Please Stand By* by mohol byť rozumný a zdravý úkryt pre hmyz. Tím tvorili Jane Withers a London Design Festival, a bola to skvelá skúsenosť! Umelci a dizajnéri vždy myslia trochu nekonvenčne – niekedy je veľmi praktické mať v tíme ľudí, ktorí sa na veci pozerajú racionálne.

V súčasnosti sa veľa hovorí o poklese biodiverzity. Na rozdiel od vidieka, možno paradoxne, v súčasnosti práve mestské prostredie vraj oveľa viac vyhovuje včelám ako to mimo neho. Súčasné mesto má oveľa širšiu ponuku kvetov a kvitnúcich rastlín ako vidiecka krajina s monokultúrami. Kvetu sa pestujú v parkoch, na balkónoch, nachádza sa tu viacero druhov okrasných stromov a kríkov.

Úle mestských včiel sa postupne umiestňujú na strechy, do dvorov alebo parkov, výnimkou nie je ani Bratislava. Čo predchádzalo myšlienke pripraviť včelám útočisko, čo vás motivovalo ako dizajnerku?

↓

Keď sa pozriete na to, ako zle sa správa k prírode, zvieratám a hmyzu, prečo by ste nechceli vytvoriť niečo na ich záchranu alebo pomoc? Sme zodpovední za ochranu Zeme, aby sme zanechali zdravú planétu pre budúce generácie. Včely a hmyz všeobecne zohrávajú v našich životoch a v životnom prostredí veľmi dôležitú úlohu. Bez nich prakticky nemôžeme pestovať ovocie a zeleninu, takže je pre nás prirodzené budovať a tvoriť pre ne priestor. Nemyslím si, že by sa dizajn mal orientovať len na ľudí, mal by sa využívať aj pri pozitívnej zmene.

„Organický dizajn“ je pojem rovnako starý ako ľudská vynálezatnosť, naprieč dejinami architektúry a dizajneri považovali prírodu za najlepšieho vynálezcu, inžiniera, tvorca a podnikateľa. Príroda to robí najlepšie – najlepšie koncipuje,

← Kolekcia Cocoon, Cocoon
Wardrobe, kukly priadky
morušovej, bioživica včelieho
medu, dubový sokel.

Foto: Studio Marlène Huissoud





From Insects.

Foto: Studio Marlène Huissoud



From Insects.

Foto: Studio Marlène Huissoud

navrhuje, vyrába, ničí, recykluje. Pri svojej dizajnerskej praxi prirodzene berie do úvahy formálnu eleganciu a efektivitu a pracuje od kolísky ku kolíske. Ľudia navyždy túžili hľadať múdrosť a majstrovstvo,“ píše kurátorka výstavy *Broken Nature: Design Takes on Human Survival*, Paola Antonelli². Čerpáte z prírody aj formy, vaše diela akoby inklinovali k archetypálnym tvarom, čo asi najviac charakterizuje stolička alebo roh.

↓

Pracujem pre prírodu a s ňou, je mojím najlepším spojencom. Prírodu vnímam ako ihrisko plné inšpirácie. Moja tvorba vo všeobecnosti stvárňuje prírodu. Ak pôjdete na prechádzku kdekolvek do prírody, či už do lesa,

k moru, uprostred plání, zaručujem vám, že pocítite inšpiráciu a nájdete niečo – tvar, farbu, materiál, ktorý zlepši vašu tvorivosť a dá vám podnet do ďalšej práce. Príroda je skutočne najlepším vynálezcom, vždy by sme mali mať na pamäti, že príroda nám, ľuďom nepatrí, my sme jej súčasťou.

Nedávno ste sa spolu s niektorými slovenskými dizajnérmi zúčastnili na medzinárodných projektoch. Tomáš Gabzdil Libertíny s vázou zo včelieho vosku (*Designum 4/2017*) participoval na výstave *La fabrique du vivant* v parížskom Centre Pompidou, s Vlastou Kubušovou spolupracujete na projekte *De/posium* (*Designum 4/2019*), vo viedenskom múzeu MAK vystavujete

← Marlène Huissoud

Foto: Kat Green

Kolekcia Frozen, Cocoon Bench,
kukly priadky morušovej, kov.

Foto: Studio Marlène Huissoud



The Press Cake, lisovaný odkladací
stolík, slnečnicové semená, včelí vosk.

Foto: Yesenia Thibault Picazo



Wooden Leather, vlákna kukly
priadky morušovej, prírodné
lepídlo sericín, propolis.

Foto: Studio Marlène Huissoud

svoju prácu v novej expozícii *DE-SIGN LAB*. Ide skôr o experimentálne výstavy, ktoré sledujú výskumy, procesy, sú zamerané na inovatívne materiály a prístupy v dizajne. Tieto vyhlásenia majú hovoriť širokému publiku o udržateľnosti a ekologických otázkach. Ako hodnotíte tieto aktivity, ktoré ale nie sú lákadlom pre bežného návštevníka?

↓

Aký dosah majú výstavy, to je celkom zložitá otázka, ale myslím si, že je veľmi dôležité aspoň zvýšiť povedomie o nových prístupoch dizajnu k prírode, keď na to máme príležitosť, či už na experimentálnych výstavách alebo vo veľkom múzeu. Rada obmieňam a šírim svoju tvorbu tak, aby zasiahla čím viac ľudí, od expertov na umenie, deti, farmárov... Som rada, keď moju tvorbu pochopí každý, a nie iba odborníci v umení či v dizajne.

Zaiste máte plány na najbližšie obdobie. Ako budete využívať materiály budúcnosti?

↓

Rada ponechávam môj ateliér a odbor otvorený akýmkoľvek projektom, ktoré považujem za zaujímavé, takže naozaj neviem, čo ma v budúcnosti čaká! Jedna vec je istá, rada by som stavala budovy, fasády atď. z udržateľných materiálov, ktoré zároveň dokážu poskytnúť útočisko pre hmyz! V posledných rokoch sa mi podarilo skutočne expandovať svoju tvorbu a som veľmi rada, že môžem pracovať na mnohých rozmanitých projektoch. ■

Jana Oravcová je historička umenia a kurátorka. Pracuje v Slovenskom centre dizajnu ako šéfredaktorka časopisu *Designum*. Venuje sa súčasnému umeniu a (socialistickej) vizuálnej kultúre.

1 Vznikla v spolupráci Slovenského centra dizajnu s múzeom MAK a partnerskými inštitúciami a je spolufinancovaná z prostriedkov programu EÚ INTERREG V-A Slovensko-Rakúsko (projekt „Design and Innovation“).

2 ANTONELLI, Paola – TANIR, Ala (eds.): *Broken Nature. XXII Triennale di Milano* (Katalóg výstavy) La Triennale di Milano, 2019, s. 27.

grafický
dizajnér

senior

Karol

Rosmáňy

vystavuje
takmer všetko
čo vytvoril
za skoro
60 rokov



GALÉRIA DIZAJNU
Satelit

Hurbanovo kasárne
Kodmanova ulica 10
800 01 Bratislava

**10. 9. – 4. 11.
2020**

Otvorené od stredy do nedele
od 14.00 do 18.00

Vstup voľný

www.scd.sk







Misa s motívom bojovníka,
čínsky modro-biely vývozný
porcelán, Ťing-te-čen, maľba
kobaltom pod polevou,
dynastia Ming, medzi rokmi
1627 – 1644, 10,2 × 47,3 cm.

Zdroj: Metropolitné múzeum
umenia, New York

S Ť M B O L I K A Č R E P U

Čínsky porcelán
a súčasná
keramická tvorba

Text Petra Polláková
Foto archív Petry Pollákovéj

Porcelán predstavuje nielen zásadnú súčasť čínskej umeleckej tradície, ale aj jednu z hlavných čínskych vývozných komodít. Už od 14. storočia fascinoval európsku spoločnosť, ktorá dlhé stáročia nedokázala odhaliť tajomstvo jeho výroby. V rámci dnešnej globálnej umeleckej a dizajnovej scény sa čínski, ale i niektorí západní umelci vracajú k tomuto odkazu. Pre väčšinu z nich predstavuje dôležité východisko historické „hlavné mesto“ čínskeho porcelánu Ťing-te-čen (Jingdezhen)¹, ktoré dodnes uchováva mnohé pôvodné remeselné a výrobné postupy. Toto mesto je navyše fyzicky preplnené porcelánovými črepmi a úlomkami, ktoré v symbolickej rovine vyjadrujú nielen jeho historickú pamäť, ale i spleť a mnohotvárnosť súčasnej čínskej spoločnosti a jej globálneho obrazu.

Dejiny produkcie porcelánu v Ťing-te-čene sú dôležitou súčasťou výskumu v oblasti globálneho umenia a dizajnu. Toto mesto na juhu Číny začalo získavať svoj zásadný význam centra porcelánu už koncom 13. a v priebehu 14. storočia, keď sa tu začala sústreďovať dovedy rozptýlená porcelánová produkcia. Tunajšie štátne pece, pracujúce pod príslym dohľadom cisárskych úradníkov, dodávali každoročne na cisársky dvor desaťtisíce porcelánových výrobkov, určených nielen na bežné každodenné užívanie, ale tiež na rituálne účely. Na čínsky dvor sa dostali len bezchybné kusy, každá, i tá najmenšia chyba v procese výroby znamenala zničenie daného výrobku. V blízkosti štátnych pecí zároveň pôsobili súkromné pece, ktoré produkovali okrem iného porcelánové predmety určené pre európsky a svetový trh.

V máji tohto roku vyšla publikácia historičky východoázijského umenia Anne Gerritsen *The City of Blue and White: Chinese Porcelain and the Early Modern World*, ktorá skúma históriu slávneho modro-bieleho porcelánu a ďalších typov produkovaných v Ťing-te-čene a ich cirkuláciu ako globálnej umeleckej komodity. Autorku zároveň zaujíma lokálny kontext, prepojenie porcelánového dizajnového objektu s konkrétnym historickým príbehom, životom miestnych obyvateľov a prírodnými zdrojmi slúžiacimi na výrobu porcelánu. Úvodná kapitola publikácie preto symbolicky začína na starožitnom trhu v Ťing-te-čene, ktorý sa tu koná pravidelne každý pondelok ráno. Hlavnú časť ponuky tvoria tisíce črepov historických porcelánových objektov, vystavované miestnymi predajcami priamo na zemi v neprehľadných zhlukoch. Tieto kopy rôznorodých črepov vytvárajú zložitú štruktúru, v ktorej sa doslova prekrývajú nielen rôzne remeselné postupy výroby čínskeho porcelánu, výzdobné techniky, maliarske motívy, ale predovšetkým najrôznejšie historické obdobia, a to vrátane súčasnej produkcie. Črepy zničených porcelánových nádob, typická a všadeprítomná súčasť mesta, tak slúžia nielen ako atraktívny a často i cenný suvení pre turistov a zberateľov, ale i ako zdroj príjmov miestnych obyvateľov.

Zásobnica s motívom draka,
čínsky modro-biely porcelán,
Ťing-te-čen, maľba kobaltom
pod polevou, dynastia Ming,
rané 15. storočie, v. 48,3 cm.

Zdroj: Metropolitné múzeum
umenia, New York





Trh s historickými porcelánovými
črepmi v Ťing-te-čene, detail.
Foto: Anne Gerritsen.

Zdroj: <https://nias.knaw.nl/news/anne-gerritsen-on-china2019s-porcelain-shard-market/>



Symbolickú rovinu porcelánového črepu ako určitého historického a umeleckého fragmentu reflektujú taktiež súčasní umelci, a to predovšetkým v rámci rôznych konceptuálnych prístupov. Tieto odkazy na históriu porcelánu umelcom umožňujú skúmať nielen tematiku konfliktu medzi čínskou tradíciou a súčasnou tvorbou, ale často i otázky dichotómie medzi východoázijskou a západnou kultúrou.

Pravdepodobne najznámejšie sú v tomto ohľade prístupy svetoznámeho čínskeho umelca Aj Wei-weja (Ai Weiwei, nar. 1957).² Mnohé autorove projekty čerpajúce z histórie čínskej keramickej tvorby aj priamo z prostredia Ťing-te-čenu využívajú rôzne spôsoby dekonštrukcie alebo, naopak, rekonštrukcie keramického materiálu. Jedným z umelcových častých prístupov je práve konceptuálna práca s fragmentmi historických porcelánových nádob. Blízkym umeleckým odkazom na trhy s porcelánovými črepami je jeho rozsiahla inštalácia *Tiger, tiger, tiger* z roku 2015, na ktorú umelec zhromaždil viac než 3 000 fragmentov modro-bielych porcelánových misiek z obdobia vlády dynastie Ming (1368 – 1644). Na každom kuse je vyobrazený originálny, kobaltom maľovaný motív tigra, tradičný čínsky symbol odvahy a statočnosti. Jednotlivé črepy, umiestnené na jednoduchom svetlom podklade vedľa seba, dokladajú nielen bohatosť a rôznorodosť maliarskej výzdoby porcelánu v Číne, ale sú taktiež poctou a spomienkou na prácu tisícov anonymných umelcov a remeselníkov.



Aj Wej-wej: Tiger, tiger, tiger, 2015,
inštalácia fragmentov historických
porcelánových misiek s motívmi tigra,
maľba kobaltom pod polevou, detail.

Zdroj: <https://www.lalsace.fr/actualite/2018/06/14/un-marathon-de-la-creation>

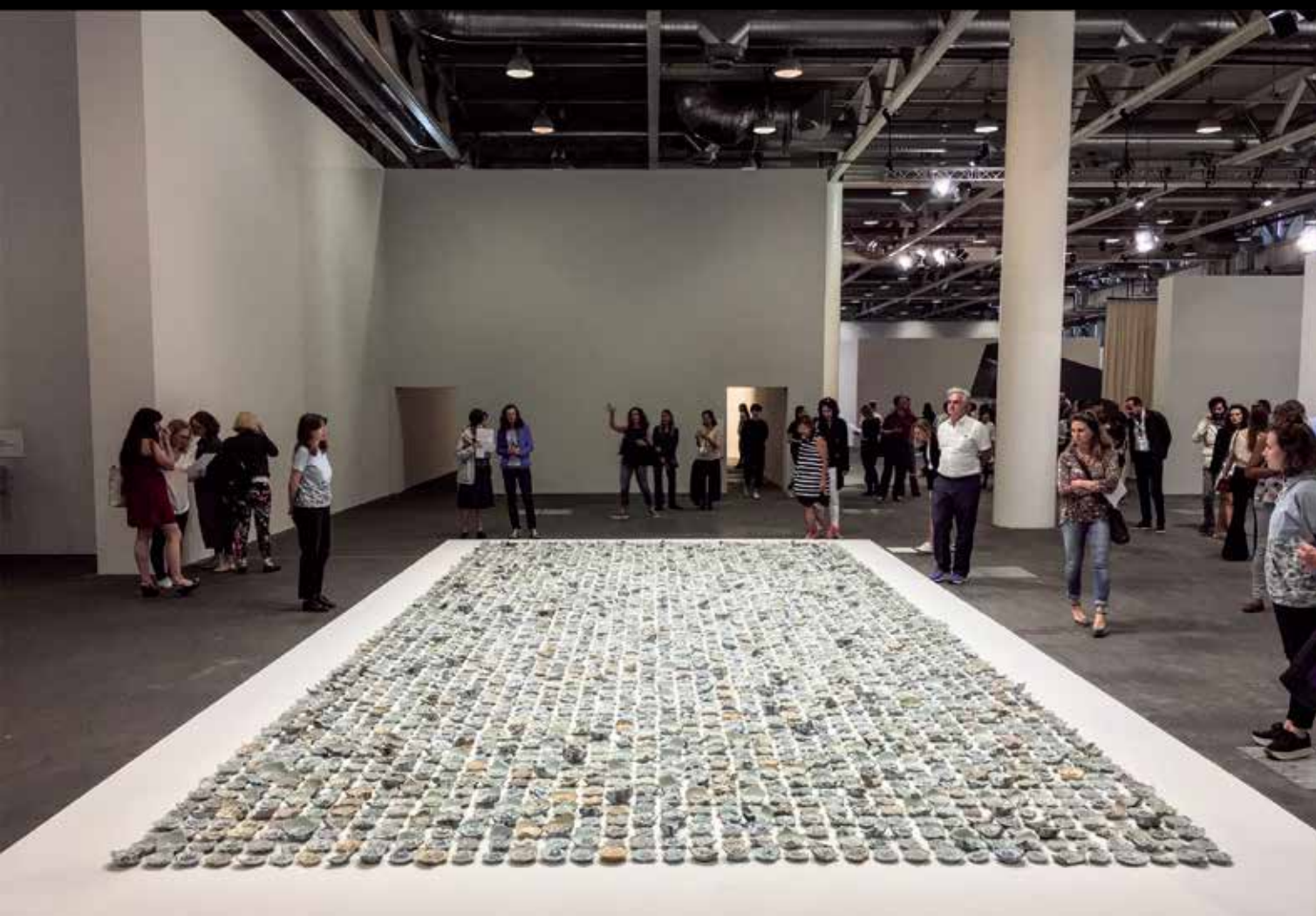


Liou Ťien-chua: Discard, 2011, umelec
v časti inštalácie tvorenej zhlukmi
kópií historických porcelánových
črepov, výstava v galérii TKG+,
Tchaj-pej (Taipei), 2014.

Zdroj: <https://www.artsy.net/show/tkg-plus-discardliu-jianhua-solo-exhibition>



Podobné prístupy ku keramickému materiálu uplatňujú i ďalší poprední čínski umelci. V Šanghaji pôsobiaci Liou Ťien-chua (Liu Jianhua, nar. 1962) nastúpil vo svojich štrnástich rokoch do dielne svojho strýka v Ťing-te-čene, kde dokonale ovládol remeslo výroby porcelánu. Dlhodobu sa venuje experimentom s porcelánom ako sochárskym médiom. Svoje remeselné schopnosti a hlboký obdiv k čínskej keramickej tvorbe uplatňuje i vo svojich experimentálnych umeleckých inštaláciách. V tomto smere je asi najznámejší jeho projekt *Discard* (2011). Jednou zo súčastí projektu sú rozsiahle inštalácie tvorené hromadami rôznofarebných reprodukcí fragmentov historického porcelánu a bielymi porcelánovými replikami moderných predmetov každodennej potreby. Umelec týmto spôsobom podáva znepokojivý príbeh chaotickej identity súčasného človeka v kontexte konzumného života,



**Aj Wej-wej: Tiger, tiger, tiger,
2015, inštalácia fragmentov
porcelánových misiek s motívmi
tigra, maľba kobaltom pod polevou,
záber z výstavy Art Basel 2018.**

Zdroj: <https://www.lalsace.fr/actualite/2018/06/14/un-marathon-de-la-creation>

rýchlo strácajúceho kontakt s pôvodnou umeleckou kvalitou a tradíciou.

V kontexte tvorby európskych autorov sa podobnej tematike venoval v rámci svojho projektu *Váza* (z roku 2005) belgický multimediálny umelec Kris Martin (nar. 1972). V priebehu niekoľkých performancií opakovane rozbíjal 225 cm vysokú čínsku porcelánovú modro-bielu vázu, aby ju na základe úlomkov opäť poskladal, zlepil a znovu vystavil.

Vázu z obdobia vlády čínskej dynastie Čching (Qing, 1644 – 1911) zdobí rozsiahly, kobaltom maľovaný výjav čínskeho prístavného mesta na rieke, kde vládne živý obchodný ruch. Mestské ulice sú preplnené obchodmi a postavami ľudí, po rieke sa plavia desiatky menších lodí naložených tovarom. Tento ucelený výjav každým ďalším rozbitím strácal svoju obsahovú integritu. Stále väčšia fragmentácia

črepov viedla umelca k tomu, že niektoré časti pri zlepovaní objektu už neuplatnil. Pôvodné kontexty obrazu sa preto začali postupne vytrácať. Nahradili ich trhliny formujúce nové, deformované významy. Tento projekt fyzického ničenia porcelánového objektu a stále márnejších pokusov o jeho presnú rekonštrukciu umelcovi poslúžil nielen ako všeobecná metafora postupného zániku umeleckej pamiatky a straty historickej pamäti, ale taktiež ako určitá kritika koloniálnej histórie západnej Európy.

Zo súčasných európskych umelcov sa histórii mesta Ťing-te-čenu dlhodobo venuje britský keramik a konceptuálny umelec Edmund de Waal (nar. 1964). Svoju celoživotnú lásku a obdiv k porcelánu veľmi sugestívne vyjadril v umeleckom cestopise *The White Road. A Journey into Obsession* (2015). Knihu charakterizuje silná introspekcia,



**Kris Martin: Váza, 2005, inštalácia
zlepovanej modro-bielej čínskej vázy,
malba kobaltom pod polevou, dynastia
Čching (1644 – 1911), v. 225 cm.**

Zdroj: [https://www.koeniggalerie.com/
artists/8676/kris-martin/works/](https://www.koeniggalerie.com/artists/8676/kris-martin/works/)



**Kris Martin nad rozbitou vázou,
performancia Váza, 2005, inštalácia
modro-bielej čínskej vázy, malba
kobaltom pod polevou, dynastia
Čching (1644 – 1911), v. 225 cm.**

Zdroj: artasiapacific.com

De Waal necháva čitateľa nahliadnuť do intímneho priestoru vlastného procesu tvorby. Ukazuje rôzne spôsoby, akými sa jeho osobná fascinácia až posadnutosť keramikou formovala na základe umeleckých i teoretických znalostí histórie porcelánu. K cestopisu pristupuje ako keramik pracujúci primárne s hlinou a ďalšími prírodnými materiálmi. Zdôrazňuje predovšetkým zmyslové vnímanie porcelánu – hmat, zrak, ale taktiež sluch, keď píše, že počuje vnútorné zvuky vydávané porcelánovými predmetmi. Pri návštevách jednotlivých dielní sa necháva doslova opíjať najrôznejšími farbami a vzormi, ktoré však často vníma i v negatívnych významoch, väčšinou v kontexte súčasnej komercializácie tohto historického strediska porcelánu.

Ako však už naznačuje názov štúdie, symbolickým východiskom sa pre umelca stáva predovšetkým biela farba. Hneď v úvode zdôrazňuje, že biela je farbou jeho životného i umeleckého príbehu, formuje zásadnú časť jeho tvorby i filozofického uvažovania o umení. Biela ho nefascinuje len v rovine základného porcelánového materiálu, ale taktiež na symbolickej úrovni. Je pre neho zdrojom meditácie a hlbokého umeleckého sústredenia.

Vydáva sa na cestu v snahe objaviť podstatu bielej. Hľadanie ho najprv zaviedlo do Ťing-te-čenu a následne do



Historické črepy nájdené
v Ťing-te-čene, zo zbierok
Edmunda de Waala.

Zdroj: © Eamonn McCabe

európskych historických centier výroby porcelánu v Nemecku, Francúzsku a Anglicku. Ťing-te-čen pre neho predstavuje dobytie prvého bieleho vrchu v podobe výstupu na slávny kopec Kao-ling (Gaoling) v blízkosti mesta, pôvodný zdroj veľmi kvalitného kaolínu.

Ďalším fyzickým kontaktom umelca s mestom je už jeho samotný príchod do Ťing-te-čenu, opäť v znamení črepov. Jeho auto prechádza po kopcoch tvorených tisícami úlomkov a fragmentov. De Waal niektoré z črepov vyberá zo zeme, ohmatáva ich, podrobne skúma ich štruktúru, farbu, materiály, snaží sa určiť historické obdobie ich vzniku. Tieto haldy keramických fragmentov nazýva encyklopédiou nepodarkov, sú v nej zaznamenané všetky spôsoby, akými je možné pokaziť výrobu porcelánového predmetu. Nejde tu však podľa autora o miesto skazy a zmaru, ale práve naopak, o fascinujúcu historickú krajinu vytvorenú z porcelánu.

Aj svoj ďalší pobyt v Ťing-te-čene autor znázorňuje v podobe symbolických fragmentov odhaľujúcich príbehy z histórie i súčasnosti výroby porcelánu. Venuje sa určitým archetypálnym okruhom produkcie porcelánu. Zaujíma ho napríklad práca s kobaltom a história modro-bieleho porcelánu, vysvetľuje zložitú výrobu jednotlivých kusov, keď sa na vzniku jedného predmetu

podieľali i desiatky špecializovaných remeselníkov. Zaznamenáva konkrétne historické príbehy miestnych tvorcov, ale taktiež čínskych cisárov, pre ktorých znamenal kvalitný porcelán z Ťing-te-čenu súčasť ich autority ako vládcov ríše. Zaujímavé sú taktiež poznámky o postupnom úpadku čínskeho cisárstva na sklonku 19. storočia, ktoré sa odrazili taktiež v Ťing-te-čene, keď už dielne neboli schopné dosahovať pôvodnú kvalitu a zabúdali niektoré výrobné a výzdobné postupy.

De Waalov cestopis sa tak stáva zaujímavým prepojením tvorby súčasného autora s jeho umeleckohistorickým bádáním. De Waal, Aj Wej-wej a ďalší významní svetoví tvorcovia svojím záujmom o históriu keramiky ukazujú aktuálne možnosti jej uplatnenia v rámci úplne nových kontextov a globálnych významov. Týmto prístupom zároveň upozorňujú na nebezpečenstvo zániku pôvodných remeselných postupov. Určitým spôsobom tak prispievajú k zachovaniu kľúčových svetových centier keramického a všeobecne umeleckého remesla, akým je práve Ťing-te-čen. ■

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

- 1 Čínske mená a názvy uvádzam v českom (respektive slovenskom) štandardnom prepise čínštiny, pri prvom výskyte čínskeho mena alebo názvu uvádzam v zátvorke taktiež medzinárodný prepis čínštiny do latinky – pchin-jin (pinyin).
- 2 Tematike súčasných inšpirácií v oblasti čínskej keramickej tradície som sa venovala v článku *Aj Wej-wejova vlna. Pozícia keramiky v súčasnej svetovej tvorbe*, ktorý bol recenziou výstavy *Otisky vedomí. Reč keramiky*, pripravenej Národnou galériou v Prahe v jarnej sezóne roku 2017 (viď *Designum* č. 3/2017). Výstava bola predovšetkým umeleckou konfrontáciou dvoch významných postáv súčasnej svetovej keramickej tvorby – Aj Wej-weja a Edmunda de Waala.

Viera Líčenčíková-Škrabalová.

Textil náš každodenný

Text Zuzana Šidliková

Foto Adam Šakový, archív Slovenského múzea dizajnu

Návrh koberca pre Dielo,
1958. Zo zbierky SMD.



Trocha zabudnutý príbeh

Pri výskume a triedení materiálu z obdobia od konca štyridsiatych rokov do začiatku deväťdesiatych rokov 20. storočia získavame informácie o dôležitých medzníkoch spoločensko-politickej premeny Československa a zároveň sa otvára otázka, ako tvorivú činnosť autorky ovplyvnili rodinná situácia (mala tri deti) a limity socialistickej odevnej či textilnej výroby. Tvorbu Viery Líčenikovej-Škrabalovej doteraz najkomplexnejšie reflektoval (okrem príležitostných kratších štúdií vydaných ÚLUV-om) Štefan Zajíček v texte publikovanom v katalógu k výstave, ktorá sa konala v Záhorskej galérii v Senici na rozhraní rokov 1997/1998. Zaznamenáva dôležité biografické dáta a ponúka retrospektívny pohľad na tvorbu vtedy ešte žijúcej autorky, jej spomienky i osobné skúsenosti.²

Viera Líčeniková-Škrabalová sa narodila na Záhorí v Moravskom Svätom Jáne, otec bol v štátnej službe a zakrátko sa rodina presťahovala do Púchovskej doliny. Najskôr nastúpila do školy v Palárikove, potom v Bzeneci a Odbornú školu pre dievčenské povolania absolvovala v Hodoníne. Študovala na Škole umeleckých remesiel v Brne (1942 – 1946), kde ju neskôr Josef Vydra nasmeroval do bratislavského ÚLUV-u. V nasledujúcom školskom roku ešte nastúpila do štvrtého ročníka na Modeschule der Stadt Wien u profesora Alfreda Knurza. Mohla to byť ideálna príprava na vysokoškolské štúdium, keď ju však v roku 1947 prijali na oddelenie divadelného výtvarníctva Hochschule für angewandte Kunst vo Viedni, pre následné udalosti februárového prevratu nezískala výjazdové povolenie do Rakúska a na štúdium už nenastúpila.

Z tohto obdobia sa dochovali študentské práce – módné kresby blúzok v rôznych strihovách a farebných variantoch a svadobných šiat. Rukopis nežných postáv v technike ceruzky a akvarelu zodpovedá dobovému štylizáčnemu prejavu módnjej kresby.

Meno Viery Líčenikovej-Škrabalovej (1925 – 2007)

je dnes odbornej verejnosti známe najmä v súvislosti s Ústredím ľudovej umeleckej výroby (ÚLUV), kde pracovala od roku 1949 a v jeho archíve zanechala viac než tritisíc kresieb ľudových krojov a doplnkov. Jej tvorivá činnosť v oblasti textilu je však omnoho rozsiahlejšia. Ako profesionálna výtvarníčka a členka Zväzu slovenských výtvarných umelcov (ZSVU) sa od odevnej tvorby dostala k navrhovaniu rôznych úžitkových textílií, scénickej tvorbe pre film a divadlo, ilustrácii, závesným textilným „obrazom“, bola členkou odborných komisií a spolupracovala s viacerými časopismi. Dôležitým podnetom k úvodnému komplexnému zhodnoteniu jej diela je získanie pozostalosti do Slovenského múzea dizajnu (SMD) v Bratislave. Môžeme konštatovať, že rôznorodá zbierka, ktorá obsahuje fotografie, návrhy a realizácie, ale aj písomnosti¹, je najväčšou v oblasti textilu od vzniku múzea.



Módne kresby – študentská práca, okolo 1946/1947.
Zo zbierky SMD.

Vplyv ľudového textilu

V roku 1949 prišla Viera Líčeniková do Bratislavy, v ÚLUV-e sa zapojila do kolektívu mladej inštitúcie. Štyri roky bola v bezprostrednom kontakte s autentickým ľudovým prejavom, s výtvarníkmi aj remeselníkmi, jej hlavnou úlohou bolo priamo v teréne zakresľovať špecifiká ľudového kroja jednotlivých regiónov Slovenska. Cesty podnikali s batohom a trvali aj niekoľko týždňov. „Zaznamenávali ženský odev (slobodnej, vydatej, staršej ženy či vdovy), mužský odev (mládenčov, ženatých a starších mužov), no a, pravdaže, detský odev (oblečenie dojčiat, detí v predškolskom a školskom veku). Zaznamenávali odev v letnom a zimnom období, ako i odev na bežné pracovné a na slávnostné príležitosti.“³ Okrem toho zaznamenávala aj samostatné odevné časti a spôsoby ich viazania, doplnky a úpravu vlasov. Popri jej kresbách sa zhotovovala aj fotografická dokumentácia. Výskumné potulky slovenským vidiekom boli istým dobrodružstvom mladosti a nepochybne tiež výraznou inšpiráciou pre jej ďalšiu autorskú tvorbu.

V tom čase sa začala venovať aj návrhom odevov, ktoré zodpovedali síce dobovej módnjej strihovej línii, využívali však prvky textilnej aplikácie či výšivky. Začiatkom päťdesiatych rokov patrili pod ÚLUV aj výrobné družstvá, návrhy odevov boli preto realizované najmä v družstvách Detva, modrotlač vyrábalo družstvo Kroj, pleteniny družstvo Angora v Bratislave. „Podobne ako brnenská i bratislavská odbočka ÚLUV čerpá z prvků tradiční lidové tvorby. Je v nejtěsnější spolupráci s výrobními družstvy výšivkářskými, krajkářskými a modrotiskovými a přispůsobuje své návrhy technickým možnostem těchto družstev. Bohatá lidová kultura krásných slovenských krojů se přímo nabízí citlivému oku výtvarníka. Zde se právě rýsuje úloha návrhářů zvelebovacího oddělení ÚLUV v Bratislavě, aby spojila v estetický celek lidovou výšivku nebo krajkou s účelným a dokonalým střihem. Vzhledem k tomu, že Detva má více než 25 středisek, z nichž každé má své vyhraněné vzory a techniky, otvírají se zde módní tvořivosti široké perspektivy.“⁴ Podľa dochovaných návrhov a fotografií zo zbierky Slovenského múzea dizajnu, archívu ÚLUV-u, ale aj reprodukcií časopisu *Tvar a Věci a lidé* Škrabalová v tomto období realizovala početné návrhy odevov a prípadne aj základnú strihovú dokumentáciu či rozkresľovala aplikovanú techniku. Najčastejšie išlo o blúzky s vyšívaným detailom, šaty a zásterové šaty s ozdobným lemovaním, ale aj pletené svetre. Využívala techniku výšivky, paličkovanej čipky, vrapovania, trakovickú aplikáciu atď. Odev ozvláštnený ručným remeselným detailom sa mohol vyrábať iba v menších sériách, a tak bol iste veľmi atraktívny na domácom povojnovom trhu.

Po narodení prvého dieťaťa v roku 1953 Škrabalová končí svoj trvalý pracovný pomer, pre ÚLUV už robila len externe. Začala pôsobiť pod Zväzom slovenských výtvarných umelcov v slobodnom povolaní profesionálnej výtvarníčky.

Hodvábne šaty so skladanou sukňou a aplikáciou z paličkovanej čipky (pravdepodobne realizované pre Detvu) alebo ako vlastný autorský projekt určený na 2. alebo 3. celoslovenskú výstavu úžitkového umenia, 50. roky. Zo zbierky SMD.
Foto: Adam Šakový



Na „voľnej nohe“

Fungovanie pod ZSVU prinieslo Škrabalovej na jednej strane istú tvorivú slobodu, no na druhej strane existenčný tlak vyplývajúci z nepravidelných zákaziek. Jej výtvarná činnosť sa výrazne rozšírila, od odevnej tvorby sa musela posunúť k realizáciám určeným pre film a divadlo, prostredníctvom Diela nastal dopyt po interiérovom textile. Scénické výtvarníctvo bolo napokon aj nezrealizovaným snom z čias viedenského štúdia. Návrhy kostýmov pre divadlo a film však boli pre autorku len okrajovou záležitosťou. Na spoluprácu ju pozýval aj Ladislav Vychodil,⁵ dôležitá osobnosť slovenskej scénografie. Časovo náročná práca pri kostýmových skúškach, nejednoduchá produkčná spolupráca, v prípade filmu nakrúcanie v teréne, sa nedali ideálne sklbiť s rodinným životom a povinnosťami pri troch deťoch. Kompletne kostýmové výpravy Škrabalová úspešne realizovala pre film Rodná zem (1953), spolupracovala na filme Žena z vrchov (1955), Kapitán Dabač (1959), Štipka soli (1979) a v oblasti divadelnej tvorby spolupracovala najmä s Operou Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici.⁶

V päťdesiatych rokoch nebol na Slovensku odev vnímaný ako samostatná výtvarná disciplína, a to ani napriek špecializovanému odboru na pražskej Umeleckopriemyselnej škole. V predajni Dielo bolo možné odev zakúpiť až o niekoľko dekád neskôr. Oficiálne sa teda autorskou odevnou tvorbou ako samostatná výtvarníčka/výtvarník nedalo živiť. Na konci päťdesiatych rokov a v nasledujúcej dekáde bol v Diele záujem najmä o koberce. Škrabalová začala realizovať množstvo návrhov, ktoré sú dnes tiež súčasťou zbierky Slovenského múzea dizajnu. V tomto období sa naplno rozvíjali motívy abstraktných vzorov: od drobných



Dámsky komplet – sukňa
a blúzka z kanafasu,
50. roky. Zo zbierky SMD.
Foto: Adam Šakový

štruktúr až po veľkorysé organické formy. Keď pravidlá socialistického realizmu neumožňovali abstraktnú polohu vo výtvarnom umení, v užitkových disciplínach sa abstraktné tendencie od konca päťdesiatych rokov – iste aj vplyvom úspechov na EXPO 58 v Bruseli – prejavovali celkom intenzívne; mäkké geometrické formy bruselského štýlu či uvoľnený autorský rukopis s gestickými liatymi škvrnami, ale aj jednoduché štylizácie v duchu Paula Kleea, to všetko v oblúbených odtieňoch teplej žltej, oranžovej, zemitých hnedých či zelených tónoch.

Záujem o koberce však postupne klesal a Škrabalová sa začala viac venovať sieťotlači. Špecializované tlačiarenské dielne vznikli pod Slovenským fondom výtvarných umení (SFVU) síce až v roku 1974, dovtedy však textilní výtvarníci mohli využívať dielne Ústredia umeleckých remesiel Praha a družstvo Vzor Nová Baňa.⁷ Pomocou sieťotlače (filmtlače) sa realizovali rôzne návrhy textilnej metráže, ale aj obrusov, prestieraní, závesov. Kým v šesťdesiatych rokoch sú jej návrhy skôr minimalistické, módne tendencie po roku 1970 uprednostnili dynamickejšie kompozície, bohatšie vzorovanie v detailoch, psychodelické vírivé motívy. Obrusy a prestierania majú prevažne centrálnu kompozíciu, v neskoršom období sa objavujú tiež vzory kvetín či úponkov.

SFVU sa snažilo reagovať na dopyt a oslovovali aktívnych návrhárov aj s konkrétnymi požiadavkami na práce predávané v Diele: „Oznamujeme Vám požiadavku útvaru maloobchodu na rok 1984, čo sa týka vyhotovovania textilných návrhov: na dekoračný textil metrový jedno až dvojfarebné a kusový textil rôzne druhy prestierania len na farebnom podklade, čo najmenej bielej plochy. Dávame Vám vyššie uvedené na vedomie, ostávame s pozdravom.“⁸ Z roku 1982 je dostupný zoznam schválených návrhov Viery Škrabalovej z októbrovej a novembrovej komisie, išlo o štyri kusy obrusov, sedem menších obrúskov, dve prestierania, dva ozdobné vankúše. Za jeden návrh dvojfarebného obrusu po odčítaní dane a príspevku SFVU bola pol roka po zasadnutí komisie 29. 3. 1983 vyúčtovaná suma 1 452 Kčs.



Pletené šaty, realizované pre vlastnú potrebu, alebo ako súčasť technologických návrhov pre časopis Dorka, 80. roky. Zo zbierky SMD. Foto: Adam Šakový

Výtvarné komisie

Pri úvahách o práci textilnej výtvarníčky v päťdesiatych až osemdesiatych rokoch je dôležité si uvedomiť, že priestor na realizáciu nebol na Slovensku veľký. Základom tvorivej práce bola komunikácia s výberovými komisiami SFVU, ktoré rozhodovali o predaji textilných prác v Diele alebo ich uplatnení v architektúre. Podľa zápisnice z roku 1958 bolo v tom roku daných do sérieovej výroby v oblasti textilu dvanásť návrhov na modrotlač, päťdesiat na bytový textil, jedenásť na koberce, nie všetky sa však podarilo aj zrealizovať.⁹

Okrem odevnej tvorby sa v tom čase na Slovensku dalo uplatniť bez vysokoškolského štúdia v oblasti návrhov na koberce a filmtlač. Neskôr sa stávali atraktívnymi diela do architektúry – rozmerné paličkové panó, tapisérie a artprotisy. V oblasti paličkovej čipky sa výrazne angažovala o generáciu staršia Elena Holéczyová (1906 – 1983), v oblasti filmtlače získala najvýraznejšiu pozíciu o päť rokov mladšia, v istom zmysle flexibilnejšia a v oblasti technológií odvážnejšia¹⁰ Slávka Pecháčková (1930 – 2018). Úzky kreatívny priestor býval aj dôvodom na rivalitu. Podľa dochovaného rukopisu vieme, že Viera Škrabalová sa voči výhradám odbornej komisie plánovala



Šaty s výšivkou vo výstrihu, 50. roky. Zo zbierky SMD.

odvolať: „Na komisii dňa 20. apríla 1977 som bola obvinená S. Pecháčkovou, že kopírujem farebnosť jej návrhov, ktoré sú práve vo výrobe. Z toho dôvodu komisia rozhodla, aby na mojich návrhoch sa nepoužívala žltá-oranžovo-hnedá farebnosť. Toto tvrdenie je mylné, túto farebnosť som použila podľa svojich vlastných návrhov vyrobených v dielňach pod číslom 01/763 a 01/769 zadaných do výroby dňa 15. 7. 1975 a 13. 11. 1975. Tieto dekoračné tkaniny boli na Celoslovenskej výstave užitého umenia v roku 1976. Podobnú farebnosť som použila aj na iných návrhoch z roku 1974. Materiál prikladám a prosím komisiu, aby z toho vyvodila správne uzávery.“¹¹

Škrabalová ovládala techniku paličkovej čipky, ktorú najskôr využívala v malej miere na odevoch či bytovom textile, v šesťdesiatych a hlavne v sedemdesiatych rokoch ju aplikovala na dievčenské portréty a ženské tváre vo formáte závesného obrazu. Postupne prešla na rozmerné kompozície v drevenom ráme. Z množstva diel spomeňme závesnú paličkovú čipku s názvom Myjavská nevesta, ktorá sa dostala do sobášnej siene v Myjave, niekoľko prác sa nachádza v zbierke SNG¹² a Záhorskej galérii v Senici.





Návrhy kobercov pre Dielo
a realizácia v interiéri,
1958. Zo zbierky SMD.

Výstavy úžitkového umenia

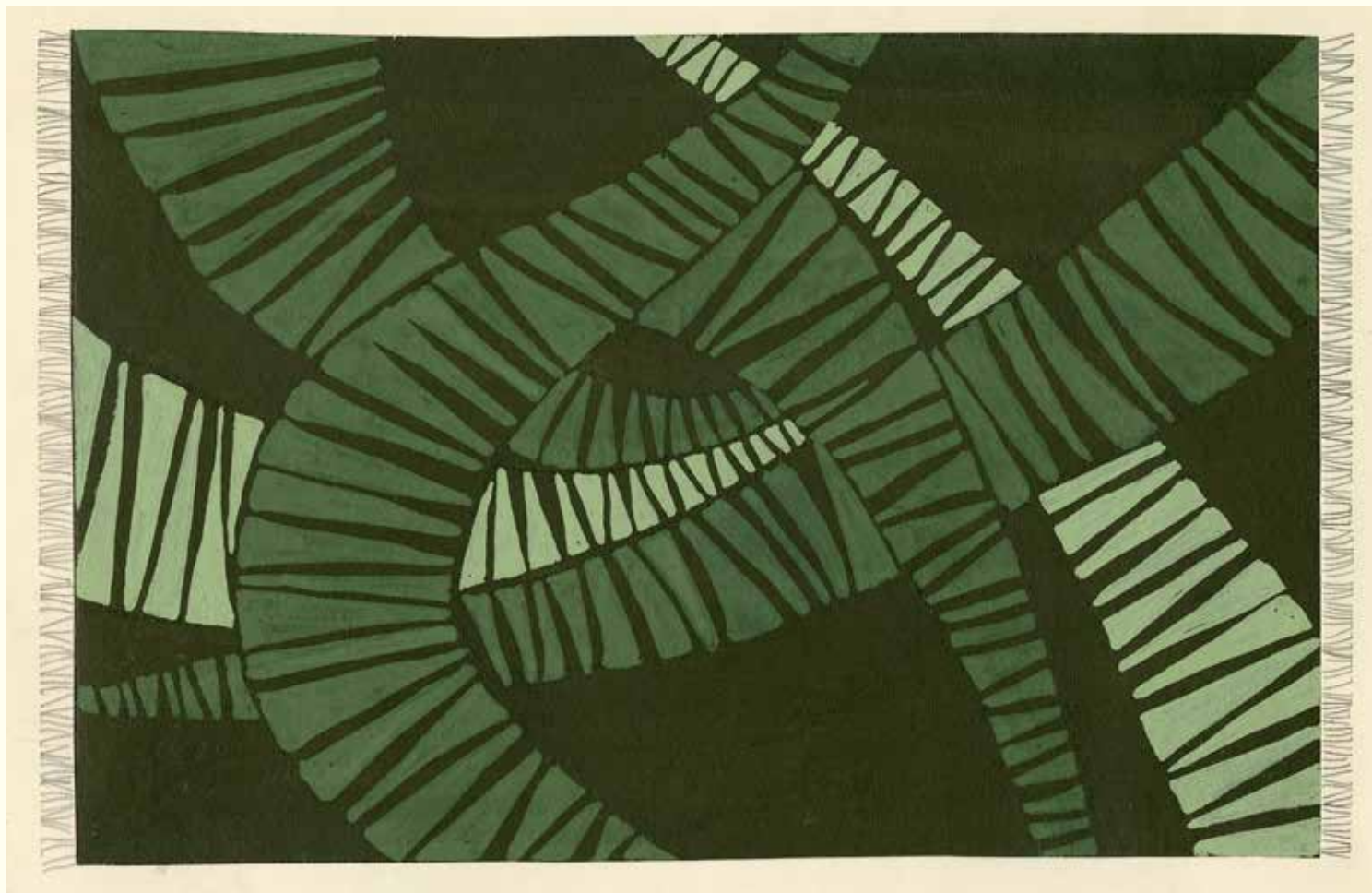
Pozícia výtvarníčky v slobodnom povolani pod Zväzom slovenských výtvarných umelcov prinášala aj istý tlak na výstavnú činnosť.¹³ Prvá samostatná výstava Viery Líčeníkovej-Škrabalovej sa konala počas jej pôsobenia v ÚĽUV-e v galérii Práca pod názvom Od ľudového kroja k súčasnému odevu v roku 1952. Prezentovala tu najmä úspešné odevy realizované v spolupráci s družstvom Detva. Neskôr, na pozícii samostatnej výtvarníčky, sa pravidelne zúčastňovala na celoslovenských výstavách úžitkového umenia. Na 2. celoslovenskej výstave úžitkového umenia v roku 1956 uviedla dámske šaty z prírodného hodvábu a blúzky, doplnené

aplikáciou paličkovaného sedla, ale aj klobúčiky z paličkovanej čipky. Odevy a šaty prepojené s technikou paličkovanej čipky a pleteninový komplet prezentovala aj o dva roky neskôr, na 3. celoslovenskej výstave úžitkového umenia. Na celoslovenských výstavách úžitkového umenia sa odev objavoval ojedinele, v ďalších dekádach bol z týchto prezentácií vytlačený, aby sa vrátil znova v osemdesiatych rokoch.

Novú orientáciu autorky reflektoval štvrtý ročník tejto výstavy v roku 1962, kde predstavila kolekciu filmtlačových dekoračných látok a kobercov, ktoré realizovalo Ústredie umeleckých remesiel v Prahe a predávalo ich Dielo. Dekoračky a koberce boli súčasťou piatej výstavy (1965 – 1966), počas šiesteho ročníka (1968 – 1969) sa objavili prikrývky a prestierania, prvýkrát tiež rozmernejší obraz realizovaný technikou paličkovanej čipky s názvom Rozprávka. V roku

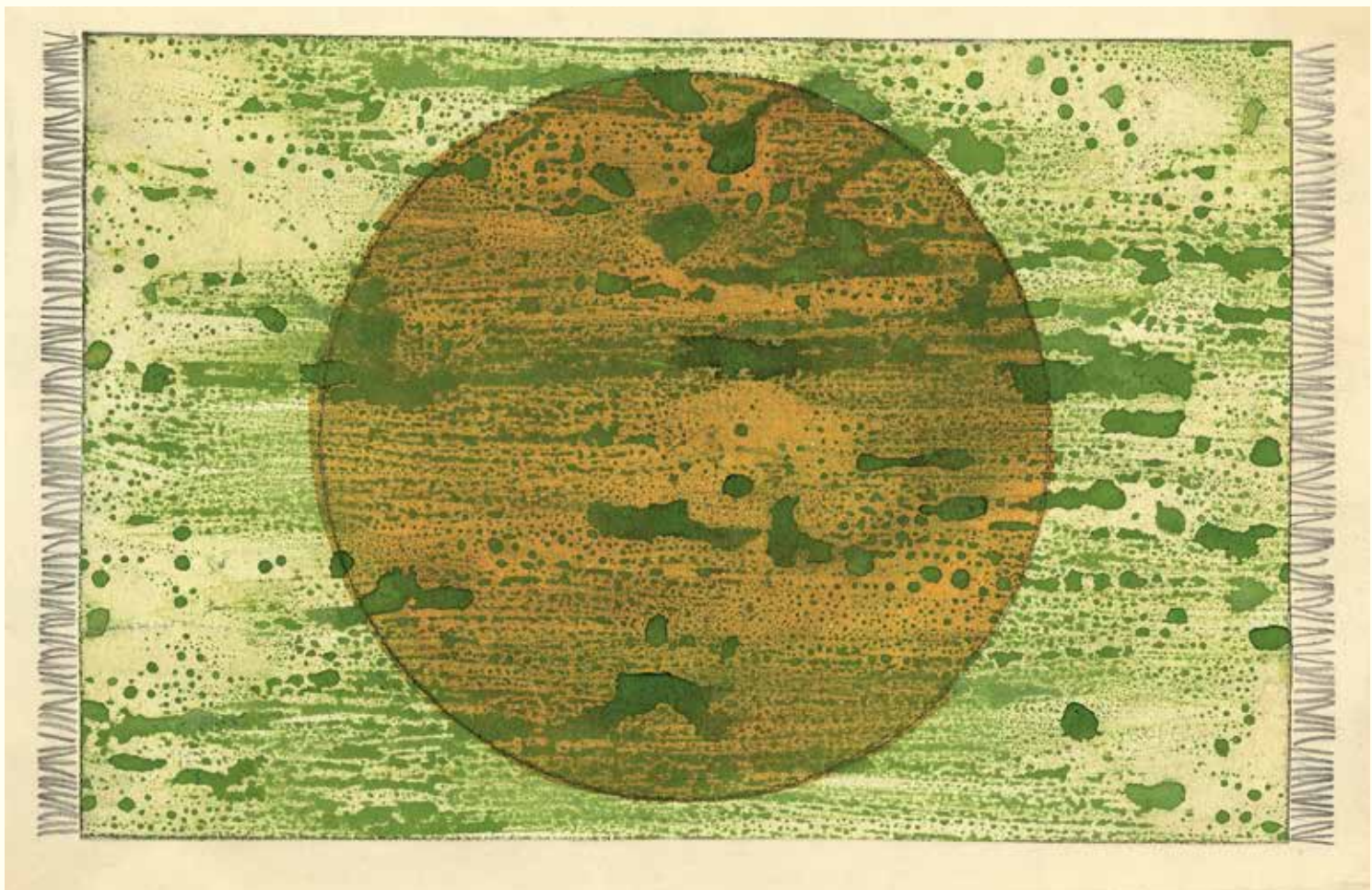
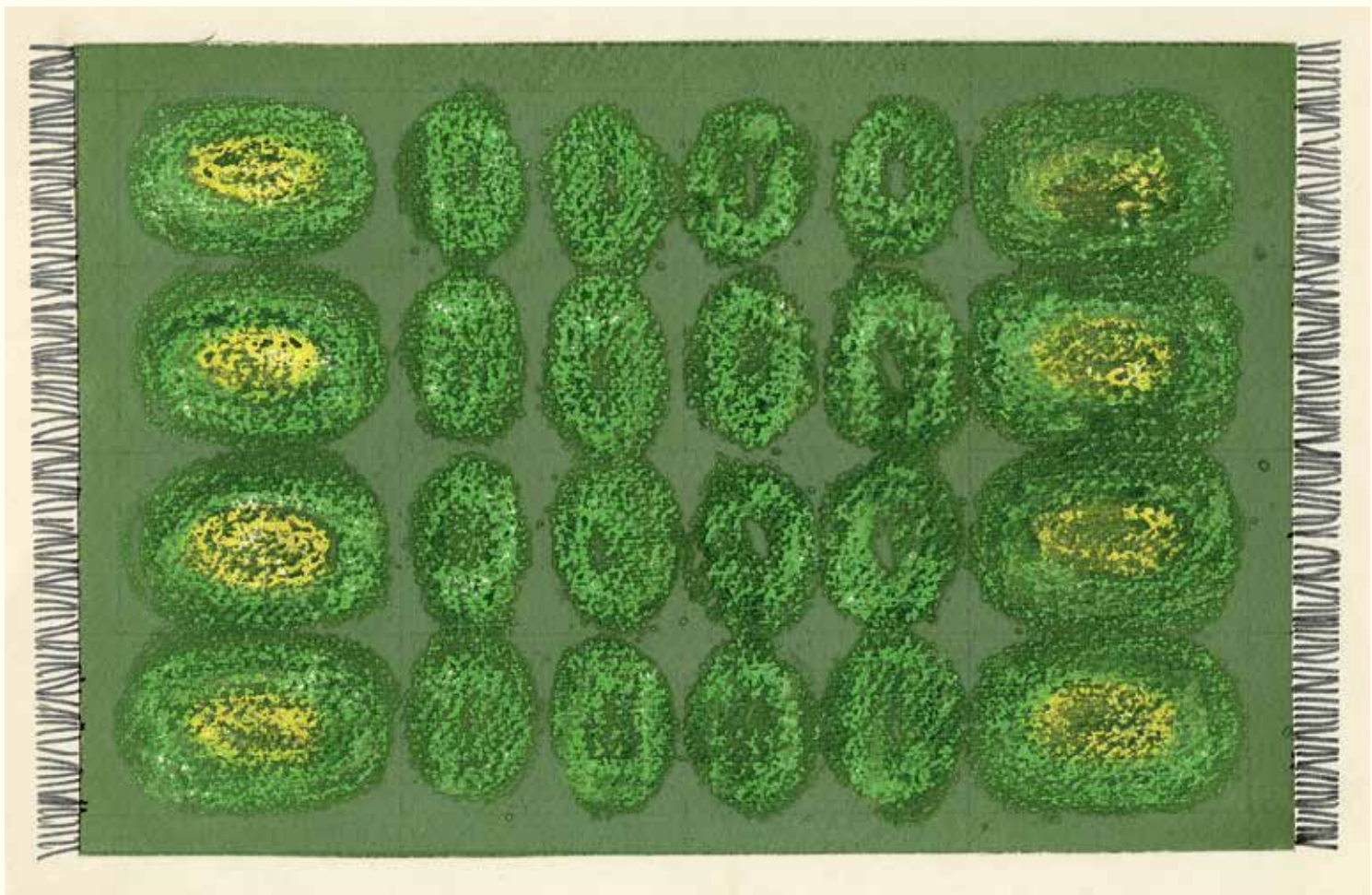
1971 na 7. celoslovenskej výstave úžitkového umenia vystavuje Škrabalová už rozmerné závesy zhotovené uzlíkovou technikou, ani tu však jej práca nedostala priestor v katalógu a fotografická dokumentácia chýba.¹⁴ Výstavné katalógy viacerých ročníkov neobsahujú fotografie jej diel, dávajú prednosť iným výtvarníckam, opakujú sa skôr mená ako Slávka Pecháčková, Kamila Rauchová, Mária Rudavská či Magda Adlerová. Škrabalová naďalej participuje na tejto spoločnej výstave aj počas 8., 9., 10. a 11. ročníka.¹⁵

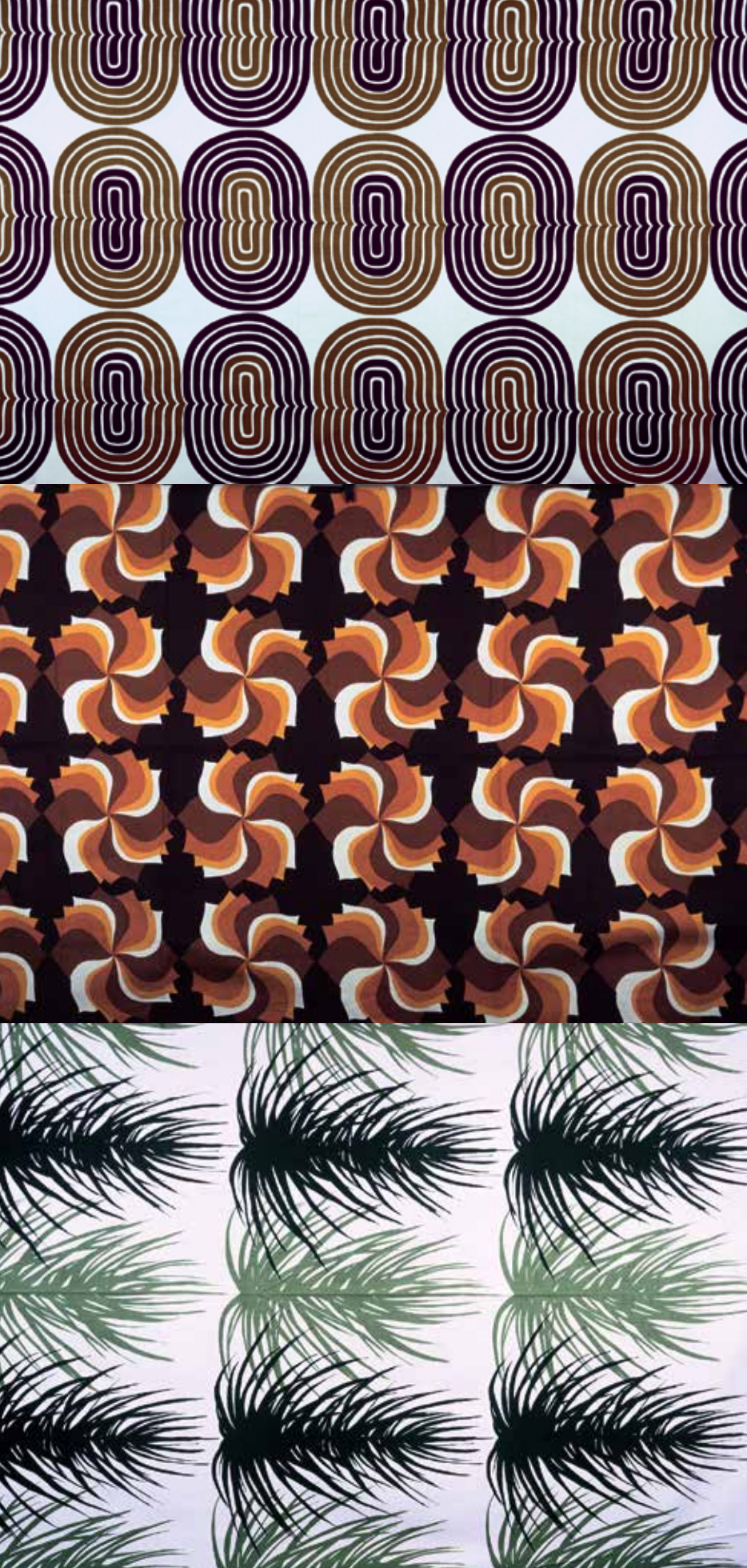
Zaujímavou ponukou vystavovať boli tiež zahraničné veľtrhy, ktorých sa podľa dochovanej korešpondencie Škrabalová mohla v sedemdesiatych rokoch zúčastniť. SAGA – podnik SFVU pre zahranično-obchodnú činnosť umožnil zúčastniť sa na veľtrhu vo Viedni, kde sa práce výtvarníkov v oblasti úžitkového umenia, grafiky, obrazy i plastiky mohli predávať.



Návrhy kobercov, pravdepodobne 60. roky. Zo zbierky SMD.







Malé veľké úlohy úžitkového textilu

Pracovný harmonogram výtvarníčky v oblasti úžitkovej tvorby nenapĺňali len práce pre divadlo a realizácie pre podnik Dielo, bola tiež zapojená do viacerých odborných komisií, kde spolupracovala o nových produktoch domáceho úžitkového umenia a priemyslu. Z korešpondencie je zrejmé, že pozvánky do týchto komisií posielalo napríklad Ministerstvo vnútra SSR – hodnotenie výrobkov miestneho hospodárstva, Ministerstvo vnútra ČSR – organizovalo súťaže o „najlepší výrobok miestneho hospodárstva“ počas predajných výstav v Brne.

Slovakotex, ktorý zastrešoval všetky odevné a textilné podniky na Slovensku po vzniku federácie, organizoval odborové výtvarné rady pre svoje podniky, kde sa posudzovala estetická i technická kvalitatívna úroveň výrobkov. Konali sa v niektorom z priemyselných podnikov, zúčastňovali sa na nich významné osobnosti odevného, textilného a pletiarkeho priemyslu.¹⁶ Viera Škrabalová bola tiež členkou Rady výtvarnej kultúry výroby, vymenovali ju v roku 1971.¹⁷ Komisie ministerstva spotrebného priemyslu boli zriadené od roku 1959. Hodnotili výtvarnú úroveň návrhov v jednotlivých odvetviach spotrebného priemyslu a posudzovali ich vhodnosť pre sériovú produkciu. Z výroby vyradili také návrhy, ktoré nezodpovedali svojou úrovňou nárokom spoločnosti. Činnosť výtvarnej rady nemala byť len cenzúrou, mala pomáhať riešiť organizáciu výtvarnej práce v závodoch. Kompetencie komisie však mali určité limity: „... komisia nemôže dostatočne kontrolovať, či sa do výroby dostanú skutočne len výrobky schválené, alebo či navrhnuté opravy boli vo výrobe skutočne prevedené. Taktiež nemôže vplývať na jednotlivých nákupcov obchodu.“¹⁸

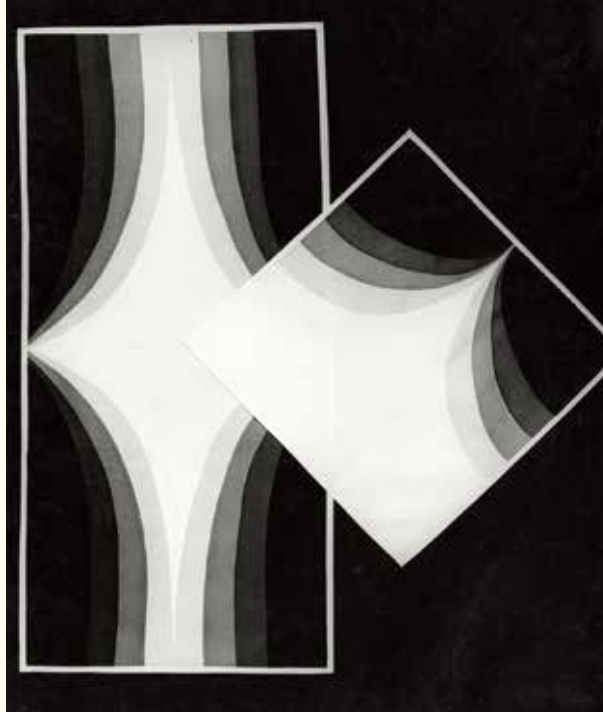
ZSVU prepájal nielen svojich členov s dôležitými inštitúciami, spolu so SFVU ponúkali výtvarníkom

tvorivé štipendia aj poznávacie cesty. Škarabalová absolvovala v roku 1960 a 1967 študijné cesty do Rakúska, v roku 1961 do ZSSR. Jedna z dcér sa vydala do Nórska, kam pravidelne od 1983 cestovala, čo potvrdzuje kontakt a bližšie poznanie škandinávského dizajnu.

Škrabalovej práce napokon popularizovali viaceré domáce časopisy, pre ktoré pripravovala rubriky s praktickými návodmi a radami pre množstvo čitateľiek, ako si zhotoviť odev či bytový doplnok podomácky. V rokoch 1980 – 1993 pripravovala každý mesiac praktickú školu pletenia v časopise *Dorka*. Tu našli jej nápady uplatnenie a práca jej ponúkla živý kontakt s čitateľkami. Nebola to pre ňu jediná takáto skúsenosť, ešte v päťdesiatych rokoch viedla rubriku v časopise *Slovenka*. Príležitostne publikovala články aj v časopisoch *Tvar*, *Věci a lidé*, *Umění a řemesla* a publikovala aj knižne.¹⁹

Dnes, trinásť rokov po jej smrti, máme možnosť zaradiť jej dielo do širšieho kultúrno-spoločenského kontextu a porovnávať ho s prácami jej kolegov a kolegýň, ktorí možno viac vynikali v dobovej teoretickej reflexii i výtvarných prezentáciách. Unikátnosť zbierky Viery Škrabalovej spočíva v jej šírke a rôznorodosti, ktorá umožňuje sledovať každodenné úlohy výtvarníka v socialistickej praxi, v prepojení s domácimi relevantnými inštitúciami. Práca v textile ponúkala „malé aj veľké témy“ a pre Škrabalovú sa stala sústredeným programom, ktorý i dnes, s odstupom dekád, potvrdzuje svoje výtvarné kvality. ■

Zuzana Šidlíková je historička umenia. V súčasnosti pôsobí ako kurátorka zbierky módy a textilu v Slovenskom múzeu dizajnu SCD.



Prestieranie a obrus, 1977. Zo zbierky SMD.



Obrus s florálnym motívom, 1975. Zo zbierky SMD.

- Obsahuje korešpondenciu od rôznych inštitúcií, prípadne autorkine listy, poznámky, pozvánky, prevažne ich odosielateľmi boli Zväz slovenských výtvarných umelcov a Slovenský fond výtvarných umení, Dielo, ale aj ÚLUV, SNG, SVU, TXT, UBS, OGAKO, MV ČR, Slovakotex atď.
- ŽAJÍČEK, Štefan: *Viera Škrabalová, textilná tvorba a kresby*. Katalóg výstavy, Záhorská galéria Senica, 1997, nestr.
- KANÁVOROVÁ, Barbora: Odevné poklady v Múzeu ľudovej umeleckej výroby v Stupave. In: *RUD* 1/2020, s. 16 – 18.
- ISTLEROVÁ, Gerda: Některé problémy oblékání. In: *Práce Ústředí lidové a umělecké výroby 1946 – 1951*. Speciální vydání časopisu *Tvar*. ÚLUV Praha, 1951, s. 64 – 65.
- ŽAJÍČEK, Štefan: *Viera Škrabalová, textilná tvorba a kresby*. Katalóg výstavy, Záhorská galéria Senica, 1997, nestr.
- Kostýmové návrhy pre opery a spevohry: J. B. Foerster: Eva (1960), B. Smetana: Hubička, J. Šurovský: Vietor od Poľany, E. Suchoň: Krútnava (1963).
- ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: *Textilná tvorba a dizajn v 20. – 21. storočí*. Bratislava: VŠVU, Slovart, 2013, s. 96. Podľa: Fond Dielo SFVU, Slovenský národný archív.
- SFVU v Bratislave 25. 1. 1984, korešpondencia SMD.
- ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: *Textilná tvorba a dizajn v 20. – 21. storočí*. Bratislava: VŠVU, Slovart, 2013, s. 96. Podľa: Fond Dielo SFVU, Slovenský národný archív.
- Podľa komunikácie a spomienok na slovenské textilné výtvarníčky s Agátou Žáčkovou.
- Návrh do zápisnice z 20. 5. 1977, rukopis.
- Paličkové panó Pavučina I. a II. (1976) a Tridsiata jar (1975).
- Podľa korešpondencie Slovenská národná galéria každoročne oslovovala členov ZSVU s dotazníkom, aby sa zapájali do pripravovaných výstav, prípadne aj vydaných katalógov. ZSVU a SFVU ponúkali pravidelné študijné štipendia aj príspevky na výstavy.
- V katalógoch sú prezentované filmtlače Slávky Pecháčkovej, rozmerné čipky Eleny Holčeczyovej a Olgy Bujňáckovej.
8. ročník (1976) – paličkové čipky Šťastie, Babie leto a Pavučiny, 9. ročník (1979) – ručne tkaný žakárový záves a 6 druhov dekoratívnych textílií, pri 10. ročníku (1982 – 1983) chýba presný zoznam vystavených prác. Fotografie opäť absentujú.
- Išlo najmä o návrhárku a návrhárov pražského ÚBOK-u, zamestnancov Slovakotextu, členky Slovenského zväzu žien alebo redaktorky časopisu *Móda*.
- Do Rady výtvarnej kultúry výroby ČSSR ju menoval Igor Didov, podľa korešpondencie sa zdá, že Rada výtvarnej kultúry výroby – CID (neskôr ako Inštitút priemyselného dizajnu) so sídlom v Bratislave bola spoluorganizátorom s generálnym riadením Slovakotextu.
- Z rukopisu Viery Škrabalovej.
- Viac ŽAJÍČEK, Štefan: *Viera Škrabalová, textilná tvorba a kresby*. Katalóg výstavy. Záhorská galéria Senica, 1997, nestr.

Thonet ako priekopník moderného nábytkového dizajnu

Príspevok k výstave
Bugholz, vielschichtig – Thonet
und das moderne Möbeldesign

Text Robert Kotasek
Foto archiv MAK

Bugholz, vielschichtig – Thonet
und das moderne Möbeldesign

MAK – Museum für
angewandte Kunst, Viedeň
18. 12. 2019 – 6. 9. 2020

Kurátor: Sebastian Hackenschmidt
Hostujúci kurátor: Wolfgang Thillmann



1 Michael Thonet:
Boppardská stolička,
Boppard, 1836 – 1840.
© MAK/Georg Mayer

K dvojstému výročiu založenia nábytkárskej firmy Thonet pripravilo viedenské Múzeum užitého umenia (Museum für angewandte Kunst – MAK) výstavu *Bugholz, vielschichtig – Thonet und das moderne Möbeldesign* (v prekl. Ohýbané drevo, rôznotvárne – Thonet a moderný dizajn nábytku). Sebastian Hackenschmidt (vedúci zbierky nábytku MAK) a hostujúci kurátor Wolfgang Thillmann tu prezentovali okolo 240 exponátov v kontexte technologického, typologického, estetického a historického vývoja. Sústredili sa predovšetkým na stoličky, hoci do výstavy zaradili aj niekoľko stolíkov a lavíc. Vedľa objektov zo zbierok MAK, ktoré vlastní jednu z najrozsiahlejších zbierok nábytku z ohýbaného dreva na svete, sa na výstave objavili aj mnohé exponáty zapožičané zo zahraničia.



Značka Thonet, ktorá sa v 19. storočí stala najväčším svetovým výrobcom nábytku, je automaticky asociovaná najmä so sedacím nábytkom z ohýbaného dreva. V kontraste s tovarom na jedno použitie, ktoré sa stalo symbolom dnešnej konzumnej kultúry, sa nábytok značky Thonet vyznačuje úctou k použitému materiálu a dlhou trvanlivosťou. Slávne výrobky firmy ako napríklad stolička číslo 14 sa stali ikonami nielen moderného priemyselného dizajnu, ale aj inšpiráciou pre mnohých umelcov – ramienko na šaty z ohýbaného dreva z katalógu firmy z roku 1904 sa stalo aj ready-madeom Marcela Duchampa. Nábytok od Thoneta si tak našiel cestu do mnohých zbierok múzeí zaoberajúcich sa európskym dizajnom.

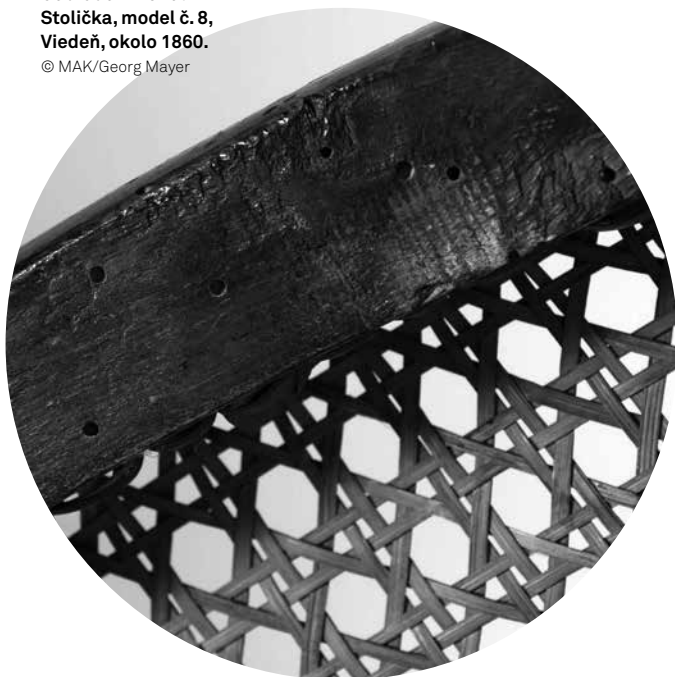
3 Gebrüder Thonet: Stolička, model č. 14, Viedeň, 1859 (prevedenie 1890 – 1918).
© MAK/Georg Mayer



Hackenschmidt a Thillmann na výstave tematizovali okrem histórie firmy, technických výrobných procesov aj distribučné systémy firmy a reflektovali, ako nábytok od firmy Thonet, ktorým boli často zariaďované viedenské kaviarne a iné verejné zariadenia, ovplyvnil dnešný nábytkový dizajn. Na porovnanie boli na výstave prezentované modely nábytku od iných výrobcov, ale aj niekoľko avantgardistických dizajnových experimentov od súčasných umelcov, ako Birgit Jürgenssen, Bruno Gironcoli, Ineke Hans, Rolf Sachs, Uta Belina Waeger alebo Markus Wilfling.

Tesársky majster nemeckého pôvodu Michael Thonet (1796 – 1871) vyvinul v nemeckom Bopparde v Porýní svoj postup práce s drevom, tenké pruhy dreva sa naparovali, ohýbali a následne spolu zglejovali (obr. 1). Ohýbanie dreva pritom nebolo novinkou, podľa niektorých historikov dizajnu prvé pokusy s touto technológiou siahajú až do starého Egypta. Všetky dovtedajšie výrobné procesy boli ale veľmi ťažkopádne, zdĺhavé a náročné. Ohýbanie viacvrstvových plátov namáčaním do horúceho gleja a následné vysušanie v pevných formách navyše nezaručovalo dobrú odolnosť produktov. Thonet sa svojou novou metódou stal priekopníkom tejto technológie a kombináciou mechanických a chemických postupov dosiahol, že ohýbané drevo bolo trvácne.

4 Gebrüder Thonet: Stolička, model č. 8, Viedeň, okolo 1860.
© MAK/Georg Mayer



Svoje výrobky Michael Thonet predstavil prvýkrát v roku 1841 na regionálnej Výstave spolku priateľov umenia v Koblenzi. Tu sa stretol s rakúskym kancelárom Metternichom, ktorý ho pozval do Viedne s príslubou možnosti rozvíjať technológiu ohýbania dreva. V roku 1842 sa Thonet z ekonomických dôvodov do Viedne presťahoval, stal sa držiteľom privilégia c. k. dvorskej komory a dostal oficiálne povolenie „ohýbať všetky, aj najkrehkejšie, druhy dreva v ľubovoľných tvaroch a zakriveniach”.

V cisárskej metropole Thonet svoj revolučný proces ešte zdokonalil a zjednodušil – namiesto tenkých lát začal používať masívne drevené tyče, pričom sa svojimi vlastnosťami najlepšie osvedčilo bukové drevo. Sústružené bukové hranoly sa vkladali do autoklávu s horúcou parou – dĺžka pôsobenia



5 Josef Hoffmann:
Kreslo, model č. 729/F,
Viedeň, okolo 1907.
© MAK/Georg Mayer

pary sa pritom odvodzovala od hrúbky bukovej tyče, jeden centimeter priemeru zodpovedal jednej hodine. Po vyňatí z parného kúpeľa nasadili bukové tyče na špeciálnu pásnicu, ktorá zabránila poškodeniu štruktúry dreva pri jeho ohýbaní v styku s kovovou formou. Takto zafixované, parou zmäkčené drevené dielce sa vložili do vopred pripravenej liatinovej tvárnice. Potom kusy dreva vo formách vysušali zhruba 20 hodín pri teplote 70 °C a následne takto ležali niekoľko týždňov v zafixovanej forme. Opracovaný tvar dielca tak mohol byť bez popraskania a iného poškodenia vytvarovaný do požadovanej mäkkej krivky, ktorá sa stala typickou črtou produktov Thonet. Aj napriek zmene tvaru pritom štruktúra dreva ostala veľmi pevná. Tento tradičný výrobný proces z roku 1861 sa z hľadiska postupov a použitých technológií v mnohom nelíšil od dnešnej výroby.

Thonet na začiatku svojho pôsobenia vo Viedni nemal kapitál na založenie vlastnej firmy a vyrábala nábytok z ohýbaného dreva pre fabrikantov Lista a Leistlera v dielni, ktorá sa nachádzala v ulici Mariahilfer 72. Jeho prvou veľkou viedenskou zákazkou bola výroba drevených parkiet a stoličiek (model č. 1) v neorokokovom štýle pre anglického architekta Petra Huberta Desvignesa, ktorý viedol rekonštrukciu a prestavbu viedenského Lichtenštajnského paláca. Stoličky vyrobené v rámci tejto zákazky slúžili v paláci podľa potreby na doplnenie reprezentatívneho mobiliáru. Na prvý pohľad sa tento bohato ručne zdobený luxusný model č. 1 (obr. 2) výrazne líši od neskôr vyrábaných modelov č. 14 alebo č. 18 s ich jednoduchými racionálnymi líniami. Pri bližšom porovnaní ich foriem je ale ich pôvod jasný.

Thonet si až v roku 1849 založil vlastnú dielňu a už o rok neskôr predstavil prvý model č. 4, ktorý bol prvýkrát použitý na zariadenie hotela U anglickej kráľovnej v Budapešti a kaviarne Anny Daum vo Viedni. V roku 1853 potom Michael Thonet previedol vlastníctvo firmy na svojich päť synov, premenoval ju na Gebrüder Thonet, ale zostal naďalej v jej čele a firmu riadil až do svojej smrti v roku 1871.

6 Josef Hoffmann:
Kreslo, model č. 670,
Viedeň, okolo 1905.
© MAK/Georg Mayer



7 Josef Hoffmann: Stolička,
model č. 322 pre jedáleň sanatória
v Purkersdorfe, Viedeň, 1904.
© MAK/Georg Mayer



8 Josef Hoffmann: Stolička,
Viedeň, 1910.
© MAK/Nathan Murrell



Kvalita výrobkov a inovatívne technológie zabezpečili firme veľký úspech – od roku 1851 jej populárne výrobky vyhrávali ceny na medzinárodných výstavách. V roku 1856 získal Michael Thonet rakúske občianstvo a zároveň patent na vlastnú technológiu na ohýbanie dreva. Rastúci dopyt si vyžadoval niekoľkonásobné rozšírenie výrobných kapacít a v rámci tejto expanzie bola založená továreň v Koryčanoch na Morave. Miesto vybrali z logistických dôvodov, pretože bolo obklopené bukovými lesmi a bola tu lacnejšia pracovná sila. Kým Thonet začal v Koryčanoch stavať, uzavrel dlhodobú zmluvu o odbere bukového dreva s grófom Wittgsteinom, ktorému patrilo tamojšie panstvo, a továreň v roku 1857 začala výrobu. V prvom roku prevádzky v koryčanskej továrni pracovalo asi 300 zamestnancov, ktorí denne vyrobili 200 kusov stoličiek.

Výroba sa začala čoskoro vyplácať a Thonet povzbudený týmto úspechom založil o šesť rokov neskôr ďalšiu továreň v Bystřici pod Hostýnem, ktorá sa neskôr stala hlavným závädom firmy. Thonetovi tu (podobne ako Tomáš Baťa v Zlíne niekoľko desiatok rokov neskôr) dali postaviť domy pre robotníkov, vybudovať vodovodnú a kanalizačnú sieť pre celú obec, postavili nemocnicu, založili továrenskú školu, požiarny zbor a financovali výstavbu železnice z Hulína do Bystřice. Tri roky po otvorení továrne bola Bystřice povýšená na mesto. V roku 1873 Thonetovi synovia dali v Bystřici postaviť honosné sídlo (dnes známe ako Thonetova vila).

Thonetov koncept, využívajúci relatívne lacné materiály a strohý inovatívny dizajn, konkuroval vtedy veľmi populárnemu, bohato dekorovanému, ručne vyrábanému nábytku. Redukciou na jednoduché formy a eliminovaním dekoratívnych elementov, náročných na výrobu, mohli produkty Thonet masovo vyrábať aj nekvalifikovaní pracovníci. Jedinečný proces ohýbania dreva, ktorý Thonet vyvinul, spolu s relatívne jednoduchou výrobou viedli k tomu, že sa firma Thonet zo skromnej ručnej dielne vo Viedni stala za krátku dobu jedným z hlavných svetových výrobcov nábytku s distribúciou do celého sveta, s predajom dosahajúcim do miliónov

kusov. Firma navyše prvýkrát v histórii výroby nábytku štandardizovala výrobný proces a rozdelila koncepciu práce – výroba produktov nebola od začiatku až do konca v rukách jedného človeka, ale vznikli jednotlivé špecializácie, ktoré si rozdelili výrobné kroky.

V šesťdesiatych rokoch 19. storočia boli založené jednak nové továrne v dnešnej Českej republike (dva nové závody firmy v Halenkove a Vsetíne) a Maďarsku (Nagy Ugrócz), jednak firma vyvinula vlastný distribučný systém filiállok (najskôr vo Viedni a Budapešti, ďalšie potom v Brne, Berlíne, Hamburgu, Amsterdame a Paríži, v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch boli otvorené obchody v New Yorku, Miláne a Moskve), vďaka ktorým celý proces návrhu, výroby a predaja zostal kompletne v réžii firmy. S tým súviselo aj rozšírenie celkového sortimentu firmy, ktorá už nevyrábala len stoličky, ale aj stoly, vešiaky, kreslá, garníže, ležadlá, tie sa používali na zariadenie mnohých nemocníc, kaviarní, divadiel, múzeí alebo záhrad.

Nie je pritom náhoda, že jednu z najvýznamnejších výstav, predstavujúcich produkciu firmy Thonet, organizuje práve viedenské Múzeum úžitkového umenia (MAK). Už v Rakúskom múzeu umenia a priemyslu, ako sa MAK od jeho založenia v roku 1864 nazývalo, boli výrobkami firmy Thonet zariadené budovy od samého začiatku fungovania tejto inštitúcie. Ako vychádza najavo z príspevku od Sebastiana Hackenschmidta v katalógu výstavy, MAK nakúpilo podľa dochovaných dokumentov viac než 100 kusov stoličiek č. 8, tie potom slúžili napr. v knižnici múzea.

Najväčší úspech firme priniesla najmä stolička č. 14, nazvaná podľa poradia vo firemnom katalógu, s jednoduchou konštrukciou z ohýbaného bukového dreva so sedacou časťou z ručne splietaného prútia (obr. 3). Tento model, vďaka ktorému sa firma Gebrüder Thonet stala globálnou spoločnosťou, bol prvýkrát vyrobený v roku 1859.

Stolička bola ľahko demontovateľná a v rozloženom stave ju distribuovali v drevených debnách, čo šetrilo miesto a náklady na transport. Replika tejto



Pohľad do výstavy,
MAK, 2019.
© MAK/Georg Mayer





Pohľad do výstavy,
MAK, 2019.
© MAK/Georg Mayer

prepravnej debny je pri vstupe do výstavy v sklenenom trakte, MAK pritom ilustruje, ako sa stoličky v rozloženom stave prepravovali po celom svete.

Výrobný proces bol priebežne optimalizovaný, aby výrobky boli stabilnejšie a trvácnejšie. Cieľom bola výroba rôznych modelov tak, aby sa skladali z čo najmenšieho počtu jednotlivých dielov, pričom identické diely sa použili pre viacero modelov, čo zjednodušilo a zrýchlilo výrobu a znížilo cenu výsledných produktov. Preto je dnes firma Thonet často porovnávaná s medzinárodnou nábytkárskou firmou IKEA. V porovnaní s výrobkami IKEA si produkty Thonet nezostavovali zákazníci doma (čím sa konzument automaticky stáva de facto článkom výrobného reťazca), ale v jednotlivých pobočkách ich montovali zamestnanci firmy. Jednoduchá a ľahká konštrukcia stoličky (cca. 3,5 kg) umožňovala ľahkú manipuláciu a hromadnú, pomerne lacnú prepravu – to sú aspekty, ktorými sa zaoberajú aj dnešní návrhári nábytku. V dobe vzniku „thonetiek“ to ale nebolo bežnou praxou.

Na rám stoličky č. 14 spočiatku použili niekoľko jednotlivých dielov z ohýbaného dreva, ktoré boli pôvodne zlepované. Zadný diel „viedenskej kaviarenskej stoličky“, podľa ktorého možno stoličku okamžite rozoznať, zároveň tvoril zadné nohy a operadlo stoličky, bol vyrobený z jedného kusu masívneho bukového dreva dlhého asi 220 cm, ktorý vo výrobnom procese ohli do finálnej formy.

Rané modely stoličky však mali všemožné nedostatky – hlavným kameňom úrazu bolo spojenie predných nôh stoličky s okrúhlym ohýbaným rámom sedacej časti, ktoré sa často lámalo a viedlo k početným reklamáciám zákazníkov. Na začiatku šesťdesiatych rokov 19. storočia Thonet tento problém vyriešil inštaláciou stabilizačného kruhu pod sedacou časťou, ktorý výrazne zvýšil pevnosť a stabilitu stoličky. Tým sa eliminovali ďalšie stabilizačné elementy, čo ďalej zjednodušilo a zrýchlilo výrobu aj znížilo cenu výsledných výrobkov. Pôvodná sedacia časť z palmového výpletu s typickým vzorom (obr. 4)



15 Robert Stadler: Stolička,
model č. 107, Viedeň, 2011.
© MAK/Georg Mayer

bola pritom účelovo vyvinutá na použitie stoličky v kaviarňach, pretože pri poliatí tekutina pretiekla a sedacia časť sa mohla jednoducho očistiť. Okrem toho firma koncom sedemdesiatych rokov 19. storočia začala na výrobu sedacích častí stoličiek používať aj preglejku, ktorá bola inzerovaná ako „vodeodolná”.

V šesťdesiatych rokoch 19. storočia bol v rámci optimalizácie výrobného procesu počet jednotlivých dielov stoličky redukovaný na dnešných šesť bukových guľatín a lepenie bolo postupne nahradené dvoma skrutkami a desiatimi vrubmi, čo podstatne urýchlilo výrobu a ďalej zvýšilo stabilitu produktu. Vraj jedna zo stoličiek spadla z reštaurácie nachádzajúcej sa na prvej platforme vtedy novo postavenej Eiffelovej veže v Paríži z výšky 57 metrov a pri dopade na zem nebola poškodená.

Stolička č. 14, ktorá je zobrazená na mnohých dobových európskych pohľadniciach (kaviarne, hostince, kúpeľné zariadenia, kasárne a ďalšie verejné budovy) a aj dnes patrí k najpredávanejším kusom nábytku na svete (dodnes bolo predaných viac ako 80 miliónov kusov), je výsledkom vývoja, v ktorom išlo ruka v ruku zjednodušenie výroby a riešenie formálnych problémov.

Firma Thonet sa pritom v 19. storočí neobmedzila len na jednoduché stoličky z ohýbaného dreva, ktoré boli nakupované najmä do verejných zariadení, ale od sedemdesiatych rokov vyrábala aj ďalšie modely v historizujúcom neogotickom alebo neobarokovom štýle, často pozlátené a bohato zdobené. Takéto modely boli obľúbené predovšetkým medzi meštianstvom, ktoré ich nakupovalo na zariadenie súkromných rezidencií. Na stoličky s jednoduchým dizajnom vtedajší zákazníci nenahliadali ako na dizajnové ikony – ich dizajn bol natoľko jednoduchý a prostý, že ich vnímali skôr ako výrobky pre dennú potrebu. Ako zariadenia súkromných interiérov boli docenené až s príchodom moderného umenia, dizajnu a architektúry na začiatku 20. storočia, keď ich obdivovali mnohé osobnosti avantgardnej scény.



16 Stefan Diez: Stolička,
model č. 404, Mníchov, 2007.
© MAK/Georg Mayer



17 breadedEscalope: Hojdacie
kreslo Erlkönig, Viedeň, 2011.
© MAK/Georg Mayer

Firma na prelome 19. a 20. storočia začala spolupracovať aj s externými návrhármi. Tak vznikli výrobky podľa konceptov známych osobností viedenskej kultúrnej scény ako Josef Hoffmann, Otto Prutscher a ďalšie (obr. 5, 6, 7, 8). Architekt Otto Wagner firmu poveril výrobou svojho programu pre zariadenie Poštovej sporiteľne. Adolf Loos navrhol stoličku pre kaviareň Museum a v roku 1895 nadšene napísal: „Keď som bol v Amerike, pochopil som, že stolička od Thoneta je tá najmodernejšia, akú si možno predstaviť.“

V roku 1911 firemný katalóg obsahoval 980 rôznych modelov a počet zamestnancov firmy Thonet stúpol do roku 1914 na desaťtisíc. Veľký zlom v histórii firmy predstavovala 1. svetová vojna, počas ktorej niektorí zamestnanci museli narukovať a namiesto nábytku sa vo fabrikách firmy Thonet vyrábali debny na muníciu. Rakúsko-uhorskej vláde tak rástli pri firme čím ďalej väčšie dlhy, ktoré ale po prehratej vojne a rozpade rakúsko-uhorskej monarchie

nebolo od koho vymáhať, a firma tým utrpela značnú finančnú stratu.

Po vojne nasledovala hlboká ekonomická kríza, ktorá mala za následok výrazné poklesy predajov nábytku. Firma Gebrüder Thonet sa preto stretávala s dramatickými poklesmi príjmov, ktoré ani mnoho rokov po vojne nedosiahli úroveň pred rokom 1914. Roku 1921 vznikla akciová spoločnosť Thonet, ale ani to firmu nezachránilo od ekonomických problémov a v roku 1922 sa zlúčila s firmou Kohn & Mundus z Holešova. Riaditeľom novo vzniknutého koncernu Thonet-Mundus sa stal Leopold Pilzer. Jeho štýl vedenia firmy viedol ku konfliktom s potomkami Michaela Thoneta, ktoré vyústili do odchodu Victora Thoneta (vtedajšieho šéfa bystříckých závodov). Rodina Thonet tak stratila kontrolu nad podnikom, ale ponechala si svoj majetkový podiel. Vzniknutý medzinárodný koncern fungoval do roku 1940 a do konca druhej svetovej vojny ho riadil správca, ktorý bol priamo menovaný ríšskym protektorom.

Na konci dvadsiatych rokov 20. storočia nábytok z ohýbaného dreva vyšiel z módy v prospech nábytku z oceľových rúrok – prvýkrát ho navrhol Marcel Breuer v rámci svojho pôsobenia na škole Bauhaus v Dessau. Firma Thonet sa preto zamerala na výrobu nábytku v tomto štýle – na výrobu modelov z kovových rúrok sa pritom špecializovala továrň v nemeckom Frankenbergu, odkiaľ pochádza veľa modelov od Breuera, celý rad výrobkov od autorov ako Mies van der Rohe alebo Le Corbusier, ktorými bolo zariadených mnoho interiérov funkcionalistických stavieb.

V roku 1938 bola firma Thonet-Mundus po vpáde nacistických vojsk do Rakúska znárodnená a jej riaditeľ Leopold Pilzer, židovského pôvodu, emigroval po zavedení protizidovských zákonov do Spojených štátov amerických. Neskôr tam kúpil tri nábytkové továrne a pokračoval vo výrobe pôvodných modelov firmy, na ktoré stále vlastnil licencie. Ešte v roku 1890 založil továrň vo Frankenbergu, ktorá bola počas vojny (rovnako ako viedenské sídlo firmy) zničená, a české, maďarské a poľské továrne slúžili vojrovej výrobe – v Bystřici a Koryčanoch sa za 2. svetovej vojny vyrábali drevené krídla pre nemecké lietadlá.

Po vojne v roku 1945 rodine Thonet zhabali všetok majetok, a to aj napriek tomu, že s nacistami nikdy aktívne nespocovala. Georg Thonet, právnik Michaela Thoneta, postavil znovu fabriku vo Frankenbergu a znovu založil v roku 1953 firmu Thonet GmbH, ktorá v nezmenenej forme funguje dodnes. Jediná fabrika v Bystřici vojnu prežila a od roku 1953 sa tu pod značkou TON (Továrne ohýbaného nábytku) vyrába nábytok. Do tohto koncernu boli pritom začlenené ďalšie továrne na nábytok, čím vznikol jeden z najväčších českých nábytkárskych podnikov.

Výstava *Bugholz, vielschichtig – Thonet und das moderne Möbeldesign* sa nachádzala na prvom poschodí MAK, v budove na Weiskirchnerstraße 3, ktorú

navrhol architekt Ludwig Baumann v roku 1906 a postavili ju v roku 1908. Veľká výstavná hala sa na výstavu veľmi dobre hodí svojím charakterom, ktorý pripomína priemyselnú výrobnú halu. K tomuto dojmu prispievala pomerne jednoduchá a strohá architektúra výstavy s prvkami z hobľovaného a ohýbaného dreva, s využitím formálnych elementov typických pre známe výrobky firmy Thonet, ako sú ohýbané drevené diely a prútené výplety (obr. 9, 10, 11), ale aj subtilná a elegantná vôňa dreva v celej miestnosti. Výstavné exponáty boli prezentované chronologicky, na dlhých zakrivených podestách meandrujúcich celou výstavnou halou (obr. 12, 13). Ku každému z nich bola popíska s modelovým označením, datovaním, autorom návrhu a použitým materiálom. Jednotlivé vystavené predmety boli agregované do skupín (obr. 13, 14), ktoré umožňovali priame porovnanie jednotlivých modelov a ich materiálových a technických vlastností. Zároveň návštevníkom odhaľovali jednak typologické a ikonografické paralely medzi jednotlivými modelmi, jednak podobnosti alebo rozdiely s ďalšími disciplínami nábytkového priemyslu. Chronologická koncepcia výstavy jasne vizualizovala formálny a technologický vývoj výrobkov Thonet od raných, bohato zdobených kusov ako stoličky č. 1 pre Lichtenštajnský palác, cez racionálne, formálne redukované a úsporné modely, ktoré značku celosvetovo preslávili, až po modely od súčasných dizajnérov, ktoré z klasických „thonetiek“ vychádzajú. (obr. 15, 16, 17).

Výstava a jej obsiahly tristostranový katalóg pritom zďaleka nie sú prvou prehliadkou a publikáciou výrobkov tejto firmy. Múzeum moderného umenia v New Yorku (MoMA) zorganizovalo už v roku 1953 – ako prvé významné svetové múzeum – výstavu dokumentujúcu tvorbu a históriu firmy Thonet. Navyše stoličky Thonet sa nachádzajú v stálej expozícii mníchovskej Pina-kotéky moderny, ktorá sa sústreďuje najmä na inovácie klasických modelov

a návrhy od súčasných dizajnérov. Na rozdiel od doterajších výstav a publikácií sa ale viedenská výstava v Múzeu úžitkových umení nesústreďovala len na históriu firmy Thonet a na kontext nábytku z ohýbaného dreva, ale prezentovala vôbec prvýkrát význam tejto značky pre moderný nábytkový priemysel a dizajn. Výstava tematizovala aj špecifickú výrobnú technológiu firmy, ktorá bola zdokumentovaná vo videu, návštevníci si ho mohli pozrieť v zadnej časti výstavy.

Firma Thonet patrila už od svojich počiatkov nielen z hľadiska konceptov, ale aj výrobných technológií a marketingových stratégií k priekopníkom a ku svetovo najvýznamnejším výrobcam nábytku. Jej výrobky ovplyvnili generácie dizajnérov a umelcov a dodnes ich používajú milióny ľudí na celom svete. Nadčasovosť výrobkov Thonet potvrdzuje aj to, že v šesťdesiatych rokoch 20. storočia švédsky nábytkový gigant IKEA veľmi úspešne predával stoličku z ohýbaného dreva vychádzajúcu z thonetovského konceptu č. 18. V osemdesiatych rokoch potom IKEA úspech zopakovala modelom z plastu, ktorý sa stal jedným z najpredávanejších.

Okrem moravskej firmy TON pôvodné koncepty ako stolička č. 14 a nové výrobky tak z ohýbaného dreva, ako aj z kovových rúrok vyrába aj nemecká firma Thonet GmbH vo Frankenbergu a viedenská odnož firmy Gebrüder Thonet Vienna. Všetky tri firmy pritom svoje výrobky pravidelne prezentujú na prestížnych veľtrhoch dizajnu v Miláne a Kolíne. Podobne ako na začiatku 20. storočia, dnes Thonet vyrába nábytok podľa návrhov slávnych súčasných architektov a dizajnérov, ako sú Norman Foster, Erik Magnussen, Naoto Fukusawa alebo James Irvine. ■

Robert Kotasek je historik a teoretik umenia a dizajnu. V súčasnosti pôsobí ako doktorand na Inštitúte pre dejiny umenia Viedenskej univerzity.



Boris Németh:
Zo série
COVID-19,
2020.

ČO BUDE S MÓDOU PO KORONA- KRÍZE?

Text Dana Lapšanská

Foto Boris Németh

Súčasná pandémia COVID-19 môže byť celosvetovou príležitosťou na urýchlenie zmien nielen v módnom priemysle v kontexte s transparentnosťou a trvalou udržiateľnosťou, ale aj v nastavení nových procesov v rámci celého módného systému. Utlmenie výroby a predaja prinieslo reakcie dizajnérov, obchodníkov s módou, analytikov, ktoré môžeme nazvať inventúrou fungovania súčasného módného systému so všetkými jeho dnes už často prežitými postupmi a nástrojmi.

Od finančnej krízy v roku 2009, ktorá prvý raz v povojnovom vývoji zastavila nepretržitý rast módného priemyslu, no výsledkom bola len devastujúca a nezastaviteľná eufória spotrebiteľov spojená so zľavami, všetci z odbornej módnjej branže očakávali nutnú a potrebnú zmenu. Za posledných jedenásť rokov vyšlo vo svete nespočetne veľa analýz a štúdií a uskutočnilo sa množstvo odborných diskusií, ktoré jasne deklarovali, že bez zadefinovania nových postupov v rámci módného systému to nepôjde. Ale až teraz sa črtajú jasnejšie kontúry tej potrebnej zmeny, pretože kríza spôsobená koronou akcelerovala proces hľadania novej paradigmy vývoja a zapojili sa doň mnohí.

Stoosemdesiat osobností svetovej módnjej komunity na čele s Dries Van Notenom sa zhodlo na tom, že je pravý čas zmeniť všetko; od predaja módy, cez zadefinovanie nového módnego kalendára – módných sezón, po nové transparentné postupy a trvalú udržateľnosť v rámci celého módnego priemyslu vrátane spotreby. Otvoreným listom sa pripojil aj zakladateľ značky APC Jean Touitou, v ktorom vyjadruje únavu zo zastaraného a zdeformovaného módnego systému a poukazuje na „zle fungujúci módný kalendár, zvýšenú silu reklamy a peňazí, na trápne ‚fasádne stvorenia‘, ktoré šíria nechutné, celkom falošné hodnoty života“.¹ Tieto dve výzvy zhodne poukazujú na neudržateľné tempo výroby, plytvanie textilnými materiálmi, zle nastavený módný kalendár, ktorý nekorešponduje s predajom, a tiež na neblahý vplyv vysokej spotreby na životné prostredie.

Stručný exkurz do vývoja módnego systému

Definícia módnego systému uvádza, že je to štruktúra, organizácia a procesy použité na tvorbu, výrobu, distribúciu, komunikáciu, obchod a spotrebu módy. Módný systém stelesňuje celý dodávateľský reťazec módy a zahŕňa nielen jednotlivé zložky, ale aj metódy prijaté na umožnenie a realizáciu každej činnosti.

Základy tohto dnes tvrdo kritizovaného módnego systému, ktorý už nereflektuje súčasný stav, sa zrodili ešte v polovici 19. storočia, keď Charles Frederick Worth v Paríži pre *haute couture* zaviedol isté pravidlá a postupy. Prvým jeho počínom v módnjej tvorbe bolo našívanie visačky s menom a adresou jeho módnego domu na rubovú stranu modelov, čím sa datuje vznik značky v móde. Bolo to v roku 1858 a bolo to po prvý raz, čo šaty neboli anonymným oblečením od neznámeho krajčírka, ale stali sa produktom s odkazom na tvorca. Ďalším veľkým vynálezom pána

Wortha boli módné prehliadky, na ktorých mladé zamestnankyne jeho salónu predvádzali modely na nasledujúcu sezónu s tým, že jeho klientky si ich prišli pozrieť priamo do salónu. Dovtedy chodili krajčíri za svojimi zákazníkmi domov. Módná prehliadka sa tak stala jedinečným nástrojom módnego marketingu. Vďaka týmto inováciám Charles Frederick Worth obrátil dovtedajší systém veľkej módy naruby. O desať rokov neskôr, v roku 1868 sa zaslúžil o založenie *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, prvej profesijnej inštitúcie módy, ktorá si zobrala na starosť organizáciu a koordináciu módných domov v Paríži. Vytvoril tak systém fungovania parížskej *haute couture*, ktorý sa do polovice 20. storočia nezmenil a s istými modifikáciami funguje dodnes. Spočíval v istom načasovaní, vo vytvorení nového módnego vzhľadu dva razy do roka, ktorý sa prezentoval formou módnjej prehliadky, pričom modelom nesmela a dodnes nesmie chýbať istá exkluzívnosť, teda vzácne materiály a ručná práca, ale aj istá estetická zmena. Základ módnego systému, ktorý sa, samozrejme, ďalej vyvíjal a menil, tvorili meno *couturiera*, resp. značka v móde, módný kalendár, ten zadefinoval sezóny jar/leto a jeseň/zima, keď sa predvádzali modely na nastávajúcu sezónu a obchodníci si ich mohli nakupovať do svojich obchodov vo vopred danom termíne, a módná prehliadka ako jedinečný nástroj šírenia informácií o móde, o aktuálnom módnom vzhľade.

Nemožno obísť ani fakt, že práve v tom čase vznikali aj módné časopisy, ktoré šíрили informácie o novom módnom vzhľade cez módnú kresbu a neskôr cez módnú fotografiu, a tiež budovanie prvých veľkých obchodných domov, ktoré priniesli celkom iný spôsob nakupovania módy. Mix týchto jednotlivých prvkov vytvoril veľmi prajné podmienky, v rámci ktorých sa móda dostávala k čoraz väčšiemu okruhu spotrebiteľov a začal sa proces demokratizácie módy.

Ready-to-wear

Po sto rokoch systém fungovania parížskej *haute couture* postupne prebralo aj *ready-to-wear*, teda priemyselná výroba odevov. Tá od priemyselnej revolúcie do polovice 20. storočia produkovala priemyselne vyrábaný funkčný odev, avšak bez zjavného vstupu nejakého *couturiera*, resp. návrhára do procesu tvorby. Až do konca päťdesiatych rokov 20. storočia *ready-to-wear* bolo z estetickej stránky pomerne málo kreatívne. Nadviazalo na predchádzajúcu prax napodobňovania foriem, ktoré priniesla *haute couture*, ale už na začiatku šesťdesiatych rokov vznikajú kolekcie v rámci malosériovej produkcie *ready-to-wear*, kde sa ukazuje vlastný tvorivý potenciál novej nastupujúcej generácie tvorcov, ktorí už nepatrili k *haute couture*. Model *ready-to-wear* postupne prebral a modifikoval na svoje potreby systém fungovania a postupy parížskej *haute couture*, ako sú sezóny, teda módný kalendár, značka, za ktorou je meno *couturiera*/návrhára a módné prehliadky.

Producenti *ready-to-wear* si uvedomili, že ak chcú, aby predaj priemyselne vyrábaného odevu napredoval, musia pravidelne ponúkať zmenu. Začali ju ponúkať, a tak vznikol cyklus sezónnych módných trendov. Tento nový spôsob priemyselnej výroby módných odevov postupne odpútal spotrebiteľov od ideálov *haute couture* a nasmeroval ich k rýchlo sa meniacim trendom *ready-to-wear*. *Haute couture* so svojou dovtedy nepopierateľnou pozíciou jediného arbitra módnego vzhľadu strácala na význame a sile a v priebehu šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, ako píše Lipovetsky „... sa s rozmachom športového oblečenia, marginálnej módy mladých a *ready-to-wear* rozpadla na prach“.² Po sto rokoch sa etabloval v rámci módnego systému tento nový model, do ktorého vstúpili aj mladí *couturieri*, ako boli Pierre Cardin, Hubert de Givenchy, Yves Saint Laurent a André Courrèges, resp. módni návrhári,

ktorí vytvárali už len kolekcie *ready-to-wear*, ako Daniel Hetcher, Michèle Rosier, Emanuelle Khanh a Élie Jacobson. Bez ich vstupu do procesu tvorby *ready-to-wear* kolekcií by nikdy priemyselne vyrábaná móda nemala taký úspech. Svoje kolekcie tvorili v čase, keď sa ekonomika priaznivo vyvíjala a navyše spoločenská atmosféra nahrávala všetkému mladému a novému, veď imperatívom šesťdesiatych rokov bolo vyzerať mlado za každú cenu. Móda mladej generácie po prvý raz predurčovala vzhľad doby a celý vývoj módy.

Fashion street

Celá dekáda šesťdesiatych rokov bola o radikálnej zmene, o ďalšej etape demokratizácie. Zmenila sa základná štruktúra módy. Nebol už len Paríž a jeho *haute couture*, ale na svete boli zrazu aj iné vplyvné miesta a mená. V Londýne sa v rytme „popmusic“ formovala nová kultúra – *teenage culture* a po prvý raz veľmi výrazne do módného diania zasiahla aj móda priamo z ulice – *fashion street*. Koncový užívateľ módy nemal až do šesťdesiatych rokov 20. storočia v podstate žiadny vplyv na štýly, ktoré kreovali dizajnéri. Na konci päťdesiatych rokov sa však v Amerike začali búriť mladí intelektuáli, ktorí odmietali *american way of life* spred vojny a spolu s tým aj oblek s kravatou ako každodennú uniformu. Začali nosiť športové bundy, tričká, tenisky a džínsy. Táto pohodlná módna vlna z ulice rýchlo prekročila Atlantik a po prvý raz *fashion street* predznamenal veľmi výrazné zmeny v móde v druhej polovici 20. storočia.

Tričká, džínsy a tenisky sú aj dnes najnosenejšími kúskami oblečenia na všetkých kontinentoch sveta. Hľadať dôvod, prečo je to tak, je zbytočné. Či to bol americký film alebo americký marketing značiek, ktoré naštartovali módu z ulice pre ulicu, je dnes v podstate irelevantné. Dôležité je, že ich ľudia nosia a že aj tieto obyčajné kúsky, za ktorými nie je žiaden dizajnér,

prispeli k demokratizácii módy, k stieraniu rozdielov – regionálnych, rasových, náboženských i spoločenských. Nový povojnový spotrebiteľ jednoducho vyjadril túžbu mať svoj hlas pri produkcii priemyselne vyrábanej módy a módnym priemyslom sa mu prispôbil, no na druhej strane začal hľadať a našiel spôsob, ako z toho aj profitovať.

Nástup off-shore výroby

Obrovský nárast *ready-to-wear* a jeho emancipácia vedľa *haute couture* ako nositeľa aktuálneho módného vzhľadu a tiež široká štýlová rôznorodosť viedli k tomu, že módnym tovarom začal exponenciálne rásť a veľmi výrazne sa zvýšila konkurencia. Vďaka hojnosti obchodných priestorov a produktov ľudia prirodzene vo väčšej miere začali uplatňovať svoje právo voľby a súťaž sa stala neľútostnou. V polovici osemdesiatych rokov najmä mnohé americké spoločnosti začali uzatvárať zmluvy s továrňami v krajinách s nižšími mzdami, aby znížili náklady a zostali tak konkurencieschopné. Výroba presunutá do zahraničia viedla k ďalšiemu rozšíreniu produktovej ponuky a významne prispela k zvýšenému konzumu. Do konca 20. storočia zostal v Európe a v Amerike len zlomok odevnej výroby a pozornosť módnemu priemyslu sa presunula zo zabezpečenia výroby na vývoj dizajnu a manažment jednotlivých procesov. Uzatvára sa jedna epocha, ktorú odštartovala priemyselná revolúcia. Ako píše Gilles Lipovetsky: „... moderná doba, obdobie zvyšovania priemyselnej výroby a distribúcie výrobkov, čo umožnil rozvoj dopravy a komunikácie, a neskôr tiež rozkvet základných trhových stratégií charakterizujúcich kapitalizmus, ako je marketing, obchodné domy, vznik značiek a reklama prechádza v druhej polovici 20. storočia do postmodernej doby, a tá je charakteristická všeobecným rozšírením konzumu a hodnotami, ktoré so sebou priniesol.“⁴³ *Ready-to-wear* k tomuto prechodu bezpochyby prispela.

Fast fashion

Po vstupe do nového milénia sa etabloval ďalší systém výroby, distribúcie a predaja módy – *fast fashion*, kde sa dajú aktuálne módne trendy kúpiť rýchlejšie a za ceny oveľa, oveľa nižšie. Zara, Mango, Gap, H&M, Topshop, Uniglo, tam všade je dostať kúpiť módu, ktorá dostatočne verne a veľmi rýchlo ponúka najväčšie hity tých najprestížnejších luxusných módných značiek. Tie to rýchle kolekcie módného oblečenia vychádzajú z najnovších kolekcií renomovaných návrhárov, ktoré sa prezentujú v rámci fashion week-ov v polročnom časovom predstihu pred samotnou nákupnou sezónou. Na rozdiel od tradičných obchodných modelov *haute couture* a *ready-to-wear* oblečenia, ktoré pripravujú svoje kolekcie na sezóny (jar/leto a jeseň/zima), *fast fashion* je komprimovaná do kratších cyklov. *Fast fashion* vytvorila viac nákupných sezón v rovnakom čase a priestore a spotrebiteľia túto zmenu prijali, rýchlo sa zorientovali a využívajú rýchlejšiu dostupnosť nových módných produktov. V rámci tejto novej módnjej spotreby sú tri dôležité faktory. Prvým je tzv. *market timing*, teda dobré načasovanie, ktoré si kladie za cieľ maximálne skrátiť čas výroby. Táto požiadavka tiež zvyšuje nároky na zabezpečenie distribúcie. Druhým je cena, tá je v prípade *fast fashion* faktorom, ktorý veľmi silne ovplyvňuje rozhodnutie spotrebiteľa. Náklady sa do značnej miery znižujú tým, že využíva lacnejšiu pracovnú silu najmä v rozvojových industrializovaných krajinách. Tie sa podieľajú takmer na 75 % výroby *fast fashion*. Nákupný cyklus je tretím faktorom, ktorý ovplyvňuje spotrebiteľov. Tradične bol cyklus nákupu založený na dlhodobých prognózach, ktoré avizovali, čo sa bude pravdepodobne kupovať o šesť mesiacov; *fast fashion* prišla so stratégiou rýchlej odozvy, čo má za následok vyššiu presnosť prognóz, pretože doba je výrazne skrátená.

Podľa Nelsona Fraimana, ktorý v roku 2010 publikoval štúdiu o Zare, tradiční maloobchodníci až 80 % svojej sezónnej produkcie vyrábajú a majú ju pripravenú ešte pred začiatkom sezóny a musia len dúfať, že pol roka dopredu dobre odhadli, čo sa bude nosiť ďalší polrok. Ak to tak nebude, potom ich čakajú nepredané zásoby a nemajú veľa možností, aby sa ich zbavili. Okrem zníženia cien a ďalších peňazí do reklamy im nezostáva nič iné. Zara vyrába šesť mesiacov vopred len 15 až 25 % z produkcie danej sezóny a až 50 % zo sezónnej produkcie je navrhnutých a vyrobených uprostred sezóny vo výrobe priamo v Španielsku. Čas odozvy je v tomto prípade doslova zázračný, pretože v Zare trvá len dva týždne, odkedy sa dostane nápad dizajnéra do obchodov. Nové trendy tak môžu prichádzať do obchodov dvakrát týždenne. Ak niektorý trend nezaberie, majú v Zare čas vyskúšať iný a potom ďalšie a ďalšie. Zara nemusí predvídať, prognózovať dopyt, ale môže reagovať na dopyt, ako sa vyvíja a mení. Ďalšou výhodou je to, že zostáva v obchodoch menej nepredaného oblečenia, ktoré odchádza aj s menšími zľavami. Fraiman odhaduje, že tradičné *ready-to-wear* značky predávajú 30 až 40 % kolekcie za menej než plnú cenu, zatiaľ čo v Zare, je to len 15 až 20 %. Navyše, vzhľadom na to, že zákazníci vedia, že nové kúsky, ktoré prídu do obchodov Zary, sú v obmedzenom množstve a mohli by sa rýchlo predať, sú motivovaní nakupovať v Zare častejšie ako v tradičných obchodoch. V priemere je to sedemnášť návštev za rok.

Zrýchlené tempo vs. módný systém

Módný systém bol v posledných troch desaťročiach ovplyvnený zvyšujúcou sa silou *fast fashion*, ktorá pozostáva z troch zadaných parametrov, tými sú: rýchlosť uvedenia na trh, rýchla ponuka a spotreba a nízke ceny. Kombinácia týchto troch ústredných paradigiem ovplyvnila celý súčasný globálny módný priemysel. Tento vývoj veľmi výrazne zasiahol do základov

módneho systému a do samej tvorby módneho dizajnu, ktorá je nositeľom estetickéj, ale aj technologickej zmeny. Zrýchlené tempo *fast fashion* prinútilo aj *ready-to-wear* značky navrhovať na sezónu kolekciu pozostávajúcu z 10 až 15 štýlov. Dopyt sa snažia odhadnúť na základe veľkoobchodných objednávok alebo výkonnosti minulých sezón a potom produkujú tisíce kusov v rámci *off-shore* výroby. Tieto hromadne vyrábané kusy sa spotrebiteľom ponúkajú za nadhodnotené ceny, aby zohľadnili pravdepodobné zníženie ich hodnoty, pretože ich čas a nadmerná ponuka znehodnotia. Módní dizajnéri pracujú pod tlakom potreby rýchlej výmeny rôznych štýlov v obchodoch a spotrebiteľského naladenia na nakupovanie v zľavách.

Táto rýchlosť ponuky a spotreby a tlak na cenu viedli k tomu, že takto nastavený a fungujúci módný systém neprispieva ku skutočnej kreativite v rámci tvorby módneho dizajnu. Posledná dekáda jasne ukazuje, že mnohé značky s cieľom zabezpečiť si zisky z predaja prevzali impulzy najmä od *streetwearových* značiek s veľmi jednoduchým, ale predajne úspešným sortimentom, ako sú tričká, mikiny a tenisky, ktorou chce osloviť najmä novú mladšiu generáciu spotrebiteľov. Tento novodobý fenomén, viac marketingový ako kreatívny, však v nijakom prípade nerieši problém dnešného módneho systému, práve naopak, prispieva ku kompromisným riešeniam, v ich dôsledku sa produkujú len ďalšie a ďalšie rýchlo vyrobené, spotrebované a odhodnené odevy, ktorých likvidáciu nemáme pod kontrolou.

Dôsledky rýchlej výroby a spotreby

Počas posledných tridsiatich rokov, keď došlo k prechodu na *off-shore* výrobu, v celom tomto odvetví nastala dramatická zmena a vývoj v rámci neho sa zameriaval len na technologickú efektívnosť výroby a znižovanie nákladov s cieľom udržať nízke

ceny výrobkov. To viedlo k tomu, že súčasný módný systém je založený prioritne na výrobných a komerčných postupoch, ktoré nie sú transparentné a udržateľné. To, čo bolo kedysi lineárnym systémom s jasným vymedzením vzťahu medzi dodávateľom a spotrebiteľom, sa postupne vyvinulo do virtuálneho, globálneho a fragmentovaného systému. Globalizácia a presunutie výroby do krajín s rozvíjajúcimi sa ekonomikami, najmä do Ázie, odstránili transparentnosť v rámci dodávateľského reťazca a boli príčinou veľkých škôd na životnom prostredí. Rýchla industrializácia Ázie viedla aj k zneužívaniu pracovných síl a zároveň spôsobila značné problémy so znečistením ovzdušia, pôdy a vody v dôsledku slabej či nijakej environmentálnej regulácie.

Udržateľnosť a transparentnosť sú dnes kľúčovými problémami, ktorým čelí až príliš rýchly módný priemysel, a to pre zložitú povahu negatívnych environmentálnych a sociálnych vplyvov, ktoré sú spojené s módnym oblečením počas jeho cyklu od výroby až po spotrebu. Aj keď v poslednom desaťročí vzrástlo povedomie o environmentálnych a sociálnych dôsledkoch módneho priemyslu, vyvíjali sa nové, čistejšie výrobné technológie a zintenzívnili sa výskum a vývoj nových udržateľných materiálov, resp. recyklovanie už použitých materiálov, ďalej pretrvávajú otázky, ako sa tendencia udržateľnosti a transparentnosti môže implementovať aj do súčasného obchodu s módou, do dizajnerských postupov a dosiahnuť potrebnú zmenu v naladení spotrebiteľov.

V rámci odvetvia narastá zhoda v tom, že udržateľnosť je možná iba radikálnou transformáciou módneho systému ako celku a že nevyhnutné zmeny v oblasti udržateľnosti sa musia realizovať vo všetkých jeho oblastiach, teda v rámci procesu tvorby dizajnu, vo výrobe, distribúcii, komunikácii, predaji a spotrebe módy.

Podstatou trvalej udržateľnosti, ako aj koncepcie trvalo udržateľného rozvoja, či v komplexnejšom ponímaní trvalo udržateľného spôsobu života je hľadanie vzťahov medzi jednotlivými aspektmi či dimenziami vývoja spoločnosti a života ako takého. V každom prípade len systémový prístup dáva zmysel tejto koncepcii, považovanej tiež za globálnu paradigmu, ktorej korene síce siahajú hlboko do histórie, ale v súčasnosti sa vynára s novou naliehavosťou a spája sa s existenčným imperatívom prežitia a budúcej kvality života. Už Aristoteles vo svojej Metafyzike vyslovil myšlienku, že vlastnosti systému nemožno určiť len vlastnosťami jeho častí, ale naopak, celok ovplyvňuje podobu a fungovanie jeho častí – „celok je viac ako súhrn jeho častí”.

Je čas spomaliť

Každá kríza, aj tá najnovšia, odhaľuje v oveľa väčšej miere slabé miesta systému. V prípade módného systému veľmi zreteľne ukázala, že ani zadefinovanie a zdôrazňovanie nevyhnutnosti trvalej udržateľnosti a transparentnosti pre módný priemysel v mnohých odborných analýzach a koncepciách, ani čiastočné technologické vylepšenia priemyselnej výroby, ale ani rôzne kampane a výzvy vlád, inštitúcií a aktivistov nedokázali módný systém ako taký preformátovať.

Výzva *#rewiringfashion*, ktorá vznikla v módnjej komunite bezprostredne po karanténnych opatreniach prijatých počas koronakrízy a v rámci nej sa spojili tak nezávislí módni dizajnéri, ako aj obchodníci s módou, deklaruje, že ich cieľom je udržať vieru v krásu, fantáziu a remeslo, ktoré sú jadrom tohto podnikania. Ďalej sa v nej konštatuje, že súčasný módný systém čoraz menej prispieva k skutočnej kreativite a v konečnom dôsledku neslúži nikomu, ani dizajnérom, ani maloobchodníkom ale ani samotným spotrebiteľom a dokonca ani našej planéte. Zdôrazňuje, že je čas spomaliť a znovuobjaviť

príbeh a kúzlo módy. Medzi problémy, ktorým čelia, zaraďujú módný kalendár, pretože nie je synchronizovaný s reálnymi sezónnymi potrebami spotrebiteľov a poškodzuje predaj; ďalej je to zastaraný formát módnjej prehliadky a v neposlednom rade aj závislosť od zliav, ktoré navigujú spotrebiteľov, aby čakali na zníženie cien, čím sa narušuje ziskovosť a hodnota značky pre všetkých v hodnotovom reťazci.

Chcú prehodnotiť a resetovať módný kalendár, ktorý nie je synchronizovaný s dnešným trhom, prehodnotiť načasovanie módných prehliadok a tiež obdobia nákupu a dodávky produktov. Problémy vidia v tom, že módnne prehliadky sú prezentované príliš skoro pred dodávkami kolekcií do predaja, čo vedie k tomu, že túžba spotrebiteľov po nich je oslabená. Navyše niektoré *fast fashion* značky ich návrhy rýchlo kopírujú a následne lacnejšie, rýchlejšie a jednorazovo dodávajú na trh. Dodacie lehoty nie sú synchronizované s reálnymi ročnými obdobiami a obdobia predaja v plnej cene sú príliš krátke z dôvodu nekontrolovateľného znižovania cien. Upozorňujú aj na to, že obchodníci s módou a módni žurnalisti strávia príliš veľa času, peňazí a energie cestovaním.

Navrhujú spojiť týždne módy pre mužov a ženy, mali by sa konať na prelome januára a februára a v júni, aby sa predĺžilo obdobie predaja za plnú cenu, minimalizovali by sa cestovné náklady a týždne módy by boli bez genderového rozlíšenia. Navrhujú zaviesť módnne prehliadky krátko predtým, ako sa do obchodov dostanú kolekcie vhodné pre nadchádzajúce ročné obdobie, nie s predstihom šiestich a viac mesiacov ako doteraz. Chcú synchronizovať nákupné obdobie na budúcu sezónu s prezentáciou aktuálnej sezóny, čím sa obmedzí cestovanie.

Ďalšia výzva tohto fóra smeruje k módnjej prehliadke. Sú presvedčení, že formát módných prehliadok je zastaraný a značky by mali mať voľnosť

pri prezentovaní svojich kolekcií, aby ich lepšie zacieliť na svoje spotrebiteľské publikum. Problémy vidia v tom, že formát módných prehliadok sa za päťdesiat rokov nezmenil, no dnes tieto predtým uzavreté obchodné podujatia pre obchodníkov novinárov a ďalších odborníkov, navštevujú celebrity a influenceri, ktorí ich zdieľajú online. Navyše módnne prehliadky nie sú optimalizované pre súčasný digitálny svet, v ktorom sa fotografie a videá šíria rýchlosťou blesku, čím sa znižuje záujem zákazníkov a návratnosť investícií do módných prehliadok zo strany značiek.

Navrhujú, aby módnne prehliadky boli primárne určené spotrebiteľom, aby zvýšili ich túžbu po nových kolekciách, a to tesne pred ich doručením do obchodov. Už nechcú dodržiavať pravidlá stanovené konvenciami alebo rôznymi módnymi inštitúciami, ktoré určujú formát prehliadok. Chcú byť slobodní pri prezentácii svojich módných kolekcií, aby mohli čo najlepšie zapojiť svojich zákazníkov a tiež tie médiá a komunikačné kanály, ktoré práve ich zákazníci sledujú.

Tretia výzva tohto fóra smeruje k prelomeniu závislosti módy od zliav, chcú posúvať zľavy do obdobia na konci sezóny a zastaviť rozsiahly predaj v zľavách v polovici či v priebehu sezóny. Problémy vidia nielen vo veľkom množstve nepredaných produktov v krízovej sezóne jar/leto 2020, keď maloobchodníci nebudú mať veľa možností na vyprázdenie svojich skladov, ale aj celkove v skorých a častých zľavách. Tie síce zvyšujú návštevnosť, predaj a tržby, no naučili zákazníkov ignorovať nákup za plnú cenu, narušili ziskovosť a postavenie značky v hodnotovom reťazci. Vyzývajú k tomu, aby všetky budúce zľavy odložili na január a júl, počnúc sezónou jeseň/zima 20/21 a počas sezóny zastavili všetky ostatné zľavy.

Ako píšú na záver, toto vyhlásenie obsahuje ich spoločné úvahy, aké

kroky sa musia podniknúť na ochranu krásy, tvorivosti a remesla módného priemyslu a zároveň budovať solídne a udržateľné firmy, ktoré dokážu prežiť súčasnú krízu a ísť ďalej.

Nové kontúry

Súčasná kríza COVID-19 zalarmovala módnú komunitu v rozsahu, aká tu dlho nebola. Je zaujímavé, že ich výzvy dosť rýchlo aj konkrétne kontúry, čo v doterajšej praxi nebývalo až také samozrejmé. Letné krízové mesiace ukázali, že sezónny módný kalendár a hlavne módna prehliadka sa menia takpovediac v priamom prenose. Počas leta, keď mali svoje termíny v módnom kalendári pánske kolekcie, *resort* kolekcie a *couture* prehliadky, sa väčšina značiek rozhodla prejsť do virtuálneho prostredia. No boli aj takí, ktorí napriek tvrdým hygienickým opatreniam predvádzali naživo pred obmedzeným počtom pozvaných divákov a v exteriéroch.

„Riešenie digitálnej show sa mi nepáči,“ povedal Domenico Dolce z návrhárskej dvojice Dolce Gabbana a pokračoval: „... módnou prehliadku nie je možné nahradiť ničím na obrazovke. Potrebujete fyzický kontakt, ľudské spojenie, pretože móda sa začína u ľudí.“⁴ V júli táto etablovaná značka urobila virtuálny show svojej *couture* kolekcie, ale ako to okomentoval Stefano Gabbana, „... bez publika to nebolo to isté, show stratila svoju podstatu.“⁵ Virgil Abloh, kreatívny riaditeľ pánskej línie Louis Vuitton, jednoducho zbalil svoju kolekciu do kontajnerov a poslal ju do Šanghaja bez toho, aby on sám alebo niekto z jeho parížskeho tímu vycestoval na miesto, kde ju predviedli na pontóne v prístave medzi kontajnermi. Jedno zo sprievodných videí s názvom *Upcycling Ideology*, ktoré bolo súčasťou prehliadky, dokladovalo, že niektoré kusy z jeho kolekcie sú vyrobené z recyklovaného materiálu a iné z recyklovaných nápadov z predchádzajúcej sezóny, čím chcel Virgil Abloh, podľa jeho slov, spochybniť súčasný stav módy a spotrebiteľom

odkázať, že hodnota odevu sa v priebehu času neznižuje. Na otázku, čo to má spoločné s luxusnou módou, odpovedal, že súčasná móda musí urobiť niečo viac, ako prezentovať odevy, a je na nej zodpovednosť ukázať aj cestu dopredu. Skvelý a dnes veľmi úspešný francúzsky módný návrhár Simon Porte Jacquemus sa nevzdal predvádzacieho móla a pozval 100 VIP hostí na zvlnené pšeničné pole, kde vytvoril 600 metrov dlhé predvádzacie mólo z drevených dosiek, ale zároveň ohlásil, že znižuje počet kolekcií za rok z piatich na dve.

Na druhej strane sa počas tohtoročného leta objavili digitálne módné prehliadky, a to v rôznej forme – dokumentárny film o vytvorení kolekcie, hudobné video, podcast alebo dokonca experiment vo virtuálnej a rozšírenej realite. Iba niekoľko z nich skutočne zarezovalo, ako príklad môžeme uviesť „show v krabici“ Jonathana Andersona a päťdesiatminútový film Maison Margiela od Nicka Knighta dokumentujúci vytvorenie najnovšej *couture* kolekcie tohto módného domu, ktorá poskytuje jedinečný pohľad na proces tvorby Johna Galliana.

V každom prípade možno konštatovať, že dochádza k istému spomaleniu, resp. módné značky avizujú spomalenie či vypúšťanie *resort* a *pre fall* kolekcií medzi hlavnými sezónnymi kolekciami a na komunikáciu so spotrebiteľmi hľadajú nové a lacnejšie formy. V mnohých z týchto výstupov cítiť snahu posúvať vnímanie módy, módného dizajnu spotrebiteľmi na celkom novú kreatívnejšiu a zodpovednejšiu bázu, ako je tá doterajšia, často čisto konzumná.

Oficiálny kalendár septembrového milánskeho fashion weeku, už spoločného pre pánske i dámske kolekcie, jasne naznačuje, že značky sa budú prezentovať tak tradičnou módnou prehliadkou, ako aj v digitálnej forme. Obidve tieto formy predstavenia kolekcií dali vzniknúť aj novému slovnému spojeniu *phygital fashion week*.

Zmeniť systém je vždy komplikované a platí to aj v prípade módného systému. Ako sme už spomenuli, módný systém prešiel najväčšími doterajšími zmenami na základe úspechu dostupnejšej *ready-to-wear* v polovici 20. storočia a na konci 20. storočia ho ešte viac zrýchlila *fast fashion*. V obidvoch prípadoch išlo najmä o nové spôsoby výroby, distribúcie a predaja módy. V prvých dvoch dekádach 21. storočia zasiahla módný systém vlna digitalizácie, čím sa opätovne zvýšila rýchlosť najmä v oblasti komunikácie a predaja, ktorej sa museli dizajnéri, producenci, ale aj tradiční obchodníci znova prispôbovať. Tie dnešné výzvy z ich strany sú reakciou na všetky tieto dynamizujúce faktory, čo môže viesť aj k hlbšej premene celého módného systému v rámci všetkých jeho procesov. Samozrejme, nebude to hneď a nebude to jednoduché, ale možno začiatok tohto procesu premeny práve zažívame. ■

Dana Lapšanská sa špecializuje na históriu módy, jej tendencie a módný marketing. Bola šéfredaktorkou časopisov *Dievča* a *Móda*. Pre Slovenskú televíziu producentsky a autorsky pripravila 75 dielov relácie *Módný klub*, ako módna editorka vytvorila mnohé módné editoriály do časopisov a katalógov a napísala celý rad recenzií a odborných štúdií. V súčasnosti prednáša na Univerzite Tomáša Baťu v Zlíne a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Pôsobí aj ako odborná konzultantka v oblasti tvorby kolekcií a marketingových nástrojov pre odevné firmy a módné značky.

1 <https://fr.fashionnetwork.com/news/Lettre-ouverte-pour-jean-touitout-tout-sera-a-reinventer-au-sortir-de-la-pandemie>

2 LIPOVETSKY, Gilles: *Říše pomíjivosti*. Praha: Prostor, 2010. s.180.

3 LIPOVETSKY, Gilles: *Postmoderní doba*. Praha: Prostor, 2013. s. 22.

4 <https://www.vogue.com/article/milan-fashion-week-spring-2021-physical-digital-shows>

5 <https://www.vogue.com/article/milan-fashion-week-spring-2021-physical-digital-shows>



NANOCHROME™

Príbeh vývoja inovatívnej technológie potlače nenatieraných papierov.

Nenatierané papiere sú dnes žiadanejšie ako kedykoľvek v minulosti. Ich obľuba narastá pre ich prírodný vzhľad, sú príjemnejšie na dotyk a vytvárajú dojem prestíže a vyššej hodnoty. Keď máme možnosť výberu, volíme skrátka prírodné nenatierané papiere. V neposlednom rade aj vďaka ich ekologickosti alebo v niektorých prípadoch nižšej cene. V minulosti sme ale pri preferencii nenatieraného papiera museli veľa obetovať. Cenou za benefity nenatieraného papiera boli vyblednuté a šedivé farby s obmedzeným kontrastom. Zvýšenej obľube nenatieraných papierov sa prispôsobila i ponuka, a tak dnes máme k dispozícii široký sortiment nenatieraných papierov. — Nanochrome team stál pred veľkou výzvou – ako spojiť a aplikovať najnovšie poznatky z manažmentu farebnosti, spektrofotometrie, rastrovania, UV procesov a nanotechnológií do tlačového procesu tak, aby sme nemuseli pri potlačí nenatieraných papierov privierať oči nad nedokonalou farebnosťou, vplíjaním sa farieb, nízkym kontrastom či absenciou detailov. — Cieľ, kedy sa tlač nenatieraných papierov blíži farebnosťou k natieraným, sa po veľkom úsilí podarilo dosiahnuť a uľahčuje tak zákazníkovi rozhodovanie pre prírodné nenatierané materiály.

V čom spočíva „kúzlo“ Nanochrome tlačového procesu?

Predstavte si, že viac nemusíte voliť medzi prírodným pocitom z nenatieraných papierov a ostrou a sýtou tlačou. Presne toto technológia Nanochrome™ natural20 umožňuje – prináša žiarivé farby na všetkých nenatieraných papieroch. — Problém zapíjania **farby** do nerovného povrchu nenatieraného papiera vyriešil Nanochrome™ natural20 použitím najjemnejších pigmentov, špeciálne upravených a vyvinutých pre nenatierané papiere. Takéto pigmenty sú nanášané rovnomerne na najvrchnejšiu vrstvu papiera, čím sa eliminuje problém rozptylu svetla, ktorý sa prirodzene vyskytuje pri prírodných papieroch. — Lepšie **detaily tlače** dosahuje Nanochrome použitím dynamického stochastického rastra farebný gamut, navyšuje množstvo farby na papieri a zachová viac detailov pôvodnej fotografie. — Použitím špeciálnych čiernych extra jemných častí pigmentu a LED UV technológie tlače prináša Nanochrome **hlbokú čiernu** farbu, aká ďaleko presahuje výsledky dosahované bežnými tlačovými technikami používanými pri nenatieraných papieroch. — Vďaka rozšírenému farebnému priestoru ponúka Nanochrome viac farieb a zjednotené odtiene. To zaručuje **hladké, konzistentné prechody** bez ostrých skokov alebo pásov.

Nanochrome technológia prináša obdivuhodné výsledky aj v praxi. Po sérii úspešných testovaní na papieroch od spoločnosti **Antalis**, sa o prevratných možnostiach technológie Nanochrome presvedčili už aj prví spokojní zákazníci tlačiarne **PrintCity**. Navštívte stránku www.nanochrome.com, kde máte možnosť dozvedieť sa viac a po registrácii aj nahrávať vlastné súbory a porovnávať ich v jednotlivých farebných priestoroch.



Peter Liška: The Time to Start Disproving Deep-Seated Ideas About Design is Now

Written by Barbora Krejčová

Peter Liška (1980) is a graphic design graduate at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, the studio of Pavel Choma (2000 – 2006).

Under Choma's leadership and even during the studies, Liška participated in the design and implementation of a permanent exposition *Biological Diversity of Slovakia* for Natural History Museum of the Slovak National Museum. He describes this experience as an initiating moment determining his professional path. After completing this studies, Liška and his classmate established the pingpong studio, and they designed and implemented several exhibition projects under this brand, for example, the permanent exposition in The Museum of Forestry and Wood Technology in Zvolen (*Timber Always Alive*, 2015) and the exposition *Nature of Turiec* in Martin (Andrej Kmet Museum, 2017). Liška also realised exhibition and design projects for several cultural institutions in Slovakia and Czechia, among them, the travelling exhibition *Dialógy SK* for SDC, the exhibition *Useful Photography* in SNG (2018), and the exhibition *The Harvest* (2019) for Nitra Gallery. Between 2013 and 2016, he designed the visual identity of the event Bratislava Design Week, and since 2018, he is responsible for the visual and architecture of the exhibitions for the competition Oskár Čepan Award. Liška claims that good design only needs to be functional. However, in his realisations, he follows various starting points that interconnect his liking of theoretical physics, ecology, and work with wood. Design is his personal matter and, in his own words, also therapy and tool which helps him organise his inner world.

You studied graphic design in Pavel Choma's studio. Did he bring you to exhibition design?

↓

Yes, except for one semester, I was in his studio throughout my studies. At the end of the fifth year, Pavel Choma approached my classmate, Robo Fulek, and me with cooperation in the tender for the design of a permanent exhibition *Biological Diversity of Slovakia* for Natural History Museum in Bratislava (*Zázrak prírody – Biodiverzita Slovenska*, 2006). In the end, we won it and, in addition to the sixth year at school, we realised it — certainly the moment of initiation which defined my professional life to a large degree.

How was your professional career developing after graduation?

↓

The experience with the realisation of this exposition was determinative not only for me but also for my classmates with whom we realised the exposition — Robo Fulek, Martin Kubina and Dušan Veverka. This team was not random, its formation goes back to high-school times, and after graduation at AFAD, we naturally continued in cooperating on projects. The cooperations with Pavel Choma also continued, so my professional life almost smoothly followed on my student life. Later, Martin Kubina initiated the establishment of the studio pingpong which specialised on exhibition design. In the full setup, there were five people in the studio — Robo Fulek, Dušan Veverka, Juraj Blaško, Martin Kubina, and me. Sometime around 2015, pingpong went through a natural development formally under Martin Kubina, but we continued in cooperation until 2018, i.e. for quite a long time.

How do you perceive the projects you have realised in retrospect?

↓

All of them form a certain experience together, determining what I know about exhibition design. In retrospect, I see how important it was that we not only designed but also implemented almost all of the projects. It started with relatively large-scale implementation of the exposition mentioned above, *Biological Diversity of Slovakia*, which took one year. Then a series of seven interactive science-popularising exhibitions for the Slovak Academy of Science in SNM (2005 – 2011) followed; we realised it in various teams even before we formally teamed up under the pingpong studio brand. These were characteristic with lousy budgets, but



also interesting topics, and it was excellent training. For instance, we later designed and realised the permanent exposition in Zvolen for The Museum of Forestry and Wood Technology in Zvolen (the exposition *Timber Always Alive*, 2015) and also the permanent exposition *Nature of Turiec* in Martin (SNM, 2017) which we did not realise as pingpong, but we were the same group of people. For the projects from this period, it is characteristic that they were mostly for museums and expositions — it is a specific genre and therefore, a specific experience.

Kristína Šebejová: When Design Respects and Cultivates

Written by Eva Jenčuráková

Kristína Šebejová (1990) mostly pursues book and magazine design, web design, and design of visual identities. She leads two projects which work with the public space of the city of Prešov and fundamentally influence its cultural affairs. The project *Ta Take Town* functions as a platform for texts inspired by the town, and it is also a guide to its parallel history. Recently, a promising initiative, *Reč mesta*, emerged — it fights against visual smog by highlighting good examples of advertising practice. Šebejová lives and works in Košice.

You studied visual communication at the Faculty of Arts, the Technical University of Košice, between 2011 and 2017. What brought you to graphic design?

↓

The decision to study visual communication probably resulted from the fact that I have always liked working with text — whether it was content creation or its visual formation. The Visual Communication studio offered me many options in both spheres of design mentioned above, so it wasn't difficult for me to choose my professional career.

During university studies, you created a newspaper called *Ta Take Town*, which you have been success-



fully pursuing for several years already. What's the newspaper's idea?

↓
The *Ta Take Town* newspaper emerged as a semester project during my bachelor studies. At the time, I got into the studio of the Polish professor, Marian Oslislo, who was commuting to Košice from Katowice right through Prešov. Back then, it was infamous for collapsing traffic. So he happened to spend many hours in traffic jams. During one of the studio consultations, I mentioned that I come from Prešov, and he immediately offered me to do a project about this city; saying that he would like to get to know it also from another perspective than before which was queuing with other cars among fed-up drivers.

I began to think about how I would introduce the town to him. Prešov is the third-largest city in Slovakia with a historic centre, cultural monuments, and rich history; however, it's technically similar to all surrounding Slovak towns. Only the locals, who live its every-day reality, probably realise its specifics. That's why I began asking acquaintances from Prešov, who have already written about the city, to join and contribute articles to the newspaper.

I remember the very first text in *Ta Take Town* titled *Mesto Snow* written by the artist and co-founder of the newspaper Slavo Capek. It follows on a dilemma in life which a majority of Prešov residents deals with: whether to stay in this city or move away for better conditions. He elevated the folk song *A od Prešova* to a kind of social ballad about the future of the city and its problem with the brain drain. You can also hear the third stanza of this song when trains leave as a jingle at the Prešov railway station which is already disturbing. In his text, Slavo called the chorus of the song a chorus of the immigration and apathy. He characterised *Ajaševéra* as a local Šariš-Hindu-nihilist mantra. I originally designed it graphically as an illustration to the article, later, also thanks to readers' response, we printed it on T-shirts. We have already made hundreds of them, and they are still in demand.

In the newspaper, we often focus on architecture. However, we try not to use professional discourse; we often characterise buildings and objects using associations and stories that

took place in them. This form is a lot more accessible to the general public, and also we really like the "hunt" for stories. In her book, *Citlivé mesto*, a literary theorist Daniela Hodrová describes such a form of writing as mythopoetic. City isn't just a background to stories of life, but it's its part and a reflection. We write about people, places, and buildings, at the same time, we also try to collect the individual pieces of the mosaic, which makes up the city.

How the people of Prešov react to the newspaper?

↓
After the publication of the first issue on social networks (still in 2015), the inhabitants of Prešov reacted very favourably, and we decided to continue also thanks to that. The newspaper has been published for five years, we have had three crowdfunding campaigns which covered the cost of printing the newspaper and the book *Ta Take Mesto*. We published the book two years ago, and it was sold out in a few months. We are currently preparing a reprint of it in cooperation with the University of Prešov in Prešov.

Marlène Huissoud: Nature is My Best Ally

Written by Jana Oravcová

Marlène Huissoud's works are highly visible at exhibitions on the future of design, ecology, sustainability, and innovative solutions. During her professional career since graduating at the Central Saint Martins' School of Art and Design in London in 2014, she has received many significant awards. In 2015, the Design Council UK named her among seventy best British design rising stars of the future British design, she was awarded the most innovative experimental artist by AI Global Excellence Award in 2018. During last year's London Design Festival, she attracted attention in the section Brompton Design with her project *Please Stand By*, which she presented in the garden of the Victoria and Albert Museum — it was a response to increasing biodiversity in London gardens and the ecosystem productivity.

There, Marlène Huissoud made the absolute first armchair but not for people but for insects. According to her, the project's aim, on which she cooperated with a team of scientists, was to help insects find refuge, a nest for hibernation, protection and find a suitable environment for their needs in the city. Insect homes, ambiguous by their organic shapes and used materials, smell, fascinate at first sight, attack all the senses but also encourage to ruminate our way of consumption and production, sustainability, issues of ecology and environment. Visitors could see it in many design shows, such as the London Design Festival, Vienna Design Week, Milan Design Week, Dutch Design Week, Paris Design Week, Design Miami Basel, Designblok Prague, and exhibitions at leading museums, e.g. Musée des Art Décoratifs, San Francisco Museum of Craft + Design, Design Museum Gent, Centre Pompidou, and MAK Vienna.

As we know, you grew up in the Alps in France, your father is a beekeeper. But it seems that the romantic idea of living in the Alpine nature also has an averted face, prompts thinking about nature, climate change. What does a bee, which is currently an endangered species, mean to you and your family?

↓
Foremost beekeeping was our livelihood, but beyond that, it was a way of living. Our every-day lives depended on bees and their needs; for me as a kid, it was fun and so inspiring! We would spend summers in a caravan, in the middle of the fields for the bees to produce the honey we would then sell in the local market. So for me, a bee is the start of everything I've done. Their current situation affects me a lot, and with my work, I'm trying to bring awareness and try to find solutions to help them.

In 2014 you graduated from MA Material Futures at Central Saint Martins' School of Art and Design in London where you developed the project *From Insects*. Did your family background influence your studies?

↓
Of course, it did! I use my family background as my strength — it always has a positive impact on my work. I think everybody's childhood influences their creativity. Mine

might sound particular because I had the chance to grow up outside of the box and live very close to nature.

In the future, we can change manufacturing methods thanks to new materials. Your work entitled *From Insects* comes from an exploration of insect materials — from the common honeybee and the silkworm. They represent an alternative to traditional materials. What do you see in their perspective?

↓
I don't see these materials as an alternative to traditional materials. When I started exploring these materials, it was a way to send a message, to raise awareness through Design/Art. I like to think it's also our role, as designers/artists, to inform people about any kind of issues whether social, environmental, political, etc. As artists and designers, we are here to shake society and underline what needs to be underlined especially in these crazy times.

Materials of the future create an opportunity for an interdisciplinary approach. There is nothing special about linking design with other scientific disciplines. You worked with scientists on *Please Stand By*. Can you describe how the collaboration went, who made up your team?

↓
The collaboration was essential for this project, we worked together on what would be the finest environment for the insects. We collaborated to find the best shapes, materials and colours and did quite a lot of research to make sure *Please Stand By* would be a sane/healthy refuge for insects. Jane Withers and the London Design Festival made up the team, and it was an excellent experience! Artists and designers always think a bit out of the box, it is very helpful sometimes to have the people in your team who have a rational eye.

You found yourself in the company of some Slovak artists. Tomáš Libertiny participated in an exhibition *La Fabrique du vivant* in Paris *Centre G. Pompidou* with a beeswax vase; you collaborate with Vlasta Kubušová on the *De/posium* project; in the MAK Vienna, you participate in the *Design Lab* exhibition where there are some



Slovak designers, too. These are rather experimental exhibitions that follow research, processes and are focused on innovative materials and approaches in design etc. These statement pieces are to talk to a wide audience about sustainability and environmental issues. How do you evaluate these exhibitions which are not an attraction for an average visitor?

↓

It's quite complicated to measure your impact with exhibitions, but I think it is very important to just raise awareness when you're given a chance whether in experimental exhibitions or a big museum, I like to diversify and spread my work to touch as many people as possible, it can be an art expert, a kid, a farmer. I like my work to be understood by everybody and not only created for an art or design specialist.

The Shard Symbolics — Chinese Porcelain and Contemporary Ceramics Design

Written by Petra Polláková

Porcelain represents not only an essential part of Chinese artistic tradition but also one of the main Chinese export commodities. Even since the era of Marco Polo, it fascinated European society which failed to reveal the secrets of its production for many centuries. Within today's global art and design scene, Chinese, as well as some Western artists, are returning to this legacy. For many of them, the historic "capital" of the Chinese porcelain — Jingdezhen — represents a crucial starting point; it still retains many of the original craft and manufacturing processes. Besides, this city is physically filled with porcelain shards and fragments which, on a symbolic level, express not only its historical memory but also the complexity and diversity of contemporary Chinese society and its global image.

The history of porcelain in Jingdezhen is an important part of research in the field of global art and design. This city in the south of China began acquiring its fundamental importance as a porcelain centre as early as in the late 13th and during the 14th century when then-scattered porcelain production began to concentrate there. The local state kilns, working under the strict supervision of imperial officials, supplied tens of thousands of porcelain products to the imperial court every year; they were intended not only for every-day use but also for ritual purposes. Only flawless pieces reached the Chinese court, each, even the smallest flaw in the production process meant the product's destruction. At the same time, private kilns operated in the vicinity of state kilns producing, among others, the porcelain items intended for European and world markets.

In May this year, a publication by a historian of East Asian art Anne Gerritsen *The City of Blue and White: Chinese Porcelain and the Early Modern World* was published; it researches the history of famous blue-white porcelain and other types produced in Jingdezhen, and its circulation as a global artistic commodity. The author is also interested in the local context, the connection of porcelain object of design with the specific historical story, life of the local inhabitants, and natural resources used to make the porcelain. Thus, the introductory chapter of the publication symbolically begins at the antique market in Jingdezhen, which takes place every Monday morning. The main part of the offer consists of thousands of shards of historic porcelain items, exhibited by local sellers directly on the ground in opaque clusters. These piles of diverse fragments create a complex structure which literally overlaps not only several craft production processes of Chinese porcelain, decoration techniques, painting motifs but above all, the various historical periods, including contemporary production. Shards of damaged porcelain vessels, typical ubiquitous part of the city thus serve not only as an attractive and often valuable souvenir for tourists and collectors, but they are also a source of income for locals.

The symbolic level of the porcelain shard as a certain historical and



artistic fragment is also reflected by contemporary artists, especially within the framework of various conceptual approaches. These references to the history of porcelain allow artists to explore not only the subject of the conflict between the Chinese tradition and contemporary art but also the issues of the dichotomy between the East Asian and Western culture.

In this respect, probably the best known are the approaches of the world-famous Chinese artist Ai Weiwei, b. 1957. Many of the author's projects draw on the history of Chinese ceramics and directly from the environment of Jingdezhen, using various methods of deconstruction or, conversely, reconstruction of ceramic material.

Viera Ličeniková-Škrabalová: Our Everyday Textile

Written by Zuzana Šidlíková

The name of Viera Ličeniková-Škrabalová (1925 – 2007) is now known to the professional public especially in connection with The Centre for Folk Art Production (ÚLUV) where she worked since 1949 and left more than three thousand drawings of folk costumes and accessories in its archive. However, her creative activity in the field of textile is much more extensive. As a professional artist and member of the Association of Slovak Artists (ZSVU), she got from clothing design to design of various utility textiles, stage production for film and theatre, illustrations, hanging textile "painting"; she was a member of expert committees and cooperated with several magazines. An important impetus for the initial comprehensive review of her works is the acquisition of legacy by the Slovak Design Museum (SMD) in Bratislava. We can state that the diverse collection, which contains photographs, designs, and realisations, as well as documents, is the largest in the field of textiles since the museum's establishment.



A somewhat forgotten story

In researching and sorting material from the late forties to the early nineties of the 20th century, we gain information about the important milestones in the socio-political transformation of Czechoslovakia; it also raises the question of how was the author's creative activity influenced by the family situation (she was a mother of three children) and the limitations of socialistic clothing and textile production. Viera Líčeniková-Škrabalová's works have so far been most comprehensively reflected (apart from occasional shorter studies published by ULUV) by Štefan Zajíček in the text published in the catalogue for the exhibition, which took place in the Záhorská Gallery in Senica at the turn of 1997/1998. It keeps a record of important biological data and offers a retrospective of the work by the then still living author, her memories, and personal experiences.

Viera Líčeniková-Škrabalová was born in Záhorie in Moravský Svätý Ján, her father was in the civil service and the family soon moved to Púchovská dolina. First, she started attending a school in Palárikovo, then in Bzenica, and finished a vocational school for girls' professions in Hodonín. She studied at the School of Arts and Crafts in Brno (1942–1946), where Josef Vydra later navigated her towards Bratislava ULUV. In the following school year, she entered her fourth year at Modeschule der Stadt Wien at the professor Alfred Knurz. It could have been ideal preparation for university studies, but when she was accepted to the theatre department Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna in 1947, the subsequent events of the February coup and failing to obtain an exit permit to Austria prevented her from beginning her studies.

Her student works from this period have been preserved: fashion drawings in various cuts and colour variations and wedding dresses. Her style of gentle figures, using pencil and watercolour, corresponds to the period style in fashion drawing.

Influence of folk textiles

Viera Líčeniková arrived in Bratislava in 1949, where she joined the team of a young institution — ULUV. For four years she was in direct

contact with authentic folk manifestation, artists and craftsmen; her main task was to draw the specifics of the folk costume of the individual regions of Slovakia directly in the field. They took the trips, which lasted several weeks, with a backpack. "They were keeping records of garments for women (single, married, older woman, and widow), men (bachelor, married, and older man), and of course, garments for children (clothing for infant, preschool and school child). They were keeping records of garments for summer and winter, as well as clothing for every-day work and festivities." Besides, she also recorded separate clothing parts and methods of tying them, accessories and hairdressing. In addition to her drawings, photographic documentation was also made. These research wanderings in the Slovak countryside were a certain adventure of youth and undoubtedly even a significant inspiration for her further works.

Thonet As a Pioneer of Modern Furniture Design

Contribution to the exhibition *Bentwood and Beyond: Thonet and Modern Furniture Design*

Written by Robert Kotasek

To commemorate the two-hundredth anniversary of the foundation of the furniture company Thonet, the Vienna Museum of Applied Arts (MAK) presented an exhibition *Bentwood and Beyond: Thonet and Modern Furniture Design*. Sebastian Hackenschmidt (head curator of furniture collection at MAK) and visiting curator Wolfgang Thillmann presented over two-hundred-forty exhibits in the context of technological, typological, aesthetic, and historical developments. They mainly focused on chairs; however, they also included several tables and benches in the exhibition. In addition to the objects in MAK's collection, which holds one of the most extensive collections of bentwood furniture in the world, there were also many international exhibits on loan.

The brand Thonet, which became one of the world-largest furniture producers in the 19th century, is automatically associated mostly with bentwood sitting furniture. In contrast to disposable goods, which have become a symbol of today's consumer culture, Thonet furniture is characterised by respect for materials and long durability. The company's famous products, such as the chair number 14, have become the icons of not only modern industrial design but also an inspiration for many artists — the coat hanger made of bentwood from the company's catalogue of 1904 became a ready-made by Marcel Duchamp. Thonet's furniture has thus found its way into many collections of museums pursuing European design.

Besides the company's history, production technology, and distribution systems, Hackenschmidt and Thillmann also discussed and reflected how furniture by the Thonet company, which was often used to furnish Viennese cafés and public facilities, influenced today's furniture design. For comparison, the exhibition presented furniture models from other producers as well as several avant-garde design experiments by contemporary artists such as Birgit Jürgenssen, Bruno Gironcoli, Ineke Hans, Rolf Sachs, Uta Belina Waeger, and Markus Wilfling.

Michael Thonet (1796 – 1871), a master carpenter of German origin, developed his process of working with wood in Boppard, Rhineland, Germany — thin strips of wood were steamed, bent and then glued together (Fig. 1). Bending wood was not a novelty, according to some design historians, the first attempts at this technology date back to ancient Egypt. However, all previous production processes were very cumbersome, lengthy and demanding. Bending the multilayer sheets by dipping in hot glue and subsequent drying in solid moulds did not guarantee good products resistance. With his new method, Thonet pioneered this technology and made bentwood durable by a combination of mechanical and chemical processes.

Michael Thonet presented his products for the first time in 1841 at the regional exhibition of the Association of Friends of Art in Koblenz. Here he met the Austrian

chancellor Metternich who invited him to Vienna with the promise of the possibility to develop the wood bending technology. In 1842, Thonet moved to Vienna for economic reasons, becoming a holder of the privilege by i.c. and received official permission to "bend all, even the most fragile, types of wood in any shape and curvature."

In the imperial metropolis, Thonet further perfected and simplified his revolutionary process: Instead of thin fabrics, he began using massive wooden poles, with beech wood proving to be the best. The turned beech prisms were placed in a hot steam autoclave — the duration of using steam was derived from the thickness of the beech bar, one centimetre of a diameter corresponding to one hour. After removing from the steam bath, the beech bars were placed on a special flange, which prevented damage to the wood structure when it was bent in contact with the metal mould. The thus fixed, steam-softened wooden parts were inserted into a pre-prepared cast-iron block. The pieces of wood in the moulds were then dried for about 20 hours at a temperature of 70° C and then lay in a fixed mould for several weeks. The machined shape of the part could thus be formed into the desired soft curve without cracking and other damage — it became a typical feature of Thonet products. Despite the change in shape, the structure of the wood remained very strong. This traditional production process from 1861 does not differ from today's production in many respects in terms of the procedures and technologies used.

What Will be with Fashion after the Corona Crisis?

Written by Dana Lapšanská

The current COVID-19 pandemic may be a global opportunity to accelerate transformation not only in the fashion industry in the context of transparency and sustainability, but also in setting up new processes throughout the fashion system. The reduction of production and sales

has brought a response of designers, fashion retailers, analysts, which we can call an inventory check of today's fashion system functioning with all its now often outdated procedures and tools.

Since the financial crisis in 2009, which halted the continuous growth of the fashion industry for the first time in the post-war development, but the result was only a devastating and unstoppable consumer euphoria associated with discounts; every expert in the fashion industry expected a necessary and essential change. Over the past eleven years, countless analysis and studies have been published around the world, and many expert discussions have taken place — they clearly stated that *rewiring* will not work without defining new procedures within the fashion system. However, only now there are clearer outlines of the necessary change drawn because the crisis caused by corona has accelerated the process of finding a new paradigm of development and many have already got involved.

One-hundred-eighty personalities of the world fashion, led by Dries Van Noten, agree that it is the time to change everything: Starting with selling fashion, through resetting fashion calendar — fashion seasons, to new transparent procedures and sustainability within the entire fashion industry, including consumption. The founder of the brand APC, Jean Touitou, took part with an open letter — expressing fatigue form outdated and deformed fashion system and pointing at “a malfunctioning fashion calendar, increased power of advertising and money, embarrassing *superficial creatures* conveying values that, strictly speaking, are disgusting”. These two appeals equally point to an unsustainable pace of production, a textile waste, poorly set fashion calendar not corresponding to sales, and also the detrimental impact of high consumption on the environment.

A brief tour of the fashion system's development

The definition of fashion system states that it is the structure, organisation, and processes used for creation, production, distribution, sales, and consumption of fashion. The fashion system embodies the entire

fashion supply chain and includes not only the individual components but also the methods adopted to enable and realise every activity.

The foundations of today's severely criticised fashion system, which no longer reflects the current situation, were born already in the mid-19th century when Charles Frederic Worth introduced certain rules and procedures for *haute couture* in Paris. His first act in fashion making was to sew a tag with the name and address of his fashion house on the reverse side of models — it dates the origin of brand in fashion. It was in 1858, and it was the first time when a dress was no longer an article of anonymous clothing from an unknown tailor, but it became a product with reference to its creator. Another great invention by Mr Worth was fashion shows at which young employees of his salon showed models for the following season with clients coming to see them directly in the salon. Until then, tailors visited their customers in their homes. The fashion show has thus become a unique tool of fashion marketing. Thanks to these innovations, Charles Frederick Worth turned the hitherto system of high fashion upside down. Ten years later, in 1868, he was instrumental in founding the *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, the first professional fashion institution pursuing organisation and coordination of fashion houses in Paris. He thus created the system of functioning of the Paris *haute couture* which remained unchanged until the middle of the 20th century and still works today with some modifications. It consisted of a particular timing, creating new fashion look twice a year which was presented in the form of a fashion show, while the model could not lack and still cannot lack a certain exclusivity, i.e. rare materials and handwork but also a certain aesthetic change. The basis of the fashion system, which, of course, was further developed and transformed, formed the name of the *couturier*, respectively brand in fashion, fashion calendar. It defined seasons spring/summer and autumn/winter where they presented models for the upcoming season, and vendors could buy them to their shops on a pre-determined date, and a fashion show as a unique tool for spreading information on fashion and current fashion look.

Nepopierateľný význam

Text Samuel Čarnoký

Získavanie skúseností prostredníctvom vzdelávania je dôležité a má veľký vplyv na formovanie súčasnej generácie tvorcov, ktorí sa zaoberajú aj dizajnom písma. Na domácej pôde má v tomto zmysle nepopierateľný a zásadný význam prostredie Katedry vizuálnej komunikácie na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Potvrdzuje to množstvo talentovaných absolventov, ktorých písma už boli publikované aj na stránkach časopisu *Designum*. Mnohé z ich písmaarských prác sú kvalitatívne porovnateľné s aktuálnou svetovou úrovňou v tomto obore.

V domácom prostredí bolo takmer nemožné priame vzdelávanie v oblasti dizajnu písma až do roku 2008, keď na Katedre vizuálnej komunikácie na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave vzniklo špecializované pracovisko Typolab (vedúci Palo Bálik, od roku 2016 Eva Pěč Brezinová – v rokoch 2017 až 2019 v zastúpení Jan Čumlivski). Experimenty s písmom

PRIOR

Písmo Prior vzniklo digitalizáciou kamenného nápisu PRIOR na Kamennom námestí v Bratislave. Jeho autorom je architekt obchodného domu Prior a hotela Kyjev Ivan Matušík. Počas trojdňového workshopu s Viktoriou Grabowskou na Vysokej škole výtvarných umení som digitalizovala glyfy z nápisu, mierne ich upravila pre potreby kompletnej abecedy/funkčného písma a doplnila zvyšné znaky podľa štýlu tohto nápisu. Ako výsledok som získala monumentálne nadpisové verzáلكové písmo.

Michal Tornyai

Diery NoContrast Thin
Diery NoContrast Light
Diery NoContrast Regular
Diery NoContrast Medium
Diery NoContrast Bold
HiContrast Horizontal Bold
HiContrast Vertikal Bold
LowContrast Horizontal Bold
LowContrast Vertikal Bold

Písmový systém Diery bol vytvorený na mieru pre sériu publikácií, ktoré vydáva združenie Čierne diery. Prvý raz bolo použité v knihe *Stratená Bratislava*. Systém Diery je súčasnou interpretáciou geometricky konštruovaných „priemyselných“ písiem z prelomu 19. a 20. storočia. Nakreslené sú štyri hraničné rezy (Vertical, Horizontal, Light a Bold), medzi ktorými sú generované ostatné rezy systému. Písmo má tri základné typy kontrastu: vertikálny kontrast, nízky kontrast a horizontálny kontrast. Zmeny kontrastu a tmavosti sú prítomné len na alfanumerických znakoch. Všetky nealfabetické znaky (diakritika, interpunkcia, symboly, atď.) majú konštantný kontrast a tmavosť v celej škále rezov. Písmový systém Diery obsahuje viacero alternatívnych znakov, ktoré rozširujú škálu jeho použitia.

PERFETTO

Písmo Perfetto vzniklo ako súčasť bakalárskej práce, ktorá sa venovala spomienkam na Neapol. Inšpiráciou sa stala typografia jednej z jeho ulíc, písmo je svojím tvarom subjektívnym zosobnením tohto miesta. S rozvlneným, gotickým charakterom existuje iba vo verzáلكách.

Michal Tornyai

Socha Thin
Socha Light
Socha Regular
Socha Medium
Socha Bold
Socha Black

Písmová rodina Socha je interpretáciou bezserifového grotesku. Písmo bolo prvotne nakreslené pod názvom *Ucho* v jednom reze pre detskú knihu *Počuješ ma?* vydavateľstva Egres. Neskôr, po mierom prekreslení a zmene názvu, bolo pridaných nových päť rezov. Zmeny medzi jednotlivými rezmi sa naraz dejú vo viacerých rovinách. Prvá je zmena tmavosti, od rezu Thin až po rez Black, zároveň s narastaním tmavosti narastá aj šírka znakov. Rez Thin je úzky a rez Black široký. So zmenou tmavosti a šírky sa zvýrazňuje charakter písma. Svetlé rezy sú neutrálne. Tmavé sú hravejšie, výraznejšie sa v nich ukazuje neštandardná práca s kontrastom (niektoré znaky ho majú obrátený, napríklad g, o, s). Písmo Socha má vysokú strednú výšku a krátke doťahy. Snaží sa v sadzbe fyzicky zaberať priestor. Písmo je použité v najnovšej knihe *Čierne diery*, ktorá mapuje verejné sochy Piešťan.

postupne vyústili do potreby metodologickej výučby. V roku 2010 prichádza do Typolabu ako asistent absolvent Michal Tornyai a stáva sa prvým pedagógom vyučujúcim digitálnu tvorbu písma v dejinách školy. Okrem konzultácií v Typolabe Tornyai vedie pre študentov na Katedre vizuálnej komunikácie štvorsestrálny predmet Písmo, posledné dva semestre sú zamerané na tvorbu nadpisového a textového písma. Ďalšia zmena nastáva v roku 2016, keď sa zameranie výučby v Typolabe transformovalo do ateliéru Písmo, ktorý vedie Palo Bálik s asistentom Michalom Tornyaiom. Ateliér Písmo spoločne s Typolabom a výučbou predmetu Písmo je súčasťou takzvanej typografickej platformy, na ktorej všetky tri pracoviská navzájom úzko spolupracujú.

Výber písiem do tohto čísla predstavuje písmaarské realizácie od pedagóga Michala Tornyaya a ukážky písmaarskej tvorby jeho aktuálnych študentov.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 03
rok / year 2020
ročník / volume XXVI
cena / price 3,40 €

vydáva / published by

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

dátum vydania / date of publishing

September 2020

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Lubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Perfetto, Prior, Diery, Socha

obálka / cover

Marlène Huissoud: Z kolekcia
Please Stand By, The Chair, nepálená
hlina, prírodné spojivo, drevo.
Foto: Valentin Russo

Peter Liška: Návrh a realizácia
drevenej konštrukcie pre
crafting plastics!, 2020.
Foto: Adam Šakový

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Keaykolour Embosing Buckram
Pure White 300 g/m²

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
v knižkupectvách a galériách
v Bratislave

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

v knižkupectvách a galériách mimo Bratislavu

Artforum v Žiline a Košiciach,
Galerie J. Fragnera v Prahe

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

Preberanie materiálov je možné len
s písomným povolením vydavateľa.
Jednotlivé články vyjadrujú názory
autorov a nemusia byť vždy totožné so
stanoviskom vydavateľa a redakcie.

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

© copyright

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

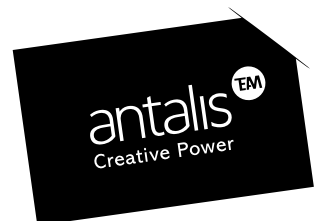
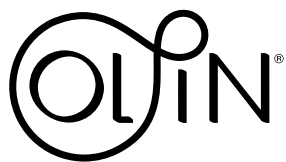
sídlo redakcie / headquarter

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

tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.

Limitless
applications
delivered
tomorrow



designum 3/2020

