



voľný predaj min. 100,- Sk (pre predplatiteľov 80,- Sk)

siet'

Alessandro Mendini

dizajn pre všetkých

dánsky dizajn

bariéry

english summary

3/1999

DESIGN[®]UM



Račianska 71
832 59 Bratislava
tel.:(07) 44 45 71 61
(07) 49 24 67 41
fax:(07) 44 25 00 42
E-mail: typocon@typocon.sk
<http://www.typocon.sk>
[ftp.typocon.sk](ftp://www.typocon.sk)

- Komplexná príprava tlačových podkladov vrátane grafických návrhov
- Skenovanie transparentných a odrazových predlôh na bubnovom skeneri Chromagraph S 3800 od firmy Linotype - Hell (maximálna veľkosť snímanej predlohy 650 x 510 mm)
- Stránková a hárková montáž na počítačoch Apple Macintosh a PC
- Osvit zo systémov Apple Macintosh a PC, na osvitových jednotkách Linotype - Hell:
 - Herkules PRO - maximálny formát osvitu B2 (730 x 550 mm), raster do 160 l/cm
 - Linotronic 630 - maximálny formát osvitu B3 (470 x 430 mm), raster do 80 l/cmOsvity môžu byť dodané na pamäťových médiách pre počítače Apple Macintosh a PC: externý HD SCSI, SyQuest 88 a 200 MB, Iomega disky Bernoulli, Jaz a Zip, magnetooptické disky 650 MB a 1,3 GB, CD-ROM disky
- Nátlacky Matchprint 3M na maximálny formát B2 (686 x 508 mm)
- Digitálne nátlacky 3M Rainbow na maximálny formát A3+
- Nahrávanie dát na CD-ROM disky
- Veľkoformátová digitálna tlač pre vnútorné aj vonkajšie použitie až do šírky 1,5 m
- Veľkoformátová laminácia a kaširovanie až do šírky 1,5 m

TYPOCON[®]
S.R.O.

COMPUTER GRAPHICS STUDIO

Obsah Contents

Za Jarolímom Vavrom Obituary: Jarolím Vavro 3

MOZAIKA INFORMÁCIÍ INFORMATION MOSAIC

Katarína Hubová: Bratislavské inšpirácie Erika Jourdana 4
Bratislava Inspirations by Eric Jourdan

Michaela Demovičová: Zrkadlo súčasnej slovenskej architektúry 5
A Picture of the Current Slovak Architecture

Michaela Demovičová: Dvor remesiel splnil očakávania 6
The Courtyard of Handicrafts Meets the Expectations

VÝSTAVY EXHIBITIONS

Helena Jarošová: Signum Design 8

Zuzana Bodnárová: Čaro krivky 10
The Magic of Curve

Michaela Demovičová: Tibor Uhrín – V dreve a kove 12
Tibor Uhrín – In Wood and Metal

Ľgnes Schrammová, Jacqueline Ruyak: Lhká a transparentná SIET' 14
Light and Transparent NETWORK

MOZAIKA INFORMÁCIÍ INFORMATION MOSAIC 17

Marie Korbel: Tendencie '99/ *Tendence '99*. Automobilita / *Automobility*. 2000 + 1: Hľadanie stratenej elegancie / *Project 2000 + 1: Searching for the Lost Elegance*. Electrolux a švédská cena za dizajn / *Electrolux and the Swedish Design Prize*. Chladnička ako kus nábytku / *Refrigerator as Furniture*. Coram Design Award. Výstava grafického dizajnu v Aarhuse / *Graphic Design Exhibition in Aarhus*. Veterníky / *Weather Vanes*. Recinto. Mosadzné kľučky / *Brass Handles*.

LIST Z... LETTER FROM...

Zdenka Yousefzamany: List z Hamburgu 22
Letter from Hamburg

DIZAJNÉRI DESIGNERS

Jarmila Račeková: Provokatér - tradicionalista Alessandro Mendini 24
Alessandro Mendini: Decoy and Traditionalist

KAPITOLY Z DEJÍN DIZAJNU CHAPTERS FROM DESIGN HISTORY

Zdeno Kolesár: Dizajn 70. rokov 28
Design of the 70's

INFORMÁCIE INFORMATION 33

Dizajn pre všetkých - značka, ktorá zaväzuje 35
Design for All Commitment Label

English Summary 37-40

TÉMA: DIZAJN PRE VŠETKÝCH TOPIC: DESIGN FOR ALL

Úvod do témy 41
Introduction

Andrew Summers: Dizajn pre budúcnosť 42
Design for the Future

Ľubica Pedersenová: Sociálne a humánne dimenzie dánskeho dizajnu 45
Social and Human Dimensions of Danish Design

Mária Riháková: Dizajn v priestore mesta 50
Design of Urban Spaces

Pavol Moravčík: Nové v starom 56
New in Old

Viera Kuracinová: Umenie v uliciach 58
Fine Art in the Streets of Bratislava

Hubert P. Froyen: Dizajn ako inžiniering kvality 61
Design as Quality Engineering

Adriena Pekárová: Bariéry 62
Barriers

en: Písací stroj, ktorý má budúcnosť 64
Typewriter with a Future

Peter Krečíč: Plečníkova Ľubľana a funkcia architektonických prvkov a detailov 66
Plečník's Ljubljana and the Function of Architecture Elements and Details

RECENZIE REVIEW

Ľudovít Petránky: Storočie dizajnu 69
A Century of Design

Zdeno Kolesár: Knižná séria k dejinám dizajnu 70
Book Series to the History of Design



Vydáva ■ Edited by

Slovenské centrum dizajnu, Bratislava
s finančnou podporou
Ministerstva kultúry SR.
Slovak Design Centre, with financial
support of Ministry of Culture of the
Slovak Republic.

Redakcia ■ Editorial team

Adriana Pekárová (šéfredaktorka,
editor-in-chief), Mária Riháková
(redaktorka, editor), Michaela
Demovičová (redaktorka, editor),
Andrea Pavlásková (tajomníčka,
secretary).

Grafická úprava ■ Graphics

Zuzana Chmelová

Spolupracovníci redakcie: Anton Ben-
dis, Soňa Ďurecová, Miroslav Horňák,
Katarína Hubová, Pavel Choma, Zdeno
Kolesár, Jiří Pelcl, Dagmar Poláčková,
Marek Škripeň.

Zahraniční spolupracovníci

■ Foreign correspondents

Lenka Bajželj (Lubľana), Peter Biľak
(Maastricht), Maria Korbel (Frankfurt),
Alastair S. Macdonald (Glasgow),
Jan Michl (Oslo), Jana Pauly (Praha),
Lubica Pedersen (Kodaň),
Edward Toran (New York), Zdenka
Yousefzamani (Hamburg)

Poštová adresa ■ Postal address

Slovenské centrum dizajnu,
redakcia DE SIGN UM,
P. O. Box 131, 814 99 Bratislava
Slovak Design Centre,
DE SIGN UM editorial office,
P. O. Box 131, 814 99 Bratislava,
Slovak Republic

Sídlo redakcie ■ Address

Jakubovo nám. 12, Bratislava
telefón ■ phone:
+421 (0)7 52 93 15 64
fax: +421 (0)7 52 93 18 38
e-mail: sdc@sdc.sk

Nevyžiadané rukopisy, fotografie
a diapozitivy sa nevracajú.

PrePress:

Typocon Bratislava

Tlač ■ Printing

BTB Bratislava
© SCD
ISSN 1335 - 034X
Registrované MK SR č. 889/93

Voľný predaj

Vybrané galérie a kníhkupectvá
v SR a ČR.

Distribuuje a objednávky prijíma ■

Distribution and Subscription orders

L. K. Permanent, spol. s r. o.
P. O. BOX 4
834 14 Bratislava
tel.: 07/44 45 37 11
fax: 07/44 37 33 11
e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

Podávanie novinových zásielok
povolené Riaditeľstvom poštovej
prepravy, Bratislava, pošta 12,
pod číslom 197/93.

Cena jedného čísla je 80,- Sk
pre predplatiteľov, odporúčaná cena
na voľný predaj je min. 100,- Sk.
Celoročné predplatné 320 Sk/384 Kč,
cena pre zahraničie 60 DM
+ poštovné.

Price per one copy abroad: 15 DM.

Annual subscription abroad:
60 DM + postage.

Na obálke: Alessandro Mendini – Pánska skriňa. Kolekcia Bisazza, 1997.

All you like to know about the Slovak Design
Centre you can find on the following address:

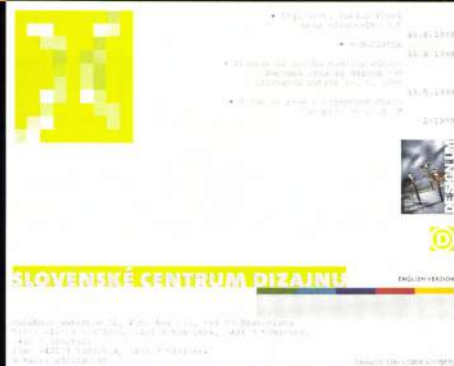
- Slovak Design Centre
- Publications
- DE SIGN UM
- Competitions



www.sdc.sk

vizuálna koncepcia: Peter Biľak, Peter Hajdin

Všetko, čo chcete vedieť o Slovenskom centre
dizajnu, nájdete na internetovej adrese:



- Slovenské centrum dizajnu
- Súťaže dizajnu
- DE SIGN UM
- Publikácie, knižnica
- e-Bulletin

z a J a r o l í m o m V a v r o m



19. septembra 1999 zomrel v Piešťanoch doc. akad. soch. Jarolím Vavro, významný slovenský priemyselný dizajnér a pedagóg. S jeho menom sa spája viac ako tridsať rokov profesionálnej práce

najmä v oblasti strojárského dizajnu a pedagogickej činnosti.

Jarolím Vavro sa narodil r. 1940 v Pobeďime. Po maturite na Priemyselnej škole strojníckej v Dubnici nad Váhom študoval v rokoch 1958 až 1964 na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe v novootvorenom oddelení tvarovania strojov a nástrojov, neskôr v ateliéri dizajnu zameranom na priemyselný dizajn a zdravotnícku techniku v Zlíne pod vedením nestora československého dizajnu Zdeňka Kováča.

Po skončení štúdia sa vrátil na Slovensko ako jeden z prvých absolventov v tejto špecializácii a nastúpil do Chirany Piešťany, kde dlhé roky spolupracoval na vývoji zdravotníckych a sanitárnych zariadení. Za dizajn zubnolekárskoho kresla získal r. 1967 cenu Zväzu výtvarných umelcov, za zubnolekárské kreslá radu ZOK cenu Vynikajúci výrobok roku 1970. Jeho návrhy sa stretli s pozitívnym záujmom aj v zahraničí, napr. na trienále v Miláne r. 1968 a na výstave Exempla v Mníchove r. 1980, kde získal ocenenie veľtrhu. R. 1984 sa spolu s J. Pokorným dostal do finále medzinárodnej dizajnerskej súťaže v Osake s projektom malého žeriavu s pojazdovou kabínou.

Jarolím Vavro stál aj pri zrode pôvodne medziodborového štúdia dizajnu (1988 - 89), dnes Katedry dizajnu STU v Bratislave. Ako pedagóg vychoval viacero nádejných slovenských dizajnérov, ktorí boli od r. 1993 oceňovaní v domácich súťažiach Dobrý design, Cena za dizajn v SR a Talenty v DE SIGN UM, ale aj v zahraničí.

S Jarolímom Vavrom odišla výrazná osobnosť súčasného slovenského priemyselného dizajnu. Česť jeho pamiatke!





Konferenčný stolík Medvedia



Príborník Bratislava

ERIC JOURDAN *pocťa rôznorodosti Bratislavy*

bicykla vystavených pri príležitosti Tour de France. Jedným z najväčších spoločných podujatí bola účasť slovenských škôl a dizajnérov na Bienále dizajnu v Saint-Etienne v novembri 1998. V minulom roku to bola opäť Nitra a účasť francúzskych kolegov na FÓRUM DESIGNU '98 v rámci veľtrhu nábytku. Zaujímavou akciou pripravenou výskumno-realizačným centrom pri Katedre dizajnu VŠVU bol i medzinárodný projekt nábytku pre Salón nábytku v Paríži. Eric Jourdan spoločne s ďalšími dizajnérmi - Ivanom Čobejom, Rastom Turekom, Jiřím Pelclom a nemeckým dizajnérom Nicom Vidakovičom - pod hlavičkou Mobiliéru, ktorý celý projekt realizoval, vystavovali na začiatku tohto roka na francúzskej pôde.

Teda slovenské názvy Jourdanovej kolekcie sú možno trochu prekvapujúce, ale určite nie náhodné.

Katarína Hubová

„Je ťažké vysvetliť, prečo som dal svojej kolekčii nábytku slovenské názvy.

Spomínam si, že som chcel narušiť čistotu, minimalizmus a jednoduchosť foriem mojich prác. Chcel som urobiť nábytok, v ktorom by moja radosť z predstavy, skice bola zjavná aj pre diváka.“

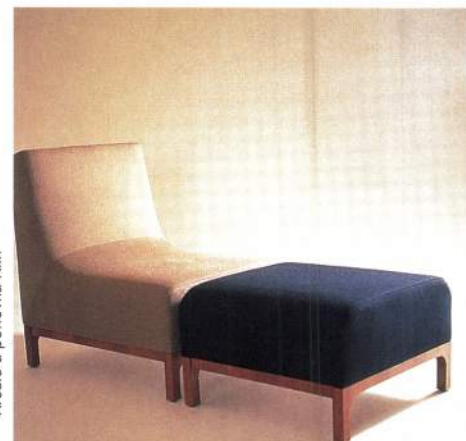
Názvy ako Medvedia, Klin, Bratislava a Dunaj vzbudzujú ak už nie radosť, tak aspoň príjemné prekvapenie, rovnako ako Jourdanova nová kolekcia nábytku vystavená v parížskej galérii NEOTU. Je pre nás zaujímavé, ako vnímajú Bratislavu alebo aj iné mestá na Slovensku cudzinci. O to väčšmi je lichotivé, že Eric Jourdan našiel inšpiráciu pre svoj nábytok práve v Bratislave.

„Keď prídete z Francúzska do Bratislavy, udrie vám do očí sloboda farieb, tvarov a foriem tejto architektúry. Môžete tu nájsť okrem nádhernej barokovej architektúry všetko, čo sa postavilo v 40., 50. a 60. rokoch. Mne sa zdajú byť tieto stavby navrhnuté v dobrých proporciách a v každom prípade vidieť v tejto architektúre snahu po modernosti, ktorá je zriedkakedy inde, a to ma zaujalo. Veľmi často sa inšpirujem architektúrou, keď navrhujem nábytok. Slovenské budovy v tejto kolekčii pre NEOTU zavážili väčšmi ako iné. Je veľmi príjemné vidieť v hlavnom meste zmes baroka a modernizmu. Výber slovenských názvov je istým spôsobom pocťa rôznorodosti Bratislavy.“

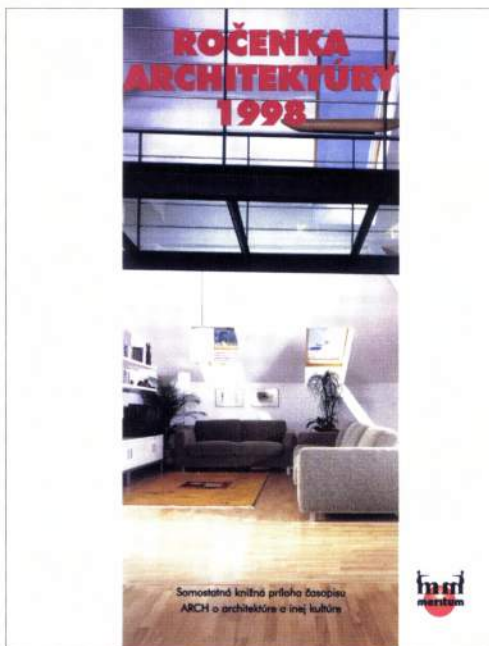
Do Bratislavy a na Slovensko Eric Jourdan cestuje, dá sa povedať, pravidelne už niekoľko rokov. V rámci spolupráce s Katedrou dizajnu Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave sa ako pedagóg školy výtvarných umení v Saint-Etienne zúčastňuje na viacerých projektoch a výmenných stážach. V roku 1994 to bol projekt „Nábytok“, vystavený v Nitre na veľtrhu nábytku po prvýkrát. Okrem nábytku obe školy pracovali na téme cestovnej žehličky pre francúzsku firmu Calor a na nových riešeniach



Pohovka Danube



Kreslo a pohovka Klin



Organizujete aj cenu ARCH.

Tým, že už od roku 1995 systematicky a veľmi podrobne mapujeme architektonickú scénu, získali sme o nej dostatočný prehľad, potrebné množstvo informácií a dostatočné renomé na to, aby sme vlni mohli zrealizovať prvý ročník Ceny ARCH '98, ktorá istým spôsobom konkuruje existujúcim architektonickým cenám. Ide o „súkromnú“ cenu, ktorá je postavená na našom chápaní dobrej architektúry. Cena má prívlastok „Za najkrajšiu architektúru“. Nominovanými prácami môžu byť len realizácie, ktoré sa objavili v našich médiách. Porotu tvorí medzinárodná redakčná rada časopisu ARCH o architektúre a inej kultúre (zo zahraničných členov spomeniem architektov Andreja Hrauského z Ľubľany, Petra Pelčáka z Brna a Jana Stempela z Prahy) a je doplnená o renomovaných teoretikov a architektov zo zahraničia - architekti Dietmar Steiner, riaditeľ Architektur Zentrum Wien, a docent Miroslav Masák. Proces nominácií a viackrátového hodnotenia vyvrcholí slávnostným odovzdaním ceny 14. októbra.

Prioritným záujmom vydavateľstva je vydávanie odborných periodík a publikácií. Pri zostavovaní Ročenky architektúry 1998 ste sa však zriekli výberového prístupu a do publikácie ste zaradili práce prihlásené samotnými autormi. Prečo?

Je to otázka koncepcie a zamerania časopisu Arch o architektúre a inej kultúre, ktorý je časopisom reprezentačným a odborným, je orientovaný na to najlepšie, čo vzniká v oblasti architektúry a interiérového dizajnu. Na jeho stránkach sa objaví len to, čo bezvýhradne odsúhlasí celá redakčná rada, ktorá pritom

zrkadlo súčasnej slovenskej architektúry

V polovici júla sa v priestoroch bratislavskej galérie K. F. A. konal slávnostný krst v našom prostredí ojedinelej publikácie - Ročenka architektúry 1998, ktorú už po druhýkrát vydalo vydavateľstvo Meritum. O publikácii, ale aj o iných aktivitách vydavateľstva sme pri tejto príležitosti hovorili s vydavateľom Ing. arch. Martinom Mašekom, CSC.

Meritum pôsobí na trhu periodík a publikácií venovaných architektúre niekoľko rokov, ale odbornej verejnosti je dobre známe ako vydavateľstvo orientované na cieľovú skupinu architektov, teoretikov, stavbárov, študentov a priaznivcov architektúry. Napriek tomu - môžeme začať práve charakteristikou vydavateľstva a jeho aktivít? V lete začal bežať siedmy rok našej existencie. Systematickému vydávaniu odborných kníh sme sa začali venovať až v roku 1995, aj keď prípravy na vydanie našej prvej publikácie prebiehali už v roku predošlom. Išlo o titul Kto je kto v architektúre na Slovensku, ktorý sme vydali v spolupráci so Spolkom architektov Slovenska. Potom už nasledoval celý rad kníh edície Súčasní slovenskí architekti, o čosi neskôr sme začali s vydávaním odborných periodík - už v priebehu roku 1994 vyšli prvé skúšobné čísla nášho prvého časopisu ASB (Architektúra, Stavebníctvo, Bývanie), vtedy ešte postaveného na reklamných článkoch, rok nato vyšli štyri čísla nultého ročníka časopisu pre architektov ARCH o architektúre a inej kultúre, ktorý spočiatku vychádzal v čiernobielym vyhotovení a v novinovom formáte v náklade 300 kusov. Dnes vychádza vo formáte A4, je plnofarebný, doplnený o anglický preklad a v náklade viac ako 2000 kusov. Z ostatných publikácií spomeniem Sprievodcu po architektúre Bratislavy 1918 - 1950, Ročenku architektúry, pripravujeme publikáciu určenú najmä študentom architektúry Dejiny stavby miest. Znamená to, že popri základnej činnosti, ktorou je vydávanie dvoch časopisov, sa snažíme čoraz väčšími rozsahmi obsiahnuť odbornú časť vydavateľskej činnosti, pričom dnes sme v tejto oblasti najväčším slovenským vydavateľstvom.

uplatňuje tie najprísnejšie výberové kritériá. Ročenka je teda akousi kompenzáciou za prísny výber.

Môžeme tomu rozumieť tak, že vaším cieľom nebolo v tomto prípade prezentovať kvalitnú architektúru, ale skôr reflektovať realitu? Zastávam názor, že vysokú odbornosť a preferovanie kvality, tak ako to je v časopise ARCH, je žiaduce vykompenzovať snahou o sprostredkovanie reálneho stavu našej architektúry. Musíme mať na pamäti, že ročenka je vlastne prílohou časopisu ARCH o architektúre a inej kultúre, ktorý mapuje tú absolútnu špičku, a to nielen domácu, ale i zahraničnú. Mapovanie najvyššej kvality tu teda neustále prebieha, ale ročenka je tu na to, aby nám pomáhala uvedomiť si reálny stav slovenskej architektúry, dopĺňa jej obraz. A ten podľa ročenky nemá nič spoločné s katastrofou - skôr naopak. Aj keď sa niekedy niečo negatívne skritizuje, vždy ten štandard zostáva na vysokej úrovni. Odzrkadlilo sa to aj na ročenkách. Navyše je potešiteľné, že architekti pochopili princíp ročenky a neposielali nám práce, ktoré oni sami nepokladali za vydarené. Preto je výsledok dobrý a vlastne neskresľuje realitu. Obraz slovenskej architektúry je v tomto prípade to, čím sa naši architekti chcú pochváliť.

Ďakujem za rozhovor.

Michaela Demovičová



dvor remesiel *splnil očakávania*

História Dvora remesiel sa začala písať začiatkom roku 1994. V čase, keď sa potreba oživenia umeleckých remesiel na Slovensku stávala čoraz naliehavejšou, vznikla myšlienka sprístupniť atraktívne nádvorie Ústredia umeleckej ľudovej výroby (ÚĽUV) širokej verejnosti a zbaviť tak túto kultúrnu inštitúciu nelichotivého prívlastku „zakonzervovaná“. Ruka v ruke s týmto projektom podporeným množstvom sprievodných aktivít kráčať aj záujem zintenzívniť spoluprácu s dizajnérmi, ktorý mal nášmu tradičnému remeslu priravnáť dôstojné postavenie v zahraničí, ale predovšetkým u nás doma. O tom, do akej miery sa tieto vízie stali skutočnosťou, sme hovorili so staronovým riaditeľom ÚĽUV-u Ing. Milanom Beljakom.

V dávnejšom rozhovore ste v časopise DE SIGN UM (1/1995) formulovali zámer zmeniť uzavreté a tak trochu izolované ÚĽUV na inštitúciu, ktorá by bola zaujímavou nielen pre odborné kruhy, ale dokázala by prilákať a nadchnúť aj laických obdivovateľov tradičného remesla. Tu niekde majú korene aj projekty zriadenia Dvora remesiel, organizovania prednášok, kurzov a seminárov, či sprístupnenie vašich knižničných fondov. Naplnili sa vaše očakávania?



Musím priznať, že keď som si spomínaný článok opäť po rokoch prečítal, potešil ma. Na malej ploche dokázal vecne informovať o cieľoch a zmysle premien realizovaných v ÚĽUV-e od roku 1993. Odvtedy nás však už delia štyri roky a deformácie vnášané do procesu premien zanechali v ÚĽUV-e svoje stopy. Odpoveď na vašu otázku bude preto trochu zložitejšia a nie celkom jednoznačná.

Práca s laickou verejnosťou sa časom úplne odklonila od našich predstáv šírenia remesla najmä ako životného štýlu. Napriek varovaniám sa orientovala na rekvalifikačné kurzy. Noví kormidelníci nerešpektovali, že počet výrobcov spolupracujúcich s ÚĽUV-om klesol z 1300 na 600 len preto, lebo ÚĽUV nedokázal zabezpečiť odbyť ich výrobkom. Absolventi rekvalifikačných kurzov sa nám teraz neustále ozývajú a sú právom nespokojní, lebo prácu nezískali a niektorým sa nevrátili ani ich záverečné práce. Imidž organizácie utrpel a nám nezostáva iné, len napravná chyby. Dnes už nikoho nezaujíma skutočný vinník. Otvorili sme Dvor remesiel, čím sme naplnili naše dávne sny a sebe aj verejnosti sme tým dokázali, že pôvodné smerovanie ÚĽUV-u bolo správne. Prvá lastovička v podobe dvojmesačnej akcie „Prázdniny s remeslom“ bola mimoriadne úspešná. V ôsmich päťdňových cykloch absolvovalo zhruba 160 detí kontaktné kurzy v piatich remeselných dielnach – hrnčiarskej, drotárskej, rezbárskej, tkáčskej a v dielni prírodných pletív. V jednom cykle bolo 20 detí rozdelených do piatich skupín po štyri a v každej dielni strávili pod dozorom lektora jeden deň. Myslím si, že nielen naše, ale aj ich očakávania sa naplnili, keď si so žiariacimi očami odnášali vlastnoručne zhotovenú varešku, prstienok z drôtu, utkaný koberček, vytočenú vázičku alebo šúpoľovú bábiku. Pre deti, ale aj pre nás to bol začiatok – prvý kontakt, preto kurzy v rámci prázdninovej akcie nazývame kontaktnými. Pre deti, ktoré prejavia hlbší záujem o niektoré z ľudových remesiel zaradených do prázdninových kurzov, pripravujeme dlhodobé kurzy. Počas školského roku otvoríme Školu ľudových remesiel s dlhodobými kurzmi pre deti aj pre dospelých záujemcov. Bude to opäť obdobie plné očakávaní a skúšok. Otvorili sme aj predajňu remeselných potrieb, určenú najmä pre výrobcov a absolventov kurzov, a postupne v nej rozširujeme sortiment. Začali sme s realizáciou kultúrnych akcií – bábkové divadlo, folklórne



večery, výstavy atď. Knižnica na svojich prvých čitateľov ešte čaká. Návštevníci sa zrejme ukážu, až keď nadídu dlhé zimné večery. Potom aj my zahrnieme do svojho programu Dvora remesiel prednášky a semináre. Nič nie je dokonalé a aj nám zostal dosť široký priestor na vylepšovanie.

Pre životaschopnosť tradičných remeselných výrobkov je nesmierne dôležitá nielen ich estetická hodnota, ale rovnako aj ich užitočnosť a každodenná použiteľnosť. Tu je priestor pre prácu dizajnérov, ktorých úloha je pre obchodný úspech nenahraditeľná. Ako s nimi spolupracujete?

V roku 1995 sa sľubne rozvíjajúca spolupráca so študentmi dizajnu Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave rozplynula a nadviažeme na ňu až v školskom roku 1999/2000. Ekonomická situácia na Slovensku sa medzitým výrazne zhoršila a všadeprítomná recesia postihuje aj ÚLUV. Maloobchodný obrat sa znížil až o 30%. Som presvedčený, že ak by naši nástupcovia zotrvali počas uplynulých štyroch rokov pri spolupráci s mladými dizajnérmi, mal by dnes ÚLUV viac priestoru na prekonávanie recesie. Krátko po návrate do ÚLUV-u som sa preto

skontaktoval s doc. Ferdinandom Chrenkom, vedúcim Odd. industrial designu VŠVU v Bratislave, ktorý bol dušou spolupráce medzi našimi inštitúciami. S jedným z jeho absolventov sme v septembri uzatvorili pracovný pomer a s ďalšou absolventkou rokujeme o podmienkach externej spolupráce. Opäť sa rozbieha aj spolupráca so študentmi. Verím, že študenti opäť prejavia o spoluprácu s ÚLUV-om záujem. Oproti minulosti bude atraktívnejšia. ÚLUV sa totiž zapojil do projektu Európskej federácie ľudového umenia a remesiel Kruhy na vode, ktorý v rámci projektu Raphael dostal finančnú podporu Európskej únie. Projekt má dve časti. Prvou je národná súťaž Kruhy na vode – dizajn pre budúce milénium. Cieľom súťaže je vytvoriť dizajn vychádzajúci z národných tradícií s posunom do nadchádzajúceho tisícročia. Druhou časťou sú rovnako atraktívne výmenné stáže pre mladých dizajnérov v Škandinávii. Rokovania so švédskou stranou sa už dostávajú do konkrétnej polohy.

Na 2. svetovom kongrese Medzinárodnej organizácie pre ľudové umenie ste boli zvolení za predsedu komisie pre umelecké remeslá, na funkciu ste však napokon rezignovali. Môžete nám na záver rozhovoru povedať, či sa k nej mienite opäť vrátiť?

Krátko po mojom zvolení za predsedu komisie som bol ministrom Hudecom odvolaný z funkcie riaditeľa ÚLUV a keďže som začal pôsobiť v úplne odlišných oblastiach, na funkciu v IOV UNESCO som rezignoval. V čase môjho návratu do ÚLUV-u síce mandát, ktorý som obdržal v roku 1995, ešte nevypršal, situácia v ÚLUV-e však bola koncom minulého roku natoľko zložitá, že som svoju abdikáciu potvrdil. Ani dnes by som sa nerozhodol inak.

Ďakujem za rozhovor.

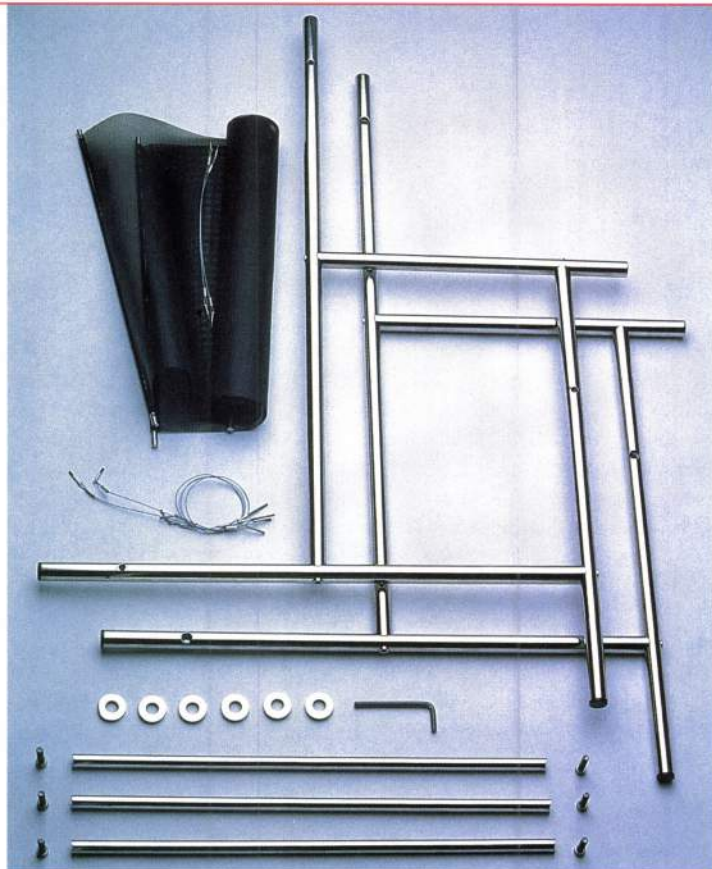
Michaela Demovičová

signum design

Helena Jarošová

Barbora Škorpilová, Jan Nedvěd: stolička Skrznaskrz, antikoro, sieťovina, 1997. Foto: Filip Šlapal.

UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ MUZEM, PRAHA
30. júna – 31. októbra 1999



Výstava *Signum Design* ponúka návštevníkovi nielen prehliadku rôznych predmetov a tvarov 80. a 90. rokov, ale pravdepodobne aj prekvapenie, čo všetko zahŕňa pod pojem dizajn kurátorka výstavy Milena Lamarová, dlhoročná pracovníčka Uměleckoprůmyslového muzea a známá publicistka. Skromná plocha výstavnej siene historickej budovy UPM musela byť rozšírená o ďalšie podlažie, aby sa do nej zmestil nábytok, sklo, porcelán, šperky a dokonca niekoľko produktov voľného výtvarného umenia. Azda preto, že niektoré typické predmety, ba celé odvetvia dizajnu chýbajú, prítomnosť šperkov a výtvarných diel sústreďuje na seba väčšiu pozornosť. Zostáva jediné vysvetlenie: zámerom výstavy bolo ukázať čo najväčšiu rôznorodosť, až bohatstvo výtvarnosti súčasného objektu, a vlastne šperk tu zastupuje materiály a tvary, ktoré by inak chýbali, pretože svojím rozmerom presahujú možnosti výstavy (monumentálne formy, architektúra). Avšak prítomné výtvarné diela Karla Nepřaša, Margity Titlovej, Františka Skálu, Radoslava Kratinu, Kateřiny Vincourové a Petra Vlčka už nie sú duchampovské ready-made. Sú to dôkazy toho (a preto by tu mohli byť ďalšie a ďalšie, medzi nimi určite Jiří Černický), že toto storočie je civilizáciou tovarov, predmetov, vecí, teda vlastne dizajnu.

Dizajn sa v Európe ustálil približne medzi 30. a 60. rokmi. Do vienu dostal predovšetkým tradície Bauhausu a neskôr ulmskej školy. Tak zotrval až do 70. rokov, nadobudol silu a suverenitu, o ktorých nikto nepochyboval. Známymi činmi talianskej Alchymie (1978) a Memphisu (1980) sa začala éra kreatívneho dizajnu, zdôrazňujúceho nie neutrálne, ale expresívne hodnoty. S touto snahou odpadla starosť o prestížnu priemyselnú formu a otvorila sa tak možnosť pre umeleckopriemyselné prístupy a malé výroby. Z dizajnu 90. rokov tiež postupne vyrchla sociálny ohľad. Pokiaľ sa na dnešný dizajnér zameria, používa oslabený dizajn, ktorý má nereprezentatívne, skoro amatérske formy, lebo ak dáva prednosť cenovej prístupnosti, rezignuje na luxusné materiály a drahé procesy. Taký dizajn odmieta honosnosť a prípadne reflektuje vlastnú nepotrebnosť, to čoho sa možno vzdať. Nevyjadruje sa predmetne, ale obrazom, ako to robí František Burian.¹⁾

Silný dizajn si naďalej ctí funkciu, marketing atď., ale oproti predchádzajúcim desaťročiam je preň rozhodujúce, či má predmet „dušu“, čo jeho tvar vyjadruje a akému životnému krédu tvorcu i spotrebiteľa vyhovuje. Zhruba toto by mal návštevník vedieť, ak vstupuje po dlhšom čase na výstavu dizajnu a na výstavu *Signum Design* zvlášť.

Vo vstupnej časti dominuje Milan Knížák, Bořek Šípek, Atika, Jiří Pelcl, Bohuslav Horák a Olgoj Chorchoj. Zadnú časť miestnosti a galérie ovládajú pôsobivosťou svojich diel najmladší reprezentanti súčasného českého dizajnu: Rudolf Netík, trojica Radim Babák, Jan Tuček a Eva Vontorová a dvojica Jan Nedvěd a Barbora Škorpilová.

Knížák začal s novými tvarmi uprostred 70. rokov nábytkom kubistickej a postmodernej inšpirácie. Nemusel sa usilovať o uvoľnenie vlastnej kreativity. Bola mu vždy veľmi blízka, čiastočne preto, že ju aktivizoval vo viacerých médiách. Prepo-

jenie dizajnu s maľbou, módou, hudbou, poéziou a architektonickými projektmi zostáva v prípade Knížáka svojbytnou a v českej kultúre jedinečnou kvalitou. Knížákov gesto bolo však gestom samouka tvoriaceho v tom čase v ústraní, širšiemu publiku neznámeho. O to s väčšou vervou a dôslednejšie rozvádza svoje nápady do sérií skíc, ktoré sa však zriedkakedy alebo s veľkým oneskorením dočkali realizácie.

Šípek sa stal scénografom-rekvizitárom postmodernej hedonistickej spoločnosti. Ponúkol jej subtilnú „rokokovú“ estetiku. O čo je Knížák pádnejší, hlasnejší a „tvrdohlavejší“, o to je Šípek ľahší, koloratúrnejší a príľnavejší – ak nie módnejší. Šípek, ktorý začal byť známy verejnosti až od 90. rokov, žil v západnej Európe od roku 1968. Od počiatkov svojej tvorby mal možnosť adresovať svoje návrhy skutočným „zberačom pôžitkov“ (Z. Bauman), navrhoval pre ľudí, ktorí mohli vychutnať dostatok obytného priestoru a prijať doňho náročný objekt. Pre českú scénu dizajnu a pre českú verejnosť urobila rozhodujúci krok skupina **Atika**, a to svojím ustanovením sa a verejnou výstavou v roku 1987. Jiří Javůrek, Vít Cimbura, Jaroslav Šusta, Jiří Pelcl a Bohuslav Horák ako prví za politicky a kultúrne nevýhodných podmienok výslovne prekročili tradičné chápanie každodenného života a jeho racionálne obytné štruktúry, a to na oficiálnej pôde (Dílo), ktorú aj napriek tomu mohli mať k dispozícii (pozri Knížák). Odhodili viditeľné i neviditeľné putá funkcionalizmu a zriekli sa dovtedajšej paradigmy odboru. Tvorba Atiky nebola, ako sa mnohí domnievali, kópiou čohosi, čo sa dialo dávno predtým v Taliansku. I dnes je evidentné, že tvaroslovím jednotlivých prístupov nadväzovali na českú secesiu, folklórne a symbolistické tradície, art-deco, kubizmus, silné maliarske tradície a že boli schopní využiť i domácu atmosféru (Pelcl, Těžký Smíchov). Skupina svoju tvorbu opatrne nazývala interiérovými objektmi a možno si predstaviť, že spočiatku ani nemysleli na koherentný interiér, ale skôr na solitery, ktoré podobne ako historické kusy mohli oživiť obytný priestor.

Olgoj Chorchoj sa začal formovať už na VŠUP v ateliéri dizajnu od konca 80. rokov. Prišiel po Atike, bol smelší a hlavne iný. Spočiatku ironický až perverzný, postupne sa uvoľňuje, aby sa skoro prejavil v jednote tvaru, materiálu a technológii. Asi spoľahlivosť tejto triády (ale nielen ona) privádza skupinu na myšlienku oživiť súdobými replikami Art Déco. A 30. roky prvej republiky.

Už Atika odmietla brať na zreteľ na – v tom čase jedine „správneho“ – spriemerovaného bezpohľavného spotrebiteľa. Olgoj Chorchoj najprv objavil právoplatnosť emócií svojej generácie, ale ďalšou činnosťou už splyva s cieľmi najmladších dizajnérov: Babáka, Tučka a Vontorovej, Nedvěda a Škorpilovej. Tí vyjadrujú túžby človeka silného, istého a na emócie náročného, asi aj (ale nie nevyhnutne) „prachateho“. V ich estetike nie sú žiadne naivnosti, romantizmy alebo klasická elegancia. Tvar je zrejmy, nekompromisný a primárne závislý od zvoleného materiálu. Na to, čo je sústredené v priestoroch UP múzea pod názvom *Signum design*, sa možno pozerať aj z iného uhla. Profesionáli tu môže chcieť stopovať, ako tieto generácie pracujú s určitými materiálmi, prvkami, princípmi či technológiami. V oblasti dreva, kde okrem

experimentov a rôznych kamufláží objavujeme prekvapivú bohatosť tvaru a polychrómie (Vít Cimbura), tiež veľmi kultivované, hoci nenápadné práce Jiřího Javůrka, Rudolfa Netíka a Karla Vyčítala, ktorý v tejto línii dôstojne obostojí so svojím jedálenským stolom z roku 1981, niekdajšou produkciou Dřevotvaru z Jablonného n. Orlicí. Objaví sa i na domácej pôde netradičný, hoci dlho nepovšimnutý ohýbaný buk v trojnožke Michala Brixu z roku 1982. Tiež iný nábytkový emblém – kovová rúrka alebo tyč (kov a plech) – sa dočkali v týchto rokoch mnohých nových koncepcií (Horák, Pelcl, Nedvěd a Škorpilová – stolička Skrzaskrz), a tak niet divu, že Vrátnikove kreslo Mánes alebo Chlebove kreslo T (n. p. Kodreta Myjava, Vynikajúci výrobok roku 1981) sú už len zašlou slávou, najmä keď nie sú podporené dobovým komentárom. Nanovo sa tu objavuje spracovaný a použitý textil (Šípek, stolička Filcka), papier (Jan Činčera, doplnky na písací stôl z kartónu) a v mnohých celkom nových variantoch koža (Šípek, Horák, Pelcl). Plasty v hravej inšpirácii a dokonalom dizajne sú typické hlavne pre mladú generáciu.

Iný pohľad a iné zoskupenie autorov by dalo hľadisko ilustratívnych či zobrazujúcich tvarov, skulptúrnych, ktoré nepochybne prevažujú, technických a technicistických, konštruktivistických atď.

Nemožno však zabudnúť, že dizajn, o ktorom v tomto článku uvažujeme ako o snažení predovšetkým tvarotvornom, je vždy závislý od hospodárskeho, výrobného, politického a kultúrneho kontextu. Nie je a nemôže byť čistým výronom kreativity. Preto Šípek a Jiříčná opúšťali Československo a preto Knížák pracoval v ústraní a Atika a Olgoj Chorchoj prichádzajú až koncom 80. rokov. Preto tiež mnohé nápojové súbory, keramika, ale i nábytok staršej generácie (akokoľvek sem chronologicky i vývojom tvarov zapadajú) sú poznačené duchom doby, v ktorej vznikali, je na nich zrejme isté „priškrpnutie“, vplyv predchádzajúceho režimu i jeho rozhodujúcich inštitúcií.

Vo výročnom roku prevratu si teda možno i touto výstavou pripomenúť, že rokom 1989 začala sloboda aj pre dizajn. Prehľad dvoch nezmerateľných desaťročí v podobe výstavy *Signum Design* však odboru kladie nové otázky.

Milan Knížák: Polica, latovka, sololit, masív, 1983.
Foto: Gabriel Urbánek.



Oto Macek: Nápojový súbor, hutnícky tvarované sklo, 1991. Foto: Gabriel Urbánek.



Karel Vyčítal: Jedálenský stôl, morený jasan, 1986.
Foto: Gabriel Urbánek.



1. O F. Burianovi sa M. Lamarová vyjadruje s uznávaním v katalógu *Signum design*. Nemá tu však osobné heslo, hoci mnohí ne-dizajnéri, ako napr. K. Nepras, Z. Trtlivá a ďalší ho majú. (F. Burian je pritom tunajším reprezentantom sebareflekujúceho kritického dizajnu. Jeho predmetové assembláže vychádzajú z postmodernej estetiky, ku ktorej patrí funkčná a znaková neurčitnosť, nehovoriac o tajomnosti. V Burianovom podaní je vystupňovaná aj virtuálnosť predmetu.)



Štefan Šovánka: Vázy s rastlinným ornamentom.
Okolo 1900. Z majetku Liptovského múzea v Ružomberku.



Č A R O K R I V K Y

Galéria mesta Bratislavy
Mirbachov palác
14. 7. - 3. 10. 1999

PRELOM STOROČIA NIEKOMU NAHÁŇA HRŔZU, NIEKOMU PRIHRÁVA NA SMEČ. PRELOM MÔŽE BYŤ ŠOKOM Z BUDÚCEHO PREBUDENIA, PRÍLEŽITOSŤOU NA SYMBOLICKÚ BODKU ALEBO VÝZVOU OBZRIEŤ SA ZA SEBA. AJ TAKÉTO AMBÍCIE MAL PROJEKT VÝSTAVY, KTORÚ POD NÁZVOM ČARO KRIVKY A PODTITULOM SECESIA V SLOVENSKÝCH VEREJNÝCH A SÜKROMNÝCH ZBIERKACH KONCEPČNE PRIPRAVILA DVOJICA ŠTUDENTIEK FIF UK V BRATISLAVE KATARÍNA BEŇOVÁ A ZUZANA STANČEKOVÁ A ORGANIZAČNE SA NA NEJ PODIEĽALA GALÉRIA MESTA BRATISLAVY SPOLU S AUKČNOU SPOLOČNOSŤOU SOGA.

ZARADENÉ EXPONÁTY - KRESBY, GRAFIKY, SKLO, KERAMICKÉ A KAMENINOVÉ PRÁCE, ŠPERK A NÁBYTOK - MALI NA JEDNEJ STRANE VYTVORIŤ PREDSTAVU O PODOBÁCH SECESIE V NAŠOM, PRIZNAJME SI TROCHU PERIFÉRNOM, REGIÓNE A NA STRANE DRUHEJ PONECHÁVALI PRIESTOR NA POROVNÁVANIE NAŠEJ PRODUKCIE S EURÓPSKOU, ZASTÚPENOU DIELAMI PODPÍSANÝMI MENAMI AKO GALLÉ, SCHIELE ČI MUCHA.

NA NAŠE POMERY NEZVYČAJNÝ DŔRAZ SA KLÁDOL AJ NA IMIDŽ A PROPAGÁCIU VÝSTAVY. GALÉRIA MESTA BRATISLAVY POCHOPILA, ŽE PRE BEŽNÉHO DIVÁKA JE SAMOTNÉ NAINŠTALOVANIE VÝSTAVY DO PRIESTOROV MÁLO LÁKAVÉ, ŽE NA PRITIAHNUTIE NÁVŠTEVNÍKOV NEPOSTAČÍ. ORGANIZÁTORI INVESTOVALI DO REKLAMNÝCH PLAGÁTOV A OSLOVILI ARCH. KAROLA WEISSELECHNERA, KTORÝ SA V POSLEDNOM OBDOBÍ PODIEĽAL NA DOTVORENÍ VIACERÝCH VÝZNAMNÝCH VÝSTAVNÝCH PROJEKTOV (SPOMEŇME ROZSIAHLU VÝSTAVU BAROK ALEBO STÁLE EXPOZÍCIE V SNG). RUKOPIS FAREBNE ODLÍŠENÝCH PLŔCH NA POZADÍ EXPONÁTOV V KOMBINÁCII S FRAGMENTMI SECESNE VYZNIEVAJÚCEJ TAPETY MALI PODĽA K. BEŇOVEJ EVOKOVAŤ SECESNÝ INTERIÉR A FAREBNÚ NÁĽADU DOBY. TEN SKUTOČNE SECESNÝ INTERIÉR CHARAKTERISTICKÝ TAPETAMI, NÁBYTKOM, TEXTÍLIAMI BOHATO ZDOBEŇÝMI DOMINANTNOU KRIVKOU, KTORÁ SA NAPOKON STALA „LOGOM“ CELEJ VÝSTAVY, TU VŠAK CHÝBAL A NENACHÁDZAL SA ANI NA SPRIEVODNÝCH, ILÜSTRÁČNÝCH DOKUMENTOCH. DIVÁKOM BEZ UMELECKOHISTORICKÉHO VZDELANIA, LAICKÝM OBĎIVOVAATEĽOM SECESIE TAK VÝSTAVA PONÚKLA TROCHU ZMÄTENÝ OBRAZ. PREČO SPOMÍNAME PRÁVE LAIKOV? PRETOŽE TO BOLI PRÁVE ONI, KOMU AUTORKY PROJEKTU VÝSTAVU VENOVALI V PRVOM RADE, IM BOLI URČENÉ I ZROZUMITELNÉ TEXTY V KATALÓGU.



Vitrína so zrkadlom. Okolo 1900. Francúzsko-belgická proveniencia. Súkromná zbierka.

Foto: Martin Marenčin

Pripraviť obsiahlu výstavu za taký krátky čas je na slovenské pomery malým zázrakom.

K. B.: Od prvého nastolenia problému urobiť výstavu secesie až po jej realizáciu ubehli 4 mesiace, čo je naozaj krátky čas. S takýmto projektom sme doposiaľ nemali skúsenosti a tak nám veľmi pomohla práca vo dvojici, zabezpečenie výborných podmienok na cestovanie a kontakty na súkromné zbierky. Práve súkromní zberatelia nám vyšli v ústrety a ponúkli nám veľmi originálne a vzácne kusy. Exponáty sme „zbierali“ aj po slovenských múzeách a galériách – navštívili sme Košice, Kežmarok, Rožňavu, Nové Zámky, Liptovský Mikuláš, Banskú Bystricu, Trnavu a Martin. Urobili sme dobrý prieskum toho, čo sa v nich z tohto slohu nachádza, aj keď u nás nie je možné jednoznačne definovať „čistú“ secesiu.

Umelecké remeslo je v secesii dôležitým predstaviteľom slohu, kde ornament a tvaroslovie najviac využili svoju príležitosť. Móda a šperk tvoria kapitolu samu osebe. Textil však na výstave nenájdeme a šperk len v oklieštenej podobe. Prečo?

K. B.: Samozrejme, chceli sme predstaviť všetky oblasti – dá sa povedať – dizajnu. Hotové odevy sú zastúpené v stálych expozíciách v Mestskom múzeu v Bratislave a vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach. Nepodarilo sa nám však zrealizovať ani jednu výpožičku kvôli zaužívanému pravidlu týchto inštitúcií. Tie v zásade exponáty zo svojich zbierok neprepožičiavajú ani krátkodobu. Svoje zohrala aj problematická preprava týchto citlivých a krehkých diel. Čo sa týka šperku – na Slovensku nemá žiadna galéria ani múzeum vo svojich fondoch výraznejšie secesné kusy. Napokon sa nám podarilo získať malú kolekciu od súkromných zberateľov. Všetky šperky pochádzajú z rokov 1895 – 1900.

Mohli ste potom zvoliť prezentáciu cez návrhy a módniky, ktoré dobre ilustrujú podobu a mohli byť spostením výstavy.

K. B.: Pôvodne sme na výstave chceli mať aj niekoľko vitrín s ukážkami dobového textilného dizajnu. Po tom, čo sa tento zámer nepodarilo zrealizovať, upustili sme aj od prezentovania nákrasov.

Z. S.: Spomínané módniky nie sú až tak početne dochované. Aspoň my sme sa s nimi stretli len v Mestskom múzeu v Bratislave.

Výstava je nainštalovaná scénograficky a stráca sa v nej skutočná podoba interiéru na prelome storočí. Nechceli ste ju aspoň nejak priblížiť?

K. B.: Pôvodným zámerom bolo nainštalovanie predmetov zo súkromných zbierok v secesných interiéroch doplnených dobovým nábytkom, textilom a rôznymi druhmi užitočného umenia. Tak ako to bolo na jednej výstave v Budapešti, venovanej výhradne užitočnému umeniu v priestoroch pripomínajúcich reálny secesný interiér. Popri nich boli vystavené solitérne



Váza s kovovou montážou. Okolo 1900. Francúzska proveniencia. Súkromná zbierka.

kusy s väčšou hodnotou. Všetko, samozrejme, doplnené textíliami a tapetami, bez ktorých si secesný interiér nevieme predstaviť. Na Slovensku nie je nikto, kto by sa vo verejných zbierkach venoval výlučne zbieraniu textilu. Iba ak v širšom kontexte od polovice 19. storočia až do prelomu storočí bez podrobnejšieho triedenia. Mnohé textílie, o ktoré sme prejavili záujem, boli v zlom stave a vyžadovali si neodkladné reštaurovanie, čo aj po finančnej aj časovej stránke neprichádzalo do úvahy. Preto sme nakoniec zvolili koncept na seba nadväzujúcich miestností, v ktorých majú umiestnené solitérne kusy dost priestoru na vyznenie.

Dá sa v slovenskej secesii nájsť kvalitou porovnateľný autor, ktorý mohol konkurovať európskej secesii?

K. B.: Musím spomenúť osobnosť Štefana Šovánku, pretože je naozaj porovnateľný s francúzskym Gallém, veď ho aj nazývali

uhorský Gallé. Zvládol všetky výrobné i výzdobné techniky skla. Bol ocenený na Svetovej výstave v Paríži (1900). Jeho dielo je spolu s Alfonsom Muchom vystavené vo Victoria and Albert múzeu v Londýne, kde reprezentuje stredoeurópsky priestor. Na našej výstave máme 3 zo 6 jeho váz nachádzajúcich sa v slovenských zbierkach. Podobne výroba kameniny v Kremnici – v dielni založenej v roku 1862 Vilmosom Zolnayom – je porovnateľná s produkciou v Pécsi.

Katalóg výstavy má spíňať nielen reklamnú funkciu, ale aj edukačnú, a mal by byť reprezentatívnym výstupom informujúcim o doterajšom stave bádania vo zvolenej oblasti.

Neuvažovali ste zaradiť texty tých, ktorí sa o danú problematiku zaujímajú predsa len dlhšie v rámci svojho štúdia? K. B.: Pôvodný zámer bol zaradiť do katalógu texty aj našich odborných garantov, ktorými boli PhDr. Ján Abelovský, CSc., PhDr. Dana Bořutová, CSc., PhDr. Jindra Bakošová. Pre nedostatok času, v ktorom vznikala nielen výstava, ale aj katalóg, sme od toho napokon museli upustiť. Texty a koncepcia katalógu tak ostala na nás. Na začiatku ich písania sme si definovali, komu budú presne adresované, podobne ako výstava.

Na záver, ako ste po otvorení výstavy spokojné s jej podobou?

Z. S.: Od začiatku sme kládli dôraz na súkromné zbierky, ktoré sú verejnosti nedostupné. Niečo sa nám podarilo, niečo sme nemohli vystaviť z priestorových aj organizačných dôvodov. Niektorá z kolekcii mohla byť asi o trochu lepšia, keby sa nám podarilo zrealizovať všetky plánované výpožičky. Skutočne veľakrát to stálo a padalo na nemožnosti zapožičať vybraných exponátov.

Ďakujem za rozhovor.

Zuzana Bodnárová



Misa Stonožka, rezaný a ohýbaný antikorový plech, 1999.

Koncom druhého septembrového týždňa bola v Galérii K.F.A. sprístupnená výstava z tvorby dizajnéra Tibora Uhrína. Kolekciu kovových mís, svietnikov, koreničiek a solitérnych kusov nábytku dopĺňalo aj zopár skíc - záznamov autorových nápadov v procese postupného dozrievania a cizelovania - a niekoľko Uhrínových drevených hračiek.

TIBOR UHRÍN

v dreve a kove

Galéria K.F.A., Bratislava, 9. 9. – 1. 10. 1999



Misa Rôznonožka, rezaný a ohýbaný antikorový plech, 1999.

Korenička Chobotnička a svietnik Eskamotér, drevo, antikoro, 1998.



Kovové misy a svietniky sú vytvorené z jedného kusa antikorového plátu, ktorý Uhrín strihá, ohýba a povrch leští a zmatňuje. Misy sú transparentné, dovoľujú, aby nimi prenikalo svetlo. Oproti hračkám a drevenému

nábytku pôsobí kov v Uhrínovom podaní dekoratívnejšie. I keď tvary prezrádzajú inšpiráciu prírodou, výsledkom je elegancia okorenená zvláštnymi názvami (Stonožka, Rôznonožka, Rozkročil).

Drevo je materiál, ktorý má Tibor Uhrín asi najradšej. Poskytuje dostatok priestoru pre fantáziu a aj v nábytku cítiť autorovu hravosť a vzťah k prírode. Stoly, stoličky a vešiaky, koreničky a solničky – autor spracúva odpozerané námety s takou ľahkosťou, že nebyť ich usmerňujúcich názvov, letmý pohľad by možno Uhrínovu inšpiráciu neodhalil. Fantasticky deformované tvary (polica Stlačená), priznaná štruktúra dreva na jednej a farebnosť na druhej strane, miniatúrne rozmery niektorých stolíkov, názvy ako Korenička Chobotnička či Svietnik Eskamotér – tým všetkým sa Uhrínova tvorba ocitá na pomedzí reality a fantázie.

Spracúvajúc podnety zo živočíšnej ríše a oddávajúc sa svojej obrazotvornosti však Tibor Uhrín vždy zostáva dizajnérom uvažujúcim o svojej tvorbe nielen ako o experimente, ale aj z hľadiska užitočnosti a použiteľnosti. Jeho nábytok a kovové stolovacie predmety sú reprodukovateľné, v Kremnici sa rozbieha kusová výroba nábytku. Kovové práce si však svojich výrobcov ešte len hľadajú.

Michaela Demovičová



Svietnik Rozkročil, rezaný a ohýbaný antikorový plech, 1999.

Hračky však boli v príjemne komornom prostredí bratislavskej galérie zastúpené len okrajovo, nosnou témou výstavy bol nábytkový dizajn a práca s antikorom. Zdalo by sa, že hračky uvoľnili miesto vážnejším snahám. Pohľad na expozíciu však návštevníka okamžite uistí, že hravosť, optimizmus a zmysel pre humor z Uhrínovej tvorby stále nevypchali.

Tibor Uhrín patrí k tým umelcom, ktorí obľubujú zmenu, radi experimentujú, spoznávajú nové materiály a neustále hľadajú nové, nevyšliapané cesty. Po získaní ceny Dobrý dizajn '93 za drevenú stavebnicu Gringo sa v tejto oblasti pohyboval ešte niekoľko rokov, ale pred približne štyrmi rokmi sa začal prikláňať k nábytku. Dnes sa vo svojom ateliéri venuje predovšetkým práci s kovom a rád by pracoval aj s inými materiálmi, vždy ho lákalo sklo a porcelán. Tibor Uhrín je však dizajnér so vzťahom k umeleckému remeslu a aj preto preferuje materiál, pri ktorom je nápad ihneď zhmotňovaný bez toho, aby musel realizáciu prenechávať iným: „Rád pracujem s materiálom, ktorý je pre mňa dostupný, je tvárny a každý nápad môžem okamžite realizovať. Pri tvorbe chcem materiál držať vo svojich rukách, chcem sa s ním pohrať a dotvárať ho, čo by mi neumožnila výlučne návrhárska práca, pri ktorej by som nápad načrtol na papier a výrobu prenechával iným.“

Polica Stlačená, borovica, 1997.



Foto: Dušan Slivka



Verena Sieber-Fuchsová: Klobúčik. Cesnakové šupky, 1997.

ľahká a transparentná SIeŤ

SNG, Esterházyho palác, Bratislava
15. 6. – 5. 9. 1999

Moderné umenie čipky na Slovensku založila takmer pred polstoročím Elena Holéczyová (1906 - 1983), vychádzajúc z tradičného ľudového čipkárstva. Dokázala, že rôznymi tradičnými technikami je možné vytvárať kompozície bohatých a pestrých námetov, vzorov a farieb od malých komorných obrázkov až po diela väčších rozmerov.

Na výstave Sieť – šperky a objekty v Slovenskej národnej galérii v mesiacoch jún – september 1999 išlo 11 umelkýň z USA, Fínska, Holandska, Nemecka, Švajčiarska, Rakúska, Česka a Slovenska v tomto poznaní ešte ďalej. Často tradičnými technikami dospievajú k novej tvári textilného umenia.

Samotná téma „siete“ sa zrodila na základe dvoch motivácií. Prvou bolo docieľiť prezentáciu a vzájomnú komunikáciu tých textilných šperkov a objektov, ktoré vznikajú na báze tradičných techník (paličkovanie, háčkovanie, pletenie, tkanie, viazanie), ale aj tých, v ktorých sa uplatňujú nové, nečakané a individuálne postupy. Vytvorené diela mali zdôrazňovať transparentnosť, krehkú štruktúru dekoru a tvarovú harmóniu. Druhou bolo vytvoriť akúsi imaginárnu umeleckú komunikačnú sieť medzi blízkymi i vzdialenejšími krajinami - v našom prípade pomocou textilných kreácií.

Odhliadnuc od aplikovaných techník, vystavené diela môžeme rozdeliť aj podľa tematickej, výrazovej a funkčnej podoby.

Architektonické reminiscencie evokujú vzdušné minarety zhotovené zo štiepaného a farbeného prútia Nynke van Amersfoortovej (1943) z Holandska, svojím koloritom blízkym mozaikám orientálnych stavieb, ale aj drobné kaplnky mladej slovenskej autorky Blanky Cepkovej (1966), vytvorené z medeného drôtu. Konštruktivistickú a geometrickú

líniu predstavujú pravidelne zoradené kancelárske a krajčírské pomôcky predstierajúce háčkované klasické vzory náhrdelníkov Rakúšanky Christiane Friedrichovej (1962). Ozdoby vlasov a golierové objekty Silvie Fedorovej (1945), ktorá patrí medzi popredné osobnosti slovenského textilného umenia, ústia tiež do exaktného tvaru a svojou lineárnosťou zdôrazňujú symetriu a vzdušnosť modelu. Kerstin Mayerová (1963) sa popri zmienenej polohe venuje aj konceptuálnym projektom.

Chvejúci sa a vibrujúci reliéf šperkov a objektov rakúskej umelkyne Moniky Wulzovej (1960) a švajčiarskej autorky Vereny Sieber-Fuchsovej (1943) stavia na kinetickom a optickom efekte ich pôsobenia a účinku. Rovnako aj dynamické práce mladej slovenskej autorky Gabriely Zörgovskej (1968) i grációzne diela Arline M. Fischovej (1931) z USA. Raija Jokinenová (1960) z Fínska vo svojich prácach z bavlneného a sisalového vlákna interpretuje pestrý morský živočíšny svet a prikláňa sa k dekoratívnej a lyricko-poetickej polohe.

Námet ľudskej figúry je zastúpený v torzách a symboloch Blanky Šperkovej (1948). Ironický realizmus artefaktov odevných doplnkov a obuvi predstavuje svojráznu filozofiu tvorby.

Dejiny moderného textilu a súčasného textilného umenia sa vyznačujú najrozličnejšími prejavmi, podobami a výrazmi. Predstavená kolekcia patrí k tým tendenciám, ktoré preferujú ľahkosť a transparentnosť, dospievajú k takmer odhmotneným tvarom a ponechávajú ich vo svojej ľahkosti a krehkosti akoby vznášajúce sa takmer neskutočné elementy v atmosfére reálneho sveta.

Ágnes Schrammová



Raija Jokinenová: Brošňa – Mušľa. Bavlna, 1999.



Blanka Šperková: Klobúčik a rukavičky. Strieborný drôt a bavlnená niť, 1993.

Nynke van Amersfoortová: Tancujúce minarety. Drevo a sisal, 1997 – 1998.



Pri svojej návšteve Slovenska, prvej za štyri roky, som sa dostala na niekoľko dní z drotárskeho sympózia v Považskom múzeu v Žiline na medzinárodnú výstavu textilných techník v šperkoch a objektoch v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. Ako sympóziu, tak aj výstava boli prekvapením. Sympóziu bolo fascinujúcim úvodom do tradičného remesla slovenských drotárov, ktoré kedysi takmer upadlo do zabudnutia, no dnes zaznamenáva pozoruhodné oživenie so starými technikami nachádzajúcimi nové aplikácie. Naproti tomu výstava bola ukážkou pokroku slovenskej a svetovej umeleckej scény v ostatnom desaťročí a jej organizátori si zaslúžia potlesk za uvedenie takej pestrej a sofistikovanej výstavy.

Prekrývajúcou sa témou sympózia aj výstavy bol drôt a jeho mnohoraké dekoratívne a praktické využitie. Textilné techniky v šperkoch samozrejme nie sú ničím novým. V rôznych kultúrach na celom svete – od predkolumbovského Peru po Čínu za dynastie Sung a stredovekú Európu – ľudia dlho používali také textilné techniky, ako napr. tkanie, pletenie, spleťanie a paličkovaná čipka, na výrobu ozdôb z drôtu a kovu. Viaceré z jedenástich umelkyní reprezentujúcich osem krajín vrátane Slovenska použili drôt, avšak s veľmi odlišnými výsledkami. Iné použili vlákna a ďalšie materiály – od papiera a hodvábnych nití až po korok a kúsky celulóidu.

Silvia Fedorová, známa svojím inovatívnym využívaním techník paličkovanej čipky, vystavovala jemné doplnky z medeného drôtu vrátane šatky použitej na obálke malého katalógu výstavy. Riedko sieťovanú šatku Fedorová ukončila vyrezávanými drevenými paličkami. Arlin Fishová, autorita s rozsiahlou publikačnou činnosťou o textilných technikách v kove, bola zastúpená jedným zo svojich autorských diel – pleteným obojkovým náhrdelníkom s dookola prečnievajúcimi lupeňmi. Obidve vrstvené, niekedy kolorované, tubulárne kusy Kerstin Mayerovej boli viac skulpturálne a náročné, zatiaľ čo našuchorené nylonové náhrdelníky a náramky Moniky Wulzovej s vpletenými drobnými kúskami polodrahokamov tvorili vzdušné siete hýriace farbami.

Medzi najdychapľnejšie diela z kovu však patrilo dielo Christiane Friedrichovej, ktorá vytvorila premyslené, nezvyčajne elegantné čipkové šperky, vrátane vejára, helmy a koruny zo spôn, háčikov a očiek, ihliel a iných nástrojov krajčírskeho remesla. Verena Sieber-Fuchsová si taktiež vybrala neočakávanú techniku – navliekanie korku, guľčiek, kúskov celulóidu, ba aj šupiek z cesnaku a cibule na drôt, aby urobila husté objekty vencového tvaru, pripomínajúce sedemdesiate roky. Pevne zvinuté a pletené niťové brošne Blanky Cepkovej, pripomínajúce elegantné kuli-klobúky, boli atraktívne, ale špendlíky, ktoré boli na nich použité, vyzerali vražedne. Cepková použila podobnú techniku na svojich malých dekoratívnych vežovitých objektoch. Háčované bavlnené a plsťené „slimáky“ Raiji Jokinenovej tvorili veselé ozdoby. Taktiež Gabriela Zörgovská použila jednoduchú štruktúrovanú bavlnenú priadzu a nite na utkanie rozmarnej kolekcie objektov.

Nynke van Amersfoortová a Blanka Šperková priam zotrelí deliacu čiaru medzi šperkom a textilom, jedna s maľovanými ručne vyrobenými papierovými objektmi a šperkami, druhá s drôtenými, prstami pletenými šperkami. Amersfoortovej séria Minaret, vysoké krehké típi zo slamy na konci rozšírene uloženej, oddelenej páskami maľovaného papiera uloženého na niti, zobrazovali totemovú moc. Túto výstavu zavŕšili divoké inovatívne šperky a vtipné ironické objekty Blanky Šperkovej, súčasnej drotárky a umelkyne, ktorá pokračuje v skúmaní možností prstami pleteného drôtu.

Jacqueline Ruyaková

textilný šperk a objekt



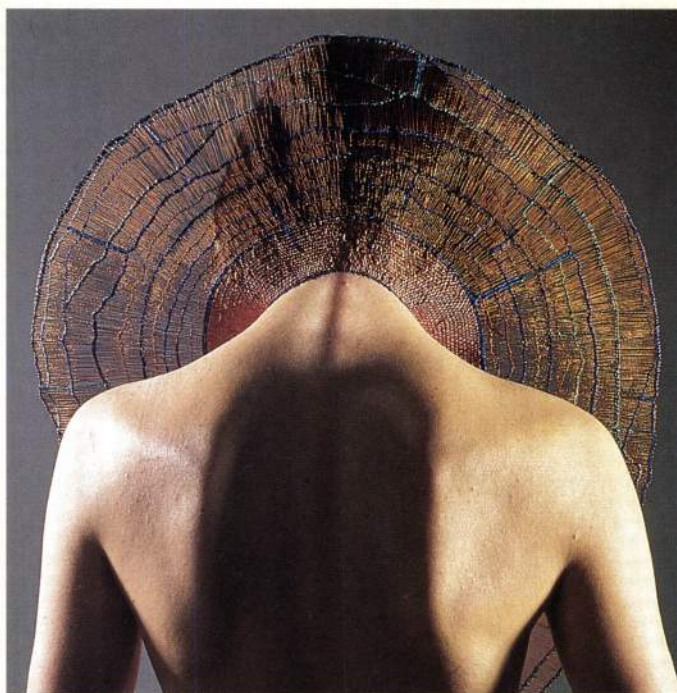
Blanka Cepková: Objekt Kaplnka. Medený drôt, 1999.

Aké okolnosti vás priviedli na myšlienku výstavy textilného šperku?

Textilný šperk sa neobjavuje veľmi často na výstavách a doteraz si nevydobil pevné miesto v galériách šperku. Počas svojej profesijnej činnosti som stretávala zaujímavé invenčné osobnosti, ktoré sa popri inej výtvarnej činnosti venujú aj tvorbe textilného šperku. Myšlienka predstaviť a definovať textilný šperk na medzinárodnej úrovni ma teda lákala už dlhší čas. Asi pred dvoma rokmi som sa konečne odhodlala písomne osloviť jednotlivých tvorcov a bola som príjemne prekvapená ich spontánnou a pozitívnou reakciou. Nešlo teda o objavovanie nových autorov, ale o predstavenie krajných polôh – možností v určitej tradičnej technike. Chcela som, aby výstava nebola len prehliadkou, ale konfrontáciou s vnútorným napätím. Remeselná dokonalosť bola predpokladom pre nové výrazové vyjadrenie.

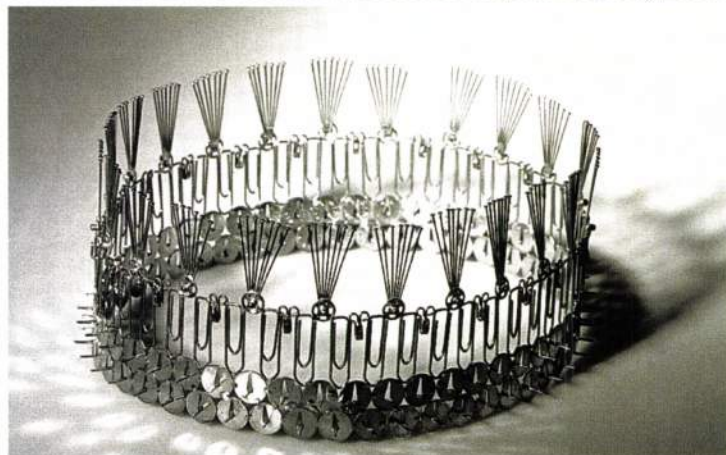
Kurátorka výstavy Dr. Ágnes Schrammová dala potom výstave konečnú podobu názvom *Sieť*. Sieť ako symbol vzdušnosti, krehkosti, priesvitnosti sa stala jednotiacim kritériom pre vznik či výber vystavených prác. Ďalší význam symbolu obsiahnutého v názve – sieť ako puto medzi jednotlivými tvorcami – sa má naplniť prenesením výstavy do ďalších krajín, kde sa k nej pripoja dvaja domáci šperkári.

(ap)



Silvia Fedorová: Golier. Medený drôt a bavlnené vlákna, 1999.

Christiane Friedrichová: Korunka. Pozlátené kancelárske a krajčírske pomôcky, 1995.



otázka pre Silviu Fedorovú, iniciátorku výstavy SIEŤ

Galeria - najkrajší priestor frankfurtského veľtrhu postavený O. M. Ungersom. Tu sa predstavuje najlepší dizajn a udeľujú sa mu ceny.



„Východ je východ. Západ je západ. Tieto dva svety sa nikdy nestretnú,“ tvrdil spisovateľ Rudyard Kipling. Kolekcia Urushi firmy Marutomi hovorí opak. Je syntézou moderného dizajnu a tradičného japonského remesla urushi – lakovania. **Nádoba Mirto.** Dizajn: Ettore Sottsass, 1999.



Tendencie '99

Jesenné frankfurtské Tendencie (27. – 31. 8.) sú najväčším spotrebným veľtrhom na svete. Čo sa dá nájsť v tomto enormnom a našťastie dobre organizovanom kolose? Horúce novinky? Bláznivé idey? Trendy roku 2000? Recept na krajší a lepší život? Kontakty? Kšefty? Návod na úspech?

Jednotlivec obklopený masou konzumu, ktorú vytvorili kvôli nemu, sa tu cíti stratený a „prevalcovaný“. Ak sa však cieľavedomo zameria na to, čo chce skutočne nájsť, orientácia príde doslova sama. Tendencia je rozdelená na tri oblasti nazvané Domus & Lumina (bytové doplnky, dekoračné látky, svietidlá, obrazy), Präsens & Carat (umelecké remeslo, darčkový tovar, parfuméria, šperky) a Tavola & Cucina (porcelán, stolovanie, potravinárske darčeka).

Návštevník okamžite pocíti bezprostrednú blízkosť roku 2000 a kontrasty sú čoraz výraznejšie: ako keby sa blížilo veľké rozhodnutie. Buď – alebo. Súčasná spoločnosť sa ešte jednoznačne nevyjadrila.

Aj preto bola *dualita* hlavnou témou tohto sveta konzumu a dizajnu. Redukcia a funkcionálnosť sú v kontraste s poézou a emocionalitou, nostalgia zasa v symbióze s progresivitou. Prevláda názor, že paradox, provokácia, iracionalita, vyhranená individualita, sloboda a túžba po harmónii sú pre súčasnosť typické. Zákazník sa tu orientuje sám. Kedysi ho presviedčali, čo potrebuje. Dnes kupuje to, čo mu vyhovuje. Pre

niekoho je individualizmus skutočnou výzvou, pre iných znamená predovšetkým viac slobody. Človek sa uvoľní, ukáže emócie. Približujeme sa k svojej podstate. Táto metóda nás môže posunúť ďalej.

Na druhej strane je sám konzument produktom informačnej spoločnosti. Ovláda reč znakov globálnej kultúry: náboženstvo, rituály atď. O dôvod viac, prečo čoraz viac hovoríme o pocitoch. Pociť sa dá prezentovať najrôznorôznejším spôsobom.

Marie Korbelová

Uniformovaná individualita. Reprezentuje ju čierna farba a štýl „mid-century“. Avantgarda a klasika, etno a elegancia – všetko je dovolené.



Kultová kuchyňa. Svet medzi sporákom a háčkovanou prikrývkou už nie je dôvodom opovrhnutia. Naopak, je „šik“. Dýchne na nás nostalgia aj modernosť, zmyselnosť aj funkcionálnosť.



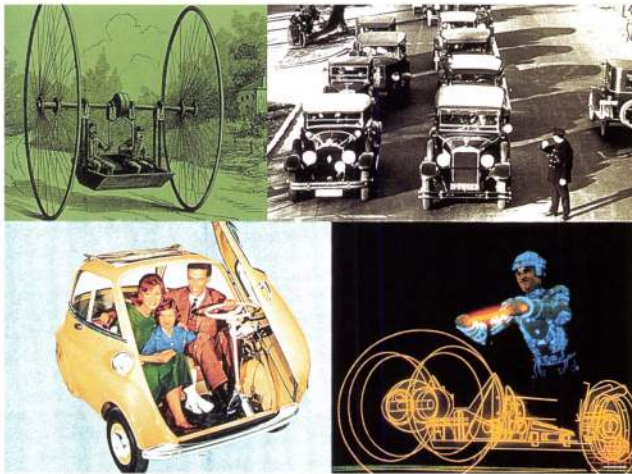
Foto: Messe Frankfurt/Schilling

Americký architekt Philip Johnson ovládol nové médium.

Porcelánový servis Poi ti spiego... (Vysvetlím ti to neskôr...) dizajnéra Francesca Illyho pre firmu Fanes AG dekoroval striebornými motívami z americkej a európskej architektúry 20. storočia.



Vľavo hore: Brownov bicykel, 19. storočie. Vpravo hore: Dopravná zápcha v 20. rokoch. Vľavo dolu: Reklama BMW na automobil Isetta, 50. roky. Vpravo dolu: Tron. Dizajn: Steven Lisberger, 1982.



Simulácia a realita. Hore: Navigačný systém firmy Nissan, 1998. Dolu: Dopravná situácia v New Yorku.

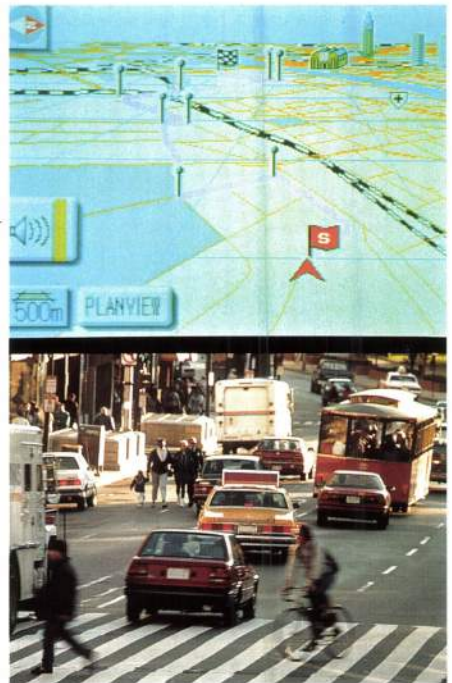


Foto: Vitra Design Museum

Automobilita

Takto nazvali autori výstavu vo Vitra Design múzeu v nemeckom Weil am Rhein, ktorá prístupuje k histórii a budúcnosti automobilizmu z doslovného uhla pohľadu – cez individuálnu mobilitu. Autori výstavy hľadajú súvislosti medzi „príbehom“ automobilu a jeho významom pre život spoločnosti a skúmajú tiež príčiny fascinujúcej príťažlivosti automobilizmu pre konštruktérov, dizajnérov a používateľov.

Takýto interdisciplinárny prístup k téme sa v múzeách, a týka sa to aj Vitra Design Museum, nevidí často. Prezentácia súvislostí medzi dizajnom, históriou, technikou, sociológiou a ekológiou sa tu nedeje naratívnu formou, ale prostredníctvom multimedialnej šou rozdelenej chronologicky na štyri sekcie: Od kolesa k automobilu (vynálezy od stredoveku po koniec 19. storočia), Od automobilu k masovej motorizácii (rozmach automobilizmu v 20. storočí na príkladoch úspešného dizajnu), Súčasná automobilita (kritická analýza stavu z dopravného a environmentálneho hľadiska) a Mobilita v budúcnosti (futuristické scenáre vedcov a vizionárov).

Múzeum spolupracovalo pri príprave výstavy s Centrom pre technológiu umenia a médií v Karlsruhe. Návštevníka obklopuje 36 interaktívnych počítačových terminálov, 26 videí a 7 veľkorozmerných obrazoviek, ktoré ho prizývajú k priamej účasti na téme ľudskej mobility a jej možností. Výstava potrvá do 9. januára 2000 a neskôr poputuje do viacerých európskych miest.

2000 + 1: Hľadanie stratenej elegancie

Tretí ročník pražského nekomerčného projektu (písali sme o ňom v DE SIGN UM č. 3/97 a 3/98 – pozn. red.), ktorý nadväzuje na prerušenú tradíciu inšpiratívnych stretnutí tvorcov módy a šperku na Bertramke, bol zameraný na prírodné materiály a umeleckoremeselné techniky v súčasnom odevu a dizajne. Zúčastnilo sa ho 29 textilných výtvarníkov a 11 dizajnérov z Čiech a zo Slovenska.

Autori koncepcie (Drahomíra Březinová a Jan Tajboš, odborná spolupráca Konstantina Hlaváčková, UPM) si dali za cieľ zmapovanie tradične silnej umeleckoremeselnej scény u nás na konci storočia. Snažili sa nájsť a posúdiť kvalitu využitia týchto techník v súčasnej móde, odevných doplnkoch a dizajne, teda v oblastiach, ktoré sú najviac späté s každodenným životom. Výstava v Umeleckopriemyselnom múzeu (jún 1999), doplnená ako vždy módnou prehliadkou a spoločenským stretnutím priaznivcov myšlienky v krásnom areáli múzea na Bertramke, prezentovala diela autorov rôznych generácií, využívajúce tradičné umeleckoremeselné techniky, ako sú tkanie, textilná potlač, paličkovaná čipka, rôzne druhy batikovania, maľba na hodváb, modrotlač, pletenina.

Michaela Trizuljaková-Klimanová: Spoločenský odev, 1999.
Foto: Jindřich Mlynářík.



Dámska spoločenská obuv. Dizajn: Pavel Zapletal, 1995.
Foto: Elena Mešková



Výstava Prírodné materiály a umeleckoremeselné techniky v súčasnom odevu a dizajne, UPM Praha, jún 1999. Foto: Jan Tajboš



Electrolux a švédská cena za dizajn

Škandinávia je známa svojou snahou o integráciu postihnutých ľudí do spoločnosti a mimoriadnym záujmom a podporou život spríjemňujúceho dizajnu. Touto cestou sa už tradične uberať aj Švédsko, v ktorom sa, v tomto roku po prvýkrát, konala dizajnerská súťaž organizovaná švédskym ombudsmanom zodpovedným za dodržiavanie zákonov proti diskriminácii telesne postihnutých a významným švédskym denníkom v oblasti podnikania Dagens Industri. Najvyššiu švédsku cenu za dizajn získali dizajnéri spoločnosti Electrolux a bola im udelená ako prejav uznania ich inovatívneho prístupu k zjednodušovaniu života v domácnosti. Cenu dostali za ergonomické rúčky chladničky, vďaka ktorým je otváranie dvierok výrazne jednoduchšie a s minimálnou námahou. Unikátna rúčka prekonáva odpor vákua v úložnom priestore chladničky a magnetického pásika v gumovom tesnení na obvode dverí pomocou malej kľuky pripnenej na boku dverí, ktorá sa otáča okolo hriadeľa s pružinou. Tento jednoduchý systém poruší vákuum hneď po zatiahnutí rúčky a to robí výrobok firmy Electrolux prístupným aj ľuďom trpiacim malou pohyblivosťou prstov, artritídou či iným fyzickým postihnutím. Umiestnenie rúčky ju sprístupňuje aj ľuďom na invalidnom vozíku. Navyše dobrý dizajn spolu s jednoduchou manipuláciou je príťažlivý aj pre ostatných členov domácnosti.



Alessandro Mendini: Misa Recinto, 1999.

Recinto

Alessandro Mendini s potešením kompenzuje veľké úlohy pre architektúru s dizajnom na každodenné použitie. Navrhne rôzne stolovacie prvky vázy, misy, dokonca otvárače na fľaše. Jeho predmety však majú vždy osobitnú „mendiniiovskú“ poetiku vyplývajúcu zo spojenia čistého tvaru a presne vypočítanej miery dekorativizmu. Jednou z posledných kreácií pre firmu Alessi je rad kovových mis a podnosov (kruh, ovál a obdĺžnik) s vlnitým okrajom, ktoré sa vyrábajú z antikora s modrou povrchovou úpravou.



Chladnička ako kus nábytku

Electrolux prichádza s novým riešením chladničky, ktorá sa formálne i funkčne pohybuje na pomedzí chladničky a stola. Chladnička s názvom The Lighthouse je postavená na koncepte horizontálneho uskladnenia potravín a jej vrchná plocha môže byť používaná aj ako pracovná doska. The Lighthouse je pokračovaním tendencie vyrábať domáce spotrebiče nielen v sterilne bielom vyhotovení, ale ponúkať ich v celej farebnej škále.

Dobrý dizajn tu kráča ruka v ruke s vysokou funkčnosťou, súčasťou ktorej je jednoduchá obsluha, vysoká mraziaca kapacita a nízka spotreba elektrickej energie. The Lighthouse pracuje na princípe tzv. dynamic cooling system, ktorý spotrebiteľovi umožní vytvoriť si v rámci jednotlivých oddelení rôzne úrovne chladenia či mrazenia. Uskladnené potraviny sa prehliadnu jedným pohľadom – umožňujú to priehľadné steny chladničkového skrinky. Chladnička môže stáť voľne ako kus nábytku alebo si ju užívateľ môže zabudovať do svojej kuchyne.



Plagát Ivany Potočkovej.



Plagát Andrey Labudovej.



Plagát Evy Odráškovej.

Výstava grafického dizajnu v Aarhuse

Druhé najväčšie dánske mesto sa stalo v lete významným strediskom svetového grafického dizajnu. Riaditeľ Dánskeho múzea plagátov Peder Stougaard oslovil 300 popredných grafických dizajnérov z celého sveta myšlienkou zorganizovať veľkolepú výstavu plagátov, prvú svojho druhu od oficiálneho otvorenia Umeleckého centra v Aarhuse.

„Myšlienku výstavy som nosil v hlave veľa rokov, avšak viem, čo obnáša realizácia takéhoto projektu. Definitívne rozhodnutie padlo po zhliadnutí minuloročného Medzinárodného bienále Brno“, povedal P. Stougaard. Prečo práve plagát? „Každý z nás je každodenne konfrontovaný s plagátom. Plagát je bežnou súčasťou života ako ktorákoľvek iná vec. Dotýka sa všetkých oblastí spoločenského života, a preto poskytuje veľmi presnú informáciu o historických udalostiach v čase a priestore na úrovni miestnej, národnej či medzinárodnej. Plagáty prekračujú hranice. Preto je zaujímavé spojiť ich s ideou múzea a tak prerozprávať históriu včera i dnes.“

Dánske múzeum plagátu dnes disponuje jednou z najväčších zbierok na svete, v ktorej je viac ako 160 000 plagátov zo 116 krajín sveta, pričom najstarší plagát je z roku 1885. Medzinárodnú výstavu s ambíciou bienálneho cyklu, sprístupnenú od 24. 4. do 30. 6. 1999, podporeli viacero verejných a súkromných nadácií, o. i. Fond kráľa Frederika a kráľovnej Ingrid. Zúčastnilo sa jej 150 umelcov zo 40 krajín, ktorí svojich 1500 plagátov darovali do zbierok múzea. Slovensko reprezentoval Dušan Junek a trojica mladých grafických dizajnérov Ivana Potočková, Eva Odrášková a Andrea Labudová.



Windy Jet Petra Janíka. Veterný „rukáv“ a letecké dýzy. Materiál: antikoro, polyetylén, rameno rysovaciej dosky, meď.



Veterníky na helsinskom môle.

Veterníky

V dňoch 26. – 30. 7. 1999 sa uskutočnilo na ostrovčeku Harakka v bezprostrednej blízkosti fínskeho hlavného mesta Medzinárodné sympóziu o veterníkoch. Zorganizovalo ho Umelecké centrum mesta Helsinky v spolupráci s vysokými školami a asociáciami dizajnerského zamerania vo Fínsku. Témou sympózia bola práca so svetlom, vetrom a vodou, premietnutá do kinetických landartových úžitkových objektov.

42 autorov zo 14 krajín, medzi nimi aj zo Slovenska, malo k dispozícii optimálne tvorivé podmienky od technického vybavenia dielni až po prezentácie účastníkov a ich krajín a neformálne diskusie. Hlavným materiálom pre výrobu objektov bola odľahčená hliníková zliatina (časti lietadla), ale aj

antikoro, plasty, drevo, textil atď. Na záver sympózia boli objekty reínštalované na prístavnom môle v najfrekventovanejšej zóne Helsínk a ponúknuté na predaj vo verejnej aukcii.

Epilógom sympózia bude realizácia šperkov inšpirovaných veterníkmi v dielňach jednotlivých účastníkov v jeseni-zime t. r., z ktorých spoluorganizátor sympózia Lahti Polytechnic pripraví putovnú výstavu s názvom Millenium Touring Exhibition 2000 vo viacerých európskych krajinách. Blížšie informácie nájdete na internetovej adrese www.harakka.fi.



Foto: archív P. Janíka

Mosadzné kľučky

Talianka firma Colombo využíva spoluprácu s renomovanými dizajnérmi aj dizajnérskymi štúdiami na získanie nových návrhov. Produkty, ktoré sú novinkami leta 1999, sú z dielne štúdia Archilab, ktoré pracuje ako „laboratórium dizajnu“ pre rôzne firmy pôsobiace v oblasti komunikácie, architektúry a urbanizmu. Autorom ďalšieho návrhu je japonský dizajnér Makio Hasuika pôsobiaci v Miláne už od polovice 60. rokov. Mosadzné kľučky Tender a Nagare sa vyznačujú kvalitou typickou pre svojho výrobcu – čistým dizajnom a škálou finálnej úpravy (leštená mosadz, matovaný nikel a chróm, titan) so špeciálnymi ochrannými vlastnosťami povrchu, na ktorú sa poskytuje záruka 30 rokov.

Kľučka Tender. Dizajn: Design **Archilab**.



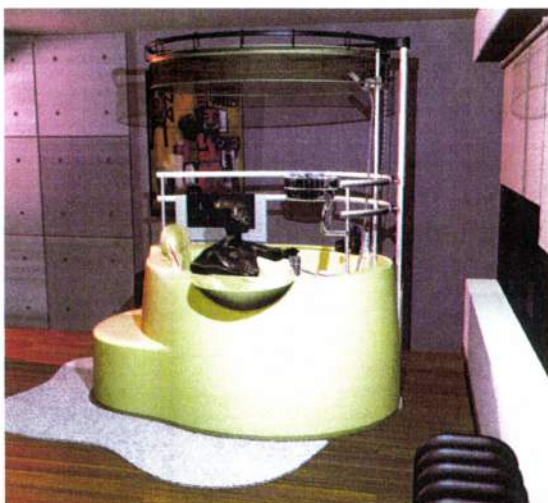
Kľučka Nagare. Dizajn: **Makio Hasuika**.



Mestská fontánka. Dizajn: **Grégoire Bosset, Nicolas Wreland**, Švajčiarsko. Čestné uznanie.



Náhrdelník-sprcha. Dizajn: **Yolanda Villarová, Francesco Torres**, Švajčiarsko. Čestné uznanie.



Kúpeľňové bunky Alto a Huro. Dizajn: **Vivian Fongová, Christopher Cheung, Tim Hanson, Mathieu Lessage a Chris Nichol**, Kanada. Čestné uznanie.

Coram Design Award

Medzinárodnú súťaž na tému Človek a kúpanie vypísala začiatkom roka holandská nadácia Stichting Coram pôsobiaca pri renomovanom výrobcovi sanitárnej a domácej techniky. Zúčastnilo sa jej 72 študentov dizajnu z celého sveta, z ktorých odborná porota v máji t. r. vybrala jednu najlepšiu prácu a tri ocenila uznaním. Hlavnú cenu získali dvaja švajčiarski študenti z Ecole cantonale d'art et de design v Lausanne za netradičné riešenie sprchy integrovanej do pántov kúpeľňových dverí. Dve čestné uznania získali dvojčlenné tímy z rovnakej školy, a to za mestskú fontánku určenú aj na kúpanie a za sprchu-náhrdelník. Tretie čestné uznanie odišlo do Kanady, kde piati študenti z Toronta navrhli minimalistické riešenie sprchovacieho kúta.

Vypisovateľ súťaže avizuje už teraz ďalší ročník súťaže v roku 2000, o ktorom sa bližšie dozviete na internetovej adrese www.coram.nl.



Dnes výnimočne neprší - Hamburgčania tvrdia, že tu 360 dní v roku prší a 5 dní kvapká. Hamburg má k vode naozaj osobitý vzťah - voda neznamená len dážď, ktorý spôsobuje, že Hamburg je potopený v zeleni stromov, ale je tiež zaplavený najmenej dva razy do roka tak, že obchodníci a majitelia domov v uliciach okolo prístavu spustia vodotesné kovové rolety pred dvere a okná, aby voda nezaplavila celé prízemie a nezničila všetko, čo sa tam nachádza. Hamburgčania sa naučili so svojimi pravidelnými povodňami žiť celkom pokojne.

Voda je však pre Hamburg najmä živlom, ktorý poznačil celú jeho históriu, kultúru, spôsob života, myslenie ľudí i trávenie voľného času. Voda - to je pre Hamburg rieka Labe a práca v jeho prístavoch a dokoch, lodeniciach, rieka Alster a člnkovanie sa po jej vodných kanáloch, len čo to počasie dovolí, a tiež prístup k moru s jeho bohatstvom rýb.

Hamburg, ktorého obyvatelia hovoria až 160(!) jazykmi sveta, predstavuje pestrofarebnú kultúrnu zmes. Z bývalého hanzového charakteru mestskej architektúry ostalo málo pôvodnej zástavby - na konci druhej svetovej vojny bolo mesto - najmä jeho gigantický prístav a lodenice - temer zrovnané so zemou. Ako zázrakom ostali zachované skladištné budovy - tzv. Speicherstadt - z konca 19. storočia a zopár secesných domov v centre mesta. Na toto jadro nadviazala nová, urbanisticky veľkorysá zástavba, čiastočne nadväzujúca na tradíciu hanzovej architektúry, čiastočne na slávu architektúry 20. - 30. rokov, a vidieť tu i verejné budovy v chladnom medzinárodnom štýle 70. rokov. Panelákové sídliská s mnohopodlažnými domami sú tu tiež, ale iba na okraji mesta. Vznikli v 60. rokoch ako výsledok pokusu vyrovnat sa s prílivom prisťahovalcov z juhu Európy a Ázie - teda kultúr s tradíciou mnohodelných rodín žijúcich spoločne v jednom byte s rodičmi a prarodičmi z oboch strán.

Tento sociálne orientovaný architektonický pokus rátať so 7 - 8 izbovými bytovými jednotkami, ktoré sa dali flexibilne prestavať na menšie jednotky podľa toho, ako sa rodina v priebehu času štrukturálne menila. Žiaľ, tak ako všetky sídliskové pokusy, ani tento projekt sa neosvedčil - dôsledkom bola kultúrna izolovanosť jeho obyvateľov, znásobená neschopnosťou dorozumieť sa po nemecky a z toho plynúca nezamestnanosť. Dnes sú tieto sídliská domovom pre sociálne slabé obyvateľstvo, a to - čuduj sa svete - prevažne nemecké. Je to jednoduchá matematika: ak niekto poberá sociálnu podporu, nájomné zaňho platí sociálny úrad. Pre Hamburgčana teda stále platí: Povedz mi, kde bývaš, a ja ti poviem, kto si. A najlepšie adresy sú tie, ktoré sú v blízkosti vody - či už sú to vilové predmestia na brehu Labe alebo byty s výhľadom na nespočetné vodné kanály rieky Alster, pretekajúcej celým mestom a ústiacej v centre mesta do akéhosi umelého jazera. Sociálnu úroveň a vkus obyvateľov tej-ktorej štvrte možno odhadnúť podľa charakteru obchodov a tovaru, ktorý sa tu ponúka: t. j. vo štvrtiach okolo Alsteru nenájdete jediný obchodný dom. Tie sú, naopak, obľúbené u priemerného občana a nájdete v nich všetko, čo treba k životu, za prijateľnú cenu - od gýča po dizajn masovej produkcie (napr. Alessi). V centre mesta a v jeho vilkových štvrtiach sa prezentujú značkové obchody (Unger, Armani, Jill Sander, Versace, Ligne Rosset...), špecializované predajne na všetko vrátane syrov, vín, čajov a iných pochutín a - samozrejme neodmysliteľné - starožitníctva a galérie, ponúkajúce však nie džbány po starej mame, ale umelecké a umeleckoremeselné objekty známe z katalógov významných aukčných siení, ako napr. Christie's alebo Sotheby's.

A tak je „dobrý dizajn“ vlastne určený strednej vrstve, prevládajúcej sa na VW, Opeloch, Audi, v lete na kabrioletoch všetkých značiek a ročníkov výroby. Naozaj ekonomicky úspešný Hamburgčan „dobrý dizajn“ (rozumej kvalitu, technicky dokonale fungujúcu a esteticky nerušivú) akceptuje v kuchyni a v kúpeľni a podobné nároky má na svoj televízny prijímač či jachtu, avšak jeho obytné miestnosti zdobia solitéry zo 17. až 19. storočia, reprezentujúce kultúry celého sveta - od neodmysliteľného perzského či čínskeho starobylého hodvábného koberca cez francúzske hracie rokokové hodiny, taliansku intarzanú truhlicu až po strieborné príbory s monogramom

kohosi iného, naškrobené belgické čipkové obrúsky, židovské sedemramenné svietniky a orientálne svietidlá, akési Alladinove lampy. To všetko zariadené príslušným architektom tak, aby to spolu ladilo.

Ťažko povedať, či záľubu v kultúrnej pestrofarebnej zmesi predmetov, ktoré charakterizujú Hamburčanove sny o kráse, blahobyte, pohodlí a útulnosti, súvisia s jeho mániou cestovať do najvzdialenejších kútov sveta (najmä tých slnečnejších), alebo s tým, že je s týmito kultúrami dennodenne konfrontovaný vo vlastnom meste. Možno je to len výraz inklinácie k tradíciám a trvalým hodnotám, ktoré pretrvali, a ešte istotne aj pretrvávajú veky.

Teraz sa možno zdá, že Hamburčania sa nezaujímajú o dizajn. Hamburg síce nemá tradičné centrum dizajnu (v Nemecku ho má každá spolková krajina a netreba zabúdať na to centrálne vo Frankfurtě nad Mohanom), má však osobitnú povereníčku pre dizajn, ktorá je podriadená priemyselnému úradu mestského magistrátu. To znamená, že mestská správa - za morálnej podpory severonemeckého priemyslu - sama vzala zodpovednosť za dizajn do svojich rúk. Dr. Petersenová, ktorá od júla 1999 vystriedala vo funkcii svoju predchodkyňu, je raz do týždňa prítomná na svojom pracovisku v budove prestížneho Stilwerku (pozri DE SIGN UM č. 3/98), zvyšok týždňa je „na cestách“.

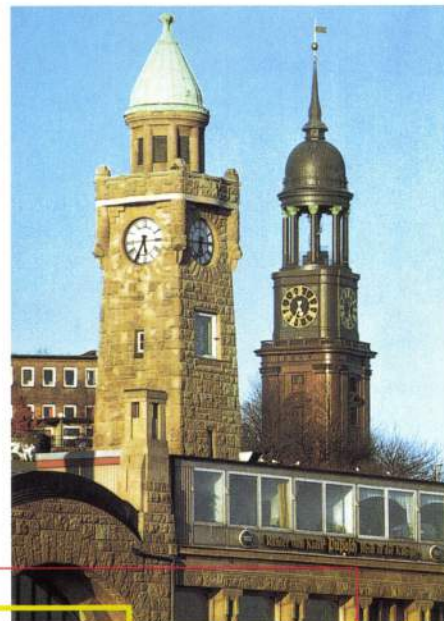
Práca manažéra, akou je práca povereníčky pre dizajn, je založená na mobilnosti toho, kto ju vykonáva. Sú to nespočetné pracovné stretnutia s podnikateľmi, dizajnérskymi kancelárkami, politikmi, bankami, sponzormi, profesijnými združeniami, komorami a verejnosťou.

Hamburg, ako som sa dočítala v tlači, „nepotrebuje centrum dizajnu s 10 zamestnancami, ale iba jedného, ale mimoriadne schopného človeka, ktorý vie, o čo ide a ako na to“. Všetky ostatné práce, súvisiace s realizáciou podujatí, sa zadávajú externe. Hamburčania sa tešia privilegiu vidieť každých 14 dní malú (100 m²) výstavu dizajnu vo foyer Stilwerku. Tieto výstavy predstavujú tvorbu miestnych dizajnérskych kancelárií - všetci vedia, že na nich raz príde rad a že sa o sebe vďaka výstave dočítajú v novinách. Môžem len potvrdiť, že táto forma osvetly dizajnu (bez ohľadu na ozajstnú kvalitu prác demokraticky vystavených) funguje lepšie než všetky semináre či iné výchovno-vzdelávacie akcie. Raz ročne sa v Stilwerku koná regionálne kolo celoštátnej súťaže Dobrý dizajn, ktorú takisto organizuje povereníčka pre dizajn. Najlepšou reklamou pre dizajn a politiku je a vždy ostane mediálna práca.

Výstavy dizajnu možno okrem Stilwerku (a výkladných skriň značkových predajní) vídať pravidelne v múzeu umenia a remesiel, okrajovo v tzv. Deichtorhallen (napr. Bienále fotografie, ktorá jedna časť priamo súvisí s úžitkovou grafikou) a napokon v Múzeu práce (menšie, komorné výstavy súvisiace s históriou priemyslu a technológií).

Hamburg je i sídlom Zväzu nemeckých grafických dizajnérov (Bund Deutscher Grafikdesigner), inštitúcie, ktorá práve oslávila svoje 80. výročie založenia a vo svojich 15 regionálnych zastúpeniach združuje okolo 2000 členov. Aktivity BDG sú interne zamerané na servis vlastným členom - právnu poradu, pomoc a radu mladým kolegom pri zakladaní vlastnej existencie, organizačnú prácu pri seminároch, diskusných večeroch pre verejnosť a pod. A to všetko vo vlastnej réžii, v čestnej funkcii, t. j. zadarmo. Pýtate sa prečo? Pretože význam profesionalizmu v grafickom dizajne stúpa - v samotnom Hamburgu napr. existujú dve štátne a sedem súkromných škôl, ktorých študijný program školský úrad uznal za legitímny, škôl zameraných na výchovu tzv. mediálneho dizajnéra, čokoľvek sa za týmto názvom skrýva. Štúdium trvá na takejto súkromnej škole 4 - 6 semestrov a počet študentov v semestri neklesá pod 400 (inak sa škole finančne neoplatí otvoriť školský rok). Boj o uchádzačov je krutý, kvalita nerozhoduje. Nuž a absolventi? Nazývajú sa hrdí dizajnérmi, či nimi naozaj sú, je otázka. BDG v súčasnosti hľadá nové cesty ochrany vlastnej profesie - ktovie, možno i za cenu zmeny názvu povolania, ktoré začínajú ovládať amatéri z uvedených škôl.

Tak toto všetko - a ešte oveľa viac - je Hamburg.



Zdenka Yousefzamani

PhDr. Zdenka Yousefzamani-Burianová (1950) má za sebou bohatú odbornú publikačnú a prednáškovú činnosť v európskych i mimoeurópskych krajinách. V r. 1991-97 pôsobila ako riaditeľka Slovenského centra dizajnu, v období 1995-97 bola členkou výboru ICSID, 1997-98 viceprezidentkou ICOGRADA, túto inštitúciu zastupovala aj v UNIDO. V súčasnosti pracuje ako tlačová hovorkyňa a manažérka PR pre BDG (Zväz nemeckých grafických dizajnérov). Žije v Hamburgu.

Výstavná sieň Bisazza Mosaici, Miláno, 1994.



Rekonštrukcia domu v Lugane, Taliansko, 1999.



Forum di Omegna, Taliansko, 1999.



Casino Arosa, Švajčiarsko, 1996.



Alessandro Mendini

Narodený roku 1931 v Miláne (Taliansko). Architekt a vydavateľ časopisu Casabella, Modo a Domus. Orientuje sa na neomoderný dizajn, vytvára objekty, nábytok, environment a inštalácie. Je umeleckým riaditeľom

tvorivej dielne Swatch v Miláne a Alessiho ateliéru. Podieľa sa tiež na úspechoch firmy Philips a pôsobí ako poradca pre imidž a dizajn mnohých ďalších spoločností. Mendini získal prestížnu taliansku cenu za dizajn Compasso d'Oro, cenu Zväzu architektov New Yorku a ocenenie Chevalier des Arts et des

Lettres vo Francúzsku. Roku 1989 otvoril so svojím bratom Francescom Ateliér Mendini v Miláne. Od svojho vzniku vytvorilo toto tvorivé štúdio Alessiho rezidenciu v Omegne, múzeum Fórum v Omegne, vežu v Hirošime, múzeum umenia v Groningene v Holandsku, divadlo v Arezze a iné budovy v Európe.

Alessi shop, Tokio, 1999.

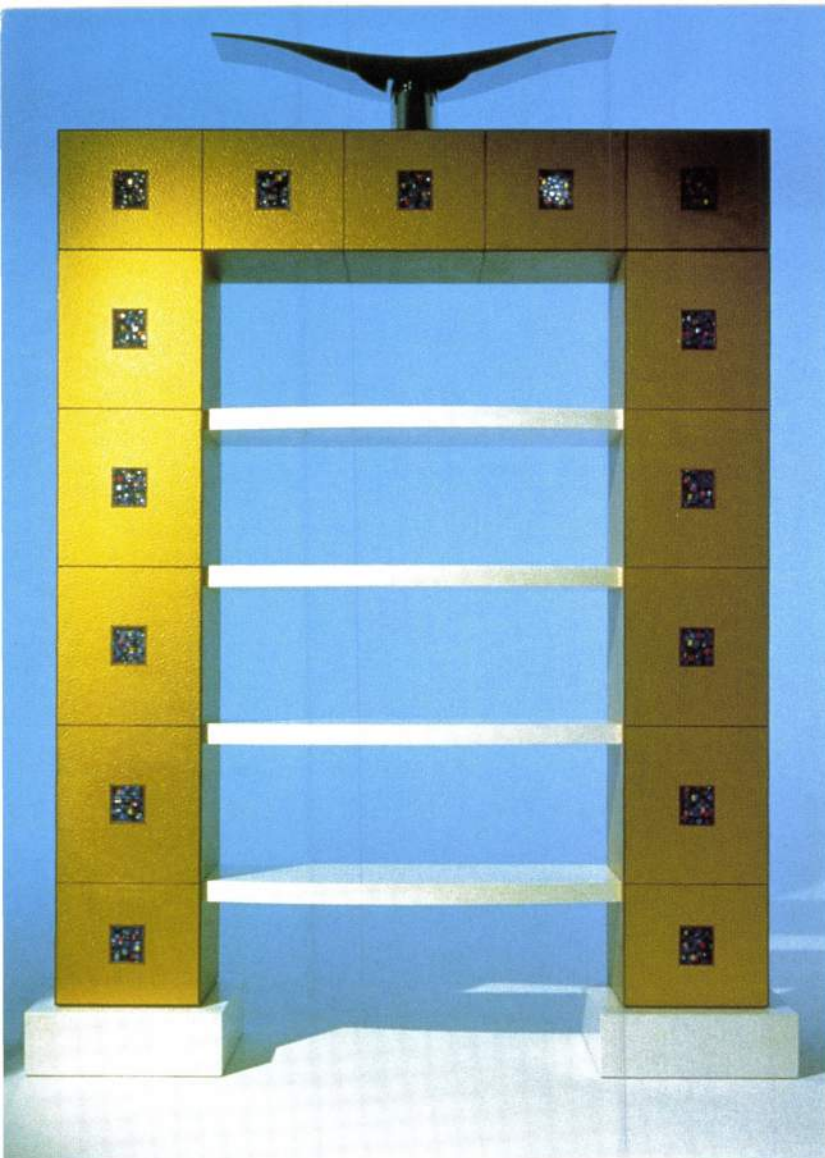


Ateliér Mendini

Ateliér Mendini nie je celkom bežnou tvorivou dielňou, najmä v dnešnej dobe zameranej na špecializáciu. Swatch vyrába a predáva hodinky, architektonické firmy projektujú budovy. Ateliér Mendini si zvolil navzdory dnešným trendom za svoj cieľ mnohostrannosť. Pod vedením bratov Alessandra a Francesca Mendiniovcov vznikajú úžitkové predmety, mobiliár pre výstavy a veľtrhy rovnako ako architektúra divadiel, múzeí a obchodov. Jeden zo zaujímavých pohľadov na tvorbu Alessandra Mendiniho predstavuje Proustovo kreslo a ohlas použitého výtvarného a filozofického princípu v ďalších dielach, či už v oblasti dizajnu alebo architektonických celkov.

La poltrona di Proust

Alessandro Mendini chcel navrhnuť imaginatívne kreslo, ktoré by mohlo patriť Proustovi, alebo – z iného pohľadu – vybral si svet literatúry ako východisko svojho dizajnerskeho nápadu. Obrazové dokumenty o podobách spisovateľovho nábytku sa mu nepodarilo získať, zameral sa preto na interiérový štýl Proustových súčasníkov. Kreslo sa však neponáša na mobiliár zo začiatku nášho storočia, ale je parafrázou na „neoštýlové“ kreslá, ktoré sú bežne v predaji. Mendini sa v tomto prípade zaslúžil o podnetnú polemiku s najdôležitejším kritériom uplatňovaným vo výtvarnom umení – s požiadavkou originality a formálnej novosti, ktorá vylučovala opakovanie toho, čo tu už raz bolo. Namiesto „nového“, a teda avantgardného, siahol po gýčovom prvku a pomaľoval „starodávne“ kreslo v štýle pointilizmu, blízkom Signacovmu maliarskemu rukopisu. *La poltrona di Proust* sa tak stala provokatívnym spojením všeobecne uznávaného voľného umenia s gýčom, ktoré priviedla na svet fascinácia literatúrou.



Heliantus a Ambra Dolce z kolekcie Museum Market Collection. Výrobca: Design Gallery Milano, 1993.



Váza 100 % Make Up z Alessioho kolekcie Tendenze, 1992.



Kávovar Oggetto banale, 1980.



Tento princíp z roku 1978 Mendini vo svojej tvorbe ďalej rozvíjal. Jedna z verzií kresla je odliata v bronz a predstavuje zmenu nielen v použitých materiáloch, ktorými sú okrem bronzu drevo a textil, ale aj rezignáciu na základnú funkciu sedacieho nábytku. Je voľným objektom v tvare kresla. Pointilistická záplava farebných škvŕn, ktorá ho pokrýva, sa stala príznačným znakom svojho autora. Mendiniho predstavivosť dokázala preniesť tento prvok zo sveta predmetov do oblasti architektonických projektov.

Transformácia múzea

Umelecké múzeum v holandskom Groningene predstavuje viac ako aplikáciu maliarskeho princípu. Odhaľuje Mendiniho novátorské prístupy k funkciám tejto inštitúcie. „Pripisujem veľký význam transformácii múzea z neutrálneho priestoru na statické vystavovanie predmetov, na živý organizmus, v ktorom sa dielo dostáva do intenzívneho kontaktu so svojím okolím,“ povedal architekt v nedávnom interview pre časopis Domus.¹⁾ V Groningenskom múzeu, ktoré projektoval spolu so svojím bratom Francescom, použil na vonkajšiu fasádu budovy špeciálne upravený laminát. Exteriérová dekorácia tohto materiálu, využitého v prekvapivom kontexte, odrážala funkčné členenie interiéru. Výsledok je typický pre Mendiniho mentalitu: depozitáre múzea nemajú podobu rozmerných podzemných „skladov umenia“, ale pozlátenej veže z laminátu, ktorá podčiarkuje ich výnimočné poslanie klenotnice. Návštevník je vystavený neustálym prekvapivým zmenám interiéru, v ktorom sa cíti raz ako v byte, inokedy v kostole, v divadle alebo v kancelárii. Zväčšeniny pointilistických škvŕn na stenách z odstupu podčiarkujú funkciu tohto múzea ako priestoru venovaného modernému výtvarnému umeniu. Architekt sa rozhodol „zarámovat“ vchod ako maliarske dielo a vytvoril tak novú kategóriu v medzipriestore umeleckých disciplín, podobne ako kedysi Andy

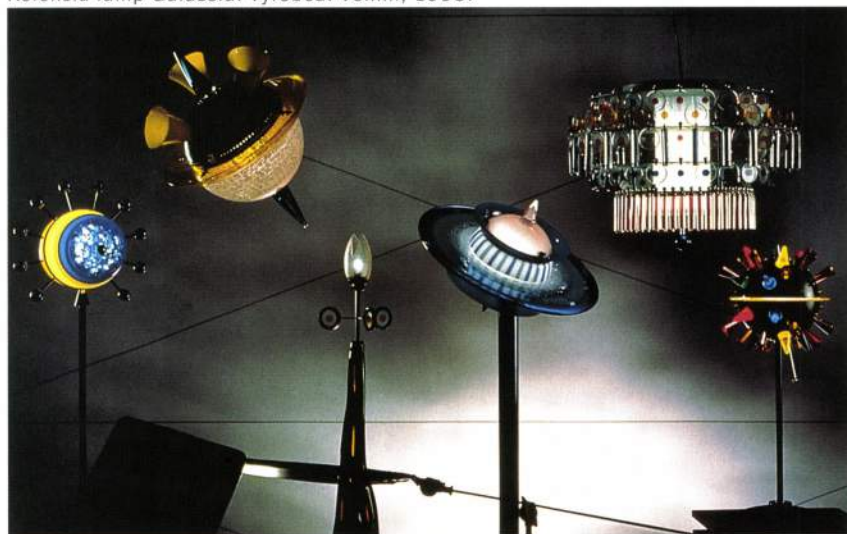


Kreslo Poltrona di Proust, 1978.



Kolekcia Anna, 1994 - 1999.

Kolekcia lámp Galassia. Výrobca: Venini, 1993.



Warhol, ktorý svojimi serigrafiami na plátne narušil hranice maliarstva a grafiky. Vzorce škvŕn na Proustovom kresle sú prenesen  v iných rozmeroch na fasádu architektúry. V *La Poltrona di Proust* sa Alessandro Mendini pokúsil o integráciu maliarstva a dizajnu. Zar movan m vchodu do múzea a spojen m so zlatou laminátovou vežou vytvoril maliarsky komponovan  architektúru, ktor  sa stala pamätníkom autorovej sympatie k maliarstvu. „Som architekt - dizajnér s nostalgickou t  bou byť maliarom. Mojou t  bou je maľovať,” vyznal sa Mendini v spomínanom rozhovore pre Domus.

Redizajn ako výraz skepsy

Kreslo bolo prvou Mendiniho  t diou g  a a banálneho, po ktorom nasledoval „redizajn” sl vnnych výrobkov, k akým rátame kresl  Marcela Breuera a Gerrita Rietvelda. Mendini pochybuje o životaschopnosti a možnosti vývoja moderného dizajnu a jeho pozíciu prirovnáva k plavbe bez kompasu. Jeho redizajny sú ironickou reflexiou na klasick  diela moderny, ktor  ornamentom a ban lnymi ozdobnými prvkami posúva do roviny g  a. V tomto duchu vytvoril aj objed nku pre Alessiho firmu na výrobu porcelánu. Jednoduch  tvar v zy dekovalo na Mendiniho pokyn sto rozličných umelcov. Z každej z nich v robili sto k pi . Des tis cov  r d v z dokumentoval prácu svojich tvorcov, medzi ktorými boli zv u n  men  p pri menách neznámých architektov a dizajnérov pochádzajúcich zo všetkých svetových kontinentov.

Svojím prelomovým dielom *Mobile infinito* Mendini napokon celkom rezignoval na definitivnos  tvaru a formy a vystavil ich možnosti neust l ch zmien. N bytkov  systém, zlo en  zo 14 prvkov z dreva, kovu a plastu, vytvorili takmer tridsiati dizajnéri ako voľne kombinovate n  kompozíciu.

Mendiniho vesmír

Roku 1991 publikoval Alessandro Mendini mal  knižku s rovnakým názvom ako kreslo *La poltrona di Proust*, ktor  popisuje východiská a rôzne verzie, ktor  urobil počas viacerých rokov a je zaujímavou v poved ou a osobnosti autora. Väčšina textu sa podob  filmovému scenáru, v ktorom sa postavy, myšlienky a fragmenty vlastného portrétu objavujú bez zjavnej súvislosti a spája ich len abecedn  zoradenie. Na jednom mieste sa dočítame, že Mendini m  vo svojom byte jedinou knižnicu a nes streduje vlastn  publikácie, ani periodiká a časopisy, ktor  s m editoval. Knihy, ktor  ho zaujímali, sú tu len dočasne a keď splnia svoj účel, sú nahr dzan  inými. R d  ita niekoľko vecí naraz, prebieha riadkami bez toho, aby sa nad nimi zamýšľal, alebo im hlb  ie porozumel. Tento zm to n  prístup ho vedie neraz k in piruj c m úvahám. „Zauj mam sa o tvoriv  vizuálnu citlivosť, ktor  podporuje medz ľudsk  komunikáciu,” povedal o sebe Mendini. „Výťah medzi ľuďmi je tiež hrou s kol  ou, s rozličnými aurami. Moja z ľuba v mozaike súvisi takisto s hravosťou kol  e, pretože sp jam mnoho drobných detailov, ktor  vytvárajú nov  celok. Nezauj mam sa o jeden detail viac, o in  menej, rovnako ako nepovažujem svoju prácu za čosi dokon en  a ucelen .” Mendiniho tvoriv  vesmír sa správa ako kaleidoskop a vízia tohto vesmíru sa podob  nekonečnému filmovému klipu. Jeho tvorbu možno zaradiť do  ir  ieho kontextu antiracionalizmu, antidizajnu či postmodernizmu, pre ktor  je typick  individualizmus, ironick  n dh ad, povýšenie formy nad funkciu, uprednostňovanie intuitivneho pred racionálnym. Ako osobnosť sa však tento mnohostrann  umelec vymyká kategóriám a zaradeniam. Alessandro Mendini to, z   sa, sám pripúšťa a tvrd  o sebe: „Ako  lovek som tradicionalista, v oblasti kultúry som bol však vždy provokat r.”

1. Capella, Juli: Intervista Alessandro Mendini. Domus 813, marec 1999, s. 55-63.

Foto: Atelier Mendini a Di Palma, Miláno

Zdeno Kolesár

Dizajn 70. rokov

Concorde. Skúšobný let 1969, prevádzka od 1976.



Ak 60. roky patrili k najšťastnejším obdobiam nášho storočia, o nasledujúcom desaťročí platí skôr opak. 70. roky, ktorých počiatok niektorí historici v súvislosti s prelomovými politickými udalosťami kladú už do roku 1968¹⁾, iní zasa, vzhľadom na doznievanie atmosféry „zlatých šesťdesiatych“, až do obdobia vážnych problémov okolo roku 1973²⁾, priniesli vytriezvenie z prílišného optimizmu. Eufóriu 60. rokov na Západe odvíala palivová kríza, ku ktorej sa postupne pripojila hlboká kríza ekonomiky a rastúca hrozba ekologických problémov. Zhubné efekty aktivít spoločnosti presvedčenej o svojich neobmedzených možnostiach sa prejavili globálne, neraz najciteľnejšie postihli tie krajiny, ktoré na stratégii neobmedzenej ekonomickej expanzie devastujúcej prírodné zdroje nemali rozhodujúci podiel.

V zahranično-politickej oblasti naďalej dominovalo napätie medzi krajinami NATO a Varšavskej zmluvy. Hoci k priamej konfrontácii nedošlo, toto napätie predstavovalo permanentnú hrozbu pre svetový mier (spomeňme aspoň inváziu ZSSR do Afganistanu v r. 1979 a jej dôsledky). Oficiálne kultúrne kontakty Západu a krajín sovietskeho bloku vzhľadom na presadzovanie brežnevovskej neostalistickej doktríny v porovnaní s predchádzajúcim desaťročím značne ochladli, 70. roky boli obdobím formovania politického i kultúrneho disentu v krajinách „reálneho socializmu“ (Charta '77 v Československu, Solidarita v Poľsku atď.).

Napriek vážnym problémom (rapídny rast ceny ropy, hospodársky pokles spojený s obmedzením finančných zdrojov, infláciou atď.) ani 70. roky z dnešného pohľadu neznamenali „smrť“ koncepcie civilizačnej expanzie zabezpečenej strojmi, i keď nevyhnutne dochádzalo k jej korektúram.



Giorgio Giugiaro: Volkswagen Golf. 1974.

1970 ■ Svetová výstava v Osake (Japonsko)

■ Prvé mikroprocesory
(firma Intel Corporation, USA)

1971 ■ Victor Papanek: Dizajn pre reálny svet (USA)

1972 ■ Prvé vreckové kalkulačky
(firma Sinclair, Veľká Británia)

■ Vznik Inštitútu priemyselného designu

1973 ■ Ropná kríza

1974 ■ Giorgio Giugiaro: Volkswagen Golf

1975 ■ Prvý vreckový televízor
(firma Sinclair, Veľká Británia)1976 ■ Concorde na leteckých linkách
(Francúzsko a Veľká Británia)1977 ■ Charles Jencks: Jazyk postmodernej
architektúry (Veľká Británia)■ Otvorenie Centre Pompidou v Paríži
(Francúzsko)

■ Zrod hnutia punk (Veľká Británia)

1979 ■ Walkman Sony (Japonsko)

■ Vznik Studio Alchimia (Taliansko)

Dobrým príkladom môže byť letecká doprava, v ktorej sa nadzvukový britsko-francúzsky Concorde uplatnil len obmedzene a jeho konkurenti Boeing 2707 a TU 144 sa na pravidelné linky ani nedostali, avšak vďaka efektívnejším lietadlám ako „Jumbo“ Boeing 747 sa letecké prekonávanie veľkých vzdialeností stalo celkom bežným. Ani kozmický výskum sa nezastavil, hoci nenaplnil smelé predpovede 60. rokov. Pokračoval boom spotrebnej elektroniky a práve 70. roky priniesli zásadné inovácie vedúce k jej ďalšej miniaturizácii a „zľudoveniu“. Dokonca aj automobilový priemysel, ktorý bol v súvislosti s palivovou krízou najviac postihnutý, po období poklesu opäť expandoval. Musel však akceptovať požiadavky vyššej úžitkovosti a úspornosti tak, ako to dokumentuje najúspešnejšie auto desaťročia - Giugiarov Volkswagen Golf. Ropný šok znamenal aj korekciu predstavy o „budúcnosti všetkého z plastov“, no umelé hmoty ako také ostali základným materiálom mnohých výrobných oblastí. Globálne spoločenské trendy podmienili i zmenu dizajnerskeho myslenia, ktoré v širšej miere začalo preverovať zmysel profesie a jej zodpovednosť voči skutočným potrebám spoločnosti. Na „výskumy“ v tejto oblasti z predchádzajúceho desaťročia nadviazali talianski dizajnéri, pridávali sa i tvorcovia z ďalších krajín. 70. roky boli v oblasti dizajnu obdobím širšieho nástupu kritiky jeho modernistickej koncepcie, v globálnom pohľade však veľká väčšina dizajnérov naďalej pracovala v kontexte masovej mechanizovanej výroby, podobne ako realita 70. rokov priniesla skôr ďalší rozvoj výrobných technológií a marketingových praktík v službách rastúceho materiálneho konzumu, než „nahrádzanie sveta vecí svetom ideí“, o ktorom hovorili postmodernistickí filozofi.

Pokračovatelia radikálneho dizajnu

Tzv. radikálny dizajn v Taliansku sa už po polovici 60. rokov v reakcii na sémantickú sterilitu moderny usiloval vytvoriť alternatívne dizajnerské tvaroslovie, ktoré by rozšírilo komunikačný potenciál dizajnu, aktivizovalo a ovplyvňovalo reakcie spotrebiteľa, dynamizovalo jeho vzťah k predmetnému prostrediu. V 70. rokoch sa potom radikálny dizajn stal súčasťou širšieho prúdu postmoderny v dizajne. Jeho protagonisti sa síce nálepke „postmoderna“ bránili (E. Sottsass ml. napr. poukazoval na jednoznačne retrograsívnu orientáciu postmoderny na rozdiel od radikálneho dizajnu, ktorý inšpirácie hľadal aj v najbanálnejších preja-



Alessandro Mendini: Pohovka Kandinskij. 1978.



Ettore Sottsass: Stoličky. 1979.



Alessandro Mendini: Kreslo Wassily. 1973.

voch súdobej kultúry³¹), no totožnosť základných cieľov nás k takémuto zaradeniu azda oprávňuje⁴¹.

Prvá polovica 70. rokov priniesla utlmenie, nie však zánik aktivít tých protagonistov a dizajnerských skupín, ktoré sme spomínali v predchádzajúcej časti tohto seriálu. Zatiaľ čo v 60. rokoch pôsobili vo viacerých talianskych mestách (erbové skupiny radikálneho dizajnu Archizoom, Superstudio a UFO napr. vznikli vo Florencii), v 70. rokoch sa hlavným mestom talianskeho dizajnu stáva Miláno. Roku 1976 tu architekt Alessandro Guerriero založil galériu dizajnu Alchymia. Jej názov mal v kontraste k racionalizmu ortodoxnej moderny evokovať atmosféru mystiky a experimentu s neistým výsledkom, ktorá bývala charakteristická pre laboratóriá niekdajších hľadačov tajomstva výroby zlata. Prezentácia prác A. Branziho, M. de Lucchiho, A. Mendiniho, E. Sottsass, skupiny UFO a ďalších vzbudila novú vlnu záujmu o radikálny dizajn a roku 1979 sa sformovalo Studio Alchymia ako dizajnerská skupina. Ústredné postavenie v nej pri celkove „hviezdnom“ obsadení mal Alessandro Mendini. Nadväzoval na výpady proti základným postulátom moderny, ktorými sa koncom 60. rokov prezentovala najmä skupina Archizoom (pripomeňme jej kreslo Mies, ktoré ironizovalo tvorbu jedného z otcov moderny). Vo svojich „redizajnoch“ (išlo však skôr o manipuláciu a prekrucovanie odkazu klasickej moderny než o redizajny v zaužívanom zmysle slova) napríklad doplnil pestrým dekorom Breuerovu stoličku Wassily. Podobne blasfemické gestá sprevádzali „redizajny“ prác Rietvelde, Pontiho či Colomba, ale i českého kubistu Gočára. Charakteristický postmodernistický eklektizmus prinieslo Mendiniho kreslo Proust: názvom evokovalo súvislosti s Proustovou literárnou tvorbou, tvar bol inšpirovaný viktoriánskym nábytkom, zatiaľ čo povrch zdobil pointilistický dekor à la Seurat.

Svoj zenit dosiahlo Studio Alchymia na prelome 70. a 80. rokov. Jeho prejavy mali často veľmi blízko k „voľnému“ umeniu (roku 1980 napríklad na výstave „banálnych predmetov“ v rámci benátskeho bienále A. Mendini, F. Raggi, D. Puppa a P. Navone vystavovali tvarovo a farebne „vylepšené“ sériové predmety, ako napr. kávovary a vysávače, ktoré boli skôr dadaistickou provokáciou než vážne mienenými dizajnerskými návrhmi). Studio Alchymia sa (najmä zásluhou Mendiniho) profilovalo ako zoskupenie programovo útočiacie na modernistické zásady „dobrého dizajnu“, jeho tvorba však mala i pozitívny obsah a prispela zásadným spôsobom k vytvoreniu nového dizajnerskeho jazyka. Oproti modernistickému racionalizmu sa vyznačoval primárnym útokom na ľudské emócie, v druhom pláne sa však v hrách s citáciami prejavuje „dvojité kódovanie“ príznačné pre postmodernu. Alchymia miesto tvarového minimalizmu a strohej farebnosti ponúkala až barokové bohatstvo tvarov a farieb v nezvyklých materiálových kombináciách a kontrastoch, „pravdivé“ priznávanie materiálov nahradila humornou imitáciou povrchov. Predovšetkým však v opozícii k modernistickej významovej vyprázdnenosti akcentovala sémantický náboj úžitkovej tvorby. Keďže Alessandro Mendini bol presvedčený, že „osudom avantgardy je, aby hrala izolovanú, obmedzenú a krátku úlohu:

jej znervózňujúci program sebaobetovania ju požíra a ničí skôr, než je širšie akceptovaná⁵⁾, úloha uviesť tieto zásady dizajnerskej tvorby do širšieho povedomia v 80. rokoch pripadla skupine Memphis, založenej roku 1981 exčlenom Alchymie Ettore Sottsassom ml.

Etablovanie postmoderny

Optimizmus moderny, založený na prepoklade, že komplexná industrializácia vyrieši hlavné problémy ľudstva, dostal v súvislosti s globálnou spoločenskou krízou v 70. rokoch vážne trhliny. Stroj sa síce stal neodmysliteľnou súčasťou všetkých sfér života, ale namiesto všeobecného blahobytu, harmónie a šťastia sa prejavili negatívne dôsledky jeho globálneho panstva: deestetizácia prostredia, devastovanie prírodných zdrojov a z nej vyplývajúce narušenie rovnováhy prírody, nezamestnanosť. Tieto problémy spolu s hrozivým hospodárskym poklesom v 70. rokoch boli kontextom, v ktorom sa množili kritiky modernistických metód architektonickej a dizajnerskej tvorby: „...manifesty a modely sľubovali svetlo a vzduch, sviežu energiu v záujme o problémy sveta, uvoľnenie od ťažoby minulosti, vízie, ktoré mali transformovať nové technológie do prostriedkov oslobodenia, prostredie, v ktorom sa moderný muž a žena mali cítiť doma. Ale keď sa tieto budovy napokon postavili a ľudia v nich začali žiť a pracovať, najčastejšia reakcia bol pocit väčšej uväznenosti, stratenosti a odcudzenia než kedykoľvek predtým.“⁶⁾

Presvedčenie, že metódy moderny zlyhali, sa stalo impulzom pre formovanie postmodernistickej alternatívy, pričom pojem postmoderna postupne zastrešil veľmi rôznorodé až protichodné prúdy vo filozofii a umení. Ako sme už upozorňovali, korene postmodernizmu v dizajne treba hľadať v aktivitách talianskeho radikálneho dizajnu po polovici 60. rokov. Na prelome 60. a 70. rokov sa pridávali podobne orientovaní dizajnéri z ďalších krajín (Fin Eero Aarnio, Japonci Širo Kuramata, Arata Isozaki a ďalší). Na etablovaní postmodernizmu v dizajne a jeho teoretikom zdôvodnení však mali dôležitý podiel aj dvaja architekti: Robert Venturi a Charles Jencks.

Americký architekt Robert Venturi už v prvej polovici 60. rokov napísal a roku 1966 vydal kľúčovú knihu Zložitosť a protikladnosť v architektúre⁷⁾, v ktorej podrobne nemilosrdnej kritike modernistickú koncepciu tvorby. Tvrdí, že tá v záujme čistoty a jednoty výrazu berie na zreteľ len tie aspekty architektonického projektovania, ktoré sa jej hodia, ostatné ignoruje. Reduktivizmus moderny v skutočnosti teda len zakrýva nemiestnu selekciu riešených problémov. Venturi ironizuje funkcionalistické heslo „menej je viac“ („less is more“ nahrádza rýmujúcim sa „less is a bore“, t. j. „menej je nuda“) a ponúka vlastnú koncepciu reálnejšie zohľadňujúcu rôznorodé nárokyladené na projektovanie: „Mám rád... zložitú (resp. komplexnú) a protikladnú architektúru, založenú na bohatstve a dvojznačnosti modernej skúsenosti... Architekti sa už nesmú dať zastrašovať puritánsky morálnym jazykom ortodoxnej modernej architektúry... Mám rád prvky, ktoré sú skôr hybridné než „čisté“, kompromisné než „rýdze“, pokrútené než „priamočiare“, dvojznačné než „jasne zrozumiteľné“... Som viac za bohatstvo významu než jasnosť významu... architektúra musí stelesniť zložitú zahrňajúcu jednotu a nie jednoduchú vylučujúcu jednotu.“⁸⁾ Venturi spochybnil univerzálnu platnosť akýchkoľvek (nielen modernistických) riešení, doktrínu absolútnych estetických hodnôt a nadčasovosti, a nahradil ju hodnotovým relativizmom⁹⁾ a pluralitou tak, ako je to neskôr pre postmoderna príznačné.



Robert Venturi s kolekciami stoličiek pre firmu Knoll. Výroba od r. 1984.



Charles Jencks: Spring Room v Thematic House. 1979-84.

Charles Moore: Piazza d'Italia v New Orleans (detail). 1978.



Širo Kuramata: Side 2. 1970.



Eero Aarnio: Kreslo Orb. 1970.

Podobne anticipoval i záujem postmoderny o významovú viacvrstvnosť, fragmentárne vyjadrenie a paradoxnú harmóniu nesúladných prvkov, o eklektizmus čerpajúci z rôznych historických období a ornament. Venturiho teoretické vývody i architektonická tvorba mali sprostredkovaný vplyv na postmodernistický dizajn, popri dominujúcom architektonickom projektovaní sa však venoval priamo i dizajnu, predovšetkým navrhovaniu nábytku, a to i mimo rámca zariaďovania svojich vlastných stavieb. Tu v protiklade k modernistickej jednote interiérov vybavovaných nábytkovými súbormi zdôrazňoval (podobne ako protagonisti talianskeho radikálneho dizajnu) individuálne hodnoty nábytkových kusov chápaných ako svojbytné výtvarné diela.

Hoci Robert Venturi v podstate sformuloval program postmoderny v architektúre a dizajne, jeho inštitucionalizáciu (a zároveň zavedenie pojmu „postmoderna“ v týchto disciplínach) doviedol britský architekt Charles Jencks. Aj on sa paralelne s architektúrou venoval dizajnu: v roku 1968 napríklad vytvoril stôl Ad hoc, ktorého doska spočíva na šiestich nohách figurín z výkladov obchodov, neskôr aj ďalšie návrhy nábytku a stolových predmetov dokumentujúcich vari až príliš čítankové napínanie tých zásad tvorby, ktoré vo svojej teoretickej práci presadzoval. Ako „biblia postmodernej architektúry“¹⁰⁾ Jencks nadväzuje na Venturiho kritiku sémantickej sterility moderny, v dôsledku ktorej podľa neho ani nie je možné naplniť krédo „forma nasleduje funkciu“, keďže pre akúkoľvek funkciu sa uživa rovnaké formové klišé.

Ako základné charakteristické znaky postmodernistickej architektúry Jencks uvádza jej metaforickosť, akceptovanie miestnych osobitostí, mnohoznačnosť priestorových riešení,

eklektizmus, dvojité kódovanie, citácie, paradox, iróniu. Tieto atribúty možno v princípe prisúdiť i postmodernistickému dizajnu, hoci proporcie ich uplatnenia sa prípad od prípadu menia.

V súvislosti s presahmi aktivít architektov do oblasti dizajnu (medzi týmito disciplínami konieckoncov nikdy nebolo ostrej hranice a väčšina talianskych dizajnérov, spomínaných v predchádzajúcej časti tohto článku, absolvovala štúdium architektúry) treba spomenúť i ďalších tvorcov ako napr. Hans Hollein, Michael Graves či Charles Moore, ktorých tvorba patrí k neodmysliteľnej súčasť postmodernistického dizajnu a budeme sa jej v rámci obdobia 80. rokov ešte venovať.

Moderna a realita priemyselnej výroby

Hoci postmodernisti podrobili ostrej kritike všetky základné postuláty modernistickej koncepcie civilizačného vývoja, neboli schopní ponúknuť alternatívu, ktorá by ju v plnej miere nahradila. Problémom bola predovšetkým (podobne ako kedysi v obrodnom hnutí Arts nad Crafts) finančná náročnosť ponúkaných riešení, a tak bežné artefakty 70. rokov dokumentujú najmä stále sa rozvíjajúce strokové technológie. Obhajcovia moderny dokonca tvrdili, že až pokročilé 20. storočie umožní realizovať smelé ciele jej zakladateľov a výrazom tohto presvedčenia sa stal neomodernistický industriálny štýl „high-tech“. Jeho najvýznamnejšou realizáciou v 70. rokoch bolo parížske Centre Pompidou architektov R. Piana a R. Rogersa (projekt 1971, dokončenie 1977), v dizajne high-tech kulminoval v nasledujúcom desaťročí.

Spomedzi priemyselných oblastí zaznamenala v 70. rokoch najväčší rozmach spotrebná elektronika. Nástup mikroprocesorov umožnil jej ďalšiu miniaturizáciu, znižovanie cien a bežnú dostupnosť. Objavujú sa vreckové kalkulačky, digitálne hodinky i osobné počítače, ktorých zložitý programy si však v 70. rokoch ešte vyžadovali značnú erudíciu - všeobecné užívanie počítačov sa dostavilo až so zavedením ich „priateľských“ modifikácií v nasledujúcom desaťročí. Hoci dôležitú úlohu vo vývoji spotrebnej elektroniky mali Spojené štáty a Veľká Británia (predovšetkým zásluhou firmy Sinclair), podľa paradigmy známej už z 50. rokov hralo prím v komerčnom zhodnotení nových technológií najmä Japonsko.

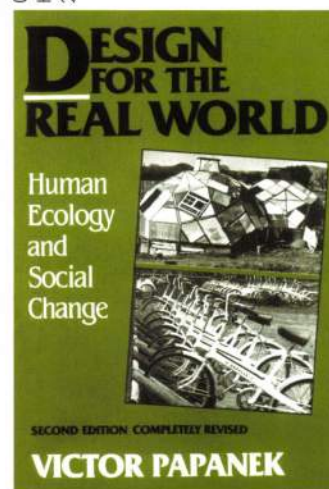
Japonskí výrobcovia osobitnú pozornosť venovali oblasti dizajnu, hoci ich produkty sú na prvý pohľad neosobné a sémanticky bezobsažné. Keďže forma novovyvinutých produktov mohla len ťažko odkazovať na zložitý procesy odohrávajúce sa v ich vnútri, rodí sa „black-box“ dizajn - dizajn čiernych krabičiek (povrch schránok prístrojov ako magnetofóny, tunery, kalkulačky atď. býval spočiatku najmä strieborný, postupne však dominuje matná čierna). Predovšetkým japonskí výrobcovia rýchlo zistili, že chladne profesionálny vzhľad môže úspešne pôsobiť ako pasca na obrazotvornosť spotrebiteľa. Výskumy psychológie spotreby sa premietli do výroby produktov, na ktorých množstvo ovládacích prvkov, kontroliek, ciferníkov a svetielok je v skutočnosti pre normálne fungovanie prístroja zbytočné, ale evokuje akúsi mystiku špičkových technológií. Black box dizajn teda v skutočnosti nie je neviditeľný a sémanticky vyprázdnený, hoci stavia skôr na tajomnom „ukrývaní“ než prvoplánovo efektom „ukazovaní“.

70. roky priniesli i nové úlohy pre dizajnérsku profesiu. Objavujú sa dizajnéri (i tu pioniersku úlohu zohral japonský priemysel spotrebnej elektroniky), ktorí sa v prvom pláne nesústreďujú na dizajn výrobkov, ale ako členovia tímov (skladajúcich sa z marketingových špecialistov, psychológov, sociológov a ďalších odborníkov) sa podieľajú na koncipovaní nového životného štýlu a s tým súvisiacich potrieb. Nové výrobky obvykle nie sú prevratnými technickými novinkami, skôr syntézami novo definujúcimi úžitkové funkcie. Dobrým príkladom môžu byť rádio-hodiny a najmä walkman, ktorý sa stal hitom konca 70. rokov. Bol vyvinutý firmou Sony z diktafónu a pokryl dovtedy neexistujúcu „potrebu“ počúvať hudbu a vytvoril si intímne prostredie na ulici či v preplnenom dopravnom prostriedku. Vytváranie stále nových „potrieb“ sa stalo pre Sony (a postupne i pre ďalších výrobcov) dôležitou zbraňou v konkurenčnom boji a je vlastne rafinovanejšou metódou plánovaného zastarávania, prvý raz uvedeného o päťdesiat rokov skôr automobilovou firmou General Motors.

„Humanistický“ dizajn

Vzhľadom na negatívne dôsledky systému neobmedzeného konzumu v priemyselne rozvinutých krajinách, v ktorom súkolie expandujúcej ekonomiky pomáhali nezanedbateľnou mierou „mazať“ aj dizajnéri, objavujú sa v 70. rokoch vo väčšej miere hlasy volajúce po vyššej spoločenskej zodpovednosti dizajnérskej profesie. V kontraste k praxi umelého zastarávania a k pragmatickému chápaniu výrobku ako nástroja zisku sa kladie dôraz na bezpečnosť a ergonomické parametre, trvácnosť, ekologickú ohľaduplnosť. Diskusie na túto tému sa nezačali odvíjať až v 70. rokoch (na negatívny dopad industrializácie a chamtivosti výrobcov ostatne upo-

Obálka z knihy **Victor Papanek: Design for the Real World. Human Ecology and Social Change.** Thames and Hudson, 2. vydanie, 1997.



Ergonomi Design Gruppen: Príbor pre telesne postihnutých. Koniec 70. rokov.
Foto: Ergonomi Design Gruppen, Švédsko.

Walkman Sony. 1978.



Richard Rogers a Renzo Piano:
Centre Pompidou v Paríži (detail). 1971-77.



zorňoval už John Ruskin), ale krízové príznaky spôsobili, že debaty na tému zodpovednejšieho zohľadnenia skutočných spoločenských potrieb prestali mať akademickú povahu. Problémom bol fakt (a je ním dodnes), že záujem dizajnérov o spoločenské, environmentálne či morálne konzekvencie ich činnosti je tlmený reálnymi záujmami ich zamestnávateľov, a v tých dominovala aj v 70. rokoch snaha čo najviac na vyrobenom produkte zarobiť. Odvahu k pokusu o odstránenie, či aspoň obmedzenie komerčného diktátu v dizajnerskej profesii našla najmä mladšia generácia dizajnérov, ktorej ideovým vodcom sa stal Victor Papanek.

Tento dizajnér a pedagóg svoje presvedčenie o skutočnom zmysle dizajnerskej profesie získaval v konfrontácii nezmyselného plytvania priemyselne vyspelých krajín a nepredstaviteľnej biedy tretieho sveta. Prvá časť jeho mimoriadne vplyvnej knihy *Dizajn pre reálny svet* s podtitulom *Humánna ekológia a spoločenská zmena*¹¹⁾ je nemilosrdnou kritikou dizajnerskej profesie v konzumnej spoločnosti. Dizajnér označuje za „nebezpečný druh“, keďže „navrhujú kriminálne nebezpečné automobily, ktoré zabijú alebo zmrazia každoročne okolo milióna ľudí, vytvárajú úplne nové druhy permanentného odpadu, ktorý znečisťuje krajinu a vyberajú materiály a postupy, ktoré znečisťujú vzduch, ktorý dýchame“¹²⁾. V druhej časti potom ponúka alternatívne prístupy k dizajnu (napr. najjednoduchšie rádio z prázdnej konzervy od džúsu, parafínu a knôtu), v ktorých zdôrazňuje skutočne úžitkové hodnoty dizajnu na úkor tradične uprednostňovaných formálnych a výrobo-technologických otázok. Problémy, na ktoré Papanek začiatkom 70. rokov upozornil, sa stali námetom mnohých diskusií (napr. ústrednou témou konferencie ICSID v Londýne roku 1976, ktorá pod titulom „Dizajn pre potrebu“ riešila vzťah dizajnu k alternatívnym technológiám, tretiemu svetu, ekológii, postihnutým a pod.). Na Papanka nadviazal rad dizajnérov akcentujúcich práve humanistický rozmer dizajnu. Za všetkých spomeňme aspoň švédsku skupinu Ergonomi Design Gruppen (zal. r. 1979), ktorá navrhovala stolový riad pre telesne postihnutých.

Dizajn v 70. rokoch na Slovensku

Ak sme v súvislosti s uplatnením dizajnu na Slovensku (resp. v Československu) poukazovali na schizofrenickú situáciu, v ktorej sa síce vyzdvihoval význam dizajnu ako nevyhnutnej súčasti výchovy „všestranne rozvinutej socialistickej osobnosti“, no na druhej strane bol pre veľkú väčšinu podnikov len nepríjemným a trpeným príveskom výrobnéj činnosti, potom v kontexte 70. rokov možno konštatovať ďalšie prehĺbenie tejto schizofrenie. Roku 1972 sa Rada výtvarnej kultúry výroby transformovala na Inštitút priemyselného dizajnu (IPD), pričom rozsah aktivít novej inštitúcie sa mal rozšíriť „na zabezpečovanie celoštátnej koncepcie priemyselného dizajnu a organizovanie uplatnenia priemyselného dizajnu pri zvyšovaní kultúrnej a výtvarnej úrovne výroby a výrobkov a vykonávanie projekčnej designerskej činnosti“¹³⁾. IPD, ktorého pobočka bola zriadená v Bratislave, spočiatku patril do kompetencie Federálneho ministerstva pre technický a investičný rozvoj, neskôr došlo v tomto smere k viacerým zmenám.

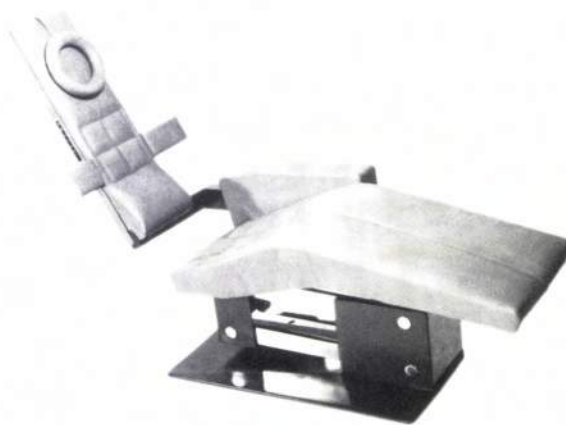
Systém nethrovej ekonomiky, ale aj nekompetentnosť vedenia IPD (jeho dlhoročným riaditeľom bol bývalý poradca prezidenta Novotného P. Antoň) marginalizovali možnosti jeho reálneho vplyvu na situáciu v československom dizajne. IPD sa utápal v riešení vágne formulovaných abstraktných problémov („žiarivým“ vzorom mu v tomto smere bola sovietska dizajnerská inštitúcia VNIITE). Zmysel jeho existencie možno azda vidieť v organizovaní výstav a súťaží a najmä v individuálnych aktivitách jeho zamestnancov¹⁴⁾. Keďže možnosti IPD pozitívne ovplyvňovať sféru dizajnu v systéme centralizovanej plánovanej ekonomiky boli očividne nedostatočné, v záplave najrôznejších „súborov opatrení“ uzrel roku 1976 svetlo sveta aj „Súbor opatrení k ďalšiemu rozvoju priemyselného dizajnu v ČSSR“, ktorý poveril IPD funkciou „vedúceho pracoviska pre oblasť priemyslového dizajnu s medziodvetvovou pôsobnosťou“. Ani toto „papierové“ opatrenie však nemalo reálny dosah na výrobnú prax. Systematickú pozornosť otázkam dizajnu venovalo na Slovensku len neveľa výrobcov. Spomeňme aspoň Sandrik Dolné Hámre (dizajnér Ján Čalovka), Spojené sklárne Lednické Rovne (Karol Hološko a Jaroslav Taraba), Chirana Stará Turá (Jarolím Vavro) a Považské strojárne Považská Bystrica (Jindřich Šafařík). V 70. rokoch sa ďalej rozvíjala pozitívna tradícia celoslovenských výstav úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, na ktorých sa popri zakladateľskej generácii predstavila i mladšia slovenská dizajnerská generácia (A. Bilkovič, F. Burian, M. Drugda, P. Lehocký, P. Paliatka, T. Schotter a ďalší). Dizajn na Slovensku naďalej ostával disciplínou, ktorej výsledky bolo vidieť skôr na výstavách než v prostredí, pre ktoré boli určené, t. j. vo výrobe.

Poznámky

1. Napr. Bondy, E.: Kulturně-politické klima 60. let. In: *Umenie šesťdesiatych rokov*. Bratislava 1995, s. 5.
2. Takto bola napr. vymedzená výstava „Le design des Années Pop. 1960-1973“ v Musée des Arts Décoratifs v r. 1995 v Paríži.
3. Pozri aj Collins, M. - Papadakis, A.: *Post-Modern Design*. New York 1989, s. 10.
4. Obsah samotného pojmu postmoderna je dnes vzhľadom na jeho rôznorodé interpretácie veľmi hmlistý. Pre nedostatok vhodnejšieho pojmu (ako problematické sa ukázali aj pokusy nahradiť ho pojmami ako fin-de-moderne, kapitalistický barok a pod.) ho však budeme používať v tom rámcovom vymedzení, ako ho v tomto článku načrtávame.
5. Cit. podľa Jullier, G.: *Encyclopaedia of 20th Century Design and Designers*. London, New York 1993, s. 182.
6. Berman, M.: *The experience of modernity*. In: Thackara, J.: *Design After Modernism*. London, New York 1988, s. 44.
7. Venturi, R.: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York 1966.
8. Tamtiež, s. 22.
9. Vo svojej ďalšej knihe *Learning from Las Vegas* (1972) poukazuje Venturi na to, že poučenie pre „vážnu“ architektúru môžu byť i najbanálnejšie kultúrne prejavy.
10. Jencks, Ch.: *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1977.
11. Papanek, V.: *Design for the Real World*. Human Ecology and Social Change. New York 1971.
12. Tamtiež, nestr. predhovor.
13. Statút IPD, čl. 2.
14. Cenné informácie o fungovaní IPD poskytol príspevok jeho niekdajšieho zamestnanca P. Švácha „Od Rady výtvarnej kultúry výroby k Inštitútu priemyslového dizajnu“ na seminári k dejinám priemyselného dizajnu v pražskom Národnom technickom múzeu r. 1997.



Jindřich Šafařík: Moped Babetta. Dizajn 1969, výroba od r. 1973 Považské strojárne Považská Bystrica.



Jarolím Vavro: Zubárske kreslo. Polovica 70. rokov. Výroba: Chirana Piešťany.

František Burian, Igor Didov: Lesný kolesový ťahač LKT 90. Model 1 : 5, 1979. Nerealizovaný návrh pre ZTS Martin.



SÚŤAŽE

Najlepší drevený úžitkový predmet

Lesnícke a drevárske múzeum vo Zvolene predžilo uzávierku zaslania prihlášok do 1. ročníka verejnej celoslovenskej súťaže o najlepší drevený úžitkový predmet.

Predmetom súťaže sú drobné úžitkové objekty vyrobené z dreva, prípadne v kombinácii s prírodným materiálom, určené na praktické využitie v domácnosti (nie drevené úžitkové predmety nábytkového charakteru).

Súťaž má 2 kategórie: 1. sériovo vyrábané úžitkové predmety, 2. originály, prototypy, návrhy. Do súťaže sa môžu prihlásiť jednotlivci i kolektívy zo Slovenska s výrobkami vyrobenými od r. 1995, ktoré nepresiahnu rozmer 50 cm v každom smere.

Uzávierka prihlášky: 31. 10. 1999 (súťažné práce je potrebné doručiť do 15. 11. 1999).

Prihlášky a informácie: Lesnícke a drevárske múzeum, Nám. SNP 31, 960 01 Zvolen, tel.: 0855/532 04 96 (Ing. Mária Rošková) alebo informačno-propagačné oddelenie SCD, tel. 07/5293 1523.

Kruhy na vode



Ministerstvo kultúry SR a Ústredie ľudovej umeleckej výroby (ÚLUV) v Bratislave vyhlasujú celoštátnu súťaž na tvorbu dizajnu vychádzajúceho z tradícií ľudovej výroby a remesiel na Slovensku. Cieľom súťaže je podporiť tvorbu súčasného slovenského dizajnu s národnými špecifikami na začiatku tretieho tisícročia. Práce preto musia niesť pôvodné znaky v použitom materiáli, technike spracovania, vzoroch a farbách.

Súťažné kategórie: drevo, textil, kov, otvorená kategória.

Súťažné témy: Z minulosti do budúcnosti, Tkanina na odev v novom tisícročí, Servírujeme hosťom, Poseadenie v prírode, Darčeky pre mladých.

Uzávierka prihlášok: 30. 1. 2000.

Prihlášky so súťažnými prácami a dokumentáciou odovzdajte alebo zašlite na adresu: Ústredie ľudovej umeleckej výroby, Obchodná 64, 816 11 Bratislava.

Informácie: 07/5273 1355, fax: 07/5273 1349, www.uluv.sk.



Kľučka 3. tisícročia

je názov medzinárodnej dizajnerskej súťaže organizovanej v talianskej Faenze, v ktorej sa hľadajú netradičné riešenia tohto príslušenia okien a dverí. Súťaží sa v dvoch kategóriách (študenti a profesionáli) z odborov dizajn a architektúra. Pre víťazov sú pripravené ceny v celkovej hodnote 15 000 000 Lit.

Uzávierka: 29. 10. 1999.

Informácie: Gruppo Editoriale Faenza Editrice Spa, Via Pier de 'Crescenzi 44, 480 18 Faenza (RA), tel.: +39/054 6663 488, fax: +39 054 6660 440, e-mail: info@faenza.com, www.faenza.com.

Coram Design Award 2000

Holandská spoločnosť Coram International BV, vyrábajúca kúpeľňové prvky a doplnky do domácností, vypisuje po druhýkrát medzinárodnú súťaž na inovatívne vybavenie kúpeľní pre mladých dizajnérov do 35 rokov. Medzinárodná porota posúdi prihlásené práce a vyhlási hlavnú cenu v hodnote 25 000 guldenov. Môže rozhodnúť aj o udelení čestných uznání a prípadných ďalších finančných odmien. Rozhodnutie poroty bude oznámené v apríli 2000.

Uzávierka súťaže: 31. 12. 1999. **Informácie a prihlášky:** Informačno-propagačné oddelenie SCD, tel.: 07/52931523 alebo na internetovej adrese usporiadateľa súťaže: www.coram.nl.

Mladá administratívna budova

Škola architektúry v anglickom Oxforde vypisuje medzinárodnú študentskú súťaž na:

1. redizajn, resp. nové usporiadanie už existujúcej administratívnej budovy,
2. dizajn nového obchodného komplexu v meste 21. storočia.

Víťazi získajú ceny v celkovej hodnote 24 000 euro.

Uzávierka: 30. 3. 2000.

Informácie: Secretary of TIA Sustainable Building Competition, School of Architecture, Oxford Brookes University, Oxford OX3, OBP.UK, e-mail: tia@dmpe.unifi.it – tia@brookes.ac.uk, www.unifi.it/project/tia/competition.

Súťaž iF

Industrie Forum Design Hannover vypisuje pri príležitosti konania výstavy CeBIT HOME 2000 v Lipsku (30. 8. – 3. 9. 2000) po prvý raz súťaž Product Information Award s podtitulom Čo najpriateľskejší pre užívateľa, určenú pre účastníkov tohto veľtrhu komunikačných technológií, ktorí vyvíjajú nové operačné systémy.

Uzávierka prihlášok: 31. 3. 2000. **Informácie:** Informačno-propagačné oddelenie SCD, tel.: 07/52931523 alebo na internetovej adrese usporiadateľa súťaže: www.ifdesign.de.

VÝSTAVY

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava

INTERMEDIA. 5. medzinárodný veľtrh marketingovej komunikácie 6. – 9. 10. Výstavné a kongresové centrum Incheba

Štefan Lukačovič: Architektonické dielo do 15. 10. Galéria Spolku architektov Slovenska, Panská 15

Galéria K. F. A. Karpatská 11:

Cena časopisu ARCH '99 15. – 27. 10. Karol Weisslechner: Šperky a objekty 28. 10. – 17. 11. Imre Makovecz: Živá architektúra 18. 11. – 9. 12. Ľuba Fábri a Norbert Šmondrk 9. 12. – 14. 1. 2000 Národná cena za dizajn '99 20. 1. – 11. 2. 2000

ČESKÁ REPUBLIKA

Brno

Súčasná čínska keramika 19. 10. – 28. 11. Dům umění města Brna

Praha

Sieť (reinstalácia bratislavskej výstavy s účasťou Márie Danieleovej) do 18. 10. Galerie U prstenu, Jilská 14

Průmyslový design 1965–1989 do 30. 10. Národní technické museum

Signum Design. Český dizajn 1980–1999 do 31. 10. Uměleckoprůmyslové museum

FRANCÚZSKO

Bordeaux

Singulár/plurál. Architektúra v Akvitánsku do 31. 10. arc en reve, 7 rue Ferrere

HOLANDSKO

Eindhoven

Graduation '99. Výstava absolventov Design Academy Eindhoven 21. – 24. 10. Design Academy Eindhoven

Rotterdam

Frank O. Gehry. The Architect's Studio do 14. 11. Nederlands Architectuur Instituut 9 + 1 mladých holandských architektov do 2. 1. 2000

KANADA

Toronto

Disegno (Víťazi talianskej súťaže

Compasso d'Oro 1998) do 7. 11. Design Exchange, www.designexchange.org

NEMECKO

Berlín

Tadao Ando. Miesta kontemplácie do 11. 11. Galerie Aedes East

Forma bez ornamentu. Úžitkové umenie 20. storočia do 9. 1. 2000 Kunstgewerbemuseum

Brémy

Bauhaus a priemysel. Wilhelm Wagenfeld a László Moholy-Nagy v sklárskej dielni v Jene 23. 10. 1999 – 10. 1. 2000 Design Zentrum Bremen

Dráždňany

FORMSCHAU. Veľtrh dizajnu 19. – 21. 11. Messe Dresden

Düsseldorf

Kompaktná forma. Európske sklo 30. – 40. rokov do 5. 3. 2000 Kunstmuseum

Frankfurt n. M.

KNIZNÝ VELTRH 13. – 18. 10. Messe Frankfurt

EUROMOLD. Medzinárodný veľtrh technológií vývoja výrobkov 1. – 4. 12. Veľtržný areál www.euromold.com

Hannover

DESIGNA '99. Výstava umenia, dizajnu a umeleckého remesla 30. – 31. 10. Hannover Congress Centrum

Kolín n. R.

INFOCOMM EUROPE. Medzinárodný veľtrh profesionálnej vizuálnej komunikácie 8. – 10. 11. KölnMesse

Lipsko

INNOVATION. Veľtrh inovácií 2. 11. 1999 – 6. 1. 2000 Messe Leipzig

Mníchov

HEIM + HANDWERK 27. 11. – 5. 12. Veľtržné centrum

Stuttgart

Fotografie ocenené Nemeckým zväzom fotografov-dizajnérov do 31. 10. Haus der Wirtschaft

Weil am Rhein

Automobility – čo nami hýbe do 9. 1. 2000 Vitra Design Museum

RAKÚSKO

Viedeň

Josef Binder: Grafický dizajn a reklama
19. 10. – 28. 11.
MAK

TALIANSKO

Miláno

MIFED. Medzinárodný veľtrh multimédií
17. – 22. 10.
Veľtržný areál

USA

Chicago

Chicago Design Show
3. – 7. 11.
Veľtržný komplex

Washington

Stay Cool! Klimatizovaná Amerika
do 2. 1. 2000
National Building Museum

VELKÁ BRITÁNIA

Glasgow

Vanity Cases by Philippe Starck
do 31. 10.
The Lighthouse

Design Machine

do 9. 1. 2000
Art Gallery and Museum, Kelvingrove

The Glasgow Collection

do 16. 1. 2000
The Lighthouse

Kríza identity: definícia dizajnu 90. rokov

19. 11. 1999 – 13. 2. 2000
The Lighthouse

Londýn

Sydney 2000: Olympic Design of the New Millennium
do 23. 10.
Royal Institute of British Architects

Design Now. Austria

do 26. 10.
Designmuseum

Dizajn v digitálnej ére

do 3. 1. 2000
Victoria & Albert Museum

Výstava ocenených

Európska sekcia Svetovej rady remesiel (WCC-Europe) usporiadala v dňoch 15. 9. – 15. 10. 1999 výstavu prác ocenených v rokoch 1992 – 1999 Cenou WCC-Europe. Výstava v priestoroch Umeleckoremeselnej komory Porýnia-Hessenska v Mainzi poskytla ucelený obraz o kvalite európskej umeleckoremeselnej scény v 90. rokoch. Významným úspechom Slovenska v kritériu náročného prostredia bolo udelenie vôbec prvej tejto ceny Zora a Štěpánovi Palovcom za sklené objekty na výstave Sůhry v Bratislave r. 1992. Ďalšou nositeľkou výročnej ceny je Júlia Kunovská, ktorá ju získala v r. 1996 za netradične pojatý stolovací objekt využívajúci tradičnú umeleckoremeselnú techniku – drotárstvo – na

výstave Európa za stolom vo francúzskom Macone (pozri DE SIGN UM č. 3/96).

Cena poroty pre Slavomíra Uličného

Študent 5. ročníka Katedry dizajnu SJF TU v Košiciach a laureát ceny nášho časopisu Talenty '98 Slavomír Uličný bol ocenený cenou poroty v súťaži ekologických plagátov na tému chemické ohrozenie v pracovnom prostredí, ktorú organizoval Centrálny inštitút ochrany práce (CIOP) vo Varšave. Víťazné plagáty boli sprístupnené verejnosti na putovnej výstave v lete 1999 v troch poľských mestách – Varšave, Lodži a Krakove.

Ekoplagát '99

V Považskej galérii v Žiline sa v dňoch 7. 10. – 12. 11. 1999 uskutoční prezentácia výsledkov medzinárodného súťažného trienále plagátov s ekologickou témou Ekoplagát – Žilina 1999, spojená s vyhlásením výsledkov súťaže.

Prihlásené práce posúdila deväťčlenná porota vymenovaná zo zástupcov usporiadateľov, umeleckých a ekologických organizácií. Na prehliadke Ekoplagát '99 udelia vecné ceny: Hlavnú cenu Ekoplagát – Žilina 1999, 1., 2. a 3. cenu a osobitnú cenu primátora Žiliny. Štatút súťaže umožňuje udelenie čestných uznání poroty a cien zainteresovaných organizácií.

Informácie: Správa Národného parku Malá Fatra, 013 03 Varín.

Kolínsky veľtrh 75-ročný

Trištvrte storočia stará je tradícia značky KölnMesse, ktorú dobre poznajú odborníci z oblasti bývania, stavebníctva, komunikácie a médií, módy atď. Jubilujúca inštitúcia sa napriek svojmu veku správa veľmi progresívne: od budúceho roku ohlasuje masívne zapojenie elektronických médií pri usporiadaní všetkých 29 tematických veľtrhov tak, aby sa okrem tradičnej prezentácie vytvorilo aktuálne online prostredie pre výrobcov a obchodníkov.

V spolupráci s Univerzitou v Kolíne n. R. KölnMesse v tomto roku inicioval založenie Inštitútu ekonomiky výstavníctva (Institut für Messewirtschaft), prvej inštitúcie tohto druhu v Nemecku, ktorá bude poskytovať vysokoškolské vzdelanie a vedecký výskum v uvedenom odbore v koordinácii s fakultami hospodárstva a spoločenských vied Kolínskej univerzity. Prevádzka inštitútu bude financovaná z prostriedkov nedávno založenej nadácie KölnMesse-Stiftung. **Informácie:** KölnMesse, Meese- und Ausstellungs-Ges. m. b. H., Köln, Messeplatz 1, D-50679 Köln, tel.: +49/221/821-0, fax: +49/221/821 2574.

KONGRESY, SEMINÁRE, ŠTÚDIUM

Dizajn – vec každodenná

Design Center vo švajčiarskom Langenthalu organizuje úvodný kurz do problematiky dizajnu v troch etapách

v termíne 19. 10., 26. 10. a 2. 11. 1999.

Cieľom kurzu je objasnenie pojmu dizajn a analýza jeho kultúrneho a ekonomického významu, zoznámenie sa s terminológiou a obsahom dizajnerských pojmov, prebudenie záujmu o dizajn a jeho uplatnenie v praxi menej konvenčnými metódami. Lektormi kurzu sú Peter Eberhard, pedagóg Vysoké školy umenia a dizajnu v Zürichu, dizajnér Jürg Brühlmann a šéfredaktor časopisu Hochparterre Köbi Gantenbein. Účastnícky poplatok: 150 Sfr. Špecializované workshopy langenthalského centra dizajnu: Shop Design (18. a 25. 10. 1999) – dizajn predajní, výkladov a priestorov pre zákazníkov, Web Design (26. 10. 1999) – efektívna prezentácia firemej identity v internete. **Informácie:** Design Center Langenthal, Mühleweg, Postfach 1619, CH-4901 Langenthal, tel.: +41/62923/0333, fax: +41/62923/1622, e-mail: designcenter@designnet.ch, www.designnet.ch.

Workshopy Vitra Design Museum

Do 31. 10. 1999 organizuje renomované múzeum dizajnu v nemeckom Weil am Rhein workshopy pre dizajnérov, rozvíjajúce manuálnu zručnosť, racionálne myslenie a imagináciu. **Informácie:** Vitra Design Museum, Charles-Eames-Strasse 1, D-79576 Weil am Rhein, tel.: +49/7621/702 3574, fax: +49/7621/702 4574, e-mail: workshops@design-museum.de, http://www.design-museum.de.

Semináre Akadémie umeleckých remesiel v Aachene

Akadémia umeleckých remesiel v Aachene-Horbachu existuje od roku 1985 ako súčasť tamojšej Umeleckoremeselnej komory a pravidelne poskytuje trojročné štúdium (6 semestrov) v odbore dizajn umeleckých remesiel. Doplnkom vzdelávania je organizovanie seminárov zameraných na vybrané témy – v školskom roku 1999/2000 sú nimi farba, hlina a fotografia.

15. – 16. 10. Marketing umeleckoremeselného dizajnu. Vypracovanie individuálneho projektu a vlastnej stratégie na trhu.

19. – 20. 11. Hlina – tvárny prvok. Experimentálna dielňa.

26. – 27. 11. Podlaha, stena, strop – voľná práca s farbou. Narábanie s farbami a ich štruktúrami v interiéri.

Účastníci seminárov platia základný poplatok 170 DM + náklady na materiál (20-30 DM). **Informácie:** Akademie für Gestaltende Handwerke der Handwerkskammer Aachen, Horbacher Strasse 319, 52072 Aachen-Horbach, Frau Beate Amrehn, tel.: +49/2407/2033, fax: +49/2407/175 64.

Medzinárodná konferencia o manažmente dizajnu

Americký Design Management Institute (DMI) organizuje v dňoch 24. – 28. 10. 1999 v Chatham Bars (Mas-

sachusetts, USA) 24. medzinárodnú konferenciu o manažmente dizajnu s názvom Budúcnosť manažmentu dizajnu. S prednáškami vystúpia poprední svetoví odborníci z oblasti teórie a praxe úspešného presadzovania dizajnu.

Informácie: The Design Management Institute, 29 Temple Place, Boston, MA 02111-1350 USA, www.dmi.org.

Počítače a dizajn v 21. storočí

„S príchodom globálnej siete sa dostalo používanie počítačov do novej etapy: začali prenikať do všetkých oblastí života spoločnosti a jednotlivca sa môže dostať k akejkoľvek informácii odkiaľkoľvek. Usilujeme sa spolu vyvinúť program Designabout, ktorý by mal byť vlajkovou loďou spoločnosti IBM pre najbližších 25 rokov,“ povedal Bob Schwartz, výkonný riaditeľ Americkej spoločnosti priemyselných dizajnérov (IDSA) o zmysle sympózia, ktoré sa bude konať v dňoch 1. – 3. 12. 1999 v Konferenčnom centre spoločnosti IBM v Palisades (NY, USA). Usporiadatelia stretnutia vyzvali 10 dizajnérov-vizionárov, aby vypracovali svoju koncepciu uplatňovania dizajnu v oblasti zdravotníctva, dopravy, športu, práce a spotrebiteľských produktov v nasledujúcom štvrtstoročí. Projekty budú ich autori prezentovať v 3D forme a budú o nich diskutovať spolu s účastníkmi sympózia v malých pracovných skupinách. Výsledky sympózia budú uverejnené na internetových stránkach IDSA a IBM. Na jar 2000 vyjde špecializované číslo časopisu IDSA venované širšej prezentácii projektov zo sympózia. **Informácie:** www.idsa.org.

2. bienále dizajnu v Saint-Etienne

Po úspešnom úvodnom podujatí bienálneho festivalu dizajnu v Saint-Etienne (125 000 návštevníkov) organizátori začali rozosielať pozvánky na jeho druhý ročník, ktorý sa uskutoční od 7. do 15. 11. 2000. Výstavné prehliadky budú prezentovať členitosť dizajnu vo svete na prahu tretieho milénia a rozmanité aspekty dizajnu od umeleckého objektu po priemyselnú inováciu, predstavia osobitosť dizajnerskej práce, výskumné programy prestížnych francúzskych škôl dizajnu, ale aj objekty odrážajúce sociálne myslenie či kultúrnu identitu zoči-voči silnejúcej globalizácii. Program festivalu zahŕňa okrem výstav (26 000 m² plochy) aj sympóziá, semináre, workshopy, módne prehliadky, ktoré sa budú konať na rôznych miestach v rámci mesta. Očakáva sa účasť dizajnérov, agentúr, vydavateľov, škôl, dizajnerských inštitúcií, časopisov a odborníkov, ktorí sa budú venovať sociálnym, kultúrnym a ekonomickým zmenám v oblasti dizajnu.

Informácie: Biennale Design Saint-Etienne 2000, Ecole des Beaux-Arts, 15, rue Henri Gonnard, 42000 Saint-Etienne, France tel.: +33 477 47 88 05, fax: +33 477 47 88 01, e-mail: biennale@institutdesign.

Koncom mája t. r. sa v Barcelone (Španielsko) uskutočnilo dvojdné medzinárodné pracovné stretnutie DAIEE - Európskej výmeny informácií o dizajne pre všetkých, ktorá vznikla na podporu myšlienky dizajnu pre všetkých a ktorú zorganizovalo Výskumné a dokumentačné konzorcium humánnych potrieb (CRID), španielska sekcia Európskeho inštitútu pre dizajn a postihnutie (EIDD). Túto koncepciu implementovala aj Európska komisia do svojho 5. rámcového programu.

Na seminári vystúpil prezident EIDD a súčasne výkonný riaditeľ CRID Francesc Aragall, Christine Markingová, riaditeľka EUROLINK AGE, Mai Felipová, prezidentka Barcelonského centra dizajnu a ďalší predstavitelia zainteresovaných inštitúcií, ako aj zástupcovia viacerých európskych spoločností, ktoré deklarovali svoj záujem o presadenie tejto myšlienky humanizujúcej ľudský priestor jednak výrobou produktov spĺňajúcich atribút dizajnu pre všetkých, jednak označovaním týchto výrobkov značkou Dizajn pre všetkých.

Konštituovaniu DAIEE predchádzal r. 1998 pilotný projekt, do ktorého sa zapojilo 24 španielskych firiem a pobočiek zahraničných výrobcov, ktorí sa zaviazali prispôsobiť svoje prostredie, výrobný program a služby schopnostiam ich používateľov, ich potrebám a očakávaniam bez ohľadu na vek, pohlavie, kultúrny pôvod atď. Na pilotnom projekte participovali spoločnosti pôsobiace najmä vo verejnom sektore - doprave, bankovníctve, telekomunikáciách, výrobcovia mestského mobiliáru, športových a rekreačných potrieb a iní. Každý z nich pochopil, že zapojenie sa do projektu bude znamenať sociálny a ekonomický prínos ako pre podnik, tak aj pre celú spoločnosť. Experiment priniesol užitočné poznatky pre praktickú aplikáciu myšlienky dizajnu pre všetkých v rozširujúcom sa európskom hospodárskom priestore.

Rozhodli sme sa publikovať tézu DAIEE v úplnom znení ako komplement k téme tohto čísla DE SIGN UM. Viac informácií sa dozviete na internetovej adrese usporiadateľa konferencie CRID: www.diba.es/crid.

dizajn pre všetkých
- značka, ktorá zaväzuje

DIZAJN PRE VŠETKÝCH



„Dizajn pre všetkých“ je pojem, ktorý sa v Európe objavil len nedávno. Rozšíril sa používaním na rôznych odborných konferenciách a seminároch, na ktorých sa zúčastnili používatelia aj dizajnéri, zástupcovia podnikov a štátnej správy.

Jednou z organizácií, ktoré aktívne prispeli k presadeniu myšlienky „dizajn pre všetkých“, je Európsky inštitút pre dizajn a telesné postihnutie (EIDD), asociácia vytvorená odborníkmi zo súkromného a verejného sektora (grafickí a priemyselní dizajnéri, architekti, inžinieri, biotechnológovia atď.) z rôznych štátov. EIDD má centrály vo všetkých európskych krajinách a je poradným orgánom Európskej komisie.

Pojem „dizajn pre všetkých“ sa v Európe rýchlo rozšíril a jeho aplikácia súvisí s rastúcou požiadavkou prispôsobiť prostredie, produkty a služby schopnostiam, potrebám a očakávaniam používateľov bez ohľadu na ich pohlavie, vek, kultúrny pôvod alebo schopnosti.

Cieľom kampane, ktorá presadzuje túto myšlienku do života, je, aby každý, vrátane budúcich generácií, mohol participovať na budovaní našej spoločnosti a mať z toho potešenie.

Uplatnenie tejto koncepcie v sociálnych a komerčných vzťahoch prinesie výhody vo všetkých oblastiach života spoločnosti.

POUŽÍVATELIA A SPOTREBITELIA

■ Bude garantovať, že produkty a služby budú vhodné na lepšie uspokojenie osobných potrieb a zohľadnenie individuálnych špecifik s tým, aby sa zabránilo vylúčeniu určitých skupín ľudí kvôli problémom s používaním týchto produktov a služieb.

■ Poskytne im možnosti na zváženie, či získané produkty a služby skutočne adekvátne vyhovujú ich potrebám.

ZNAČKA, KTORÁ ZAVÄZUJE

Väčšia pozornosť venovaná potrebám a záujmom používateľov spolu s demografickým starnutím populácie vytvára rastúci záujem o prispôbovanie prostredia, produktov a služieb schopnostiam a záujmom spotrebiteľov.

Prejavom toho je stúpajúci počet inštitúcií a podujatí zameraných na koncepciu „dizajnu pre všetkých“ v oblasti súkromného aj verejného sektora.

Výsledkom pracovných stretnutí Európskeho inštitútu pre dizajn a telesné postihnutie (EIDD) a Európskej výmeny informácií o dizajne pre všetkých (DAIEE) bolo konštatovanie potreby vytvoriť nástroj, ktorý by uľahčil výrobcovi adaptáciu na nové požiadavky spotrebiteľov a spotrebiteľom by umožnil spoznať firmy zapojené do tohto procesu. Ako napovedá názov, **označenie „Dizajn pre všetkých“ nie je známka kvality, ktorú udeľuje nejaký orgán, ale dôkaz, že výrobca sa zaujíma o potreby svojich spotrebiteľov a používateľov a prispôbuje tomu svoje priestory, produkty a služby.**

„Dizajn pre všetkých“ môže vytvoriť konkurenčné výhody pre tých výrobcov, ktorí demonštrujú svoj záujem o ponúkanie produktov prispôbovaných požiadavkám spotrebiteľov a počítajú aj s ich spoluprácou. Preto sme vytvorili pilotný projekt praktického používania značky „Dizajn pre všetkých“ v Španielsku v priebehu jedného roka.

PILOTNÝ PROJEKT

Aby podnik mohol používať značku „Dizajn pre všetkých“, musí splniť nasledovné požiadavky:

- Prijíť za cieľ spoluprácu na prispôbovaní prostredia, produktov a služieb schopnostiam, potrebám a očakávaniam všetkých používateľov bez ohľadu na pohlavie, vek, kultúrny pôvod alebo schopnosti tak, aby každý, vrátane budúcich generácií, mohol participovať na budovaní našej spoločnosti a mať z toho potešenie.

- Vyvinúť koncepciu zlepšovania použiteľnosti všetkých komponentov ponúkaných produktov, ktorá spočíva v kontrole a spolupráci s organizáciami používateľov alebo špecializovanými centrami „dizajnu pre všetkých“, aby sa identifikovali tie aspekty, ktoré by bolo možné zdokonaľiť. Spomedzi komponentov sa musia brať do úvahy aj priestory, služby zákazníkom, manuály, balenie, publicita atď. Koncepcia zlepšovania použiteľnosti obsahuje popis všetkých aspektov, ktoré by sa mohli zdokonaľiť, ako aj časový plán aktivít potrebných na realizáciu spomínaných zdokonalení. *

- Začať realizáciu procesu zdokonaľovania. Uskutočnené zmeny priestorov, produktov alebo služieb v súlade s koncepciou zlepšovania použiteľnosti musia byť zaevidované.

- Zaviesť alebo zdokonaľiť spôsob získavania a zhromažďovania informácií, odporúčaní a kritiky zo strany spotrebiteľov a používateľov o používaní produktov a služieb. Následne podniknúť kroky k náprave, t. j. analyzovať tieto informácie a informovať spotrebiteľov o prijatých opatreniach. Ak sa osvedčia, mať ich na pamäti pre budúcu činnosť.

Výrobca stráca právo používať značku „Dizajn pre všetkých“ v prípade, ak zastavil koncepciu zlepšovania použiteľnosti a prestal ju aplikovať v praxi, alebo ak sa zistil podvod v realizácii podmienok. V prípade neoprávneného obvinenia by DAIEE podnikla kroky na obhajobu postihnutého výrobcu.

Po roku od zavedenia tohto pilotného projektu - ak výrobcovia, ako aj organizácie používateľov budú považovať získané skúsenosti za pozitívne - sa rozšíri používanie tejto značky aj v ďalších európskych krajinách.

VÝROBCOVIA

- Umožní im zvýšiť množstvo a typológiu spotrebiteľov.
- Zvýši spokojnosť klientov a používateľov.
- Zlepši konkurencieschopnosť produktov vyrobených podľa tejto koncepcie vďaka právnej záväznosti.
- Zlepši ich imidž na verejnosti, pretože sa ukáže, že sledujú pozitívne sociálne ciele.

ODBORNÍCI ZODPOVEDNÍ ZA PRODUKTY A KONFIGURÁCIU PROSTREDIA

- Umožní formovanie etickej dimenzie, pre ktorú je charakteristická zvýšená pozornosť voči používateľskému sektoru.
- Poskytne nástroje na efektívne zapojenie sa tejto koncepcie do odbornej praxe.
- Stimuluje vypracovanie presnejších požiadaviek na produkt.
- Zvýši ich kompetenciu, pretože budú schopní uspokojovať potreby širšieho trhu.

ŠTÁTNA SPRÁVA

- Zníži sociálno-ekonomické dôsledky, ktoré prináša progresívne starnutie európskej populácie.
- Zredukuje úrazy a chyby spôsobené nedostatočnou súhrou medzi produktmi a ich používateľmi.
- Obhájí koncepciu rovnosti príležitostí a podporí tvorbu nových stratégií.
- Posilní účasť občanov na tých rozhodnutiach, ktoré ovplyvňujú životné prostredie, a zvýši interakciu medzi štátnou správou a občanmi.

ORGANIZÁCIE REPREZENTUJÚCE OBČIA NSKU SPOLOČNOSŤ

- Umožní rozšíriť posolstvo väčšiemu počtu občanov.
- Racionálna spotreba sa stane kompatibilnou so záujmami, ktoré obhajuje.

Keďže si uvedomujeme závažné dôsledky koncepcie „dizajnu pre všetkých“ pre vývoj spoločného európskeho priestoru, pripravili sme niekoľko akcií a zorganizovali viaceré semináre, ktoré vyvrcholili v januári 1998 konferenciou Dizajn pre všetkých: smer k hlavnému prúdu, na ktorom sa konštituovala spoločná iniciatíva s názvom **Európska výmena informácií o dizajne pre všetkých - DAIEE** (Design for All Information Exchange Europe). Projekt DAIEE je platformou spolupráce 72 podnikov, štátnych správ a asociácií z celej Európy, ktoré sú zapojené do rozvoja tejto koncepcie.

* Treba si uvedomiť, že medzi aspektmi, ktoré treba zdokonaľiť, môže byť napr. grafický materiál (brožúry, balenie, inštrukcie, reklama atď.), jednoduché používanie produktov (vedieť, že existujú a ako pracujú, používať ich pohodlne a bezpečne atď.), priestory (prístup, nábytok, pulty, signalizácia atď.), služby (styk s verejnosťou, informácie, sťažnosti atď.).

A PICTURE OF THE CONTEMPORARY SLOVAK ARCHITECTURE

By Michaela Demovičová, page 5

In the middle of July at the K. F. A. Gallery in Bratislava a symbolic baptism took place of the Architecture Year Book 1998 publication, which was issued by the Meritum publishing house for the second time. On this occasion, we interviewed the publisher Martin Mašek concerning the publication. **The priority interest of your publishing house is to publish technical periodicals and books. The compilation of the Architecture Year Book 1998, however, has abandoned the selective approach and all papers submitted by the authors have been included. Why?**

It is a matter of conception and aims of the ARCH magazine about architecture and other aspects of culture. It is a representative and professional magazine, focused on leading achievements in the field of architecture and interior design. It presents only articles which are unanimously accepted by the whole editorial board according to top selection criteria. Therefore, the year book is a kind of compensation for the strict selection.

Can we understand it to mean that your aim has been rather to reflect the reality than to present high-quality architecture?

In my opinion, high professionalism and quality represented by the ARCH magazine needs to be balanced by mediating the real situation in our architecture. We should bear in mind that the year book is in fact a special edition to the ARCH magazine about architecture and other aspects of culture, mapping the absolute top achievements not only in our country but abroad as well. So there is a continuous mapping of the highest quality, but the purpose of the year book is to make us acquainted with the actual condition of Slovak architecture, to complete its picture. And according to the year book, the real situation has nothing to do with a catastrophe - rather the opposite. Even when some negative phenomena are sometimes criticized, there is always a high standard. It is also reflected in our year books. Moreover, we are pleased that architects have understood the principle of the year book and they sent us only such works which they themselves consider to be successful ones. Therefore, the result is good and it actually represents reality. In this case, the picture of the Slovak architecture is something that our architects are proud of.

THE COURTYARD OF HANDICRAFTS MEETS THE EXPECTATIONS

By Michaela Demovičová

At the time, when the need to revive artistic handicrafts in Slovakia became more and more obvious, the Centre of Artistic Folk Crafts (ÚLUV) came with the idea to open their attractive courtyard to a broader public, in order to get rid of their image of an "inflexible" cultural organization. We asked Milan Beljak, the old-new director of ÚLUV, whether this vision has actually been implemented.

In 1995, in an interview for the DE SIGN UM magazine (No. 1) you revealed the intention to change the closed ÚLUV organization to an open institution, appealing not only to professionals, but also to lay-persons interested in traditional handicrafts. Here were born the roots of the Courtyard of Handicrafts project, lectures, courses, and seminars. Have your expectations been fulfilled?

The work with lay-persons has gradually completely declined from our original idea to spread handicrafts as a life style. Despite warnings, it became focused more on requalification courses. The new "steersmen" disregarded the fact that the number of craftsmen co-operating with ÚLUV decreased from 1300 to 600, because ÚLUV failed to market their products. Now the graduates from requalification courses continually address us and they are obviously discontented, because they have found no jobs and some of them have not even had their diploma works returned to them. So the image of our organi-

sation had suffered and we have no other choice than to rectify it. Nobody is interested now, who the actual culprit was.

We have opened the Courtyard of Handicrafts to fulfill our old dreams and to show to the public that the original message of ÚLUV has been the right one. The first activity of two months under the name "Holidays with Handicrafts" was very successful. In eight cascades of five days, about 160 children attended contact courses of five handicrafts - pottery, tinkering, wood-carving, weaving and natural knitting. Every cascade included 20 children, divided into five groups of four children, working in every shop for one day under the supervision of a tutor craftsman. I believe that both our and the children's expectations have been fulfilled, when they went home with joyful eyes, taking along a small ladle, ring, carpet, vase or a doll which they made themselves. This was only the beginning - the first contact for the children and for us alike. So we called those holiday courses contact courses. We prepare long-term courses for children showing deeper interest in any handicrafts included in the holiday courses. During the school year we shall open the School of Folk Handicrafts offering long-term courses for children and adults. It will be again a period full of expectations and tests. We have also opened a store, where craftsmen and participants in our courses can buy tools and other necessary things. Gradually, we improve the range of products sold in the store. We have also started to stage cultural performances - a puppet show, folklore evenings, exhibitions, etc.. The library is still waiting for the first readers. We hope that it will occur to them to spend the long winter evenings there. In winter, we shall also include into the schedule of our Courtyard of Handicrafts lectures and seminars. Nothing is perfect, and there still remains a lot of space for improvement.

Important for the viability of traditional craftsmen products is not only their aesthetic value but their utility characteristics as well. Here is the space for designers. How do you co-operate with them?

In 1995 the developing co-operation with design students of the Academy of Fine Arts in Bratislava was interrupted, but it will be continued in the school year 1999/2000. Meanwhile, the economic situation in Slovakia has deteriorated, and the overall recession is affecting ÚLUV too. The retail turnover has decreased by about 30%. I am sure that if our successors had persisted in co-operating with young designers during the last four years, there would be more space for ÚLUV to overcome the recession now. Therefore, soon after my return to ÚLUV, I have addressed the Associate Professor Ferdinand Chrenka, the head of the Department of Industrial Design at the Academy of Fine Arts in Bratislava, who had been the key person of co-operation between our institutions. In September we employed one graduate from his Department and we are just negotiating the conditions of external co-operation with another one. The co-operation with students has been started again. It will be more attractive than before, as ÚLUV is now engaged in the Circles on Water project of the European Federation of Folk Arts and Handicrafts, which has received an EU grant within the Raphael project. The project has two parts. The first one is a national competition the Circles on Water - Design for the Next Millennium. The aim of the competition is to make design based on national traditions, with a span to the next century. The second part includes equally attractive exchange stays for young designers in Scandinavia. Negotiations with the Swedish counterparts are already indicating concrete results.

The Magic of Curve

Exhibition in the Bratislava City Gallery; July 14th - October 3rd, 1999

By Zuzana Bodnárová, page 10

The turn of the millennium can be scary, but it may also be a challenge to look back. Such ambitions have been followed by the exhibition project The Magic of Curve, with the subtitle Art Nouveau in

Slovak Public and Private Collections, conceptionally prepared by two students from the Philosophical Faculty of the Comenius University in Bratislava, Katarína Beňová and Zuzana Stančeková, and organized by the Bratislava City Gallery together with the SOGA auction company.

The exhibits - drawings, prints, glassware, pottery and earthenware, jewellery and furniture - were selected to introduce the works of art nouveau in our somewhat peripheral region on one side, and on the other side to provide the space for comparison of our production with the European one, represented by works by Gallé, Schiele or Mucha. The Bratislava City Gallery has understood that the exhibition installation itself is not enough to attract common viewers. Therefore, the organizers have invested into advertisement posters and they have addressed the architect Karol Weisslechner, who participated in several important exhibition projects recently. Surfaces of various colours arranged in the background of exhibits in combination with fragments of art nouveau wall-papers had to evoke an art nouveau interior atmosphere. A true Art Nouveau interior, however, with genuine wall-papers, furniture, textiles abundantly decorated with the dominant curve, which finally became the "logo" of the whole exhibition, was missing.

The exhibition is installed in a scenographic manner, lacking the actual interior design at the turn of the millennium. Didn't you want to mediate it in any way?

K. B.: The original intention was to install the exhibits from private collections in genuine art nouveau interiors, completed with the respective furniture, textile, and various utility objects. However, no public institution in Slovakia is devoted exclusively to textile collections. Many textiles, which we were interested in, have been in a bad condition, requiring an immediate restoration, which we could not afford because of our financial resources and time.

Is there any author in the Slovak art nouveau, who could compete with the European art nouveau?

K. B.: I must mention the personality of Štefan Šováňka, also called the Hungarian Gallé, who had mastered all glass-working and glass-decoration technologies. He was awarded a prize in the World Exhibition in Paris (1900). His work is exhibited along with the one by Alfons Mucha at the Victoria and Albert Museum in London, where it represents the space of Central Europe. In our exhibition we have 3 of his 6 vases, included in Slovak collections. Similarly, the earthenware manufactured in Kremnica - in the workshop founded by Vilmos Zolnay in 1862 - is comparable with the production in Pécs.

How satisfied are you after the exhibition opening with its installation?

Z. S.: From the very beginning, we have laid particular stress on private collections which are inaccessible to the public. We have managed to exhibit some things, other ones could not be exhibited due to the lack of space or to organizational reasons. Some collections might have been a little better, if we were able to borrow all the things we had actually planned to exhibit.

TIBOR UHRÍN: In Wood and Metal

By Michaela Demovičová, page 12

An exhibition of works by the designer Tibor Uhrín has been opened at the K. F. A. Gallery since the second September week-end, showing a collection of metallic dishes, candlesticks, small spice containers and solitary furniture pieces, together with some sketches of the author's ideas, and a couple of Uhrín's wooden toys.

In a pleasant atmosphere of the Bratislava gallery, however, the toys are represented only marginally, while the main topic of the exhibition is furniture design and stainless steel works. It might seem that toys have made place for more serious endeavours, but if you visit the exhibition you will see that fun, optimism and sense of humour have still remained in Uhrín's works. Tibor Uhrín is one of those artists who like change, experiments and new materials, always

looking for new original ways. After being awarded the Good Design '93 prize for the wooden construction set Gringo, he had worked in this field for a couple of years, but approximately four years ago he started to be more interested in furniture. Now he works in his studio particularly with metals, but he likes to work also with other materials; he has always been attracted by glass and porcelain. Anyway, Tibor Uhrin is a designer devoted to artistic handicrafts, therefore, he prefers such materials which enable an immediate materialization of his idea, without the need to have it executed by other craftsmen.

His metallic dishes and candlesticks are made of a single stainless steel plate, cut, bent and surface polished by Uhrin. The dishes are transparent, allowing the light to penetrate through them. Compared to Uhrin's toys and wooden furniture, his metallic objects have a more decorative look. Although the shapes manifest an inspiration by nature, they result in an elegance spiced with peculiar names (e. g. Caterpillar).

Wood is probably Tibor Uhrin's most favourite material. It provides plenty of space for his fantasy, and even in the furniture we can feel his playfulness and love for nature. Tables, chairs, coat racks and hooks, spice containers and salt cellars inspired by natural patterns with such an ease, that if they had no names, you would probably never reveal Uhrin's original inspiration. Fantastic deformed shapes (the Compressed shelf) and natural structure of wood on one side, and bright colours on the other side, miniature tables, names like the Octopus Spice Container or the Escamoter Candlestick - all of that makes Uhrin's work verge on both reality and fantasy at the same time. Inspired by the fauna and devoted to his own imagination, however, Tibor Uhrin has always remained a designer creating his work not only as experiments, but also from the view-point of utility characteristics. His furniture and metallic dining objects can be reproduced, and manufacturing of furniture designed by Uhrin is just starting in Kremnica. However, his metallic objects are still looking for a manufacturer.

Light and Transparent Network

By Ľudmila Schrammová, page 14

Modern art of lace-making in Slovakia was established some fifty years ago by Elena Holéczyová (1906-1983) based on traditional folklore lace-making. She has demonstrated that various traditional techniques can be used to create compositions of rich and varied patterns and colours, starting from small chamber pictures to works of greater size. In the Network - Jewels and Objects exhibition at the Slovak National Gallery from June - September 1999, there were 11 artists from the USA, Finland, Holland, Germany, Switzerland, Austria, Czech Republic and Slovakia, going even further in this direction. With traditional techniques they often achieve a new face of textile art. The topic of "Network" itself resulted from two motivations. The first one was to achieve a presentation and mutual communication not only of those textile jewels and objects, which are created on the basis of traditional techniques (like bobbin lace work, crocheting, knitting, weaving, binding) but also of those using new, unusual and individual procedures. The works were designed to stress transparency, fragile structure of decoration, and harmony of shapes. The second motivation was to create a kind of imaginary artistic communication network between neighbouring and remote countries - in this case through textile creations. Apart from the applied techniques, the exhibited works can be divided according to their thematic, expressive, and functional characteristics. Architectural reminiscence is evoked by airy minarets of coloured wicker-work by Nynke van Amersfoort (1943) from Holland, resembling oriental structures, as well as by miniature chapels by the young Slovak author Blanka Čepková (1966), made of copper wire. A constructivist and geometric line is represented by regularly arranged office and tailor's instru-

ments, pretended in crocheted classical patterns of necklaces by the Austrian artist Christiane Friedrich (1962). Hair decorations and collar objects by Silvia Fedorová (1945), one of the outstanding personalities in the Slovak textile art, stress the symmetry and airy character of the model. Kerstin Mayer (1963) is devoted, besides the above mentioned field, to conceptual projects.

Vibrating projections of jewels and objects by the Austrian artist Monika Wulz (1960) and the Swiss Verena Sieber-Fuchs (1943) display their kinetic and optical effects. The same is true of dynamic works by the young Slovak author Gabriela Zörgovská (1968) and of the gracious works by Arline M. Fisch (1931) from the USA. Raija Jokinen (1960) from Finland in her works of cotton and sisal fibres interprets fancy sea creatures and inclines to a decorative and lyrical poetic approach.

The theme of human figure is presented in torsi and symbols by Blanka Šperková (1948). Ironical realism of her accessories and foot-wear represents an original philosophy of creative work.

The history of modern textile fashion and contemporary textile art is featured by various approaches, manifold forms and expressions. The introduced collection has ranged with those tendencies, which prefer lightweight and transparency, achieving nearly massless fragile shapes which seem to hover like unreal elements in the atmosphere of the real world.

Chapters from the History of Design XI Design in the 1970s

By Zdeno Kolesár, page 28

If the 1960s range among the most favourable periods of this century, rather the opposite is true about the next decade. The begin of the seventies has been dated by some historians as going back even to 1968, as related to the political breakthrough. However, with respect to the ripening atmosphere of "the golden sixties", other historians have dated it just from the time of the serious problems of about 1973, which had considerably decreased the excessive optimism. The euphoria of the 1960s in the West had been blown down by the fuel crisis, accompanied by a deep economic crisis and growing threats of ecological problems. In spite of that, from the present point of view, the 1970s have not blown away the concept of civilization expansion due to machines.

Global social trends have changed the thinking of designers, resulting in a broader revision of the design message and the designer responsibility with respect to actual needs of the society. The "research" in this field from the previous decade has been followed up by Italian designers, and later also by designers from other countries. The 1970s had been a period characterized by more extensive criticism of the modernistic design conception, however, from a global point of view, a great majority of designers continued to work in the context of large-scale mechanized production. Similarly, the reality of the 1970s resulted rather in further developments of manufacturing technologies and marketing, serving the increasing material consumption, than in "the replacement of the world of things by a world of ideas", prophesied by post-modernistic philosophers.

"Humanistic" design

Due to a negative impact of the unlimited consumption system in industrialized countries, there had been an increasing number of voices demanding a greater social responsibility of the designer profession. In contrast to pragmatic approaches to products, perceived as tools to achieve profit, more stress was put on safety and ergonomic parameters, durability and ecological features. Crisis phenomena of the 1970s have transferred debates about more responsibility for actual social needs from the academic field to practise. That has been a difficult issue due to the fact, that the interest of designers in social, environmental and ethical consequences of

their activity was damped by the stake of their employers. The courage to try to remove or at least to limit the commercial dictate in the designer profession has been plucked up particularly by the younger generation of designers, whose ideological leader has become Victor Papanek. This designer and design teacher has developed his ideas about the actual sense of designer profession in confrontation with the careless squandering in industrial countries and the unbelievable poverty of the third world. In his opinion, designers are a "dangerous race" because they design dangerous cars, killing or crippling about one million people a year, they create new kinds of permanent waste polluting the country, and they are responsible for the use of air polluting materials and procedures. He suggested alternative approaches to design, stressing actual utility values instead of traditionally preferred formal and technological features.

The issues, which Papanek has drawn attention to in the beginning of the seventies, have become the topic of numerous discussions (e. g. central topic of the ICSID conference in London in 1976 under the title "Design for the Needs", dealing with the relation of design to alternative technologies, the third world, ecological issues, disabled people, etc.)

Design in the 1970s in Slovakia

In a previous chapter we have already mentioned the schizophrenic situation in design practise in Slovakia (or Czechoslovakia), where the importance of design had been stressed as an indispensable part of "universally developed socialist people", but for the great majority of companies it was in fact only an obscure and endured appendage of the manufacturing program. In the context of 1970s, however, this schizophrenia had further deepened. In 1972 the Board of Fine Art Culture of Production transformed to the Institute of Industrial Design (IPD). Activities of the new institution should have been extended to "provide for the national conception of industrial design and the application of industrial design to increase cultural and artistic qualities of production and products and the performance of design activities". The IPD, with a branch established in Bratislava, had begun to work under the Federal Ministry for Technological and Investment Development, but there had been several changes in its statute later. The non-market economy system along with an incompetent IPD management (the director of many years' standing had been P. Antoš, former advisor of President Novotný) marginalized its chances of exerting an effective influence on the situation in the Czechoslovak design. The IPD had been solving vaguely formulated abstract issues (like the Soviet design institution VNITE). The merit of its existence may be seen in organizing exhibitions and competitions, and particularly in independent activities of its employees. As the IPD capability to exert a positive influence on design in the system of centralized planned economy had been obviously insufficient, a "Package of Measures for further Development of Industrial Design in Czechoslovakia" was issued in 1976, appointing IPD as "the leading institution in the field of industrial design, with inter-departmental operation force". Even this "formal" provision, however, had no impact on the actual production. Only few manufacturers in Slovakia have been systematically interested in design issues, among them the following companies: Sandrik Dolné Háme (designer Ján Čalovka); United Glassworks Lednické Rovne (Karol Hološko and Jaroslav Taraba); Chirana Stará Turá (Jarolím Vavro), and Považské Machine Works Považská Bystrica (Jindřich Šafařík).

In the 1970s the positive tradition of Slovak national exhibitions of decorative art and industrial design had further developed, introducing besides the founding generation also younger Slovak designers like A. Bilkovič, F. Burlan, M. Drugda, P. Lehocký, P. Paliatka, T. Schotter, etc.. Design in Slovakia, however, had still remained a discipline with results, which could be seen rather in exhibitions than in actual production.

Design of Urban Spaces

By Mária Riháková, page 50

The space of a city is a communication forum for a great and heterogeneous group of people. Users of this space expect clear and friendly guidelines how to meet their needs related to housing, transport, services, leisure, etc. (anyway, all of that is paid by their taxes). Any city has a real chance for good communication with the citizens through humanization of the environment, which people use to meet in. One possibility is to create pedestrian zones, where identification with the space is achieved not only through its functions, but also through its environmental culture. And this is where design can be a lot of help. The issue of public space design, as well as some related questions have been discussed in our editor's office with Ing. arch. Peter Dunajovec, Ing. arch. Pavol Moravčík, and Ing. arch. Tibor Zelenický.

Ed.: The cities in Slovakia have lost their identity, there are not many things preserved from the past. Therefore, the first idea was to reconstruct at least the existing historical things, and sometimes even to "manufacture" history where it had never been. This has been usually projected into a kind of retrodesign, particularly concerning the architectural elements and details. Why do you approach this issue in such a historicist way?

PETER DUNAJOVEC: I am no representative of "retro-design" in any direction. I am rather struggling against such thinking when I explain my views. But it is quite obvious. A citizen, identified with the history of his town, feels that objects of any historic value are a direct expression of genius loci. No architect, however, should miss the opportunity to express himself using the contemporary means of expression, because designers in any historic period have expressed themselves through the means of their epoch. Only later there has been some change and the historic means of expression, which started to be considered as something superior. There are no theoretic reasons to support this view. Nowadays, we have all means of expression and construction systems available, so it's rather a matter of the sense for context than of the identification with any historic period.

TIBOR ZELENICKÝ: Architecture has always been a reflection of times. However, any creative work must follow from the historical background. The historical context, for instance, in Nitra, in Martin or in other towns can be perceived, but that is no replica. The context can be accomplished rather with the expression means of the late 20th century than with those of the 19th century, as required by the administration of memorials, having the legislative power. "Replicating" is more or less related to those authorities. It is a pity that many architects give way to this pressure.

PAVOL MORAVČÍK: I shall follow the idea that architecture is a reflection of times. Also the architecture of the 1990s, which we might dislike, also pedestrian zones, which we criticize because they include bad quality elements, all of that is a reflection of our time. It is a reflection of people's thinking, of investor's demands, of their sense of space, art, architecture, social life, etc.. The fact that many pedestrian zones have been designed in a historicist style inclining to decorativism reflects the search of people for their identity. When we have no idea about our identity, we don't try to find it through experiments, we start to use old things, which will be accepted by the people. It is not only a question of pedestrian zones but of the architecture as a whole.

Ed.: Let's consider whether pedestrian zones are actually designed for people, whether they meet the citizens' needs. Architects, who create those spaces, are also citizens, pedestrians, users of those spaces.

PETER DUNAJOVEC: I have no doubt that all my colleagues approach this problem very conscientiously. Of course, any design has its strengths and

weaknesses. Pedestrian zones comply with the citizens' interests, as they consist of such elements which the citizens are confronted with in their day-to-day life. Architects and designers will obviously consider particularly the scale, the material, etc., but they come also with their own contributions. This should be a kind of homage paid to the citizen. Moreover, if we compare the situation before and now, pedestrian zones have experienced other changes as well. For instance, the quality of houses in the neighbourhood of pedestrian zones in Nitra and Martin has considerably improved.

TIBOR ZELENICKÝ: The time when there was a dominant sculpture or idea is over, as I hope. The architectural elements and details in public spaces are important components of pedestrian zones. All of them are designed to be used and touched by people - e.g. fountains, dust bins, gratings, benches, etc.. They should be balanced to create a harmonious whole. However, the graphic side is also important, including the information system starting from boards to advertisements, which make the image of the city. Such elements are still neglected in our country, there is generally a poor sense for detail.

PAVOL MORAVČÍK: Sometimes, the suburbs are of greater interest to architects than the city centre, where everything has been already completed. In such a case, they are concerned neither with precious materials nor with "expensive" designs, but rather with the unique character of the site. Citizens in less expensive districts are usually willing to accept unconventional and avant-garde solutions, "tailored" to the location.

Ed.: In spite of that, what are the prospects of urban design and humanization thereof in Slovakia?

PAVOL MORAVČÍK: The life of a city is never designed on a drawing board. If people have the need to live and to meet in the city, they will go there in any environment. On the other hand, if we build a market place or a pedestrian zone where people don't feel well, no design will be able to attract them. However, they can press their claims for improvements to the space according to their demands.

FINE ART IN THE STREETS OF BRATISLAVA

By Viera Kuracinová, page 58

The initiative to revive the streets of our capital during the summer months within the project "Sculpture and Object" has been continuing already for the fourth year. The idea to enable direct contact of passing-by viewers with the works of art was implemented for the first time in 1996, with the participation of thirteen Slovak artists. Since then the number of artists has increased threefold, including eleven foreign artists participating the last year. The sub-title of the exhibition "The Sculpture of Bratislava Courtyards", which was a part of the Cultural Summer in Bratislava, however, could be a subject of polemics due to the fact that the majority of exterior objects have been rather installations than classical sculptures, and the viewers have found them more attractive than classical sculptures. Also the aim of the organizers (Bratislava - Old City; Artlines Agency; and Bratislava City Gallery) to bring the art on the streets has not been completely achieved, as most of the sculptures with a chamber character have been exhibited only in the gallery rooms of Zichy Palace and Pálffy Palace. According to Viktor Hulík, the author of the exhibition conception, a great risk of vandalism has cooled down the initial enthusiasm of the organizers, who tried to exhibit in exterior spaces such installations and objects which could not be easily damaged. The laser line by a six-member authors' team (Bogár, Čarný, Hulík, Králik, Pagáč, and Urban), which had been cutting the air along two streets in the city centre already last year, has still remained the most popular part of the project. In the French Institute windows a video-projection by Alfred Gharpetian from France has been installed since the begin of August, bringing variable abstract images into the street. At night another projection by the

Czech author Stanislav Zippe could be watched on the facade of the Franciscan Cathedral. Zippe, who became famous by his light-kinetic projections, is still devoted to a constructive morphology and has created a computer image of moving coloured lines. However, the projection has been relatively pale due to strong ambient light and only few people actually noticed it.

On the other hand, the metallic gate designed by the authors Bogár, Králik, and Urban, hanging at the site where the rests of an ancient town fortification have been discovered during the construction works of a new water-piping, has been probably noticed by everyone - a massive lattice-work bearing the town coat-of-arms, arousing respect of the passers-by. The "night" works have been counterbalanced by sculptures captivating the audience particularly by day: The sculpture by Oto Bachorík, placed on the stone base which was a reminder of the Bratislava Promenade reconstruction; the more dynamic object by Ján Ťapák; the subtle obelisk by Milan Lukáč; and the vertical object consisting from metallic plates of simple geometric shapes by the Austrian artist Josef Linchsinger, situated in the courtyards of the Primatial Place. Another three works could be found (if you looked for them) in the Red Crab reading room, behind one of the most heavy traffic streets in Bratislava, and in one of few green places in the Bratislava city centre. Julia Livsey from the United Kingdom has used for her inconspicuous and witty installation a decorative metallic cage covered with ivy, where she installed samples of water and earth. The installation was hidden in green, excellently using the site characteristics, though a little to the detriment of visibility. In contrast to her work, the rusty metallic object by Marek Dobeš was not in harmony with the site characteristics and reminded us of an old engine or another out-dated machine. The object by the Austrian artist Karen Krall, created from three wooden parts resembling mill-wheels, represented a kind of compromise between the above mentioned two approaches.

The efforts to break through the provincial attitude to art have brought what we could expect in Paris or any other metropolis - originality and generosity of exhibited objects. Now the citizens of Bratislava can invite visitors to see the reconstructed city centre, revitalized with the works by our and foreign artists - although in this case only in the summer months. Besides the increased attractiveness of the city for the citizens of Bratislava and tourists alike, we can follow another dimension - the contemporary art is ceasing to deter laymen; it has started to communicate with them. The entry of exhibition into the streets also improves the public illiteracy in the field of fine arts.

Barriers

By Adriena Pekárová, page 62

We often realize that many problems in our society have different reasons and contents than problems in the highly developed western countries. This is literally true for the life conditions of disabled people - related to both their material environments and their employment and carrier opportunities. The problems of handicapped people are well characterized by the word "barrier". There are barriers without any physical manifestation, which would enable their identification, therefore, it is very difficult to overcome them. There are barriers in people's minds which cannot be removed through any agreement or order. We have understood that more time than expected will be needed to create such general social attitude towards disabled people which would make them accepted as equal citizens. The process of change related to the image of handicapped people in the society is greatly facilitated by their own activities, however, it cannot be successful without legislative support, for instance, in the field of urban environment. Everyday life of disabled people is limited by such barriers like stairs in buildings or transportation, unsuitably designed spaces, and communication

barriers hindering their orientation in the environment. Barriers include a wide scale of problems, concerning not only wheel-chair users, blind or deaf people, but also an increasing number of elderly people. While designing barrierless architectural environments had been more or less a matter of personal ethics of architects until 1994, the new legislation regulates the respective conditions, though only for new public buildings and reconstruction of the existing buildings. Anyway, barrierless environments represent a global issue, providing a challenge for architects and designers.

Education of young architects in compliance with the principles of barrierless design is also an important issue at the Faculty of Architecture of the Slovak Technical University in Bratislava. We have interviewed the Associate Professor Ing. arch. Mária Sámová, head of the Studio of Public Constructions, and the post-graduate student Ing. arch. Zuzana Čerešňová.

How does the school influence the thinking of students in the field of barrierless design?

Every student of architecture attends a barrierless design course in the fourth study year, including one hour lecture and one hour training a week. Within training sessions they work on small seminar projects. At that stage of study the students have already some architectural work behind them and at once they realize the necessity to modify it with respect to their new knowledge. The students have to make an analysis, find the mistakes and make corrections. They also learn that the result is not the best one if barrierless modifications are to be made later. They realize that if they don't bear this issue in mind from the very beginning, they will have problems and the whole project will have to be reviewed.

In the fifth study year they can attend an optional course of universal design, where they become acquainted with the current legislation, an alphabet of barrierless architectural design, typology, socio-psychological relations, and they learn what is integration of disabled people.

Have the students any other professional motivation to go in for barrierless design?

M. Sámová: Though most of them have no personal experience with disabled people, I see that they have a human touch. They are sensitive young people, searching for empathy. Compared to older people, they have not a great deal of prejudice, they are more open to barrierless approach, and their first experience with design for handicapped people remains with them also in the future. This has been manifested in their works within the short course of universal design, e. g. the entrance to water for

a child in wheelchair; the stand for selling, suitable for handicapped sales-personnel and customers; and others.

Together with the students you have been monitoring the observance of the Regulation No. 192 on general technical requirements for buildings used by persons with limited mobility. How do you see the current situation?

Z. Čerešňová: Most new buildings are at least partially barrierless. It is sometimes difficult to meet this requirement in reconstruction of historical buildings, however, there are some good examples. For instance, within the revitalization of the historic center in Banská Bystrica they have made barrierless entrances to nearly all buildings in the same architectural style, while in Poprad the ramps to connect places at different levels have been built in the historic square. Similar examples can be found in Žilina and Trenčín.

But I am sorry to say that most adaptations are limited only to entrance spaces and no barrierless considerations are made for building interiors. Therefore, we want to stress the necessity of overall conceptual barrierless solutions and to draw attention to a wide spectrum of various disabilities (physical, mental) and special needs of those people. Our objective should be to make such environments accessible to everyone.

Typewriter with a Future

By Adriana Pekárová, page 64

Due to the development of computers and their functions, mechanical typewriter was deprived of its position as a symbol of office technology and literary art a long time ago. However, for people with special handicaps and capabilities it has remained an important means of communication, education, and culture. This fact has been confirmed by a successful development of the Tatrapoint Adaptive typewriter using the Braille, which was designed in cooperation with the Union of Sightless and Weaksighted in Slovakia by Rastislav Čerešňa, a student at the Department of Design at the Technical University in Bratislava for the manufacturing program of Švec and Co. Ltd. in Vrāble.

The development of this new braille was initiated by RNDr. B. Mamojka, the chairman of the Union of Sightless and Weaksighted in Slovakia. Thanks to M. Sámová, who struggles for universal design education at the Faculty of Architecture, this task was assumed by Rastislav Čerešňa, a student of the second year at the Department of Design in the academic year 1997/98. Under the supervision of the

Associate Professor P. Lehotský he designed the braille as a semester work.

The decision to start a braille development has not been motivated by dissatisfaction with the classical typewriter, as RNDr. Mamojka explained: "The braille is an indispensable aid in the education of seriously weak-sighted children. We wanted to enable the children to learn writing and reading with the use of an attractively shaped and coloured braille. As any detail is important for sightless people, we have tested and corrected the design solutions (e. g. the shape of roller side fixtures) for several times during the whole development".

The result of this unusual cooperation is a subtle braille of higher aesthetic quality and with functional improvements in comparison with the classical typewriter. It is noiseless and stable in writing, with an easy and reliable paper feed, a retouching plate and a margin scale. An important improvement is the keyboard with key spacing adjustable to the size of children hands as they grow up. Ergonomic parameters of the keyboard have been designed very carefully. To find an optimal solution of the keyboard design, R. Čerešňa has made numerous tests of children's fingerprints. The bright colour combination (the pilot series was red and green, but there will also be other ones) is a signal to help weak-sighted children with their orientation by the colour contrast. Also the braille shape has changed considerably: "We were curious to see how children would respond to the changed shape of the part above the keyboard. In the old model, there was a plain surface, where children used to lay their heads in breaks between the lessons. Now, the corrugated shape does not allow them to do so anymore, what might seem less comfortable, but anyway, they have to get rid of this bad habit", says RNDr. Mamojka.

From the technological point of view, the braille consists (besides the writing mechanism itself) from pressure cast duraluminium parts and injection moulded plastic parts. Both materials are sufficiently strong and elastic, with a hard surface providing for a long life and durability. Due to a favourable price of the braille, though it is a little higher than the one of classical typewriter, the desire of the school to have enough brailles for all pupils might be fulfilled.

"There are even computers with touchable displays for sightless people, with voice control, or with special printers for the Braille. However, the price of such devices is too high and they are not likely to spread considerably in the near future. So the braille further remains an important means of literacy and culture for sightless and weak-sighted people", says RNDr. Mamojka.

All articles abbreviated

Sociálne a humánne dimenzie dánskeho dizajnu

pokračovanie zo strany 49

V poslednom desaťročí pribúdajú súťaže týkajúce sa verejného dizajnu, či už ide o dizajn pre verejné priestory alebo o dizajn verejných inštitúcií. Do r. 1998 ich bolo 11 a DDC zhrnulo skúsenosti z nich v putovnej výstave. V tom istom roku, v nadväznosti na vládne iniciatívy, bol v spolupráci s regionálnymi podnikateľskými centrami a správnymi orgánmi usporiadaný seminár o verejnom dizajne. O rok neskôr vyšla v druhom, rozšírenom vydaní – predbežne len v dánčine – publikácia Verejný dizajn. Medzi vypisovateľmi týchto súťaží často figurujú orgány štátnej správy – od ministerskej až po komunálnu úroveň. Preto je potrebné pripomenúť, že vypisovatelia súťaže v oblasti verejného dizajnu majú možnosť od ministerstva hospodárstva získať podporu až do výšky 80 % nákladov na súťaž. Poslednou súťažou, zverejnenou v rámci EÚ v júli 1999, je súťaž o novú vizuálnu identitu Dánskej správy železníc. V starších súťažiach, ktoré organizovalo DDC, sa riešil napríklad grafický dizajn ministerstiev zahraničných vecí, hospodárstva a kultúry (viaceré z nich boli odmenené národnými cenami za dizajn), ako aj vizuálna identita kodanskej komúny, logo odborových zväzov, zväzu knihovníkov a regionálnych súdov (posledne menované v súťaži vypisanej ministerstvom spravodlivosti). Aktívne v oblasti verejného dizajnu sú už spomínané pološtátne podniky z oblasti telekomunikácií a dopravy. V súťažiach sa riešilo cestné značenie, pouličný inventár a protihlukové bariéry pre Dánsku správu ciest, celkový dizajn Dánskej pošty, autobusové zastávky MHD v Kodani, telefónne budky, kodanská parková lavička, informačné systémy pre železnice a metro, ako aj prívies autobusov na prevoz bicyklov cez nový most do Švédska. Mimochodom, bicykel je neodmysliteľnou

súčasťou každodenného života v Dánsku, preto neprekvapuje, že mu veľkú pozornosť venujú aj dizajnéri. Mnohé produkty boli odmenené cenami, napríklad mestský bicykel v Kodani, závesné vozíky pre deti alebo baterky na bicykel. Narastajúca pozornosť sa venuje aj ekologickým otázkam, ktoré sa premietajú v dizajnerskej oblasti, či už ide o riešenie konkrétnych úloh, alebo o celkový prístup v koncepte a výrobe, pri užívaní a údržbe a prípadnej recyklácii. Čoraz viac podnikov premieťa zelené kritériá aj do svojho účtovníctva. V tejto oblasti je zaujímavá najmä architektúra, ktorá zohľadňuje kritériá trvalo udržateľného vývoja napríklad pri renovácii činžovních domov v Kodani a najexperimentálnejšie v ekologickej vidieckej spoločnosti v Torupe.

Ešte jednu stránku dánskej spoločnosti chcem pripomenúť: starostlivosť o postihnutých ľudí. V máloktovej neškandinávskej krajine je v každodennom živote vidieť toľko vozíčkarov, postihnutých detí alebo slabozrakých. Niežeby ich bolo viac, ale spoločnosť je k nim ústretová. Neznamená to len osvetu a zvyšovanie porozumenia zo strany zdravých, alebo zdokonaľovanie potrebných pomôcok a prostriedkov. Znamená to tiež zlepšovanie integrácie postihnutých do spoločnosti, či už pri vytváraní osobitných pracovných miest, bezbariérových vstupov a znížených nástupov. Vyžaduje si to napríklad legislatívu v oblasti stavebníctva a zariadenia verejných priestorov. V tejto súvislosti len stručne pripomeniem, že medzi držiteľmi cien DDC často figurujú produkty alebo systémy určené pre postihnuté skupiny, či už ide o načúvací prístroj, mestskú dlažbu alebo športové potreby pre telesne postihnuté deti.

Dizajn je sociálnym a humánnym – čiže dizajnom pre všetkých – len vtedy, keď rieši aj potreby menších spoločností a umožňuje im maximálny možný prístup k spoločnosti.

d i z a j n p r e v š e t k ý c h

Genéza vzťahu človeka a životného prostredia vytváraného s ohľadom na širokú diverzitu ľudských bytostí, pre ktorý sa ustaluje názov *dizajn pre všetkých*, má hlboké korene súvisiace so zložitým vývojom spoločenských hodnôt humánnosti, demokratizácie a rovnoprávnosti. Za jeden z rozhodujúcich momentov možno považovať schválenie *Štandardných pravidiel na vytváranie rovnakých príležitostí pre osoby so zdravotným postihnutím*, ktoré schválilo valné zhromaždenie OSN v decembri 1993 (a následne všetky jej členské štáty vrátane SR). Povinnosťou krajín, ktoré túto konvenciu prijali, je implementácia pravidiel vo všetkých oblastiach, ktorých sa dotýkajú. Na vytváranie materiálneho prostredia človeka, a teda uplatnenie dizajnu, sa priamo vzťahuje pravidlo č. 5 o bezbariérovosti a č. 15 o legislatíve. Možno aj v týchto dokumentoch je podnet na precizovanie slovenskej legislatívy týkajúcej sa bezbariérovosti prostredia od roku 1994, o ktorej hovoríme v článku *Bariéry*.

Konferencia *Dizajn pre všetkých* v Barcelone v januári 1998 sa po prvý raz uzniesla, hoci po zložitom vysvetľovaní stanovísk zúčastnených odborníkov, na jeho definíciu: *dizajn pre všetkých je sociálny model, ktorý sa snaží maximalizovať začlenenie všetkých ľudí medzi potenciálnych užívateľov produktov, služieb a komunikačných systémov tým, že kladie dôraz na tvorivý proces dizajnu*. Ďalšia barcelonská konferencia, v nasledujúcom roku (píšeme o nej na s. 35 – 36) už sformulovala zásady zavedenia princípov dizajnu pre všetkých do praxe a udeľovania rovnomennej značky pre produkty a služby, ktoré týmto princípom zodpovedajú.

Implementácia pravidiel, ktoré budú nútiť producenta či poskytovateľa služieb k zásahom do marketingových stratégií, technologických systémov, zvyšovaní nákladov na výskum ap., nebude jednoduchý proces. Dôležité je získať všeobecný záujem o túto tému a spoločenský súhlas s filozofiou dizajnu pre všetkých. Nevyhnutný je však aj vznik nového politického myslenia, v ktorom však budú princípy rovnoprávnosti v rovine filozofickej vyvážené praktickým konaním a výsledkami. Vplyv štátnej politiky na vývoj dizajnu a jeho smerovanie je obrovský. Dokazuje to *Andrew Summers* v článku o britskom dizajne, ako aj *Lubica Pedersenová* vo svojom rozprávaní o charaktere dánskeho dizajnu.

Jedným z kľúčových východísk filozofie dizajnu pre všetkých je ľudská diverzita. Existovala vždy, avšak s posilňovaním individuálnych hodnôt človeka a jeho sociálnych vzťahov výraznejšie vystupujú do popredia odlišnosti ľudských bytostí. Predstave človeka ako spriemerovanej osoby, na ktorú sa „šije“ prostredie, čo sa týka veľkosti, tvaru a funkcie, zodpovedá len malé percento ľudskej populácie, ako vysvetľuje *H. Froyen* na s. 61. Absolútna väčšina ľudí sa vo svojich rozmeroch a schopnostiach pohybuje nad hranicou priemeru či pod ňou, pričom hraničné hodnoty tejto škály sa čoraz viac rozširujú.

Okruh tém, ktoré spracovávame v bloku *dizajn pre všetkých*, sme rozšírili o *priestor mesta*, kde sa jeho princípy môžu naplno prejavíť. Ak nemáme veľa možností predstaviť ideálne príklady z nášho prostredia, je to preto, že táto oblasť, kde kultúrnosť a humánnosť sa priamo dotýkajú najväčšieho okruhu užívateľov, potrebuje naozaj veľa investícií – materiálnych i duchovných.

A. P.

Štátna podpora dizajnu vo Veľkej Británii má najdlhšiu tradíciu spomedzi všetkých európskych štátov. Už roku 1944 tu bola založená Rada dizajnu, ktorá je najstaršou organizáciou tohto druhu v Európe. Už vyše päťdesiat rokov sa stará o podporu dizajnu v priemysle a obchode, ako aj v oblasti vzdelávania: formuluje stratégie a realizuje programy podpory dizajnu. Pôsobí ako nezávislá nezisková verejná inštitúcia, financovaná grantmi ministerstva obchodu a priemyslu. Spolupracuje s celým radom lokálnych i celoštátnych organizácií, agentúr, vzdelávacích inštitúcií a s vládnyimi orgánmi. V súčasnosti má Rada dizajnu 45 zamestnancov, ktorí pracujú v šiestich odborných tímoch vedených výkonným riaditeľom. Súčasťou inštitúcie je aj 15 členná rada zložená zo špičkových odborníkov na čele s predsedom.

Andrew Summers

dizajn pre budúcnosť

Článok publikujeme s podporou Britskej rady.

The
British
Council

TX1. Nový londýnsky taxi, ktorého inovácie prispeli k zvýšeniu pohodlia vodiča i pasažierov. Foto: Edmund Clark



Interaktívna ruka. Z interaktívneho CD-ROM-u na výučbu anatómie pre chirurgov a študentov medicíny.



Reproduktor Nautilus.



Svet sa rýchlo mení. V trhovom priestore, ktorý sa stáva čoraz globálnejším, nebude schopnosť konkurovať iným firmám lacnou záležitosťou. Uspejú len tie firmy, ktoré sa budú usilovať o najvyššiu hodnotu – rozpoznáť potreby klientov a poskytnúť im atraktívne výrobky a služby, vyznačujúce sa vysokou kvalitou a individualitou.

Na pracoviskách 21. storočia budú odborníci s tvorivým spôsobom myslenia a zmyslom pre inováciu predstavovať najväčší prínos. Ako povedal britský predseda vlády Tony Blair: „Náš úspech závisí od toho, nakoľko dokážeme využiť náš najväčší potenciál: naše vedomosti, schopnosti a tvorivosť. Práve tento potenciál je kľúčom k tvorbe vysoko hodnotných tovarov a služieb, ako aj k rozvoju pokrokových obchodných metód. Tvorí základ modernej ekonomiky, založenej na vedomostiach.“

Cieľom vlády Veľkej Británie v oblasti britského obchodu je vysporiadať sa s 20–40 % schodkom vo výkonnosti voči konkurentom – tak v oblasti produktivity ako aj schopnosti vyrábať – a s úspechom prinášať na trh inovované výrobky a vysoko kvalitné služby. Na podporu dizajnu ako kľúčového faktora v prekonávaní nedostatkov, ktoré bránia úspešnej konkurencieschopnosti firiem, sa zameriava *Design Council* (Rada dizajnu), vládou podporovaná štátna inštitúcia pre dizajn. V partnerskej spolupráci s poprednými organizáciami v oblasti obchodu, vzdelávania a vládnych štruktúr je jej cieľom ovplyvňovať spôsob využitia dizajnu a inšpirovať ich, aby v celej sfére svojho pôsobenia uprednostňovali efektívny dizajn. Pomocou nových obchodných nástrojov, rôznymi formami podpory a rozvíjaním lepšieho chápania dizajnu sa *Design Council* usiluje prehlbovať informovanosť o tom, že dizajn vytvára výhody v podobe konkurencieschopnosti a pomáha firmám pri zvyšovaní efektivity práce.

Dizajn v obchode

V modernom obchode hrá práve dizajn mimoriadne dôležitú úlohu – táto téma však presahuje oblasť samotného dizajnu výrobkov a služieb.

„Dnes konkurencia už neznamená súťaž medzi výrobkami a službami. Konkurencia znamená súťaž medzi dvoma úplne odlišnými obchodnými modelmi.“ Takže heslo do budúcnosti znie: „Nie lepšie návrhy výrobkov, nie lepšie návrhy procesov, ale návrhy úplne nových obchodných modelov.“ Profesor Gary Hamel, vedecký pracovník na *Harvard Business School* a predseda *Strategos group of companies*, vyslovil túto víziu budúcnosti prostredníctvom satelitu pred 1200 poslucháčmi, ktorí sa zišli v Londýne na otvorení týždňa *Design in Business Week 1998* (Týždeň dizajnu v obchode).

Design in Business Week je podujatie, ktoré trvá týždeň a *Design Council* ho organizuje každý rok v októbri. Odborníci na stretnutí venujú pozornosť širokému spektru tém týkajúcich sa dizajnu a obchodu. Minulý rok sa v ankete 93 % opýtaných delegátov vyjadrilo, že by najradšej rovno previedli do praxe to, čo sa dozvedeli počas tohto týždňa. Podujatie je vynikajúcou príležitosťou pre obchodníkov, ktorí získavajú podnety k úvahám a projektom, kde sa počíta s dôležitou úlohou dizajnu v ich budúcich obchodných úspechoch.

Počet malých firiem vo Veľkej Británii, ktoré považujú dizajn za dôležitý, narastá. Dnes tento názor zastávajú už takmer dve tretiny, teda 62 % všetkých firiem. Je to úspech v porovnaní s predchádzajúcimi rokmi, keď tento počet nedosahoval ani polovicu (44 %). Podľa zistení dnes dizajn prináša britskému hospodárstvu vyše 12 miliárd libier zisku ročne. Podnikatelia si však stále dostatočne neuvedomujú, že množstvo výhod, ktoré môže dizajn vnieť do obchodu a podnikania, sa môže podstatne zvýšiť, ak sa bude investovať do dizajnu. Pričasto sa totiž stáva, že dizajn sa považuje len za akýsi prídavok a nie za integrálnu súčasť obchodnej stratégie.

Znamená to nevyhnutnosť zmeniť spôsob myslenia. Treba zintenzívniť vnímanie dizajnu tak z hľadiska vzhľadu, detailov, funkčnosti, ako aj vhodnosti výrobku, spracovania či kontextu.

Dizajn vo vzdelávaní

Hlavná výzva do budúcnosti spočíva vo formovaní dynamickej a flexibilnej pracovnej sily, stotožnenej s myšlienkou celoživotného vzdelávania. „Zamestnávateľia signalizujú, že momentálne je a v blízkej budúcnosti bude ešte významnejší záujem o inteligentných, flexibilných zamestnancov, schopných rýchlo sa učiť a prispôbovať sa zmenám...“ (*University of Central England*, Centrum pre výskum kvality).

Musíme si pestovať zmysel pre dizajn a schopnosti tvorivého myslenia, ktoré nám umožnia uspieť v ekonomike budúcnosti, založenej na vedomostiach.

V rámci týždňa Dizajn vo vzdelávaní (*Design in Education Week*, 11.–23. marca 1999) sa konal cyklus dielní tvorivého vzdelávania, na ktorom popredné organizácie z oblasti vzdelávania spolupracovali na spoločnej predstave kreatívnejšieho vzdelávacieho systému. Koncom tohto roku vyjde správa o dielnach, ktoré sa konali počas tohto týždňa, spolu s vedeckou správou odborného centra Demos, zaoberajúceho sa návrhom na vzdelávací systém pre Veľkú Britániu, ktorý by vyhovoval potrebám spoločnosti v budúcnosti.

Dizajn a vláda

Je nevyhnutné, aby si celá vláda vo zvýšenej miere uvedomila dôležitosť efektívneho dizajnu a aby túto problematiku zakotvila vo svojom programe. Je dôležité vyvíjať na ňu nátlak, aby sama išla príkladom.

S úmyslom informovať vládu o využívaní dizajnu *Design Council* vypracoval niekoľko štúdií, ktoré majú inšpirovať, podporovať a umožňovať čo najúčinnejšie využívanie dizajnu pri verejných objednávkach. Jedna



Eurostar. Medzinárodný vlak spájajúci Veľkú Britániu, Francúzsko a Belgicko.



Ceruzka vyrobená zo 70 % recyklovaného materiálu.

z týchto štúdií, zaoberajúca sa autobusovou dopravou v Londýne, poukazuje i na to, ako výroba, tlač a inštalácia úplne nového systému informačných tabúl o odchodoch a príchodoch autobusov a mapiek prispela k sedempercentnému zvýšeniu počtu užívateľov v rámci 600 linkovej siete autobusov v Londýne.

Spolupracujeme aj s vládnyimi organizáciami na propagovaní kvalitného dizajnu Veľkej Británie v zámorí. V ankete, ktorú sme robili medzi 200 najpoprednejšími firmami, 72 % z nich vyhlásilo, že pri rozhodovaní o nákupe považujú národný imidž za dôležitý. Dúfame, že upevňovaním povedomia o tom, že k našim veľkým prednostiam patrí práve dizajn a inovácia, prispejeme k zlepšeniu postavenia britských firiem podnikajúcich v zahraničí.

Britský dizajnerský priemysel

So vzrastajúcim dopytom po dizajne v súkromnom aj verejnom sektore sa zvyšuje záujem aj o britský dizajn. Britskí dizajnéri sú pripravení vyjsť v ústrety tomuto trendu poskytovaním poradenstva špičkovej kvality. Konzultácie stovky vynikajúcich britských dizajnérov znamenali v roku 1998 obrat vo výške 408 miliónov euro, čo znamená nárast o 19 % v porovnaní s predchádzajúcim rokom. Špičkoví dizajnéri zamestnávajú takmer 5 600 zamestnancov, z ktorých 2 600 sú tiež dizajnéri. Väčšina poskytovateľov dizajnerských služieb pracuje v malých organizáciách – podľa zistenia je vo Veľkej Británii vyše 4 000 poradenských agentúr. Asi 70 % britských dizajnerských agentúr je aktívnych na zámorských trhoch.

Prínos, ktorý hospodárstvu prináša nielen sektor dizajnu, ale aj dizajn všeobecne, sa prejavuje čoraz zreteľnejšie. Design Council sa usiluje toto poznanie ďalej pozitívne rozvíjať.

Výrobky milénia

V septembri 1997 otváral predseda vlády Tony Blair projekt *Design Council* nazvaný Výrobky milénia. Vyslovil pritom nasledovnú výzvu: „Som presvedčený, že je načas ukázať svetu novú tvár a pretvoriť Veľkú Britániu na jednu z najpokrokovejších mysliacich a najmodernejších krajín 21. storočia. Obraciam sa na firmy, aby ukázali, že naša krajina naozaj môže byť svetovou špičkou vo výrobe produktov a služieb, ktoré budú dokazovať naše silné stránky v oblasti inovácie, tvorivosti a dizajnu.“

Na konci roka 1999 dostane takmer 1000 vynikajúcich nových výrobkov ocenenie Výrobok milénia. Všetky tieto výrobky a služby vznikli vo Veľkej Británii v posledných piatich rokoch tohto tisícročia a posudzovať ich bude nezávislá porota z hľadiska inšpiratívnosti, tvorivosti a novátorstva.

Projekt Výrobok milénia chce vyzdvihnúť široké spektrum a rôznorodosť inovačných aktivít v dnešnej Veľkej Británii a jeho cieľom je inšpirovať ostatných, aby plne využívali svoj potenciál. V roku 2000 sa výstava produktov predstaví v Millenium Dome a tiež v rôznych krajinách sveta.

Začiatkom tohto roka stál Design Council pri spustení Spoločnej inovačnej bázy dát (*Sharing Innovation Database*), ktorá mapuje históriu výrobkov. Báza dát bola vyvinutá v spolupráci s firmou Hewlett-Packard a poskytuje informácie o výchovno-vzdelávacích a podnikateľských zdrojoch s cieľom lepšie pochopiť tvorivé a návrharské procesy, ktoré predchádzajú úspešnej inovácii.

Vedomosti sú hnacím motorom druhej priemyselnej revolúcie. Sú jediným skutočným zdrojom konkurenčnej výhody. Dizajn spúšťa inováciu a premieňa myšlienky na skutočnosť.

Všetky produkty boli zaradené do kolekcie Millenium products.

Andrew Summers je výkonným riaditeľom britského Design Council. Riadi kľúčové aktivity inštitúcie, je zodpovedný za tvorbu vízií a stratégií v oblasti rozvoja dizajnu a za implementáciu programových cieľov.



Ľubica Pedersenová

Mestský bicykel (Niels a Vilhelm Christiansen, A. Meldgaard) získal národnú cenu za dizajn v r. 1999. S iniciatívou na zavedenie mestských bicyklov vyšiel pred piatimi rokmi fond Bycyklen (www.bycyklen.dk). V súčasnosti je v Kodani približne dvetisíc týchto bicyklov, ktoré sú zaparkované na 125 miestach v centre mesta. Za 20-korunovú zálohu je možné bicykel si požičať, používať vo vyznačenej časti mesta a potom vrátiť do ľubovoľného stojana. Najväčším problémom boli v počiatočných krádeže a vandalizmus. Dnes sú bicykle veľkým úspechom a šíria sa do ďalších dánskych miest. Budúci rok sa má ich počet v Kodani zvýšiť o ďalšiu tisícku a zlepši sa aj ich technické vybavenie. Bicykle je možné si prenajať aj ako reklamnú (a zároveň sponzorskú) plochu a tento rok po prvýkrát 25 bicyklov umelecky riešili poprední dánski umelci.



Dánsko je známe svojím dizajnom. Menej je známe tým, že si vybudovalo imponujúco harmonickú spoločnosť, ktorej občania uprednostňujú konsenzus pred konfrontáciou, akceptujú vysoké daňové zaťaženie i extrémne menšiny – pokiaľ dodržiavajú ústavu a zákon – a starajú sa o sociálne slabších aj životné prostredie. Myslím si, že po dvanástich rokoch života v Dánsku poznám krajinu a jej spoločnosť do takej miery, že si môžem dovoliť vyjadrovať sa o nich hodnotiacim a zovšeobecňujúcim spôsobom. Aj o oblasti dizajnu, alebo – v širšom zábere – o materiálnej kultúre, či – úplne zoširoka – o estetickom imidži krajiny. Za tie roky som prijala tiež dostatok návštev zo Slovenska a mohla posúdiť ich reakcie zo stretnutia s dánskou spoločnosťou, ktoré ma väčšinou len utvrdili v mojich názoroch. Aká je teda dánska spoločnosť a aký je jej dizajn, a predovšetkým – prečo je taký?

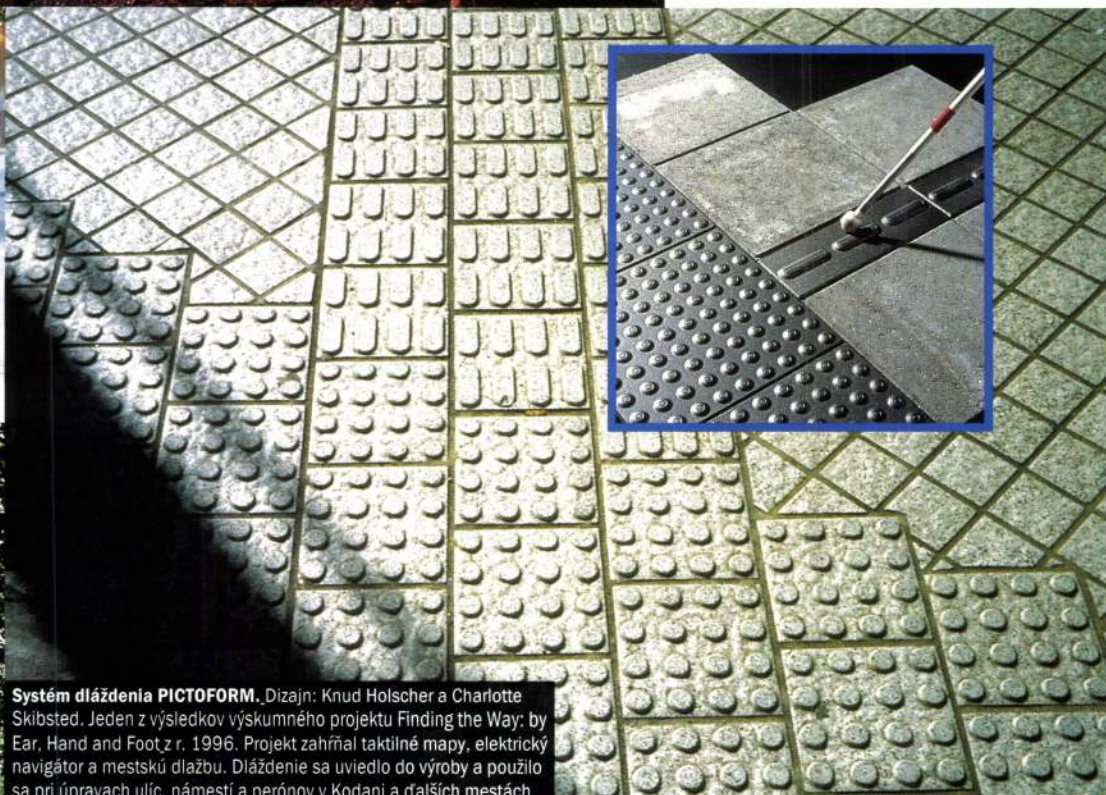


Pouličná lampa Albertslund, dizajn Jens Moller. Vyrába firma Louis Poulsen.

Telefónne búdky dánskej telekomunikačnej spoločnosti KTAS, ktoré boli výsledkom súťaže organizovanej pre zákazníka DDC v r. 1981. Búdky, či skor otvorené stojany, sa stále používajú, modernizuje sa len telefónny prístroj. Dizajn: Klavs Helweg-Larsen.



Držitelom dánskej ceny za dizajn v r. 1995 a Európskej ceny za dizajn udelenej EÚ v roku 1997 sa stala firma BATES a ich **systém na zber odpadu** (Christian Bjørn dizajn A/S).



Systém dláždenia PICTOFORM. Dizajn: Knud Holscher a Charlotte Skibsted. Jeden z výsledkov výskumného projektu Finding the Way: by Ear, Hand and Foot z r. 1996. Projekt zahŕňal taktické mapy, elektrický navigátor a mestskú dlážbu. Dláždenie sa uviedlo do výroby a použilo sa pri úpravách ulíc, námestí a perónov v Kodani a ďalších mestách. Ide o modulový systém, ktorý sa vyrába v betóne, keramike aj kove. Vytvára vodiace čiary pre slabozrakých v povrchu dláždy, ktoré sú nielen funkčné, ale aj estetické. Národná cena za dizajn v r. 1997.

Zvláštnosti národného charakteru Dánska sa vytvárali vo vzájomnej súčinnosti prírodných podmienok, historického a hospodárskeho vývoja. V mojich zovšeobecňujúcich úvahách nad týmto charakterom som ohraničila skupinu vlastností, ktoré považujem za rozhodujúce a špecifické. Nedajú sa uviesť v poradí dôležitosti, lebo sa navzájom podmieňujú. Začnem od zovňajšku, hoci aj ten je len dôsledkom vnútornej povahy spoločnosti. Väčšina návštevníkov zaregistruje upravenosť a udržiavanosť dánskej krajiny (s malými výnimkami v hlavnom meste, ktoré je vždy a všade svet sám osebe). Netýka sa to len peších zón a turistických centier, ale napríklad aj oblastí pri výpadovkách z miest. Najviditeľnejšie je to však pri ceste vlakom, keďže železnica poskytuje najlepší pohľad do zadných záhrad, továrenských skladísk a periférnych dvorov. Dánska krajina pôsobí harmonicky, pretože ľudská civilizácia ju neničí. Je to tradične poľnohospodárska krajina, ktorá pre nedostatok nerastných surovín ani nemohla rozvinúť ťažký priemysel, hoci aj tu je množstvo spaľovní, elektrární, továrenských hál, družstiev, mostov a prístavov. Ich umiestnenie do prostredia je prinajmenšom akceptovateľné, a naopak, mnohé z nich patria k príkladom kvalitnej modernej architektúry našej industriálnej doby. Navyše rešpekt k prírode a okolitému prostrediu vrátane historickej architektúry sa – pre Dánov typicky – prejavuje predovšetkým v malom, to znamená v každodennom živote jednotlivca. Či už v samozrejmom odvážaní odpadu na triedené skládky, obľúbenosťou bicykla (v päťmiliónovej krajine sú ich štyri milióny), neustálym pribúdaním veterných mlynov alebo ekologických poľnohospodárstiev a zvyšujúcim sa odbytom ich produktov. Za ďalšiu podstatnú črtu Dánska považujem nehonosnosť v pravom zmysle slova. Dominuje tu striedmosť a prirodzenosť v zovňajšku i vzájomných vzťahoch a – čo považujem za veľmi dôležité – ľudské meradlo. To sa prejavuje fyzicky (napríklad malým počtom výškových budov a nadrozmerých komplexov), ale aj vo fungovaní spoločnosti, ktorá je – a to sú už ďalšie vlastnosti Dánska – organizovaná a prehľadná. Štruktúra a funkcie spoločnosti sú otvorené, prístupné a občanovi zrozumiteľné.

Fungujú informačné aj kontrolné systémy, pričom základom je čo najväčšia decentralizácia správy a výkonu moci. S tým súvisí – ďalšia typická črta – uvedomelosť občanov, ktorá sa pestuje od raného školského až po neskorý penzijný vek. Prejavuje sa aj neuveriteľne vysokou mierou organizovanosti: som si istá tým, že aj tá najmenšia skupina, ktorú spája spoločný záujem, pôvod, cieľ či úchylka, má vlastný spolok. Za ďalšiu podstatnú spoločenskú vlastnosť musím označiť vyrovnanosť (je to podľa mňa výstižnejšie ako rovnoprávnosť). Ide predovšetkým o vyrovnanosť medzi sociálnymi skupinami a pohlaviami, ktorá je špecifická pre Škandináviu a obzvlášť viditeľná v porovnaní s mnohými krajinami západnej, južnej a už aj strednej Európy. Niežby tu neexistovala šľachta na jednej a bezdomovci na druhej strane. Obe skupiny sú však málo početné a ešte menej viditeľné. Podstatné je ale to, že práve interval medzi týmito okrajovými skupinami je mimoriadne široký a že štandard väčšiny obyvateľstva – či už v podobe sociálnej istoty a prístupu k vzdelaniu – je veľmi vysoký. Príznačné je aj to, že mzdy vrcholného manažmentu sú v porovnaní s inými svetovými krajinami podstatne nižšie. K sociálnej vyrovnanosti preto neodmysliteľne prispieva bezplatné školstvo i zdravotníctvo (s jednou národnou poisťovňou a rozvinutým dôchodkovým pripoistením), finančná prístupnosť a bohatá ponuka vzdelávacích kurzov, športových klubov, tzv. ľudových vysokých škôl, osvetových a kultúrnych stredísk a podobne. Vedomosti sú predpokladom diskusie a diskusia je podmienkou demokracie – a dánsku spoločnosť možno bez váhania označiť za demokratickú, občiansku a antiautoritárnu. Dôsledkom, ako aj podmienkou vyrovnanosti a otvorenosti spoločnosti je silné sociálne cítenie, ktoré sa prejavuje na všetkých úrovniach. Dánsko – spoločne s Nórskom – je tou krajinou sveta, ktorá v pomere k vlastnému HDP poskytuje OSN najvyšší príspevok. Sociálne cítenie možno v trochu inom zornom uhle nazvať aj porozumením pre človeka a zmyslom pre pokojný radostný život. Akoby stáročia, počas ktorých Dáni – poľnohospodári a rybári – žili v úzkej symbióze s prírodou, podnes ovplyvňovali hodnotový svet obyvateľstva. Tieto hod-

noty sú jednoduché, ale o to ľudskejšie. Podstatná je schopnosť radosti z blízkych a prostých vecí.

Navyše, čo považujem za veľmi príznačné, Dáni sú veľkými patriotmi. Nie je to len – niekedy až nekriticky prehnaná – hrdosť na všetko dánske, ale aj značná zdržanlivosť voči cudziemu, ktorá sa v minulosti prejavovala napríklad odstupom od cudzorodých štýlov a dnes skepsou v rámci EÚ, kde má Dánsko ako jeden z mála členov množstvo výnimiek.

V mojom výpočte uvediem posledný, ale dôležitý faktor formujúci národný charakter: Dánsko je takmer 500 rokov protestantskou krajinou. Ovplyvnilo to vývoj vzťahov medzi spoločenskými skupinami, ale najmä architektúru a materiálnu kultúru. Nič nie je dánskemu naturelu cudzejšie než katolícky barok, jeho pompéznosť, výber materiálov a spoločenské idey, ktoré odráža.

Dánska spoločnosť vždy politicky inklinovala doľava. Sociálna demokracia je tradične rozhodujúcou silou spoločnosti (t. č. vládnu stranou). Treba však podčiarknuť, že pravica i ľavica sa už niekoľko desaťročí snažia o kompromisnú, centristicky orientovanú politiku, ktorá už nemá charakter ideových zápasov a snaží sa riešiť praktické úlohy. Dánsko je sociálnym štátom (welfare state) a žiadna vládna výmena na tejto podstate nič nezmení.

Dánsky dizajn je samostatným pojmom, hoci svetová verejnosť ho vníma skôr v rámci celku škandinávského dizajnu. Severské krajiny majú silné spoločné korene, a preto aj materiálna tvorba a dizajn sa vyznačujú charakteristickou homogénnosťou.

Zostanem však pri Dánsku. Dánsky dizajn je odrazom konkrétnej spoločnosti. Vytvára a vytvára sa na základe konkrétnych podmienok a požiadaviek, v dôsledku určitého pochopenia, a predovšetkým konkrétneho uplatnenia v praxi, či už ide o akcept zo strany výrobcu alebo užívateľa. Aká je spoločnosť, taký je prevládajúci dizajn. Ten dánsky je

otvorený a prehľadný – stavba predmetu je logická a racionálna, bez nepotrebných prvkov a medzikrokov. Prvoradá je funkčnosť: klasik dánskeho nábytkového dizajnu Hans Wegner to vyjadril slovami „neusilujem sa vyrobiť pekný predmet, ale dobrú stoličku.“ Funkčnosť ovplyvňuje aj škálu typov dánskeho dizajnu (nábytok, bytové zariadenie, svietidlá, meracia a telekomunikačná technika a i.), pre ktoré je spoločné široké uplatnenie, možnosť modulového riešenia, ako aj snaha o finančnú prístupnosť. Prídavkom „humánnosť“ by som označila tú vlastnosť dizajnu, ktorou sa stáva blízkym, zrozumiteľným a príjemným pre spotrebiteľa v každodennom kontakte. Ľudské – a nielen ergonomické – sú tiež proporcie predmetu. V zmysle pojmu „menej je viac“ prevláda racionálne, klasicistické riešenie bez záujmu o tvar a dekor nevyplývajúci z vnútornej štruktúry. Estetickosť vyplýva z funkčnosti a striedmosti, z kvality materiálu a jeho opracovania. Práve úcta k materiálu a tradičnému remeslu je ďalšou charakteristikou dánskeho dizajnu, ktorý vždy uprednostňoval prírodné materiály. Podnes je príkladná spolupráca dizajnérov s remeselnými dielňami. Väzba na tradíciu preto do značnej miery zabránila podliehaniu mnohým extrémom, nadsádzkam či omylom medzinárodného vývoja. Dánsky dizajn sa tak vyhol rýchlemu striedaniu aktuálnych názorov a stal sa už v 50. rokoch samostatným pojmom.

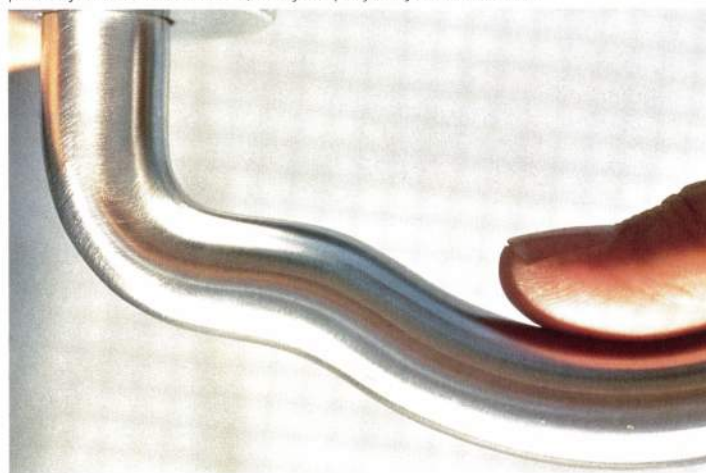
Z hľadiska analýzy sociálneho zamerania dánskeho dizajnu treba pripomenúť medzivojnové obdobie, ktoré zrodilo prvú generáciu významných tvorcov. Architekti a návrhári nábytku nadviazali na snahy ľavicovo orientovaných spolkov a robotníckych organizácií, ktoré sa usilovali o výchovu k zdravému bývaniu. Bolo to tiež dôsledkom prudkého priemyselného rozvoja a expanzie nových mestských štvrtí. Už v tomto období vznikali spotrebiteľské organizácie, ktoré sa výchovnou činnosťou snažili zmeniť o. i. názory na usporiadanie bytu a spôsob bývania. (Spolok dánskych družstiev zriadil v Kodani dom bytovej kultúry ako náučnú veľkopredajňu nábytku.) Začala sa rozvíjať spolupráca návrhárov a remeselníkov, ktorí sa snažili o zavedenie vysokej kvality práce aj do sériovej, štandardizovanej výroby. Zohľadňovali ekonomické zretele, ale aj sociálne požiadavky. Verili v to, že jednoduchý, účelný a ľahko udržiavateľný nábytok a zdravé svetlo prispievajú k harmonickému a radostnej-

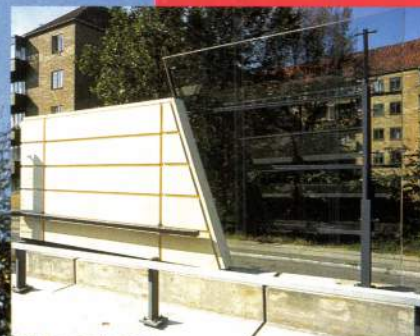


Zastávky MHD v Kodani pre spoločnosť HT z r. 1986. Dizajn Dissing + Wettling A/S. Logo spoločnosti HT bolo výsledkom verejnej súťaže organizovanej DDC r. 1985.



Kľučky firmy d'line international sú súčasťou širokého sanitárneho programu pre verejné sociálne zariadenia, kuchyne ap. Vyrábajú sa už 25 rokov.





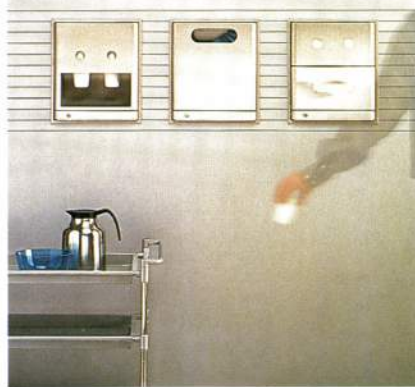
Formou súťaže organizovanej DDC sa riešila napr. aj úloha **protihlukové bariéry** r. 1996 pre Štátnu správu ciest.

Zariadenie detských ihrísk v Dánsku je mimoriadne bezpečné, estetické a lákavé. Klasikom vo výrobe týchto zariadení je firma Kompan. Za svoju najnovšiu sériu produktov s názvom Galaxy získala národnú cenu za dizajn r. 1999. Je produktom vlastného dizajnerského oddelenia podniku. (Pozri aj DE SIGN UM 3/94.)

šiemu životu širokých vrstiev spoločnosti. Prestalo sa s imitáciou drahého dreva a začal sa uplatňovať dostupný materiál – buk, dub a breza. Viera v sociálne zlepšenie sa premietla aj do architektúry, kde sa v oblasti sociálneho bytového stavebníctva rozvinula plodná spolupráca medzi progresívnymi architektmi a pracovníkmi bytových družstiev a komunálnych správ. Podľa odborníkov možno dánsku bytovú výstavbu zo 40. – 50. rokov považovať za unikátnu, keďže prispela k mnohým osobitým architektonickým a funkčným novotvarom. (Treba pripomenúť, že povojnové škody boli minimálne a že sa aj stavebníctvo mohlo sústreďiť na riešenie nových úloh pri využívaní domácich zdrojov.) Účelnosť a jednoduchosť, vyplývajúce o. i. z poznania obmedzenosti ekonomických a ekologických zdrojov, však vôbec nevedú – ak by to niekto predpokladal – k jednotvárnemu asketizmu a číremu funkcionalizmu. Spomínaná schopnosť Dánov tešiť sa z malých vecí v živote im stepuje a zúfľňuje prostredie, či ide o súkromný prýbytok alebo pracovný priestor. Až pri ceste po krajine si človek uvedomí, koľko je v Dánsku estetických a ľudsky príjemných námestí, knižníc, radníc a mestských úradov, plavární a krytých hál, kultúrnych domov a galérií, sídlisk a nákupných stredísk, školských budov, ba aj čističiek odpadových vôd, postavených v ľudskom meradle, z prírodných materiálov, s ohľadom na človeka a prostredie. Ešte presvedčivejšie sú v tomto zmysle produkty dánskeho dizajnu na každodenné užívanie. Kvalitným dizajnom totiž nie sú len unikátne stoličky v zbierkach popredných múzeí alebo exkluzívne priestory bánk a podnikových sídiel. Kvalitný, mnohokrát anonymný dizajn v Dánsku človeka obklopuje na každom kroku, či už sú to detské ihriská, kancelársky nábytok, kuchynské náčinie, lampy a pouličné osvetlenie, meracie zariadenia, okná, termostaty, telefóny a televízory, autobusové zastávky, bicykle, kľučky a batérie alebo pracovný odev. Ako vyzerá súčasnosť a dánsky dizajn posledného desaťročia nášho tisícročia? Je sociálne a humánne založené dánskej spoločnosti (a dizajnu) prítomné aj v individualistických, unionistických a postindustriálnych 90. rokoch? Myslím, že sa naďalej dá odpovedať kladne. Dán-

sky dizajn (presnejšie jeho inštitúcie a tvorcovia) si začali na prelome 80. a 90. rokov uvedomovať, že tak trochu zaspali na vavrínoch: že mnohé z toho, čo sa po desaťročia považovalo za základ dánskeho dizajnu, sa medzičasom stalo samozrejým aj v zahraničí a že otvorením nových trhov, prehĺbením liberalizácie a zmenou obchodných štruktúr vznikla nová situácia. Rozvinula sa široká diskusia o dizajne a začali mu venovať pozornosť aj všetky tri ministerstvá, pod ktoré dizajn patrí, a to ministerstvo priemyslu (výroba a obchod), kultúry (propagácia, výstavy) i školstva (vzdelávanie). V r. 1994 vyšla prvá súborná správa s názvom Dánska politika v oblasti dizajnu, ktorá bola výsledkom pracovnej skupiny zastupujúcej príslušné ministerstvá. Už v nej sa vytýčila „ambícia urobiť z Dánska krajinu, v ktorej je dobrý dizajn viditeľný a ovplyvňujúci každodenný život, ktorej výrobcovia považujú dizajn za podstatný konkurenčný parameter a ktorá priťahuje dizajnerské talenty. Dizajn sa musí výraznou mierou podieľať na vytváraní vonkajšieho imidžu Dánska.“ Správa podčiarkla nevyhnutnosť definovanej vládnej politiky v oblasti dizajnu, ktorá sa musí „cieľavedome a koordinovane usilovať o zviditeľnenie dizajnerskeho profilu Dánska, ktorý má zároveň zvyšovať kvalitu nášho fyzického okolia“. Správa analyzovala dva rovnocenné aspekty tejto politiky - obchodnopolitický a kultúrnapolitický: prvý z nich (predovšetkým v oblasti výrobného dizajnu) vo svetle prehľbujúcej sa konkurencie na svetových trhoch, druhý so zámerom udržania a posilnenia existujúcej tradície dánskeho umeleckého remesla. V nasledujúcom období sa koordinovane rozvíjali iniciatívy týchto ministerstiev v oblasti štátnej podpory dizajnu. V r. 1995 bol zriadený vládny Fond pre umelecké remeslá a dizajn, v nasledujúcom roku vznikli dve medzirezortné pracovné skupiny a centrum pre dizajnerské poradenstvo malým a stredným podnikom. Výsledky jednotlivých analýz a iniciatív sa stali podkladom na vypracovanie novej súbornej správy ministerstva hospodárstva v r. 1997 a formuláciu vládnej politiky v oblasti dizajnu, prezentovanej na jar r. 1998. Zastavím sa pri oblasti nákupnej politiky verejnej sféry (štátnej správy).

Sanitárne panely d'line získali r. 1999 cenu za klasiku, keďže sa vyrábajú už 25 rokov. Ide o esteticky a funkčne riešený sanitárny program pre verejné sociálne zariadenia, kuchyne a pod. Pozostáva z 11 modulov, ktoré je možné podľa potreby kombinovať (držák na WC-papier, obrúsky, odpadový koš a i.). Panely z nehrdzavejúcej ocele je možné inštalovať horizontálne aj vertikálne. Ide o jednoducho, takmer anonyminý dizajn, ktorý sa stal celosvetovým úspechom. (Knud Holscher Industriel Design) Firma d'line international vyrába rovnomenú sériu kľučiek, úchytek, kovani, držákov a i., ktorá zahŕňa približne tisíc komponentov.



Flexibilná posteľ pre staršie a menej mobilné osoby.

Dizajn: Lise a Hans Isbrand.

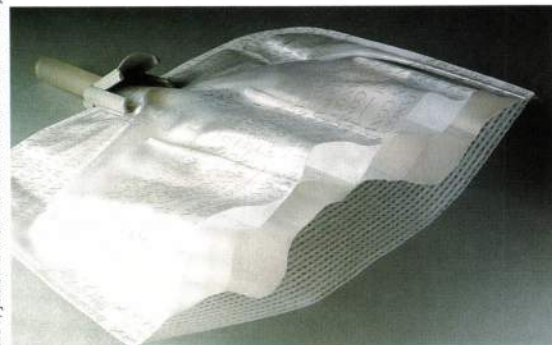
1. cena na výstave Vek: žiaden problém! r. 1992.



Jednotný trh EÚ poskytuje nové možnosti (keďže hospodárske súťaže a tendre nad určitý finančný limit musia byť zverejnené vo všetkých členských krajinách), kde sa aj dizajn stáva jedným z konkurenčných parametrov. Dánsko má pomerne dlhú tradíciu toho, že veľké, pološtátne podniky – predovšetkým v oblasti telekomunikácií a dopravy – vedú aktívnu dizajnerskú politiku a neraz sa angažujú vo vývojovej práci (dánske štátne železnice, správa ciest, pošta a i. získali viacero národných dizajnerských ocenení). Podobne v oblasti verejnej výstavby sa v poslednom desaťročí posilnil dôraz na dizajn. V prípadoch, keď je staviteľom štát alebo komúna, je bežné vypísanie architektonických súťaží. Len v období r. 1987–1993 ich bolo vyše 40, od jednotlivých budov po urbanistické úpravy štvrtí, námestí, nábreží a pod. Tieto súťaže prispievajú k prehĺbeniu pochopenia významu architektúry a dizajnu vo verejnom priestore. Jedným z cieľov vládnej politiky je však zaangažovať doteraz pasívnych nákupcov, ktorých hlavných kritériom pri verejnom obstarávaní alebo objednávkach je naďalej cena. Presnejšie povedané, obstarávateľov aj dodávateľov treba naučiť klásť „požiadavky na kvalitný dizajn, či už ide o nákup nábytku, dopravných prostriedkov, pouličného inventáru, odevov, tlačovín, technických zariadení alebo informačných systémov“. Myslím, že to možno pokojne nazvať dizajnom pre všetkých. Významnú úlohu v tejto oblasti zohráva Dánske centrum dizajnu (DDC). Jednou z jeho aktivít je organizovanie dizajnerských súťaží. DDC ich pripravuje v spolupráci s priemyselnými podnikmi alebo verejnými inštitúciami, ktoré ako klient platia priame výdavky na súťaže a vopred dohodnutý honorár. Súťaže, ktoré dodržiavajú medzinárodné pravidlá ICSID a Icogrady, sú buď verejné (v nich sa udeľujú prémie vo výške 200–500 000 Dkr.) alebo uzavreté, len so skupinou vopred oslovených dizajnérov (s pevným honorárom). Od r. 1980 bolo DDC organizátorom približne 35 súťaží a s výnimkou 3–4 prípadov viedli súťaže ku konkrétnemu výsledku v praxi. (Podrobnejšie informácie, o. i. aj o aktuálnych súťažiach, pozri na www.ddc.dk.)

dokončenie na strane 40

Dánska firma Coloplast vyrába prostriedky a **pomôcky pre stomikov**, jeden z nich získal národnú cenu za dizajn v r. 1986.



Načúvací prístroj DigiFocus firmy Oticon získal národnú cenu za dizajn v r. 1996 a Európsku cenu za dizajn v r. 1997. Unikátne digitálne riešenie mnohonásobne zvýšilo kvalitu prijímaného zvuku. Aparát má elegantné riešenie v rôznych farebných variantoch a obsahuje počítač (s výkonom prenosného PC), ktorý je možné naprogramovať podľa jednotlivého užívateľa. Dizajn je dielom výskumného tímu.

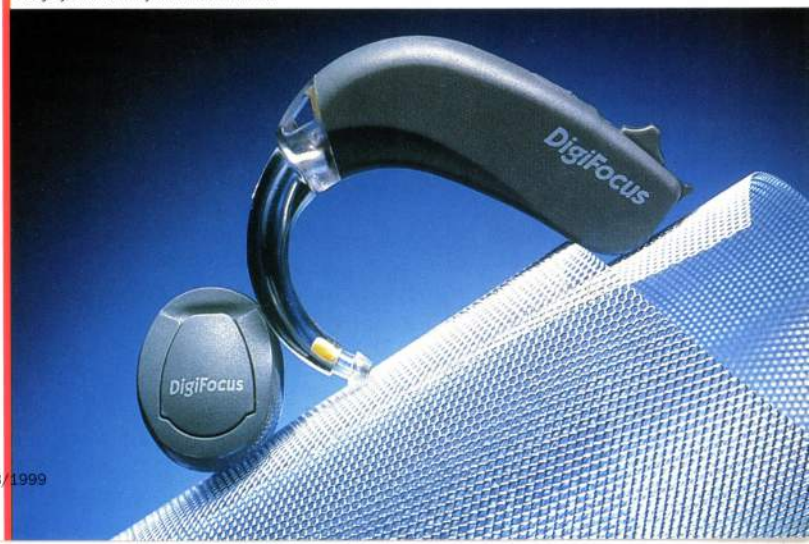


Foto: archív DDC, Kodaň.

dizajn v priestore mesta

Priestor mesta je komunikačné fórum pre veľkú a rôznorodo štruktúrovanú skupinu ľudí. Používateľ tohto priestoru od neho očakáva jasný a ústretový návod na uspokojovanie svojich potrieb, ako sú napr. bývanie, doprava, služby, oddych atď. (napokon, financuje sa to z jeho daní). Mesto má reálnu šancu na dobrú komunikáciu s obyvateľmi prostredníctvom humanizácie prostredia, v ktorom sa ľudia stretávajú. Jednou z možností je vytváranie peších zón, kde sa formuje identifikácia s priestorom nielen cez funkčnosť, ale aj kultúru prostredia. Tu už prichádza na rad aj dizajn. O tom, ako vnímajú tvorbu verejného priestoru a všetko, čo s ňou súvisí, jeho spoluvytváratelia, sme sa v redakcii porozprávali s Ing. arch. **Petrom Dunajovcom**, Ing. arch. **Pavlom Moravčíkom** a Ing. arch. **Tiborom Zelenickým**.

Keď sme pripravovali besedu k téme čísla, ktorou je dizajn pre všetkých, zamýšľali sme sa nad tým, ako sme na Slovensku v poslednom období pokročili v humanizácii prostredia. Hľadali sme príklady dobrej interakcie tvorca a užívateľa v architektúre miest a zistili sme, že najviac sa udialo v peších zónach, ktoré na základe priaznivého spoločenského konsenzu dostali priestor aj investície. Môžu naše pešie zóny slúžiť ako príklady humánneho prístupu k tvorbe prostredia?

TIBOR ZELENIČKÝ: Pešie zóny sú v podstate spoločenská objednávka. Keďže na Slovensku sa veci dejú v nárazových vlnách a nie kontinuálne, najskôr to boli banky, daňové úrady atď., potom prišli na rad aj mestá. Existovala potreba niečo urobiť s dezolátnym stavom najmä centrálnych námestí a ulíc, ale ľudia neboli prioritní. Bezpochyby by však malo ísť najmä o človeka, o jeho uspokojenie.

Pre architekta a dizajnéra je pešia zóna iste veľmi zaujímavou výzvou.

PETER DUNAJOVEC: Keď sa človek dostane bližšie k procesu rozhodovania kompetentných, môže sa niekedy zdať, že koncepčnosť výrazne pokrívka. Niekedy s prekvapením zistíte, že takáto realizácia je takmer až bočným efektom iných procesov. Náš kolektív vyhral súťaž, z ktorej potom vzišla pešia zóna v Martine. Nebola to však primárne súťaž len na pešiu zónu, bola to urbanisticko-architektonická súťaž. Keďže sme sa témy zhostili istým spôsobom, vznikla pešia zóna.

PAVOL MORAVČÍK: Z úvodu som viac-menej vycítil, akoby pešie zóny boli akousi obývacou izbou mesta. Mesto si tam dotiahne ľudí a ukáže im, že má niečo pekné, čo treba obdivovať. Lenže riešenie verejných



Pešia zóna v Martine, I. etapa, 1999. Architektonický návrh: Ing. arch. **Peter Dunajovec**,
Ing. arch. **Dušan Maňák**. Autorská spolupráca: Ing. arch. **Richard Lichý**, Ing. arch. **Martin**
Pavelek, Ing. arch. **Roman Trizuliak**, akad. mal. **Pavol Choma**. Foto: Richard Köhler.





Pešia zóna v Martine, I. etapa, 1999. Architektonický návrh: Ing. arch. **Peter Dunajovec**, Ing. arch. **Dušan Maňák**. Autorská spolupráca: Ing. arch. **Richard Lichý**, Ing. arch. **Martin Pavelek**, Ing. arch. **Roman Trizuliak**, akad. mal. **Pavol Choma**. Foto: Richard Köhler.



priestorov by malo byť koncepčnejšie, malo by zahŕňať celé mesto, nie len jednu časť. Každá zóna mesta by mala byť špecificky riešená. Samozrejme, historické centrá boli zdevastované najviac, tak sa vyhovelo pamiatkarom a rôznym iným subjektom a urobilo sa čosi, čo je z ich pohľadu reprezentačné. V meste sú však aj ďalšie zóny, kde by sa ľudia mohli dobre cítiť. Verejný priestor by mal byť riešený tak, aby bol príjemný hneď na prahu ich dverí.

Mestá na Slovensku stratili svoju identitu, z minulosti v nich zostalo veľmi málo. Asi preto bola prvá myšlienka zrekonštruovať aspoň toto, nadviazať na históriu, niekedy si ju „vyrobiť“ aj tam, kde nebola. Vo väčšine prípadov sa to premieta do akéhosi retrodizajnu, špeciálne v mestskom mobiliári. Prečo sa zatiaľ pristupuje k problému takto historizujúco?

PETER DUNAJOVEC: Nie som v žiadnom smere reprezentantom „retrodizajnu“. S týmto druhom myslenia sa borím skôr vo vysvetľovaní svojich vecí. Je to v podstate aj pochopiteľné. Občan, ktorý sa identifikuje s históriou mesta, cíti, že objekty, ktoré majú istú historickú hodnotu, sú priamym vyjadrením genia loci. Žiaden architekt by si však nemal dať ujsť príležitosť vyjadriť sa súčasnými výrazovými prostriedkami, pretože v každom historickom období sa tvorca vyjadroval prostriedkami svojej doby. Až kdesi neskôr sa udiala zmena a to historické sa začalo brať ako niečo viac. Teoreticky to nemá opodstatnenie. Dnes máme k dispozícii všetky výrazové prostriedky či konštrukčné systémy, ide skôr o cit ku kontextu, nie o identifikáciu s tým-ktorým historickým obdobím.

TIBOR ZELENICKÝ: Architektúra je vždy odrazom doby. Pri tvorbe novej podoby centra mesta však treba spravidla vychádzať z určitých historických východísk. Podtext historického kontextu napríklad v Nitre alebo Martine či v iných mestách sa dá vycítiť, ale to nie je replika. Kontext môže byť dopovedaný výrazovými prostriedkami konca 20. storočia, nie 19. storočia, do ktorého nás tlačia pamiatkari, pretože na to majú legislatívnu moc. „Replikovanie“ sa viac-menej vzťahuje na nich. Žiaľ, veľa architektov sa tomuto tlaku podvolí.

PAVOL MORAVČÍK: Nadviažem na myšlienku, že architektúra je odrazom doby. Aj architektúra 90. rokov na Slovensku, na ktorú možno nadá-





vame, aj pešie zóny, ktoré kritizujeme preto, že sa tam realizujú nekvalitné veci, sú odrazom dneška. Odrazom myslenia ľudí, toho, aká je požiadavka investorov, aké je ich chápanie priestoru, umenia, architektúry, spoločenského života atď. To, že sa veľa peších zón robí v historizme so sklonom k dekorativizmu, je odrazom hľadania sa ľudí. Snažia sa nájsť svoju identitu. Pokiaľ človek nemá predstavy o svojej identite a nesnaží sa ich nájsť experimentom, začne používať overené veci, ktoré ľudia prijímu. To nie je len otázka peších zón, ale architektúry ako takej.

TIBOR ZELENICKÝ: Ja to nazývam „podnikateľský barok“. Súčasný všeobecný vkus populácie u nás je zmes názorov vidných v Tirolsku, Taliansku, na Balkáne a inde. Keby nemal Slovák možnosť kopírovať, tak by asi uvažoval zdravšie. Tieto vplyvy v našej architektúre spôsobujú katastrofu. Reálna požiadavka mnohých dnešných investorov je, žiaľ, na takýto architektonický výraz. K tomu ešte pripočítajme dosť nešťastný vplyv postmoderny, ktorá sa u nás dotiahla ad absurdum, u nás i vo svete je to už za istou čiarou gýču.

PETER DUNAJOVEC: V tejto súvislosti mi prichádza na myseľ výstižný výraz z českého časopisu Architekt, ktorý tento fenomén nazval „okresná postmoderna“.

Ktoré názory sa podieľajú na rozhodovaní o verejnom priestore? Aký je dialóg architekt-investor, u nás iste aj pamiatkar? Dá sa v tejto konštelácii realizovať ucelený architektonický či dizajnerský názor?

PAVOL MORAVČÍK: Sú tu, samozrejme, rôzne vplyvy – od úradov, investora, pamiatkarov, toho, čo sú schopné a nie sú schopné stavebné firmy, finančné obmedzenia atď. Zo strany architekta, napriek tomu všetkému, by mala byť snaha o dosiahnutie uspokojivého výsledku. Cesta od idey až po koniec je zložitý proces robenia architektúry alebo dizajnu. Treba sa s tým naučiť žiť.

TIBOR ZELENICKÝ: Osvietený investor je u nás momentálne problém. Či už v architektúre alebo v dizajne miest je to totiž subjektívna záležitosť. Každý posudzuje veci na úrovni svojho myslenia, všetkého, čo v ňom je, svojej kultúry. Nie vždy je vinou architekta, že nedotiahne svoje vízie až do konca. Ide o to, aby bol výraz ucelený.

Na začiatku projektu predsa existuje dohoda medzi zadávateľom a architektom, ktorá určuje pravidlá hry.

PETER DUNAJOVEC: Okrem zmlúv a legislatívnych nástrojov je každý výsledok vyjadrením určitého „boja“ medzi investorom a projektantom o to, kto sa presadí. Predchádza mu množstvo vysvetľovania, presvedčania, viacerých, nie vždy v profesionálnej rovine vedených rozhovorov, kde si musíte klásť otázku, do akej miery vám to stojí za to, za akú hranicu už nepôjdete. Investor má v skutočnosti veľmi veľa možností, aby vec zvrátil, ak má taký záujem.

TIBOR ZELENICKÝ: Je mylné sa domnievať, že ide čisto o tvorbu. Projekt vybudovania pešej zóny so



Pešia zóna v Nitre s motívmi veľkomoravského umenia, 1996.
Architektonický návrh: Ing. arch. **Tibor Zelenický**,
spolupráca: akad. mal. **Marián Žitík** (studňa, fontána, poklopy),
akad. soch. **Jaroslav Košš** (pitná fontána, sedenie) a ďalší.
Foto: archív T. Zelenického.



sebou prináša zložitú sústavu vzťahov. Keby som to mal vyjadriť percentuálne, od víťazstva v konkurze až po realizáciu je tam tej tvorby asi 10 percent. Všetko ostatné sú „rituálne tance“. Dokonca keď chcem tvoriť, mal by som byť sám sebe investorom. Začína to tak robíť množstvo mojich kolegov...

Situácia dizajnérov je veľmi podobná. Ak majú ideu a chcú, aby sa vyrábalo, je jednoduchšie založiť si firmu a rozbehnúť vlastnú výrobu.

PETER DUNAJOVEC: Treba vziať do úvahy, že tvorba je „samozrejmosťou, o ktorej sa nebavíme“. Ňou sa všetko iba začína. Situácia, o ktorej hovoríme, však nie je žiadne novum, mnohé pražské realizácie z konca 20. – 30. rokov sú príkladom tohto postupu.

PAVOL MORAVČÍK: Chcel by som sa vrátiť k vzťahu architekt alebo dizajnér a investor. Ak má investor pre mňa neprijateľné podmienky čo do vkusu alebo vzhľadu, tak mu odporúčim inú kanceláriu. Predsa nejde o to, aby každý architekt robil všetko. Vo verejnom sektore je to komplikovanejšie. Tam sa predpokladá, že človek bude komunikovať s ľuďmi, ktorí majú určité vedomosti. Často však naráža na neprekonateľné a zväčša nelogické prekážky.

TIBOR ZELENICKÝ: Tu všeobecne chýba štátna zákazka. Štát nemá peniaze, a keď, tak len v minimálnej miere. Každá štátna zákazka potom vyžaduje určitý konsenzus. Práve vtedy má však architekt šancu tvoriť. Na škodu veci dochádza väčšinou výberovým konaním k priamemu zadaniu, čím sa situácia zneprehľadní.

PAVOL MORAVČÍK: Vymrela architektonická súťaž. Na štátne zákazky by mala byť vypísaná verejná anonymná súťaž, keďže ide o dôležitú oblasť mesta a sú to štátne peniaze. Verejná anonymná súťaž je najdemokratickejšia. Nie vždy nájde tú najsprávnejšiu odpoveď, ale poväčšine je to to najlepšie v danom čase a v danej lokalite.

TIBOR ZELENICKÝ: Samotná súťaž ešte nie je zárukou ničoho. Zatiaľ totiž absentuje spoločenská objednávka na kvalitu architektonických riešení a objednávka je nanajvýš na dodávku stavby. Dodávateľská sféra v porovnaní s projektovou disponuje oveľa väčšími peniazmi, preto je pre štátneho investora oveľa lákavejšie narábať s dodávkou stavby než s architektonickým projektom, ktorý predstavuje zlomok z nákladov stavby. Keďže existuje zákon o verejnom obstarávaní, rovno sa obstaráva stavba. Tým sa stráca architektonická kvalita.

Skúsme sa zamyslieť nad tým, či sú pešie zóny naozaj určené pre ľudí, či sa myslí na občana. Vy, ktorí tvoríte tento priestor, ste predsa tiež občanmi, chodcami, používateľmi tohto priestoru.

PETER DUNAJOVEC: Nepochybujem o tom, že všetci kolegovia pristupujú k tomuto problému podľa najlepšieho vedomia a svedomia. V každej realizácii sa, pochopiteľne, nájdu svetlé aj temnejšie miesta. Pešia zóna vychádza z vnútorných záujmov občana, pretože sa skladá z prvkov, s ktorými sa občan dennodenne stretáva. Samozrejme, architekt či dizajnér sa prvotne zaoberá mierkou, materiálom atď., ale vnáša tam aj kus seba. Mal by to byť určitý hold občanovi. Naviac, keď porovnáme stav predtým a teraz, pešia zóna v konečnom dôsledku „nabalila“ na seba aj ďalšie zmeny, napr. v Nitre aj v Martine tu vniesla novú rovinu kvality okolitých domov, následne opravovaných pod vplyvom realizácie pešej zóny.

TIBOR ZELENICKÝ: Čas, keď bolo dominantné nejaké súsošie alebo spoločenská idea, je – dúfam – preč. Mestský mobiliár, čiže súbor dizajnerských prvkov vo verejnom priestore, je výrazným komponentom pešej zóny. Vydarený prvok interiéru ulice sa môže stať až novým symbolom mesta (Čumil, meč, vodník). Sú to všetko veci určené na užívanie a dotyk človeka – napr. fontána, odpadkové koše, mreže, lavičky atď. Mali by vyváženým spôsobom tvoriť jeden celok. Dôležitá je však aj grafika, informačný systém od tabúľ až po reklamu, to robí imidž mesta. Tieto veci u nás ešte nie sú domýšľané, všeobecne sa prikladá malý význam detailu.

PAVOL MORAVČÍK: Niekedy sú pre architekta oveľa zaujímavejšie periférne časti miest, nie centrá, kde je už všetko vyriešené. Tam potom nejde o drahé materiály či „drahý“ dizajn, skôr o nezameniteľný charakter miesta. V lacnejších štvrtiach sú ľudia schopní prijať nekonvenčnejšie a avantgardnejšie riešenia, ktoré sú „ušíte“ na danú lokalitu.

Ešte stále nie je samozrejmou prízvuk si do realizačného tímu dizajnéra. V prípade riešenia pešej zóny v Martine sa tak stalo, dokonca išlo o spoluprácu s grafickým dizajnérom.

PETER DUNAJOVEC: Akad. mal. Pavol Choma, o ktorom hovoríme, nie je len grafickým dizajnérom. Je to predovšetkým človek, je to aj Martinčan, ktorý pre nás otvára kontakty na miestnych výtvarníkov, ale zároveň je to aj osobnosť, ktorá obrusuje isté hrany a zohráva pozitívnu úlohu.

TIBOR ZELENICKÝ: Zo skúsenosti viem, že práca na dizajne pešej zóny si vyžaduje spoluprácu viacerých tvorivých profesií – výtvarníkov, sochárov, scénických výtvarníkov, špecialistov na určité profesie, dizajnérov. V Nitre sme od počiatku spolupracovali aj s historikom, keďže sme vychádzali z „príbehu“ Veľkej Moravy. To už nehovorím o realizácii, kde musel byť, vedľa architektov či výtvarníkov, strojár na výrobnú dokumentáciu, ale aj elektrotechnik atď. Koordinátorom tohto tímu, ktorý je odkázaný na spoluprácu, je však architekt.

Napriek všetkému, má dizajn v meste a jeho humanizácia perspektívu aj na Slovensku?

PAVOL MORAVČÍK: Život mesta sa neprojektuje na rysovej doske. Keď budú mať ľudia potrebu žiť v meste a stretávať sa, budú tam chodiť bez ohľadu na prostredie. Na druhej strane, ak realizujeme akokoľvek dobré námestie alebo pešiu zónu a ľudia sa tam nebudú cítiť dobre, dizajn ich tam neprotiahne. Môžu však tlačiť na to, aby sa verejný priestor vyvíjal podľa ich predstáv.

TIBOR ZELENICKÝ: Napriek všetkému (aj súčasným pamiatkarom) – vývoj sa nedá zastaviť.

Ďakujem za rozhovor.

Mária Riháková



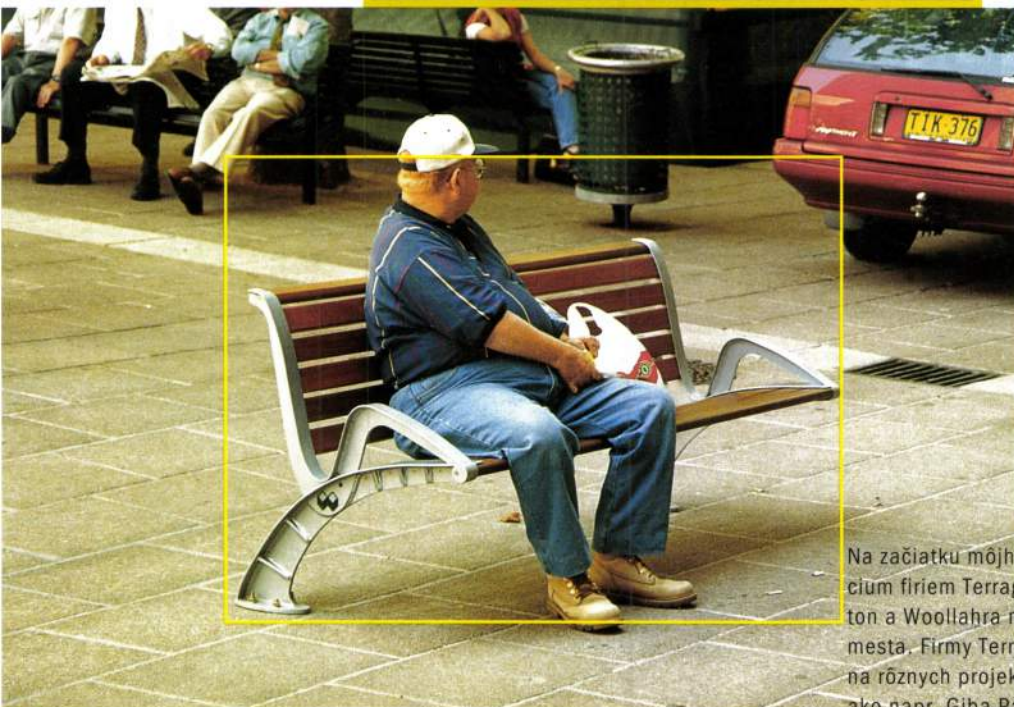
Michal Staško a Norbert Sládečka:

Žeriavy – mestský mobiliár, 1999.

Koncepcia mestského mobiliáru Michala Staška a Norberta Sládečku z piešťanského štúdia Ufón dizajn je postavená na variabilnosti. Základným prvkom sú stôžiare s možnosťou osadenia hodín, plastového prístrešku, pouličných svietidiel, odpočinkovými sedadlami a reklamnými a informačnými panelmi s možnosťou doplnenia o odpadkový kôš, stojan na bicykle, hodiny, prípadne telefónny automat alebo informačné zariadenie s jednoducho obsluhou. Vzhľadom na predpokladané využívanie mobiliáru a s prihliadnutím na vysokú prevádzku v exteriéri zvolili autori pevné materiály, ako napr. oceľ (stôžiare), hliník a tvrdené sklo (reklamné panely, svietidlá, hodiny), antikoro (lavičky, kôš) a odolný plast lexan (prístrešky). Projekt vznikol na podnet reklamnej agentúry, ktorá mobiliár a reklamné médium v jednom chce poskytovať na trvalé zapožičanie mestám na Slovensku i v zahraničí.



Lavička pre Paddington, 1998-99.



Lavička pre Sydney City. Dizajn: Tom Sitta, 1998.

Pavol Moravčík

nové v starom "STREET FURNITURE" PRE ŠTVŔŤ PADDINGTON A WOOLLAHRA V SYDNEY

Na začiatku môjho druhého pobytu v Sydney v júli 1998 vyhralo konzorcium firiem Terragram a Gordon+Valich zákazku mestskej časti Paddington a Woollahra na dizajn mestského mobiliáru pre tieto historické časti mesta. Firmy Terragram a Gordon+Valich spolupracujú už niekoľko rokov na rôznych projektoch, v ktorých išlo o riešenie verejných priestranstiev, ako napr. Giba Park v Pyrmonte, Macquarie Place v Sydney City, Market Street a George Street v Sydney City. Hlavným aktérom ateliéru Terragram je Vladimír (Tom) Sitta, ktorý sa špecializuje prevažne na krajinnú a záhradnú architektúru, verejné mestské priestory a umenie v krajine. Jim Koopman je zasa vedúcou osobnosťou ateliéru Gordon+Valich, zameraného najmä na projektovanie bytovej a občianskej architektúry. Zámerom investora - miestneho magistrátu (Woollahra Municipal Council) bolo vymeniť mestský mobiliár, ktorý bol technicky aj morálne zastaraný, neidentický pre danú lokalitu a sčasti aj nefunkčný, a vytvoriť jednotný štýl pre všetky typy „pouličného nábytku“. Objednávka znela na nový dizajn lavičky, odpadkového koša, pätníka a osvetlenia. Keďže išlo o historickú časť mesta, čo v Austrálii znamená niečo vyše sto rokov starú, pôvodne robotnícku štvrť, ktorá sa až v posledných rokoch stala módnu a drahou, plnou kaviarní, reštaurácií, galérií, módnych butikov a salónov, obchodov, drahých apartmánov atď., časť miestnej pamiatkársky založenej byrokracie sa snažila presadiť použitie historických replík. V tomto prípade sa našťastie rozhodujúca väčšina priklonila k myšlienke vtlačiť pečať individuality populárnej štvrti s cieľom vytvoriť „nadčasový“ dizajn, ktorý by bol odrazom súčasnosti na historickom pozadí existujúcej štruktúry.

V nasledujúcej časti sa nebudem zaoberať hlbokým filozofovaním o dizajne, prístupe k nemu a tvorivom úsilí, skôr by som zhrnul niekoľko faktorov, ktoré ovplyvnili návrh a realizáciu každého kusa mobiliáru. Prvým zásadne ovplyvňujúcim faktorom sú peniaze. Ako všade na svete,

Prototyp odpadkového koša a pätníka, 1998-99.



Foto: Tom Sitta.
Vizualizácie: Oleg Potulin.
© Woollahra Municipal Council

aj tu má miestna radnica rozpočet, do ktorého sa musí zmestiť každý rok. Preto sa uvažovalo o postupnom vymieňaní mobiliáru počas niekoľkých rokov. To znamenalo použiť technológiu odlievania do foriem s minimálnym počtom týchto foriem (problém skladovania), a teda v danom roku odliat iba toľko, koľko rozpočet dovolí. Spočiatku sme mali snahu nájsť systém, ktorý by umožnil využiť jeden prvok vo viacerých druhoch mobiliáru (napr. časť pätníka by mohla byť použitá ako noha lavičky alebo ako stojan pre kôš na odpady), čím by sa dala docieľť aj istá familiárnosť jednotlivých objektov. Tento prístup však nepôsobil dosť presvedčivo, preto aj napokon skončil v „šuflíku nápadov“.

Lavička má pravú a ľavú nohu rovnakú (nie zrkadlová podobnosť) a po vsunutí druhého dielu je možné vytvoriť lavičku s operadlom. V súčasnosti sa tento systém lavičky racionalizuje tak, že noha a operadlo budú odlievané ako jeden kus, čím sa docieli aj väčšia odolnosť voči vandalizmu, čo je ďalší dôležitý faktor, ktorý mal vplyv na tvorbu mobiliáru. Z existujúcich lavičiek, ktoré boli použité v danej lokalite - a bolo ich okolo 15 druhov - najlepšie obstáli len betónové. Z tejto skúsenosti vyplynula určitá masívnosť noh novej lavičky, ako aj požiadavka na jednoduchú údržbu, resp. výmenu jednotlivých častí. Keďže lavičky nebudú umiestnené len v tichých a oddychových zónach, ale aj na jednej z najfrekventovanejších ulíc Sydney Oxford Street, kde sa odohráva pomerne rušný nočný život a koná sa tu pravidelná manifestácia tzv. Mardi Grass, lavička musí vydržať aj „tancovanie“ niekoľkých osôb na jej operadle. Minimalizácia foriem sa docielila na odpadkovom koši tým, že sa skladá z troch identických segmentov. Eliptická forma koša a jej rebrovanie má okrem iného zabrániť vylepovaniu plagátov, čomu existujúce koše na odpady tvaru viacbokého hranola alebo valca poslúžili naopak veľmi dobre. Takisto horný diel koša, v ktorom je otvor, je navrhovaný tak, aby sa zamedzilo vhadzovaniu väčších predmetov. Profily, spoje a uchytenia

mobiliáru majú zasa minimalizovať „odkladanie“ žuvačiek, cigaretových ohorkov a iných drobností.

Najjednoduchšie z hľadiska vandalizmu vyznieva pätník, ktorý má brániť najmä parkovaniu na chodníkoch. Tu sa taktiež uvažovalo s použitím silného gumového profilu v spodnej časti, ktorý by prenášal nárazové zaťaženie. Samotné teleso pätníka je masívny hliníkový odlievaný prvok v tvare dvoch do seba vkladných kónických prvkov, s rozdielnou povrchovou úpravou hornej a dolnej časti.

Z pôvodného zámeru sa ako najkomplikovanejšie nakoniec ukázalo byť pouličné osvetlenie, a to ani nie tak z hľadiska dizajnu, ako skôr z technického hľadiska. Jedným zo závažných problémov je to, že každé navrhované svietidlo musí prejsť homologizačnými skúškami, ktoré potvrdia jeho vhodnosť na osvetlenie ulice. Keďže tento proces je časovo aj finančne náročný, rozhodli sme sa použiť jeden z existujúcich modelov osvetľovacej hlavice na novom stožiar. Ten zároveň poskytuje možnosť uchytenia informačných tabúl.

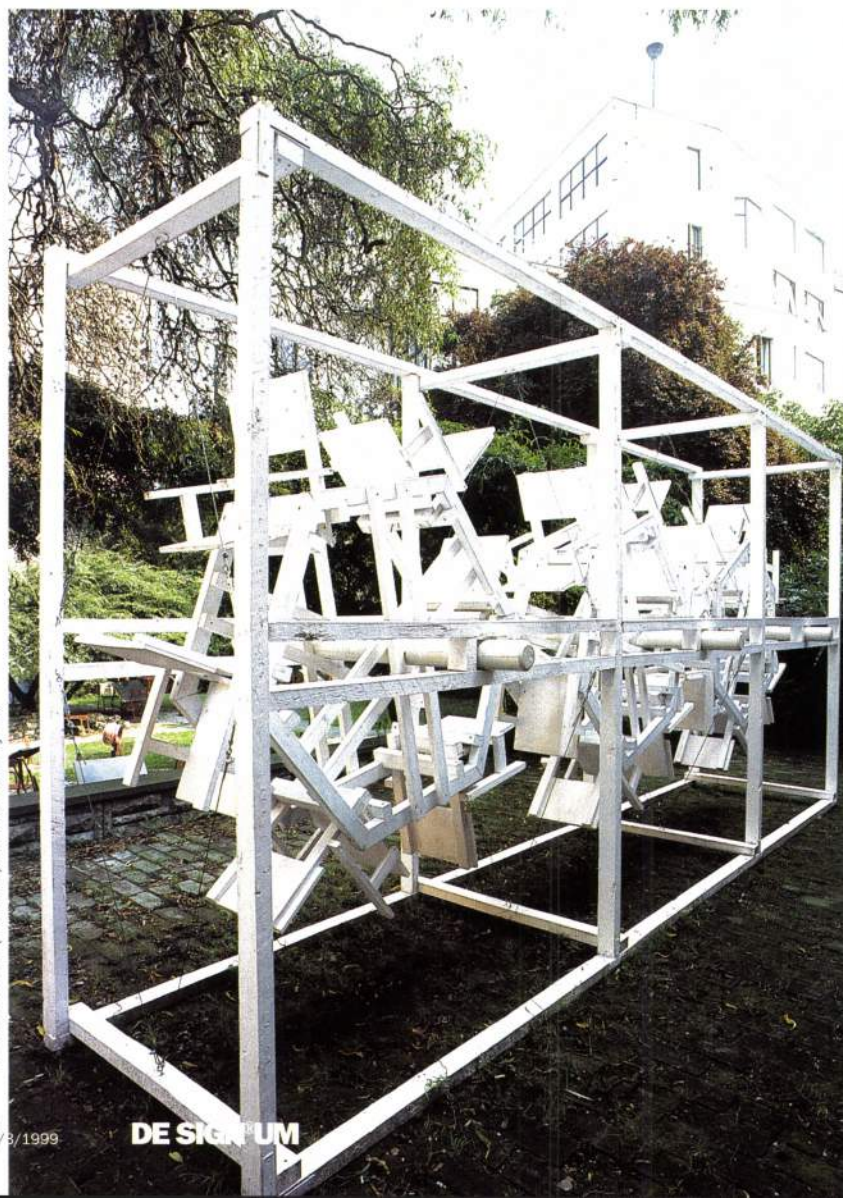
V čase môjho odchodu (december 1998) sa dokončovali projekčné práce a hľadal sa vhodný výrobca nového mobiliáru. V priebehu prvých mesiacov tohto roku sa vyrobili prvé prototypy. U investora sa stretli s úspechom a ten si objednal ešte návrh autobusovej zastávky a odpadkového koša pre mestskú štvrť Double Bay. Aby sa zachovala podobnosť s pôvodným mobiliárom, kôš sa modifikoval tým, že sa mu pridali rúrkové rebrá a noha sa vyplnila. (Úpravy verejných priestranstiev a návrh mobiliáru pre Double Bay je jedným zo skorších projektov Toma Sittu.) Z pohľadu týchto skúseností je len trochu smutné, že v našich mestách sa ako najreprezentatívnejší spôsob riešenia verejných priestranstiev presadzuje duch romantických predstáv konca 19. storočia s použitím častokrát nevкусných replík historického mobiliáru. Potom to už celé musí zachrániť len Čumil.

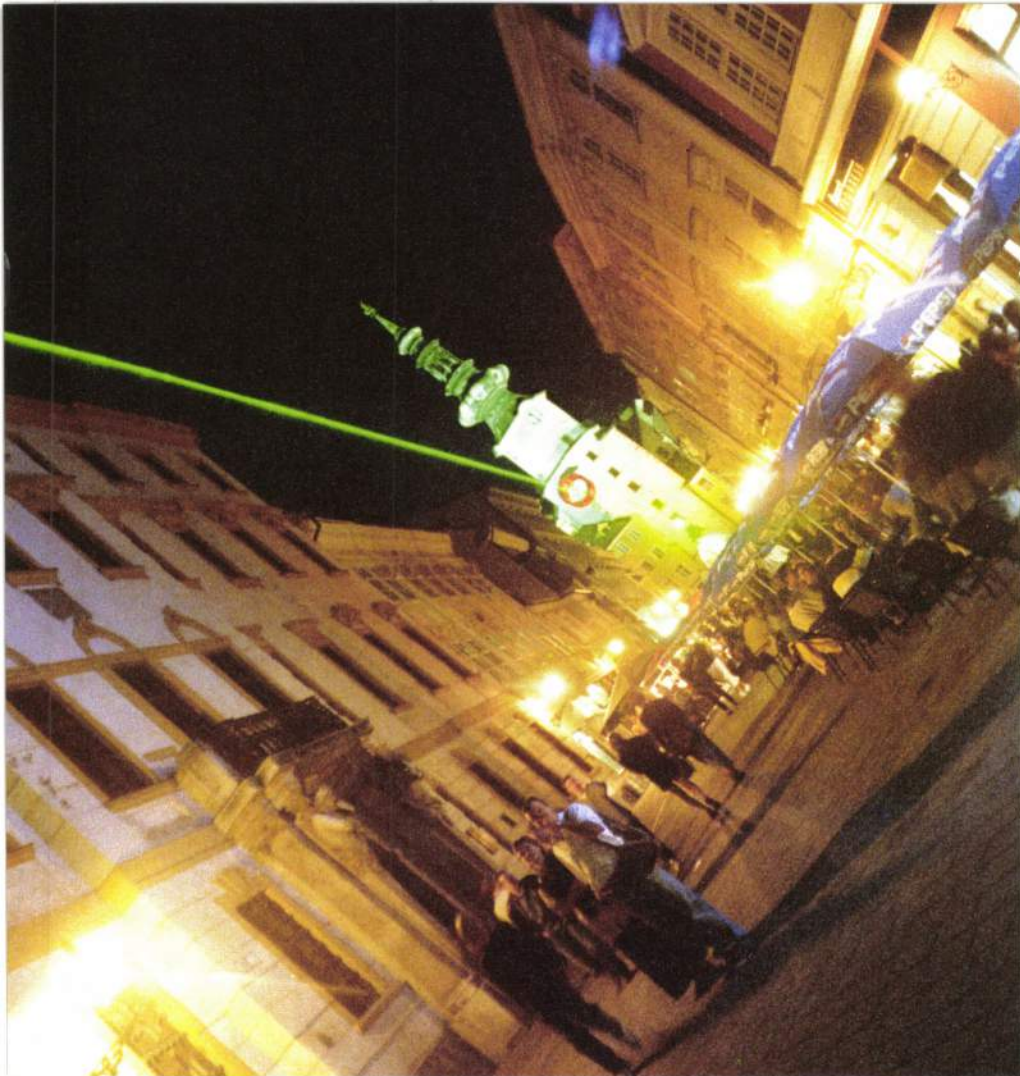
u m e n i e v u l i c i a c h

Sympatická snaha oživiť centrum hlavného mesta počas letných mesiacov priviedla iniciátorov projektu Socha a objekt už k jeho štvrtému pokračovaniu. Myšlienka sprostredkovať priamy kontakt náhodných divákov s umením sa začala

napíňať od roku 1996, keď sa tohto projektu zúčastnilo trinásť slovenských autorov. Odvtedy sa počet umelcov stornásobil, pričom v ostatnom ročníku bolo zastúpených až jedenásť zahraničných autorov.

Karen Krallová (Rakúsko). Čítaren Červený rak.





Bogár Králik Urban, Ladislav Čarný, Viktor Hulík, Milan Pagáč. Korzo.

S podtitulom výstavy Socha bratislavských nádvorí, ulíc a námestí, ktorá bola súčasťou Kultúrneho leta v Bratislave, by sa dalo polemizovať – väčšinu z exteriérových objektov tvoria inštalácie a atraktívnejšie pre divákov boli práve tie diela, ktoré sa klasickým pojmom socha označiť nedajú. Rozporuplný je aj výsledok zámeru organizátorov (Bratislava-Staré Mesto, Agentúra Artlines a Galéria mesta Bratislavy), ktorým bolo priniesť umenie do ulíc – väčšiu časť prác prevažne komornejšieho charakteru sme nachádzali predsa len v klasických galerijných priestoroch Zichyho a Pálffyho paláca. Podľa slov autora koncepcie Viktora Hulíka, ktorý vedie Agentúru Artlines, práve vandalizmus v uliciach hlavného mesta predstavuje veľké riziko a schladil počiatočný elán organizátorov, ktorí sa teraz do exteriérov snažia vyberať ťažšie poškoditeľné svetelné inštalácie a masívne objekty.

Laserová línia šesťčlenného autorského tímu (Bogár,

Čarný, Hulík, Králik, Pagáč a Urban) rafinovane prepájala Michalskú ulicu a Hlavné námestie už v minulom roku, stále však zostáva najvyhľadávanejšou a najpopulárnejšou súčasťou celého projektu. Viktor Hulík a Milan Pagáč k nej pridali aj atraktívne svetelné efekty Rolandovej fontány, ktorých súčasťou boli farebné zmeny prichádzajúce každú hodinu.

Na Hlavnom námestí vo vitrínach Francúzskeho inštitútu bola do začiatku augusta nainštalovaná videoprojekcia Alfreda Gharpetiana z Francúzska, prinášajúca do ulice abstraktné premenlivé obrazy. Hoci by videoprojekcia mohla pritaľhnuť pozornosť okoloidúcich a zviditeľniť tak napríklad výklad obchodu, takúto inštaláciu prekvapivo odmietli všetci oslovení obchodníci a pred experimentom uprednostnili istejšiu a najmä odskúšanú klasickú propagáciu ponúkaného tovaru.

Ďalšou z prác, ktoré boli viditeľné len v noci, bola projekcia českého autora Stanislava Zippeho na fasádu františkánskeho kostola. Zippe, známy už zo 60. rokov svetelno-kinetickými realizáciami, zostal v tomto diele verný konštruktívnemu tvarosloviu a s použitím počítača vytvoril obraz zložený z pohybujúcich sa farebných línií. Projekcia premietajúca sa z protihľadáneho Mirbachovho paláca sa bohužiaľ vďaka veľmi osvetlenému miestu strácala, ostrosť obrazu zanikala – len málokto si ho všimol. Prínajmenšom kuriózne pôsobila aj neschopnosť pracovníčok spomenutej galérie poskytnúť záujemcovi akékoľvek informácie nielen o tejto projekcii, ale o celom výstavnom projekte.

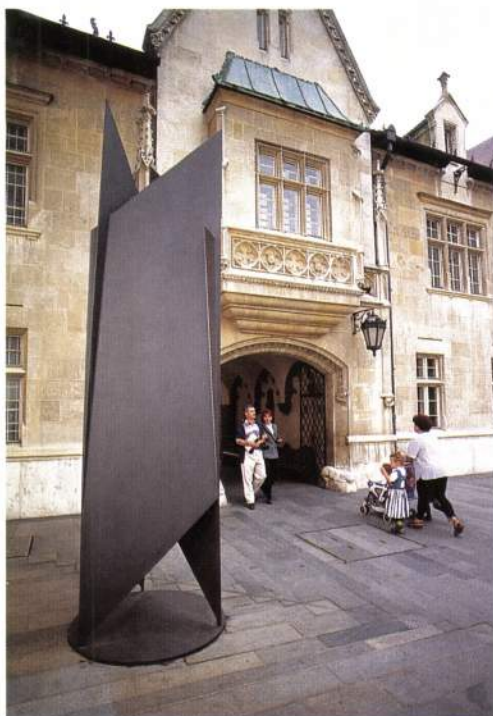
Naproti tomu zavesenú kovovú bránu autorov Bogára, Králika a Urbana na Laurinskej ulici pred divadlom Pavla Országha Hviezdoslava si všimol asi každý. Na mieste, kde pri kladení nového vodovodného potrubia odkryli zvyšky starobylého mestského opevnenia, sa symbolicky vznáša mreža s mestským erbom, ktorá svojou masívnosťou a evokovaním možnosti spúšťania vzbudzovala rešpekt chodcov.

Protiváhou „nočných“ diel boli sochy, ktoré sa naopak vynímali najmä cez deň – socha Ota Bachoríka, umiestnená na kamennom podstavci pripomínajúcom obnovenie Bratislavského korza, dynamickejší objekt Jána Ťapáka či subtílny obelisk Milana Lukáča na druhom nádvorí Primaciálneho paláca.

Rakúsky výtvarník Josef Linschinger svoj vertikálny objekt zložený z kovových platní jednoduchých geometrických tvarov umiestnil do rohu Primaciálneho námestia. Objekt nenarušoval usporiadanosť námestia, nevynucoval si pozornosť, ale ani okolie nepohltilo jeho auru.

Ďalšie tri diela sme nachádzali (ak sme hľadali) v čítárni Červený rak, v zákulisí ruchu Michalskej ulice na jednom z nemnohých zelených miest v centre Bratislavy. Julia Livseyová z Veľkej Británie využila pre svoju nenápadnú, vtipnú inštaláciu okrasnú kovovú klietku obrastenú brečtanom, do ktorej nainštalovala vzorky vody a hliny. Inštaláciu ukryla v zeleni a ak máme hovoriť o využití daností

Josef Linschinger (Rakúsko). Nádvorie Primaciálneho paláca.



Ján Ľapák. Druhé nádvorie Primaciálneho paláca.



Oto Bachorík. Pred Univerzitnou knižnicou.

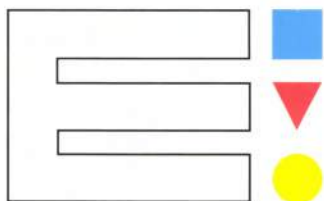


miesta, táto autorka skvelo pracovala s priestorom, hoci tak trochu na úkor viditeľnosti. Na rozdiel od nej sa kovový, hrdzavý objekt Mareka Dobeša vlastnostiam okolia neprispôsobuje a pripomína skôr starý motor, či iný dávno neužitočný stroj. Objekt rakúskej umelkyne Karen Krallovej vytvorený z troch drevených častí pripomínajúcich mlynské kolesá, je akýmsi kompromisom medzi týmito dvoma prístupmi. Snaha vymaniť sa z provinčného a periférneho nazerania na umenie priniesla prostredníctvom projektu Socha a objekt to, čo by sme očakávali v Paríži či iných veľkomestách – nápad, prekvapenie i veľkorysosť realizovaných objektov. A tak ako sú Parížania hrdí na výtvarný život svojho mesta, tak aj Bratislavčania dnes môžu návštevníkom mesta ponúknuť zrekonštruované centrum oživené prácami našich i zahraničných výtvarníkov – i keď v tomto prípade len počas letných mesiacov. Po odmietavých reakciách obyvateľov mesta, ktoré sa objavovali v priebehu prvého ročníka výstavy, prevládalo v tomto roku porozumenie. O tom, že sa vzťah ľudí k umeleckým objektom na ulici mení, svedčí napokon aj to, že na rozdiel od minulých ročníkov nebol tentokrát zničený ani poškodený žiaden z exponátov. Ľudia si začínajú uvedomovať, že ulica sa stáva zrkadlom našej kultúry. Popri nepochybnom zvýšení atraktívnosti mesta pre Bratislavčanov i turistov tu môžeme sledovať i ďalšiu dimenziu – súčasné umenie prestáva byť pre laika odstrašujúce, začína s ním komunikovať. Vstupom do ulíc napráva výtvarnú negramotnosť veľkej časti verejnosti.

Viera Kuracinová

dizajn ako inžiniering kvality

Hubert P. Froyen



Vzhľadom na to, že čoraz viac objektov v našom životnom prostredí koncom 20. storočia predstavujú ľudské výrobky, rastie význam úlohy dizajnu v každodennom živote a činnostiach všetkých občanov. Dobrý dizajn uľahčuje život a umožňuje viacerým ľuďom, vrátane detí, postihnutých a starších ľudí, aby mohli slušne žiť.

Keď povieme, že dobrý dizajn umožňuje a uľahčuje život, je to samozrejmosť, ktorú ľudia vždy chápali, ale ktorá sa v rôznych historických obdobiach rozlične interpretovala. Keď avantgardní modernisti na prelome storočia navrhovali „novú architektúru pre novú spoločnosť“, veľmi dobre chápali moc dizajnu ako nástroja v procese modelovania spoločnosti (sociálneho inžinieringu). Predstierali, že vedia, aké budú charakteristiky tejto novej spoločnosti, aké sú potreby používateľov a aký druh dizajnu je najlepší na uspokojenie týchto potrieb.

Moderná spoločnosť sa zamerala na produkciu špeciálnych riešení pre špeciálne potreby. Ba aj mesto ako celok sa rozdelilo na oblasti na bývanie, na prácu, na rekreačné činnosti, na výrobu, na spotrebu. Každá z týchto hlavných funkcií sa opäť špecifikovala – bývanie pre mladé rodiny, bývanie pre veľké rodiny, bývanie pre postihnutých, pre starších ľudí atď.

Dnes sa učíme, že táto segregácia a špecializácia nie je uskutočniteľná z ekonomického hľadiska, ani sociálne prijateľná alebo žiaduca.

Spoločenské a demografické zmeny, rýchle starnúca populácia, zvyšujúca sa pravdepodobná dĺžka života, emancipácia postihnutých ľudí, rastúce náklady na tradičné systémy sociálneho zabezpečenia a zdravotnej starostlivosti – to všetko nás núti hľadať nové integrované riešenia. Objavuje sa nová paradigma. Kľúčovými slovami sa stávajú adaptabilita a flexibilita, dizajn pre širší priemer, bezbariérový dizajn, dizajn pre všetkých.

Starý modul pre úvahy o materiálnom svete bol telesne zdatný atletický človek. Nový modul, ako ho definuje prof. Asmussen¹⁾, je človek (muž/žena) s možnými dočasnými obmedzeniami jeho/jej interakcií s umelo vytvoreným prostredím. Môžu to byť telesné a/alebo mentálne obmedzenia detí, postihnutých alebo starších ľudí atď.

„Zlý dizajn prostredia znemožňuje viac než akýkoľvek zdravotný stav.“²⁾ Táto myšlienka E. Morrisona opäť poukazuje na dizajn ako základný aspekt projektovania kvality.

Európsky inštitút pre dizajn a postihnutie (European Institute for Design and Disability) sa zameriava na tento intímny vzťah medzi dizajnom a postihnutím (schopnosťami). Ciele inštitútu najlepšie vyjadruje jeho deklarované poslanie: „Prispievať ku kvalite života všetkých občanov propagovaním ideálu dizajnu pre všetkých.“

Od počiatku svojej činnosti EIDD a jeho národné pracoviská zorganizovali a podieľali sa na mnohých aktivitách súvisiacich s ich poslaním. Popri publikovaní časopisu EIDD Newsletter sa zamerali na organizáciu pätnástich paneurópskych konferencií a tvorivých dielní pokrývajúcich vzdelávanie, výroby, techniky vyhodnocovania, dostupnosť, potreby používateľov atď. Finančné prostriedky na tieto aktivity pochádzajú od Európskej komisie a z rôznych národných zdrojov.

EIDD je nezisková neštátna organizácia s členskou základňou z celej Európskej únie. Bola založená v Dubline v r. 1993 s podporou z programu Komisie HORIZON a má národné siete pracujúce v pätnástich krajinách Európskej únie a v Nórsku. V rámci partnerskej organizácie HELOIS II., EIDD podporuje záujem o dizajn reagujúci na situácie a usporiadanie v životnom prostredí, ktoré hendikepujú človeka, realizuje výskum, poradenstvo, vzdelávanie a šíri informácie.

DIZAJN A POSTIHNUTIE predstavuje viac ako len myšlienku.

Inteligentné a kreatívne skúmanie vzájomného vzťahu medzi produktmi dizajnu a používateľmi s určitým postihnutím nás mnoho naučí o tom, čo by mal riešiť a aký by mal byť dizajn pre všetkých.

Neustála potreba funkčného a estetického prístupu k tvorbe prostredia a k objektom z perspektívy „dizajnu pre všetkých“ vyplýva predovšetkým z každodenných potrieb a aspirácií starších ľudí, postihnutých ľudí, detí atď.

Ich kritické potreby a ich túžba po kvalite a dôstojnom živote by mali do veľkej miery definovať výber v riešeniach dizajnu.

Zlepšila by sa tak celková kvalita. Prístupné budovy a bezbariérové objekty majú väčšiu hodnotu pre všetkých používateľov, aj keď niekedy neviditeľnú a abstraktnú.

Zdá sa, že EIDD kladie správny dôraz v správnej chvíli.

Členmi EIDD sú architekti, dizajnéri, rehabilitační odborníci, inžinieri a postihnutí ľudia.

Úradujúcim prezidentom je Francese Aragali z Barcelony, európsky sekretariát ako generálna riaditeľka vedie Tina Leonardová.

Sekretariát inštitútu sídli na adrese:

National College of Art and Design

100 Thomas Street

DUBLIN 8, Írsko

Tel.: + 353 1 6711790 klapka 221

Fax: + 353 1 6798563

e-mail: eidd@tinet.ie

1. Asmussen, prof. E., de Nieuwe Normmens: POV Zuid-Holland, The Netherlands, august 1996, s. 22.

2. Morrison, Elspeth: AA News, Architectural Association, London, jar 1993.

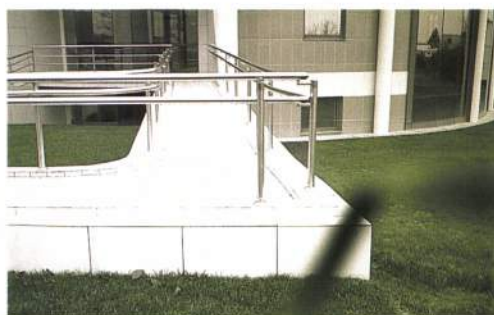
b | a | r | i | é | r | y

V bežnom živote priestor človeka s postihnutím vymedzujú prekážky v podobe schodov do budov či dopravných prostriedkov, nevhodne riešených priestorov, ale aj komunikačné bariéry, ktoré znemožňujú orientáciu v prostredí. Bariéry predstavujú širokú škálu problémov, ktoré sa však netýkajú len ľudí na vozíčkoch, nevidiacich či nepočujúcich, ale čoraz väčšieho počtu ľudí staršej generácie. Zatiaľ čo vytváranie bezbariérového architektonického prostredia bolo do konca 80. rokov viac-menej vecou osobnej etiky architektov, v súčasnosti by akceptácia nových legislatívnych úprav nemala byť problémom. Bezbariérovosť životného prostredia je však globálnym pomenovaním problematiky, do ktorej nespadá len úloha, ako vyriešiť vozíčkárovi vstup do budovy, ale urobiť ho prístupným vo všetkých detailoch a funkciách, teda poskytuje veľký priestor pre architektov i dizajnérov. Aké miesto má táto otázka vo výučbe mladej generácie architektov na Fakulte architektúry STU v Bratislave, hovoria **doc. Ing. arch. Mária Samová**, vedúca katedry tvorby budov pre kultúru, zdravotníctvo, šport

Ukážky riešení bezbariérových vstupov do budov (najčastejšie sa používa nástupná rampa), kde bolo treba prekonať výškový rozdiel, ktoré sústredili študenti FA STU.



Československá obchodná banka v Bratislave.



Administratívna budova v Novom Meste n/Váhom.



Často si uvedomujeme, že mnohé problémy našej spoločnosti majú odlišné východiská, ich obsah je iný ako vo vyspelej západnej spoločnosti. Doslovne a dosť tvrdo to platí na celú oblasť podmienok života ľudí s určitým zdravotným postihnutím - či už sa týkajú ich materiálneho životného prostredia, nehovoriac o možnostiach uplatnenia v bežnom živote, zamestnaní. Charakteristickým slovom, ktorým možno označiť problém človeka s hendikepom, je **bariéra**. Sú bariéry bez fyzickej podstaty, ktorá ich ľahšie usvedčuje a identifikuje, a práve preto sú oveľa ťažšie zdolateľnou zábranou. Sú to bariéry v ľudských myšliach a nemožno ich zrušiť dohodou či príkazom. Ukázalo sa, že na vytvorenie celospoločenského všeobecného postoja akceptácie zdravotne postihnutých ľudí ako rovnocenných spoluobčanov treba viac času, ako sa očakávalo. Proces zmeny obrazu hendikepovaného človeka v spoločnosti je výdatne živý aktivitami samotných postihnutých ľudí, nemôže sa však zaobiť bez legislatívnej podpory, napr. v oblasti tvorby architektonického prostredia.



Detské ihrisko navrhnuté s ohľadom na deti s telesným postihnutím. Je vsadené pod úroveň okolitého terénu. Rampa po obvode ihriska umožňuje pohyb aj dieťaťu na vozíku. Návrh: **Andrej Bartko**, študent 5. ročníka FA STU.

a voľný čas a **Ing. arch. Zuzana Čerešňová**, doktorandka katedry. Ako ovplyvňuje škola myslenie študentov a ich zručnosti v oblasti bezbariérového navrhovania?

M. Samová: Každý študent Fakulty architektúry absolvuje predmet Bezbariérové navrhovanie vo 4. ročníku, čo predstavuje týždenne hodinu prednášok a hodinu cvičenia. Vtedy už má študent určité architektonické práce za sebou a naraz si uvedomí, že ich musí upravovať z hľadiska nových poznatkov. Študenti musia robiť analýzu, nájsť chyby a urobiť „opravu“. Zistia aj to, že keď sa bezbariérové úpravy robia dodatočne, výsledok nie je optimálny. Uvedomia si, že keď na to nemyslia celkom od začiatku architektonickej práce, môžu nastať komplikácie ústiace často do nežiaducich zmien, ktoré skresľujú pôvodný zámer. V rámci tohto povinného predmetu má každý za úlohu nájsť vo svojom rodisku príklady bezbariérového riešenia verejných budov a zhodnotiť ich vlastným komentárom. V piatom ročníku máme predmet Univerzálne navrhovanie. Je to nepovinný voliteľný predmet, kde sa študenti zozna-

kého, ako aj interiérového a, samozrejme, dôležité sú dizajnérske súvislosti. Znamená to, že v súčasnosti je veľa zanedbaných problémov, ktoré treba naprávať.

Chýba však aj dôraznejšia objednávka spoločnosti na priestory dôsledne zohľadňujúce hendikepy a limity ľudí. Architekt by mal vytvoriť priestory bez prekážok v duchu tzv. univerzálneho dizajnu – dizajnu pre všetkých. V etape, keď je už známy užívateľ, navrhnuť architektonické prostredie na mieru tak, aby si ich mohol prispôbiť. Vozíčkar vyžaduje priestorovo najnáročnejšie riešenie, preto sa od jeho potrieb odvodzuje typológia stavieb. V architektonickom priestore ide síce o typológiu, ale v interiéri už o prispôbenie na mieru podľa individuálnych potrieb klienta.

Spolu so študentmi ste monitorovali dodržiavanie vyhlášky č. 192 o všeobecných technických požiadavkách na budovy užívané osobami s obmedzenou pohyblivosťou. Ako hodnotíte terajší stav?



Daňový úrad v Liptovskom Mikuláši



Všeobecná úverová banka v Žiline: použité pohyblivé plošiny



Riešenie vstupu do historických budov v pešej zóne v Banskej Bystrici

Rampa pred mestskou knižnicou v Žiline.



majú s platnou našou i zahraničnou legislatívou a najmä so spoločensko-psychologickými súvislosťami. Dozvedia sa, čo si vyžaduje skutočná integrácia zdravotne postihnutých ľudí do spoločnosti.

Majú študenti aj inú ako profesionálnu motiváciu zaujímať sa o bezbariérové navrhovanie?

M. Samová: Hoci väčšina z nich nemá osobnú skúsenosť s postihnutým človekom, vidím, že ich to ľudsky zaujíma. Sú to vnímaví mladí ľudia so snahou o empatiu. Nemajú toľko predsudkov ako staršia generácia, sú otvorenejší k takémuto prístupu a prvé skúsenosti s projektovaním s ohľadom na postihnutého človeka im zostávajú aj do budúcnosti. Preukázali to aj na prácach, ktoré robili v rámci krátko- a dlhodobého navrhovania. Napríklad vstup do bazéna pre dieťa na vozíčku, predajný stánok vhodný pre telesne postihnutého za pultom i pred ním, detské ihrisko a iné.

Aká škála problémov súvisí s bezbariérovosťou?

M. Samová: Ak hovoríme o používaní priestorov osobami so zdravotným postihnutím, nejde len o pohyb vertikálny, ale aj horizontálny. Je to problém, ktorý sa týka rovnako urbanistického riešenia, architektonic-

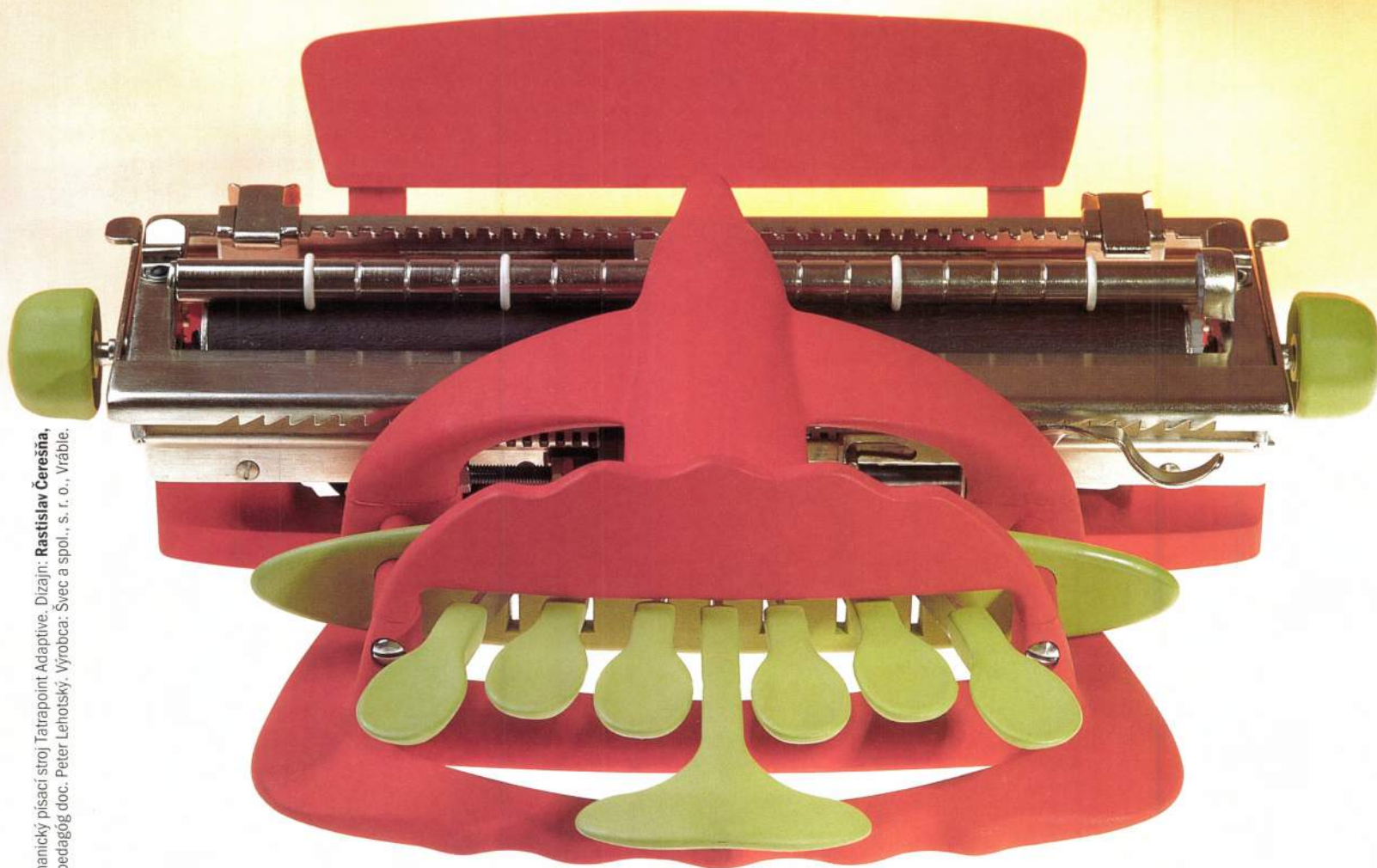
Z. Čerešňová: Väčšina budov sa aspoň sčasti realizuje bezbariérovo. Pri rekonštrukciách historických budov je tento aspekt niekedy ťažko dosiahnuteľný. Ale aj tu je niekoľko dobrých príkladov, napr. v Banskej Bystrici sa pri revitalizácii historického jadra takmer všetky vstupy do budov upravili bezbariérovo a súčasne v jednotnej architektonickej úprave. V Poprade sa pri obnove historického námestia vyrovnali výškové rozdiely pomocou rámp harmonicky zakomponovaných do celkového riešenia námestia. S podobnými príkladmi sa možno stretnúť aj v Žiline, Trenčíne.

Väčšina riešení sa však, žiaľ, končí úpravou vstupných priestorov a vo vnútri budovy sa s bezbariérovosťou už neráta. Preto by sme chceli zdôrazniť celkové koncepčné riešenie odstraňovania bariér, upozorniť na široké spektrum rôznych druhov postihnutí (telesné, zmyslové) a špeciálne potreby týchto skupín ľudí. Naším cieľom by mala byť tvorba takého prostredia, ktoré bude prístupné čo najširšej škále ľudí.

Ďakujem za rozhovor.

Adriena Pekárová

Foto: archív STU



Mechanický písací stroj Tatrapoint Adaptive. Dizajn: Rastislav Čerešňa, pedagóg doc. Peter Lehotský. Výrobca: Švec a spol., s. r. o., Vrábľe.

písací stroj, ktorý má budúcnosť

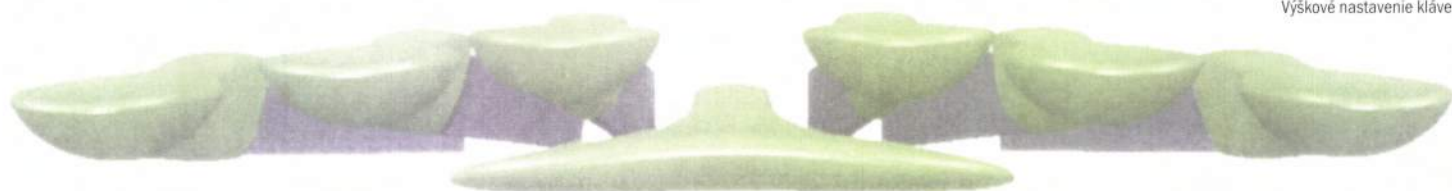
Mechanický písací stroj už dávno stratil pod náporom počítačov a ich možností svoju pozíciu ako symbol administratívnej techniky či spisovateľského umenia. Pre ľudí so špecifickými hendikepmi a danosťami však bude ešte dlhodobo podstatným nástrojom komunikácie, vzdelávania, kultúrnosti. Potvrdzuje to aj úspešné zavŕšenie vývoja písacieho stroja s Braillovým písmom Tatrapoint Adaptive, ktorý v spolupráci s Úniou nevidiacich a slabozrakých Slovenska navrhol Rastislav Čerešňa, študent Katedry dizajnu na TU v Bratislave, pre výrobný program firmy Švec a spol., s. r. o., vo Vrábľoch.

Iniciátorom vývoja nového písacieho stroja bol RNDr. B. Mamojka, predseda Únie nevidiacich a slabozrakých Slovenska. Vďaka doc. M. Sámovej, ktorá presadzuje na Fakulte architektúry vyučovanie univerzálneho navrhovania, sa tejto práci ujal Rastislav Čerešňa, v akademickom roku 1997/98 študent štvrtého ročníka katedry dizajnu, a s pedagogickým vedením doc. P. Lehotského vytvoril písací stroj ako semestrálnu úlohu. Podnetom na rozbehnutie vývoja nebola nespokojnosť s klasickým písacím strojom, ako hovorí RNDr. Mamojka: „Písací stroj s Braillovým písmom je nevyhnutnou pomôckou pri vzdelávaní dieťaťa s vážnymi chybami zraku. Chceli sme, aby sa deti mohli učiť písať a čítať na tvarovo a farebne príťažlivom stroji. Pre človeka bez zraku je dôležitý každý tvarový detail, preto sa počas celého vývoja overovali a korigovali dizajnérove riešenia, napr. tvar bočných úchytiel valca.“

Výsledkom tejto nie každodennej spolupráce je subtilný stroj s estetick-

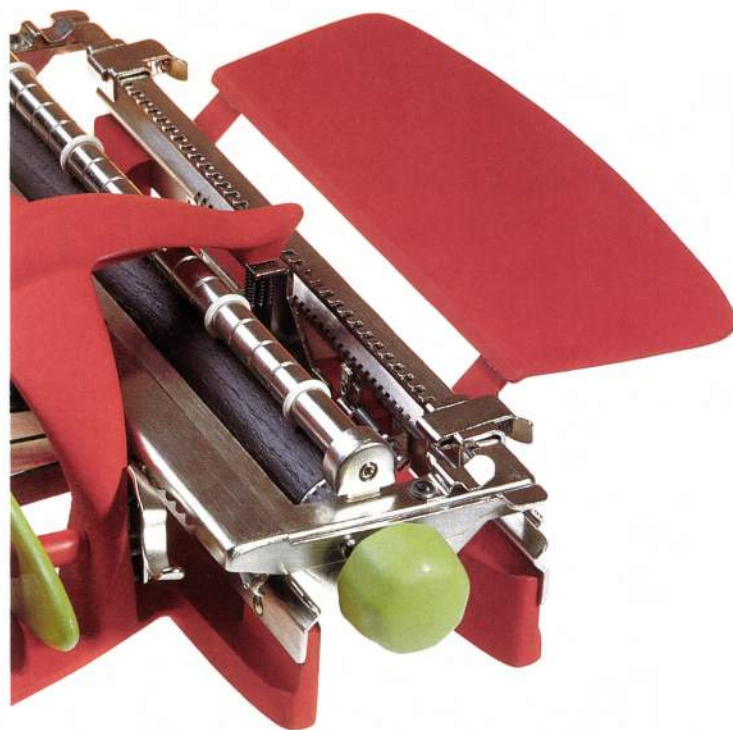


Usporiadanie kláves



Výškové nastavenie kláves

kými kvalitami a funkčnými zlepšeniami oproti klasickému nástroju. Má tichý chod a stabilitu pri písaní, jednoduché a spoľahlivé zakladanie papiera, retušovaciu platničku či nastaviteľnú šírku riadka. Podstatným rozdielom je však možnosť upraviť rozostup klávesov podľa šírky detskej ruky, tak ako rastie a vyvíja sa. Ergonomickým parametrom klávesnice venoval R. Čerešňa mimoriadnu pozornosť, keď z mnohých skúšok odtlačkov detských prstov získal predstavu o optimálnom riešení. Výrazná kombinácia farieb – pri úvodnej sérii je to červená a zelená, ale pribudnú aj ďalšie dvojice – nie je samoučelným estetickým prvkom, ale signálnou pomôckou pre dieťa so zvyškami zraku, ktoré sa môže orientovať vďaka farebnému kontrastu. Výrazne sa zmenila podoba písacieho stroja: „Boli sme zvedaví aj na to, ako budú deti reagovať na zmenu tvaru hrebeňa nad klávesnicou. Na starom stroji bola na tomto mieste plocha a deti si na ňu často kládli hlavu v prestávkach medzi písaním. Vlnitý tvar im to už nedovoľuje, čo sa môže zdať menej pohodlné, ale aspoň ich núti zbaviť sa tohto zlovyku,“ hovorí RNDr. Mamojka. Z technologického hľadiska je stroj zložený – okrem samotného písacieho mechanizmu – z duralových častí odlievajúcich tlakovo a plastových, ktoré sa vyrábajú striekaním do formy. Oba materiály sú dostatočne pevné a pružné, s tvrdým povrchom, čo je predpokladom jeho dlhej životnosti a trvácnosti. Vďaka cene stroja, hoci je o niečo vyššia ako cena klasického, sa možno naplní predstava školy o správnom vyučovaní – aby každý žiak mal svoj vlastný písací stroj. „Už existujú počítače pre nevidiacich s hmatovými displejmi alebo ovládané hlasom, či špeciálne tlačiarne na Braillovo písmo. Cena týchto zariadení je však veľmi vysoká a nie je predpoklad, že by sa v blízkej budúcnosti ich využívanie nejako rozšírilo. Klasický písací stroj je aj naďalej významným prostriedkom gramotnosti a kultúrnosti pre nevidiacich a slabozrakých,“ hovorí RNDr. Mamojka.



(en)

Peter Krečič

Plečnikova Ljubľana

a funkcia architektonických prvkov a detailov

Nábřeží rieky Ljubľanica so zákrutami pri ústí Gradašnice, asi 1932.



Námestie Francúzskej revolúcie s Napoleonovým obeliskom.



V ostatných dvoch dekádach sa dielo slovinského architekta Jože Plečnika (1872–1975) stalo jednou z najdiskutovanejších otázok medzi odborníkmi na architektúru v Európe a v Amerike. Postmodernistický prelom na konci 70. rokov od základu zmenil pohľad na architektonické hodnoty a úspechy, takže architekti, ktorí v časoch ortodoxného modernizmu neprijali estetiku čistých foriem a základných farieb, abstraktnú kompozíciu geometrických objemov, dominanciu technológie nad čistými estetickými a symbolickými aspektmi budov, dostali sa do centra všeobecného záujmu. Plečnikove príslovenné využívanie tradícií a historických koncepcií na jednej strane a dekoratívnych malých foriem z rozsiahleho repertoáru svetového historického dedičstva na druhej strane začalo byť zaujímavé práve v čase, keď sa súčasne s postmodernistickým znovuobjavovaním historických foriem začalo dôkladné hľadanie „stratenej“ múdrosti

architektúry ako profesie a zjavné skúmanie vlastnej etickej základne činnosti každého architekta. Plečnikovo najväčšie dielo, „jeho“ Ljubľana, mesto, ktoré si zachovalo vo svojej staršej časti niektoré významné historické slohy, napr. antický (Aemona), stredoveké mesto, barokové mesto, mesto 19. storočia, sa stalo s jeho invenčnou koncepciou a rozsiahlou realizáciou v rokoch 1926 a 1941 vynikajúcim príkladom modernej (ale nie modernistickej!) urbanistickej vízie a kreatívnej etiky.

Za ostatných desať rokov sa nám podarilo preskúmať celé jeho dielo a publikovali sme základné tézy. Jedna z týchto téz hovorí, že Plečnik budoval svoje rodné mesto pozdĺž osi cesty z jeho domu v Trnove (južné predmestie Ljubľany s dodnes zachovanou koexistenciou napoly mestských a napoly vidieckych prvkov). Základná os vychádzala od jeho domu, lepšie povedané od trnovského kostola stojaceho pred ním, a viedla v priamom smere pozdĺž Emonskej a Vegovej ulice ku Kongresnému námestiu v centre mesta. Toto je jeho pozemná os. Druhá os je jeho vodná os. Od takzvanej Špice v Trnove, kde sa Ljubľanica delí na Ljubľanicu, ktorá preteká cez mesto, a Gruberov kanál, rozvíjal kompozíciu pozdĺž brehov rieky, najmä od ústia Gradašnice. Vráťane Mosta sv.



Národná a univerzitná knižnica, vchodová kľučka s detailom koňa. V Plečnikovej predstave je Pegas symbolom básnickej inšpirácie.

Jakuba sa svojou tvorbou dostal až po Obuvnícky most a priestor medzi dvoma líniami domov na oboch stranách rieky si podrobil pomocou vysokých stĺpov. Vrcholom kompozície je prirodzene Trojitý most, ktorý svojimi bohatými tvarmi pripomína bývalý historický vstup do mesta. Z tohto bodu kompozícia zostupuje pozdĺž jeho Trhov a nakoniec sa dostáva k poslednému významnému miestu, Stavidlovým bránam, triumfálnemu oblúku na rieke Ľubľana. Na tieto dve „rovnobežné línie“ Plečnik uložil niekoľko osí v pravom uhle. Prvou je rieka Gradaščica, ktorej koryto v Trnove reguloval začiatkom 30. rokov. Druhou je Zoisova ulica v spojení s jeho usmernením Námestia sv. Jakuba cez Ľubľanicu a s pokračovaním k ulici vedúcej k hradu a tretia veľmi dôležitá os spája Jakopičovu aleju centrálného parku Tivoli cez Cankarjevu a Čopovu ulicu po Prešernovo námestie s Trojitým mostom a hradom, ktorý je podľa Plečnikovej vízie Akropolou Ľubľany. Ba dokonca podľa Plečnikovho názoru sa Ľubľana mala stať novými Aténami, hlavným mestom, ktoré by predstavovalo hlavné mesto ducha a kultúry. Plečnik urobil urbanistickú sieť – v podstate sa orientoval hlavne na starú časť mesta a prenechal modernistom centrálnu os nového vývoja, dnešnú Dunajskú ulicu – a umiestnil na ňu niektoré svoje významné architektonické diela. Ich repertoár ešte očividnejšie demonštruje jeho cieľ vytvoriť nové Atény. Podľa najnovších výskumov profesora Boba Dycka sú Plečnikove stavby reinkarnáciou helenistických budov v Aténach alebo komplexov od Akropolis (Ľubľanský hrad), nekropoly (cintorín Žale), štadióna (Ľubľanský štadión), agory (Kongresné námestie), regie (Trhy) až po amfiteáter (dve divadlá, jedno na otvorenom priestore v Tivoli a druhé, ktoré sa nerealizovalo, na mieste existujúceho divadla). Len tieto diela by stačili na



Národná a univerzitná knižnica, hlavný vchod, 1936 – 1941.

definovanie jeho cieľov. Avšak je tu niečo, čo spája všetky tieto prvky a rozhodne spečatuje Plečnikovú víziu do najmenších podrobností. Sú to príslovečné Plečnikove kreácie a usporiadania exteriérového zariadenia, ktoré dopĺňa hlavné prvky, ako stĺpiky, chodníky, terasy, schody, pavilóny, lavičky, svietidlá atď. Tieto prvky sú samy osebe alebo v kompozícii celkom originálne. Nie sú v priamom vzťahu k antickým vzorom, ale sú inšpirované rôznym stredomorským (talianskym, gréckym, dalmatínskym) prostredím na jednej strane a skúsenosťami, ktoré Plečnik získal pri rozsiahlych prácach v ateliéri Otta Wagnera, najmä pri návrhoch pouličnej železnice a Dunajského kanála na druhej strane. Funkciu a imidž dizajnu ulíc Ľubľany treba interpretovať rôznym spôsobom. Podľa môjho názoru je podstatné toto: hlavnou funkciou je vytvoriť úplné optické spojenie po celej dĺžke Plečnikových osí napriek tomu, že použil mnoho veľmi rôznych prvkov, čo sa týka formy aj materiálov. Optické spojenie vytvára dojem komplexnosti, zatiaľ čo použitie rôznych prvkov znamená rozvíjanie témy ako v hudobnej kompozícii alebo v literárnom príbehu. Plečnik najčastejšie používal stĺpiky. „Šil“ svoje charakteristiky podľa daného priestoru. Abstraktné formy voľne „pohodené“ v priestore mu boli cudzie. Obvykle používal integrovanejšie formy, napr. chodníky, obrubníky alebo ploty. Ploty boli úspešne nahradené rýchle rastúcimi živými plotmi. Na akcentovanie výšky používal rôzne typy obeliskov, stĺpy s rôznymi hlaviciami, niekde aj sochy, avšak nie veľmi často. Naproti tomu sa často hral so svetlom a jednou z jeho najvýznamnejších osí je línia komponovaná s pomocou svetiel (park Tivoli). Stĺpy mohli byť nahradené vysokými stromami, najčastejšie

Obuvnícky most, 1932.



topoľmi, ktoré Plečnik sústreďoval do hustých zelených záclon (Trojitý most, Námestie sv. Jakuba, línia pred Ľubľanským štadiónom a v priestoroch štadiónu). V tomto kontexte objemnejšiu formu predstavovala vrba, v Plečnikovom ponímaní kupola, ktorá by mala byť zvlášť efektívna v dlhom rade (Ľubľanica) alebo striedavo s topoľmi (na rozhraní Námestia Francúzskej revolúcie a Vegovej ulice). V každom prípade všetky tieto prvky dávajú rytmus chodcom a navyše sú príťažlivé kompozíciou priestorových vrstiev. Plečnik totiž budoval takmer všetky

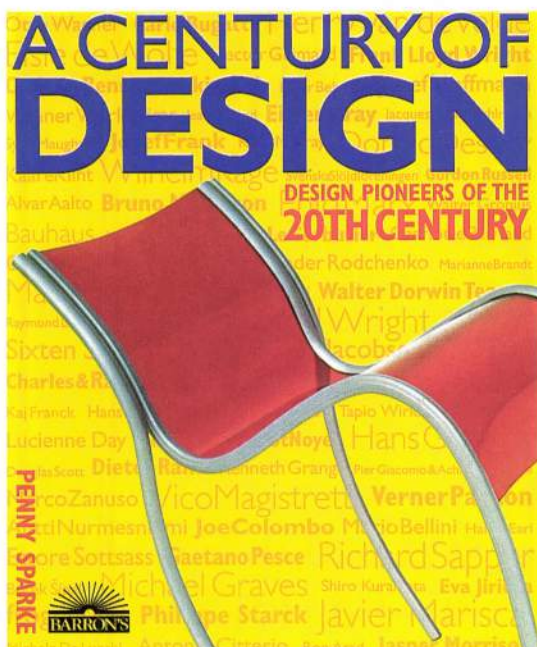
svoje línie v plných plastických priestorových vrstvách. Zriedkakedy sa uspokojil s jedinou líniou prvkov jedného typu. Táto metóda zabezpečovala rozvíjanie priestoru aj v priečnom smere, t. j. do hĺbky. Vzácnnejšie prvky, objavené zvyšky starých stavieb, jednotlivé kamene alebo špeciálne riešené detaily na exteriéroch jeho architektúry poskytovali vynikajúci, unikátny zážitok, čisté estetické potešenie nútiace chodca, aby sa na chvíľu pristavil a rozjímal o nich.

Pri úvahách o rozhodujúcich Plečnikových stavebných prvkoch a komplexoch, napr. schody, mosty a kolonády, sme nedávno dospeli k celkom novým interpretáciám. Vo všetkých svojich výskumoch za posledných desať rokov som upozorňoval na to, ako Plečnik nekonečne a dôkladne manipuloval s tradičnými architektonickými prvkami, najmä so stĺpmi. V jeho diele som sa nikdy nestretol so stĺpom, ktorý by zodpovedal klasickému usporiadaniu. Sú buď príliš vysoké alebo príliš nízke, príliš tenké alebo príliš hrubé. Môžu alebo nemusia mať entázu, nehovoriac o rozmanitých hlaviciach, ktoré sú bez výnimky transformáciou všetkých možných historických modelov. Toto moje tvrdenie nedávno prekonali Mel Gooding, ktorý zistil určité rozvrtníctvo v tejto Plečnikovej metóde transformácie. V skutočnosti tieto transformácie zničili klasické usporiadanie ako symbolickú formu, ktorú si vybral štát na implementáciu vlastného (politického) poriadku, ktorý sa musel rešpektovať bez akýchkoľvek námietok. Používaním vtipných, humorných prvkov, často s erotickými implikáciami, Plečnikova urbanistická forma znova vytvorila demokratický komunikačný priestor pre všetkých občanov, doslova pre každú ľudskú bytosť na ulici. Z tohto pohľadu, ako hovorí Mel Gooding, Plečnik ako architekt, urbanista a sochár v jednej osobe skutočne pri niesol rozhodujúcu a univerzálnu urbanistickú ideu pre budúce storočie.

Zoisova ul. v pravouhlej osi s pyramídou vľavo, ktorej vrchol sa vizuálne spája so štíhlým vrcholom veže sv. Jakuba.



Foto: archív autora



storočie dizajnu

Poznámky k novej knihe Penny Sparkeovej *A Century of Design*

Wolfgang Welsch, ako je známe, konštatuje, že v zmysle „rozšíreného pojmu dizajnu by sa 21. storočie mohlo stať storočím dizajnu, tak ako bolo 20. storočie storočím umenia.“⁽¹⁾ Napriek sympatickej autorovej vízií môžeme dnes konštatovať, že tento prejav význačne zasiahol do vývoja kultúry, umenia a predovšetkým do života človeka už v našom storočí. Jeho význam právom hodnotí množstvo historických, teoretických či kritických prác, ktoré sa venujú syntetickým alebo monografickým otázkam tohto druhu výtvarnej činnosti.

V tejto súvislosti by som chcel upozorniť na niekoľko momentov dotýkajúcich sa problematiky dejín dizajnu, ktoré sú spracované vo viacerých knižných prácach. Mám na mysli napríklad trojdielnu História priemyselného dizajnu⁽²⁾, prehľad vývoja dizajnu od Thomasa Hauffa⁽³⁾ atď. Pre práce tohto typu je charakteristické datovanie prvej etapy formovania - vtedy ešte nepomenovaného - prejavu. Vztahuje sa na obdobie vzniku a ofenzívneho nástupu priemyselnej revolúcie (1750 - 1850). Druhú etapu (1851 - 1918 alebo 1850 - 1914) v stručnosti zdôrazňuje rozvoj sériovej priemyselnej výroby, a tým aj prirodzená potreba estetizácie výrobku v záujme jeho konkurencieschopnosti na trhu, objavovanie nových materiálov, vstup do architektúry atď. Obidve kapitoly majú svoje vnútorné členenie a špecifické problémy tak v kontexte formovania samotnej disciplíny, ako aj v intenzite a kvalite prínosu určitých kultúr. Zaujímavá - a nesporne príťažlivá - situácia začína však v 20. storočí. Dovtedy anonymný pojem získava svoje pomenovanie⁽⁴⁾ a dizajn sa od prvého decénia, a najmä po 2. svetovej vojne, stáva jedným z dominantných akceleratorov kultúrneho vývoja. Diferencujú sa názory na jeho medzníky, smery či tendencie. Sériovosť sa strieda s potrebou individualizácie sémiotického diela, ktoré je neoddeliteľnou súčasťou našej každodennej vizuálnej kultúry. Vznikajú špecializované galérie, školy, časopisy či iné inštitúcie, autori formulujú svoje vyznania a skupiny vyhranené programy. Dizajn sa stáva rovnocenným partnerom v koncipovaní stálych expozícií popredných svetových múzeí moderného umenia. Na scénu prichádza v antitézach „dobrej formy“ a „krásneho dizajnu“ experiment a antidizajn. Prirodzene, že celá situácia sa stáva predmetom viacerých publikácií⁽⁵⁾, ktoré ju pozitívne akceptujú alebo odmietajú, ale predovšetkým ju mapujú a analyzujú.

Je potešiteľné, že dnes už existuje množstvo odborníkov na problematiku histórie (ale aj teórie a metodológie) dizajnu. K nim patrí predovšetkým profesorka londýnskej Royal College of Art Penny Sparkeová, kde prednáša aj rovnomenný predmet. Je autorkou viacerých kníh zaoberajúcich sa problematikou vývoja dizajnu v našom storočí. Venuje sa predovšetkým vedeckému výskumu a vysokoškolskej výchove mladej generácie. Charakteristickou črtou jej prác je skutočnosť, že zároveň s dôkladným poznaním konkrétneho materiálu reflektuje vytváranie formy produktov v spoločensko-kultúrnom a dejinnom kontexte, v ktorom

Poznámky

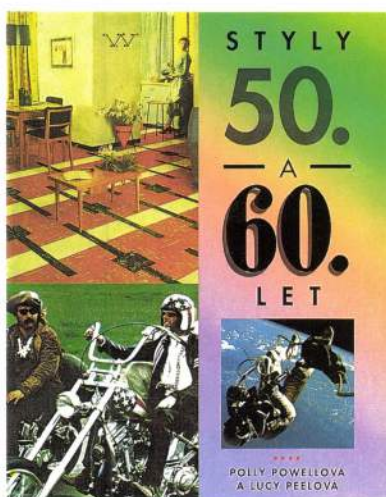
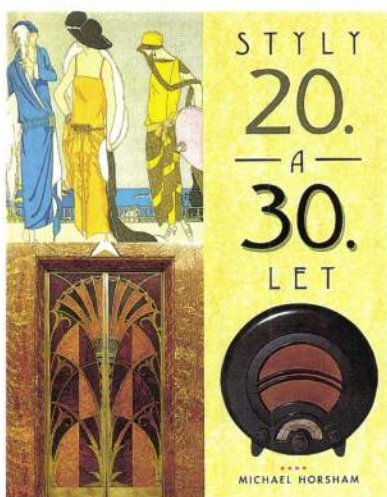
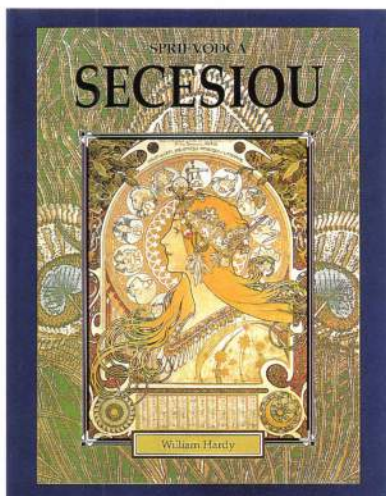
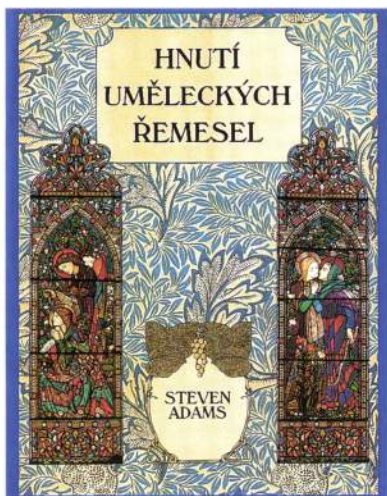
1. Welsch, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava, Archa 1993, s. 159.
2. History of Industrial Design I. 1750-1850. The Age of the Industrial Revolution. Electa. Milano 1990; History of Industrial Design II. 1851-1918. The Great Emporium of the World. Electa. Milano 1990; History of Industrial Design III. 1919 - 1990. The Dominion of Design. Electa. Milano 1991.
3. Hauffe, Thomas: Design. An illustrated historical overview. Barron's Educational Series, Inc. New York 1996.
4. Anglický pojem Industrial Design po prvý raz použil roku 1919 novozélandský výtvarník Joseph Sinel (1889 alebo 1890-1975), ktorý roku 1918 emigroval do USA a stal sa nezávislým konzultantom dizajnu. Neskôr bol napr. profesorom na kalifornskej College of Art and Crafts v San Francisco.
5. Napr. Birkbeck, E. B.: Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung. DuMont Buchverlag. Köln 1991; Dormer, P.: Design since 1945. Thames and Hudson Ltd. London 1993; Hauffe, Thomas: Design. An illustrated historical overview. Barron's Educational Series, Inc. New York 1996; Woodham, M. J.: Twentieth - Century Design. Oxford University Press. Oxford New York 1997.
6. Sparke, Penny: An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century. Harper & Row Publishers, Inc. New York, 1987.
7. Sparke, Penny: A Century of Design. Design Pioneers of the 20th Century. Barron's Educational Series, Inc. New York 1998. Prvé vydanie vyšlo v tom istom roku vo Veľkej Británii. Koncom augusta t. r. sa kniha objavila aj na našom trhu v českom preklade: Penny Sparkeová, Storočie dizajnu. Průkopníci designu 20. století. Slovart Praha, 1999 (pozn. aut.).

vznikli. Okrem iného niekoľko rokov prednášala a robila výskum v Európe (osobitne v Škandinávii), Japonsku, Spojených štátoch amerických atď. Z jej predchádzajúcich diel spomeniem aspoň Úvod do dizajnu a kultúry v 20. storočí⁽⁶⁾, ktoré je viacerými odborníkmi považované za prvú knihu poskytujúcu pohľad na vývoj moderného dizajnu v medzinárodnom kultúrnom a ekonomickom kontexte.

Jej najnovšia publikácia pod názvom **Storočie dizajnu** s podtitulom **Priekopníci dizajnu v 20. storočí**⁽⁷⁾ je zatiaľ vyvrcholením Sparkeovej dlhoročného systematického úsilia. Už skutočnosť, že vychádza v záslužnej Barronovej edícii, svedčí nielen o jej populárno-vedeckom, ale aj vzdelávacom zameraní. Práca ilustrovaná vyše päťsto reprodukciami je členená na niekoľko základných častí predstavujúcich obdobie od secesie k postmodernizmu: Nové storočie, Konzervatívny modernizmus, Progressívny modernizmus, Nový modernizmus, Akcia a reakcia, Pred milénium, Informácie. Každá kapitola obsahuje vstupnú štúdiu potvrdzujúcu autorkine historické čítanie a cit pre kontext zrodu diela. Spoločným menovateľom ich hodnotenia je skutočnosť, že ho posudzuje na báze mnohotvárnosti jeho funkcií a považuje ho za emancipovanú súčasť komunikatívnych štruktúr nášho prostredia. Aj z týchto dôvodov si podľa môjho názoru vyberala pre každú kapitolu nielen profily významných osobností určitej historickej fázy, ale aj kontroverzné prístupy v chápaní dizajnerskej tvorby. Napríklad v kapitole Pred milénium sa stretávame tak s predstaviteľkou high-techu Evou Jiříčnou, ako aj postmodernistickými a „memphistickými“ prácami vynikajúceho talianskeho umelca Michela de Lucchiho a podobne. Tieto podnetné polemické situácie vyplývajú zo sebareflexie a otvorenosti vývoja dizajnu vo všetkých zložkách voči rozmanitým formám života, umeleckým tendenciám, metódam a metódam iných disciplín. Logicky z toho vyplýva aj skutočnosť, že množstvo reprodukováných diel v publikácii je realizované v kontexte interiéru či exteriéru, jednoducho v súvislostiach nášho životného prostredia.

Samotné štúdiá a texty k reprodukciam sú spracované veľmi exaktne a pritom s citom pre čitateľnosť a prehľadnosť. V porovnaní so spomínaným Úvodom do dizajnu a kultúry nášho storočia autorka ešte aktuálnejšie pochopila a interpretovala problematiku historického vývinu a tvorbu najdôležitejších osobností, ktoré ju formovali. Kniha prispieva nielen k spoznávaniu tohto mimoriadneho prejavu, ale aj k potvrdeniu jeho nenahraditeľného statusu v kontexte, prelínaní, ale aj v konfrontácii s inými umeleckými druhmi tohto storočia. Žiaľ, a musím to záverom opäť konštatovať, vychádza v období, keď v našich pomeroch ešte stále nedoceňujeme túto tvorbu a vynakladáme sisyfovské úsilie na jej sebaurčenie napríklad v nekalifikovaných paragrafoch autorského zákona.

Ludovít Petránsky



knižná séria k dejinám dizajnu

azda najkvalitnejší z celej série a presvedčivo dokazuje oprávnenosť na prvý pohľad paradoxnej interpretácie umeleckoremeselného hnutia (a priori odmietajúceho stroje a sériovú výrobu) ako nevyhnutného stupienka k modernej chápanej profesii dizajnéra. Vo vzťahu k hnutiu umeleckých remesiel Adams komentuje v podstate všetky závažné udalosti v dejinách dizajnu 19. storočia, cez secesiu stavia most až k modernej 20. rokovej nášho storočia.

Spríevodca secesiou Williama Hardyho (orig. *A Guide to Art Nouveau Style*, 1986) sa venuje problematike, ktorá je i u nás relatívne dobre pokrytá literatúrou, môže však byť užitočnou príručkou približujúcou zdroje a formovanie secesie, jej najvýznamnejšie osobnosti a prejavy v jednotlivých úžitkových disciplínach, no napríklad

aj jej ambivalentný vzťah k modernej.

Pribuznú štruktúru textu má i ďalší „spríevodca“ zo série: **Art Deco – Obrazový príručník dekoratívneho slohu** (orig. *Art Deco*, 1987). Jeho autor Arie van de Lemme sa na úvod venuje charakteristike rozporuplného medzivojnového obdobia, rôznorodým inšpiráciám, ktoré sa na povahu Art Deco podpísali (upozorňuje pritom na jeho viaceré podoby a vetvy) a potom približuje situáciu v jednotlivých sférach úžitkovej tvorby. V porovnaní s Hardym je však van de Lemme „odľahčenejší“ a niektoré pasáže textu, ktoré zrejme majú evokovať mondénnu atmosféru života vyššej spoločnosti (napr. stať o rodine Cunardovcov), skľazávajú na úroveň bulvárneho žurnalizmu.

Art Deco tvorí i obsah jednej z kapitol ďalšieho zväzku – **Styly 20. a 30. let** (orig. *20's and 30's Style*, 1989). Popri ňom sa Michael Horsham venuje stručne i ďalším polohám medzivojnového dizajnu – americkému streamliningu a euro-americkému modernej. Vo viacerých kapitolách podáva panoramatický obraz medzivojnového obdobia s jeho novým životným štýlom, obsiahle state venované tejto oblasti však dominujú na úkor samotného dizajnu, a tak sa stalo, že napr. medzinárodnej modernej, ktorá realizovala azda najcharakteristickejší obraz dizajnu 20. storočia, je venovaný neprimerane skromný priestor.

Štruktúra posledného zväzku **Styly 50. a 60. let** (orig. *50's and 60's Style*, 1988), ktorého autorkami sú Polly Pownellová a Lucy Peelová, poukazuje na malý časový odstup od sledovaného obdobia. Je azda pozitívne, že autorky sa neusilovali vytvoriť akýsi zjednodušený homogénny obraz štýlu 50. či 60. rokov (tak ako ho prezentovala nejedna výstava a publikácia o týchto obdobiach), na druhej strane sa ich text člení na päťročné časové obdobia, ktoré sú ďalej delené na podkapitoly, rozpadá na čierky, z ktorých si len ťažko možno vytvoriť predstavu o charaktere dizajnu týchto dvoch dekád. Jednotlivé zväzky neboli českými, resp. slovenskými vydavateľmi upravované, i grafická úprava ostala v tej podobe, ako ju pripravil londýnsky vydavateľ. Kvalitné a zmysluplné preklady len kde-tu narušujú nepresnosti: napr. na s. 106 v *Hnutí uměleckých řemesel* má byť správne weimarský Bauhaus a nie Weimar Bauhaus (taká inštitúcia neexistovala), na s. 60 v *Stylech 20. a 30. let* zasa Thonet Frères, prípadne bratia Thonetovci namiesto Thonet Brothers (ani takáto firma v 20. rokoch nejestvovala). Knihy mohli byť vybavené aspoň stručnou edičnou poznámkou, ktorá by napr. komentovala nuansy anglického Modern a francúzskeho Moderne (s. 66 v *Stylech 20. a 30. let*), pretože táto časť textu v doslovnom preklade stráca zmysel.

Keďže literatúra o dizajne ostáva na okraji záujmu našich, ale napríklad aj českých vydavateľstiev, treba v tejto oblasti privítať akýkoľvek čin, ktorý v dostupnom jazyku priblíži širšej verejnosti minulé či súčasné vývojové trendy v dizajne, osobnosti a ich diela. Používanie pojmu „dizajn“ síce u nás prežíva konjunktúru, stále sa však prevažne stotožňuje s akousi kozmetikou povrchu, bez pochopenia jeho zložitej a viacvrstvej podstaty. Vizualne príťažlivá knižná séria, ktorú v tomto článku chceme recenzovať, by mohla nepochybne prispieť k pozitívnemu posunu v chápaní dizajnu. Hoci prináleží skôr k populárno-žurnalistickému žánru, môže byť v našich podmienkach užitočnejšia než menej atraktívny vedecký text, po ktorom by siahlo sotva pár čitateľov.

Keď sa v roku 1997 pražské vydavateľstvo Svojtka a Vašut (od r. 1998 Svojtka and Co.) rozhodlo ponúknuť základný pohľad na vývoj dizajnu od priemyselnej revolúcie po nedávnu minulosť, siahlo po osvedčenom rade knižnej edície dejín dizajnu londýnskeho vydavateľstva Quantum Books (originálne texty vyšli v rokoch 1986–1989). K štvorici kníh vydaných v Prahe priradíme zväzok „Spríevodca secesiou“, ktorý síce v roku 1997 vyšiel v bratislavskom vydavateľstve INA, bol však pôvodne súčasťou tej istej edície britského vydavateľa. Dovedna teda ide o päť kníh podávajúcich chronologický pohľad na vývoj dizajnu, nie však v tej podobe, ako sme zvyknutí pri „klasických“ dejinách umenia (spomeňme napr. u nás najznámejšie 10-zväzkové Pijoanove Dejiny umenia). Jednotlivé knihy nie sú prezentované pod spoločnou hlavičkou, spája ich len formát a pribuzné grafické riešenie. Podpisali sa pod ne rôzni autori (v jednom prípade dvojica), časové obdobia sa neraz prekrývajú, no najmä základný prístup a štruktúra jednotlivých textov sa veľmi líšia. Raz sa za určujúce pre formovanie dizajnu považujú sociálno-politické súvislosti, inokedy imanentné zákonitosti vývoja výtvarnej formy či logika vývoja tej-ktorej disciplíny úžitkovej tvorby, často sú to súvislosti s vývojom techniky, ale aj s „banálnymi“ kultúrnymi prejavmi – módou, reklamou atď. Ťažko tu byť arbitrom a tvrdiť, že niektorý autor zvolil prihodnejší prístup k skúmaniu dejín dizajnu než iný. Rôznorodosť metodológie skôr odráža už spomínanú mnohovýrobnosť, eklektickú povahu dizajnu „pohlcujúcu“ skutočne veľmi rozdielne podnety a vplyvy. Z tohto zreteľa sa môžeme pokúsiť jednotlivé zväzky stručne charakterizovať.

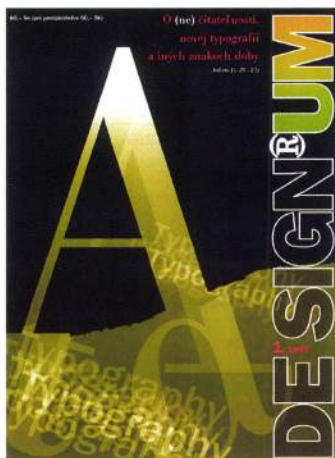
Obdobiu industrializácie s jej negatívnymi dôsledkami a pokusmi o nápravu, ktoré napokon vyústili do formulovania nových noriem pre úžitkovú výtvarnú produkciu, sa venuje **Hnutí uměleckých řemesel** Stevena Adamsa (orig. *The Arts and Crafts Movement*, 1987). Práve tento zväzok je po textovej stránke

Zdeno Kolesár

mate

všetky čísla **DE SIGN UM** ?

DOPLŇTE SI PREDCHÁDZAJÚCE
ROČNÍKY DE SIGN UM:
jednotlivé čísla ročníka 1997 ponúkame
za zvýhodnenú cenu **po 40,- Sk**
čísla ročníka 1998 po 60,- Sk



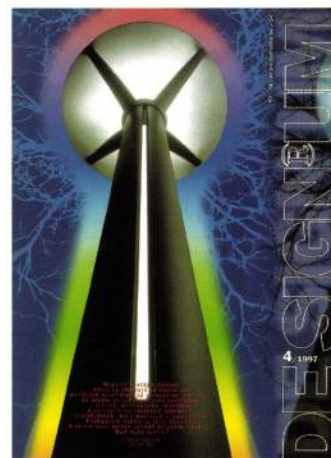
1/97



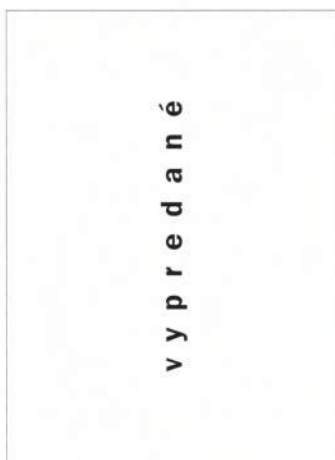
2/97



3/97



4/97



1/98



2/98



3/98



4/98

→ DE SIGN UM vychádza v rovnakom rozsahu ako v predchádzajúcom roku.
Cena jedného čísla je 80 Sk (odporúčaná cena vo voľnom predaji je 100 Sk).



Objednávka časopisu DE SIGN UM

Meno a priezvisko alebo názov firmy

Adresa (ulica, číslo, PSČ), telefón, mail

IČO:

DIČ:

Objednávam si záväzne DE SIGN UM

Ročník 1999 ☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 Ročník 1998 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4 Ročník 1997 ☐ 1 ☐ 2 ☐ 3 ☐ 4

Predplatné na rok 1999: ☐ obyčajne (320,- Sk) ☐ doporučene (392,- Sk) ☐ pre ČR (384,- Kč)

Predplatné uhradím: ☐ zloženkou typu „C“ ☐ žiadam vystaviť faktúru (uveďte IČO/DIČ, číslo účtu)

dátum a podpis:

mate

všetky čísla **DE SIGN UM** ?

Ospravedľujeme sa čitateľom za omyl v článku Šaty '99 v čísle 2/99. Veta v závere mala správne znieť: Podľa bývalého pedagóga bratislavskej VŠVU Josefa Ťapľucha...

Autorkou fotografií k článku Metamorfózy v Číne v čísle 1/99 je Ingrid Patočková. Táto informácia omylom vypadla pri korektúre.



1/99



2/99



3/99

Ročník 1999

→ **Predplatné na rok 1999 je 320 Sk vrátane poštovného (v SR). Predplatné za doporučené zasielanie je 392 Sk (v SR).**

→ Predplatné do ČR je 384 Kč (obyčajné zasielanie).

→ **Výhody predplatného:** nižšia cena za každý výtlačok (vo voľnom predaji je to viac ako 100 Sk).

→ **a navyše:** každý predplatiteľ DE SIGN UM v roku 1999 dostáva zdarma jeden výtlačok publikácie **Zdeno Kolesár: Kapitoly z dejín dizajnu I.**

→ **Pozor zmena! Predplatné na Slovensku i do zahraničia vybavuje s. r. o. L. K. Permanent (pani K. Leváková)**

písomne: L. K. Permanent, spol. s r. o., P. O. BOX 4, 834 14 Bratislava
telefonicky: 07/44 45 37 11 • faxom: 07/44 37 33 11 • e-mailom: lkperm@lkpermanent.sk

Objednávku časopisu DE SIGN UM

pošlite na adresu:

L. K. Permanent, spol. s r. o. (pani K. Leváková)

P. O. BOX 4, 834 14 Bratislava

tel.: 07/44 45 37 11

fax: 07/44 37 33 11

e-mail: lkperm@lkpermanent.sk

národná cena za dizajn 1999



slávnostné vyhlásenie výsledkov a odovzdanie cien
sa uskutoční **15. decembra 1999**
v Zimnej záhrade Slovenského národného múzea
v Bratislave

Výstava výsledkov súťaže vo výstavných priestoroch SNM
potrvá **od 16. 12. 1999 do 9. 1. 2000**

Usporiadatelia súťaže NCD '99:
SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU
MINISTERSTVO KULTÚRY SR

Mediálnymi partnermi NCD '99 sú



Tibor Uhrín: Vešiak pre troch veteránov. 1998. Foto: Dušan Slivka.