

d



Časopis o dizajne
Ročník XXVII
3,40 €

TEXTIL NÁŠ KAŽDODENNÝ

4. NOVEMBER — 19. DECEMBER 2021

GALÉRIA DIZAJNU SATELIT

HURBANOVE KASÁRNE
KOLLÁROVO NÁM. 10
BRATISLAVA

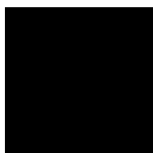
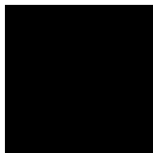
VIERA LÍČENÍKOVÁ ŠKRABALOVÁ

SCD.SK

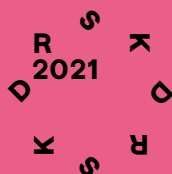
OTVORENÉ STREDA AŽ NEDEĽA
OD 14.00 DO 18.00 HOD.

VSTUP VOĽNÝ

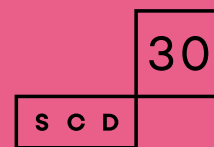
MICHAELA BEDNÁROVÁ



	3	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Štruktúra, tektonika, rámec usporiadanosti Michal Lalinský
	14	Michala Lipková: Tvorba na pomedzí interdisciplinarity a nových technológií Eva Jenčuráková
	24	Knižnica materiálov Ľubomíra Ontkóca Petra Polláková
	32	Idol – výstava šperku vo Vile Györgya Rátha Jana Machatová
Múzejne	40	Klobúk – koruna krásy. Málo známe príbehy klobúkov z depozitárov Slovenského múzea dizajnu Zuzana Šidlíková
Retrospektívne	48	Dajte deťom izbu! Nábytok pre deti v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia Lucie Skřivánková
	56	Móda v zajatí trendov: Deväťdesiate roky 20. storočia Dana Lapšanská
Teoreticky	66	Post-kritické krajiny Imra Vaška Martin Uhrík
	70	Krásna kniha na Slovensku Ľubomír Krátky
	72	Desing sapiens. Homo ludens. O novej monografii Tibor Uhrin / Forma spríjemňuje funkciu Elena Farkašová
	77	Písma čísla Palo Bálik, Samuel Čarnoký, Michal Tornyai
	82	Summary Katarína Kasalová



ROK
SLOVENSKÉHO
DIZAJNU
2021



ŠŤASTNÝ NOVÝ ROK SLOVENSKÉHO DIZAJNU 2022

22

22

22

PF

PF

PF

PF

PF

PF

PF

PF

20

20

20

20

20

PODPORILI RSKD 2021



2 designum 4/2021



MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



MINISTERSTVO
ZAHRAŇIČNÝCH VECÍ
A EURÓPSKÝCH ZÁLEŽITOSTÍ
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

GENERÁLNY REKLAMNÝ PARTNER

J&T BANKA

HLAVNÝ PARTNER

antalis^{EM}
Just ask Antalis

HLAVNÝ MEDIÁLNY PARTNER

designum

WWW.RSKD.SCD.SK

EDITH ORAVA

Text Jana Oravcová

Končí sa rok 2021 a s ním aj Rok slovenského dizajnu. Pri tejto príležitosti sme pripravili niekoľko prezentácií slovenského dizajnu doma aj v zahraničí, o ktorých pravidelne informujeme na webovej stránke, sociálnych sieťach a *newslettroch*, ale aj masmédiách, ako je denná tlač, televízia či rozhlas. Hoci sme priniesli niekoľko ďalších formátov, ako sú diskusie, audiovizuálne projekty či špeciálne vydanie *Designumu* 3/2021, nezastupiteľné miesto v každoročnej štruktúre činností Slovenského centra dizajnu má Národná cena za dizajn. V tomto roku bola venovaná produktovému dizajnu a do Národnej ceny za dizajn 2021 – Produktový dizajn sa prihlásilo rekordných 242 projektov v ôsmich kategóriách: Móda & životný štýl, Šport & voľný čas, Domov & verejný priestor, Práca & mobilita, Spoločnosť & životné prostredie, Umenie & dizajn & remeslo, Nové Horizonty a Študentský dizajn. Tie hodnotila medzinárodná porota s predsedníčkou Sylviou Jokelovou, ktorá okrem Hlavných cien udelila šesť Špeciálnych uznaní a štyri Ceny pre osobnosti dizajnu – dve za aktuálnu tvorbu (Etablovaný dizajnér a Nový zjav) a dve za dlhodobý prínos v oblasti dizajnu (kultúrny a hospodársky prínos). Bližšie informácie môžete získať na www.scd.sk.

Národnej cene za dizajn 2021 – Produktový dizajn sa pravidelne venujeme aj v *Designume*. Ani toto číslo nie je výnimkou. Cenu v kategórii Domov & verejný priestor získali Stanislav Meliš a Jozef Michalko za prácu *Štebel*. Viac informácií o ich dizajnerskej tvorbe prináša Michal Lalinský v texte Štruktúra, tektonika, rámec usporiadanosť. Špeciálne uznanie za opraviteľný dizajn získalo dielo *Modulo* kolektívu autoriek Michala Lipková, Vlasta Kubušová, Ivana Palušová, Jana Vlčková. O ocenej práci a ďalších aktivitách Michaly Lipkovej sa dozvieme v rozhovore Tvorba na pomedzí interdisciplinarit od Evy

Jenčurákovvej. Námet na rozhovor nám neposkytuje len Národná cena za dizajn, mnohé podnety nachádzame v autentických dielach dizajnérov. O projekte Ľubomíra Ontkóca Knižnica materiálov sa dozvieme z rozhovoru Petry Pollákovvej. Časť Aktuálne uzatvára príspevok Jany Machatovej o výstave šperku Idol vo Vile Györgya Rátha v Budapešti. Naše kolegyne zo Slovenského múzea dizajnu v rubrike Múzejne publikujú svoje výskumné a akvizičné aktivity. Zuzana Šidliková sa tento raz zamerala na prezentáciu zbierky klobúkov. Do rubriky Retrospektívne sme zaradili dva príspevky. Lucie Skřivánková v štúdiu Dajte deťom izbu! chce poukázať na to, ako sa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia vyvíjalo riešenie priestoru, ktorý sa pre dieťa v rámci bytu vyčleňuje, či tvorba detského nábytku a predmetov pre deti. Text Móda v zajatí trendov: deväťdesiate roky 20. storočia od Dany Lapšanskej popisuje toto desaťročie ako laboratórium, kde sa formovali nové koncepcie a postupy v móde, ktorá sa stala oveľa prístupnejšou. Do časti Teoreticky sme zaradili okrem kritickej reflexie Ľubomíra Krátkeho na súťaž Najkrajšia kniha Slovenska dve recenzie na nové publikácie. Martin Uhrík recenzuje knihu Imra Vaška *Nové milénium 2000 – 2018. Od pádu Dvojčiek po smrť Zahy Hadid* a Elena Farkašová publikáciu editora Zdena Kolesára *Tibor Uhrín / Forma spríjemňuje funkciu*.

V tomto čísle uzatvárame prezentáciu dvanásť top písíem slovenských autorov, ktorú pripravili pri príležitosti Roka slovenského dizajnu Palo Bálík, Samuel Čarnoký a Michal Tornyai. Štvrtou trojicou písíem sú Plastic Ivany Palečkovej, Jitky Janečkovej, Doko Ondreja Jóba, Komu Jána Filípka.

Vážené čitateľky, vážení čitatelia, ďakujeme vám za vašu priazeň a veríme, že nám ju zachováte aj v roku 2022!



Otvorený konštruktivistický
systém úložných polic Štebel, 2021.
Dubový nosný prvok a variabilné
materiály. Víťazné dielo NCD 2021.
Foto: Katarína Bako

ŠTRUKTÚRA, TEKTONIKA, RÁMEC USPORIADANOSTI

Text Michal Lalinský

Foto archív ateliéru melismichalko.sk



Stanislav Meliš
(1982) a Jozef
Michalko (1983) –
autori policového
systému Štebel'
(2021), ktorý získal
v Národnej cene
za dizajn 2021 –
Produktový dizajn
(kategória Domov
a verejný priestor)
Hlavnú cenu.

Architekti Jozef
Michalko (vľavo)
a Stanislav Meliš
Foto: Katarína Bako



Stieranie profesijných hraníc medzi architektmi a dizajnérmi patrí k trvalým črtám nábytkárstva. Jeho dejiny ponúkajú celú záľahu príkladov – notoricky známych ikon aj polozabudnutých diel, ktoré vznikli z tvorivého premýšľania architektov a ich sebayjadrenia v menšej mierke. Svojou troškou do slovenskej nábytkárskej produkcie prispeli aj architekti strednej generácie z ateliéru melismichalko.sk. Celkom prirodzene sa dopracovali k návrhom systémových nábytkových nástrojov, do ktorých sa premieta ich túžba poskytnúť klientom zmysluplné, funkčné, ale aj udržateľné riešenia. Ateliérová inklinácia k dizajnu je navyše pre jedného z autorov logická – Jozef Michalko koncom deväťdesiatych rokov študoval na povestnej Strednej priemyselnej škole drevárskej v Spišskej Novej Vsi. Obaja architekti sa stretli na vysokoškolských štúdiách na Fakulte architektúry STU v Bratislave (2001 – 2007) a po pracovných skúsenostiach v ateliéroch – Jozef Michalko v ateliéri Bogár Králik Urban a Stanislav Meliš u Ľubomíra Závodného – založili v roku 2008 spoločné štúdio. Architektonickej činnosti sa venujú v širokom zábere, od urbanistických návrhov či tvorby verejných priestorov, až po rodinné domy a interiéry. Vzťahnutie k dizajnu je zaujímavý impulz, v ktorom sa plodným, a teraz – po ocenení v Národnej cene za dizajn – aj objektívne úspešným spôsobom rozvíja ich individuálny tvorivý program.

V odbornej súťažnej schéme Národnej ceny za dizajn 2021 – Produktový dizajn sa opäť ocitlo relatívne málo nábytkových diel. Súvisí to akiste s dlhodobou utlmenou hospodárskou vitálnosťou slovenského nábytkárskeho odvetvia ako implikáciou hlbšej spoločensko-ekonomickej reality. Kde

chýba štandardná výkonnosť, nastupujú alternatívne iniciatívy. Víťazné dielo – na pohľad strohý policový systém Štebel', treba vnímať v tejto súvislosti. Systém navrhli architekti Stanislav Meliš a Jozef Michalko ako priamočiaru skladačku priemyselne vyrábaných komponentov s dôrazom na jeden konkrétny prvok – drevený „štebel“. Zdalo by sa, že ich návrh je otvorený program v duchu DIY, tak ako ukazuje tradícia tvorivých manifestov od autorov radikálne demokratického dizajnu, akými sú Enzo Mari (Auto-progettazione, 1974) či nedávno české duo Herrmann/Coufal (DIY project). Avšak v remeselnej čistote nenápadného dreveného detailu, ušľachtilosti jeho tvarovania i spracovania drieme prenikavá kvalita návrhu, ktorá systém zbavuje črty osvojiteľnej receptúry. V tejto rovine na ňom vzniká identitárne napätie: ušľachtilý nosný prvok s mosadznými skrutkami, ktorý spája v tektonickej logike zvislice podpier s horizontálami podopieraných políc, môže byť ďalej rozvíjaný ingredienciami zásadne ovplyvňujúcimi výsledný vzhľad. Môže sa stať vyjadrením dystopickkej neobľúbivosti, ak spojí hrdzavé roxorové prúty s platňami profánnych materiálov (napríklad OSB doskami, nepotrebnými parketami alebo pozinkovanými profilmi), no môže zároveň pôsobiť úhľadne, ak do skladby vstúpia sklenené police, profilované dosky či antikorové tyče. Podľa mienky architektov tak systém umožňuje doslova exploatáciu dostupných materiálov a vykazuje aj črty udržateľného riešenia. Popri funkčne vytvarovanom dubovom „štebli“ zohráva podstatnú úlohu v návrhu aj diagonálna línia zavetrenia, na ktorú autori použili farebné šnúry či povrazce. Napnutý lankový systém dodáva výsledku zušľachťujúci grafický kontrast.

Zostava Štebel' vytvorená
z komponentov dostupných
v čase a mieste montáže, 2021.



Otvorený konštruktivistický systém
úložných polic Štebel, 2021. Dubový
nosný prvok a variabilné materiály.
Vítané dielo NCD 2021.

Foto: Katarína Bako

Aký je príbeh policového systému Štebel?

↓

Jozef Michalko: Prvotný prototyp systému Štebel stál u nás doma v kuchyni: vznikol ako reakcia na priamu zákazku mojej manželky. Chýbali jej úložné priestory a ja som v tom čase bol po úraze. Hoci som bol už mobilnejší, stále sa mi nedalo vybehnúť niečo nakúpiť a zostaviť. Takže som pre ňu urobil poličky z toho, čo som našiel v dielni: zvyškové parkety a roxorové tyče. Keď som môj výtvor ukázal neskôr kolegovi – Stanovi Melišovi, zaujalo ho to, a tak sme sa prvotného nápadu chytili a začali ho ďalej rozvíjať. Postupne sme doladzovali detaily i rozmery až do aktuálneho štádia. Systém však nie je ukončený – stále na ňom pracujeme, snažíme sa ešte viac vyladiť nejaké drobnosti.

Stanislav Meliš: Tým, že tento úložný systém ponúka veľmi veľa možností, a čím dlhšie sa mu venujeme, tým viac zisťujeme, čo všetko sa z neho dá a čo nedá zrealizovať. Myslel som si, že jeho dizajn už máme uzavretý, ale prostredníctvom všetkých tých maličkostí prichádzame na nové impulzy. Princíp úložného systému spočíva v základnom prvku – „štebli“, ktorý doslova ponúka milióny možností na individuálne dotvorenie.

Jozef Michalko: Štebel je vlastne štipec z dreva a využíva vlastnosť materiálu – pružnosť masívneho dreva. Experimentovali sme s rôznymi materiálmi, napríklad preglejkou či agátom, ale nakoniec nám najlepšie poslúžilo dubové drevo.

Čo pre vás znamená víťazstvo v Národnej cene za dizajn 2021 – Produktový dizajn?

↓

Jozef Michalko: Prihlásili sme sa do súťaže so Šteblom, aby sme si overili, či jeho dizajn má zmysel – či to nie sú len nejaké naše výstrelky a maniere. No a zhodou okolností to vyšlo. Zjavne to aj medzinárodná porota vyhodnotila tak ako my, teda že to zmysel dáva. Teraz sa snažíme ukončiť celý proces vývoja.

Stanislav Meliš: Víťazstvo nám potvrdilo, že práca na tomto nábytku nebola krokom vedľa. Venovali sme tomu mnoho času, a tak to berieme



ako zhodnotenie nášho úsilia. Samozrejme, že z ceny máme veľkú radosť. Zároveň nás trochu postrčila k tomu, aby sme sa rozprávali s potenciálnymi dodávateľmi. Už máme výrobcov, ktorí by boli ochotní *Štebel'* vyrábať. Myslíme, že to jednoducho treba umiestniť na trh – to je druhá časť našej úlohy, ktorá je veľmi náročná.

Čo pre vás ako architektov predstavuje nábytkový dizajn? V čom sa líši práca na nábytku od iných vašich projektov?

↓

Jozef Michalko: Pre nás je návrh nábytku novou skúsenosťou – urobiť produkt a dostať ho na trh. Predsa len, architektonická činnosť je iná. Uvedomujeme si, že vymyslieť produkt ešte v zásade nič neznamená. Aby to malo nejaký výsledný zmysel, dôležitý je aj marketing a všetko ostatné okolo toho.

Stanislav Meliš: Architektúra je o tvorbe samotných priestorov, dizajn je tvorba vecí. Pri architektúre väčšinou poznáte klienta, v tomto prípade je však anonymný – netuším, kto si tento dizajn kúpi a ako ho bude užívať. Pri našej architektonickej práci sú požiadavky konkrétneho človeka relatívne jasné.

Mňa osobne práca na dizajne veľmi obohatila aj zmenou mierky. Keď už sa jednotlivé komponenty začnú vyrábať, je na ne naviazaných veľa technológií, riešime úplne iné vlastnosti materiálov a detaily. Baviť ma to sústredenie na najmenšiu mierku – na mikrodetail. Skrátka: je to tvorba s inými nástrojmi.

Jozef Michalko: Ja musím priznať, že kým Stana prekvapuje miera, pre mňa to nie je nič nové. Ja mám drevársku školu, takže v tejto mierke som fungoval už na strednej škole. Teda nemôžem hovoriť o nejakom prekvapení. Je to však úplne iná tvorba ako architektúra, zároveň je však prirodzeným pokračovaním tvorby priestoru. Keď architekti navrhujú prostredie, už majú približnú predstavu, ako bude vyzeráť jeho interiér. Ak dostanú možnosť navrhnuť ho, je dizajnérska práca len logickým a plynulým pokračovaním ich architektonického premýšľania.

Dielo je príkladom autorskej výroby – autoprodukcie. Čo architektka vedie k tomu, aby navrhol vlastný produkt? Ako sa pozeráte na súčasnú nábytkovú výrobu na Slovensku? A čo vám v nej chýba?

↓

Jozef Michalko: Pokiaľ ide o súčasný stav nábytkárstva, musím to zhodnotiť takto: mám drevársku školu, kde nás smerovali aj k štandardizovanej produkcii. Z tejto perspektívy vnímam stále istú zotrvačnosť postupov z predošlej éry. Existuje tu len veľmi málo firiem, ktoré sa skutočne venujú dizajnu – povedal by som, že maximálne päť.

Stanislav Meliš: Niektoré z nich sa držia a u iných už vidno únavu z prvotného nadšenia, s ktorým začínali. Netuším, prečo to tak je. V Čechách je situácia v dizajne neporovnateľne odlišná. A treba povedať, že obdobne to tak je aj v architektúre. Priemyselné navrhovanie na Slovensku vnímam hlavne cez *transport design*; v prípade iných foriem mi nenapadá žiadna silná osobnosť, ktorá by u nás pôsobila.

Jozef Michalko: Chýba nám pridaná hodnota dizajnu. Pretože produkovať vstavané skrine len s aplikovaním nových vzorkovníč od výrobcov nie je podľa mňa nábytková tvorba.

Stanislav Meliš: Chýba odvaha pracovať s novými materiálmi či novými postupmi; chýba otvorená myseľ a snaha pozeráť sa na veci inými očami.





Flexibilný policový program Steláž, 2017 – 2019. Preglejka, akrylátové platne, lamináty a spojovacie kovanie.

Foto: Katarína Bako

V skladbe otvoreného, flexibilného a ľahko demontovateľného systému *Štebel'* sa zreteľne zrkadlí architektonické uvažovanie jeho autorov. Architekti Stanislav Meliš a Jozef Michalko sú trénovaní na premýšľanie v štrukturálnych schémach, v prísnej racionalite stavebnej tektoniky aj v dôverných znalostiach stavebných materiálov. *Štebel'*, podobne ako iný ich projekt, policový systém *Steláž* (vo finále Národnej ceny za dizajn 2019 – Produktový dizajn) je v skutočnosti skôr mikroarchitektúrou – funkčnou stavbou než autonómnym prvkom tvarovaného dizajnu. Do hry vstupuje modularnosťou s potenciálom organizovanosti aj stavebnou zostaviteľnosťou. V oboch prípadoch sa policový nábytok stáva autorským manifestom vlastných tvorivých stratégií – architekti sa stotožňujú s funkčne orientovaným navrhovaním, ktoré prenášajú do diel rôznych mierok – od návrhu urbanistických celkov až po nábytok. Ich funkcionalizmus však nie je zbavený poetiky – názvy *Štebel'* a *Steláž* odkazujú k inšpiračným zdrojom návrhov a rezonujú kolektívnym kultúrnym dedičstvom.

Odkiaľ ste čerpali inšpiráciu pri návrhu políc *Steláž*?

↓

Jozef Michalko: *Steláž* (2017 – 2019) sme vymysleli tak, aby bola variabilná tvarovo aj materiálovo. Chceli sme dosiahnuť flexibilitu usporiadania rôznych tvarov, ktoré sa aj v čase dajú meniť. Keď si človek povie, že sa mu už nepozdáva, môže si poskladať z tých istých prvkov niečo nové.

Takýto nábytkový sortiment nám chýbal. Preto sme ho vymysleli a použili v jednom projekte. Pri tej príležitosti sme zistili, že ponúka nekonečné možnosti. Vznikol teda ako dôsledok deficitu.

Vždy keď sme robili nejaké interiéry, zakaždým sme navrhovali nový atyp. Napokon sme dospeli k tomu, že „nemá zmysel každý pondelok vymýšľať niečo nové“, ako hovorieval Mies van der Rohe. Tak sme si povedali, že keď už sme toľko toho navymýšľali, dajme to dokopy a urobme z toho nejaký produkt.

Ako sa pozeráte na kontext, v ktorom vaše diela vznikajú? Je pre

vás dôležitejšie upínať sa skôr na tradíciu a historické dedičstvo, alebo trvať na inovačných revolúciách?

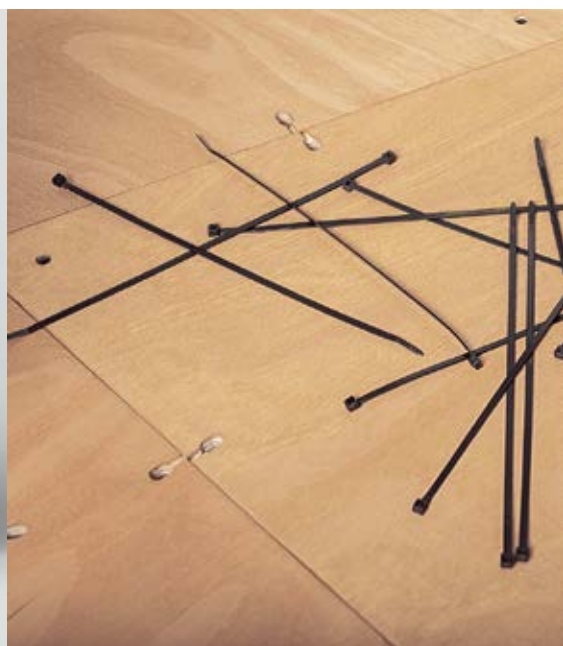
↓

Stanislav Meliš: Tradícia je niečo, čo nás odlišuje. Pokiaľ na ňu nenadviažeme, staneme sa súčasťou globalizmu – všetci čítame rovnaké časopisy, všetci máme rovnaké zdroje, a tak môžeme akurát tak robiť to isté. Ale tradícia je dobrý pevný kameň, od ktorého sa môžeme odraziť. Má veľký potenciál. Teraz máme v hlave napríklad projekt, ktorý sme pracovne nazvali *Spiežovec* – inšpirovali sme sa ľudovými zvoncami. Chceme sa totiž odraziť od plošných návrhov a vyskúšať si trochu aj priestorové tvarovanie.

Jozef Michalko: Podľa mňa je dôležitý práve prienik spomenutého – remeslo a tradíciu treba revolučne inovovať. V zásade ten, kto nepozná tradíciu, len ťažko vytvorí niečo nové. Od toho sa skrátka nedá odrezať. Zároveň ak človek tvorí s materiálom, nejaké remeselné zručnosti sú nutné – či už ich nadobudol vzdelaním alebo skúsenosťami. No a napokon, ak by sme neinovovali, tak by nevznikali nové veci. Stále by sme mali tú istú stoličku, na ktorej sedel Ľudovít XVI.

Všestranný modulárny program Flor, 2000.
Plošné dielce z preglejky, systém spájania
pomocou syntetických suchých zipsov.

Foto: Katarína Bako





Systémové premýšľanie a modulárna skladba sú typické aj pre ďalší nábytkový návrh ateliéru melismichalko.sk – viacúčelový program *Flor* (návrh vznikol v spolupráci s architektom Milanom Pekařom v roku 2020). Aj táto preglejková skladačka môže byť využitá ako polica, no jej uplatnenie je oveľa širšie – dá sa usporiadať do rôznych pódíí, stupňovitých sedení alebo paravánov. Projekt nezaprie jasné upriamenie pozornosti na komerčný interiér – funkčná skladačka s elastickým využitím sa vhodne uplatní v neklasických kancelárskych riešeniach, ktoré sú dlhodobo naklonené prehĺbeným zamestnaneckým interakciám a hravosti.

Čo vás viedlo k návrhu systému *Flor*?

↓

Jozef Michalko: Na začiatku bola lenivosť. Klient potreboval pódium v kancelárskych priestoroch a nám sa nechcelo ísť to zamerať. Povedali sme si, dobre – nebudeme to zameriavať, ale v priestore poskladáme pódium z nejakých jednoduchých modulov. Jednoduchá montáž a možnosť flexibility presvedčila investora. Navyše tento

systém má na rozdiel od vstavaných pódíí aj svoj charakter, pretože na ňom vznikajú obrazce. O to je toto riešenie z nášho pohľadu atraktívnejšie.

Akú úlohu vo vašom tvorivom procese (alebo v tvorbe všeobecne) zohráva radosť z hry?

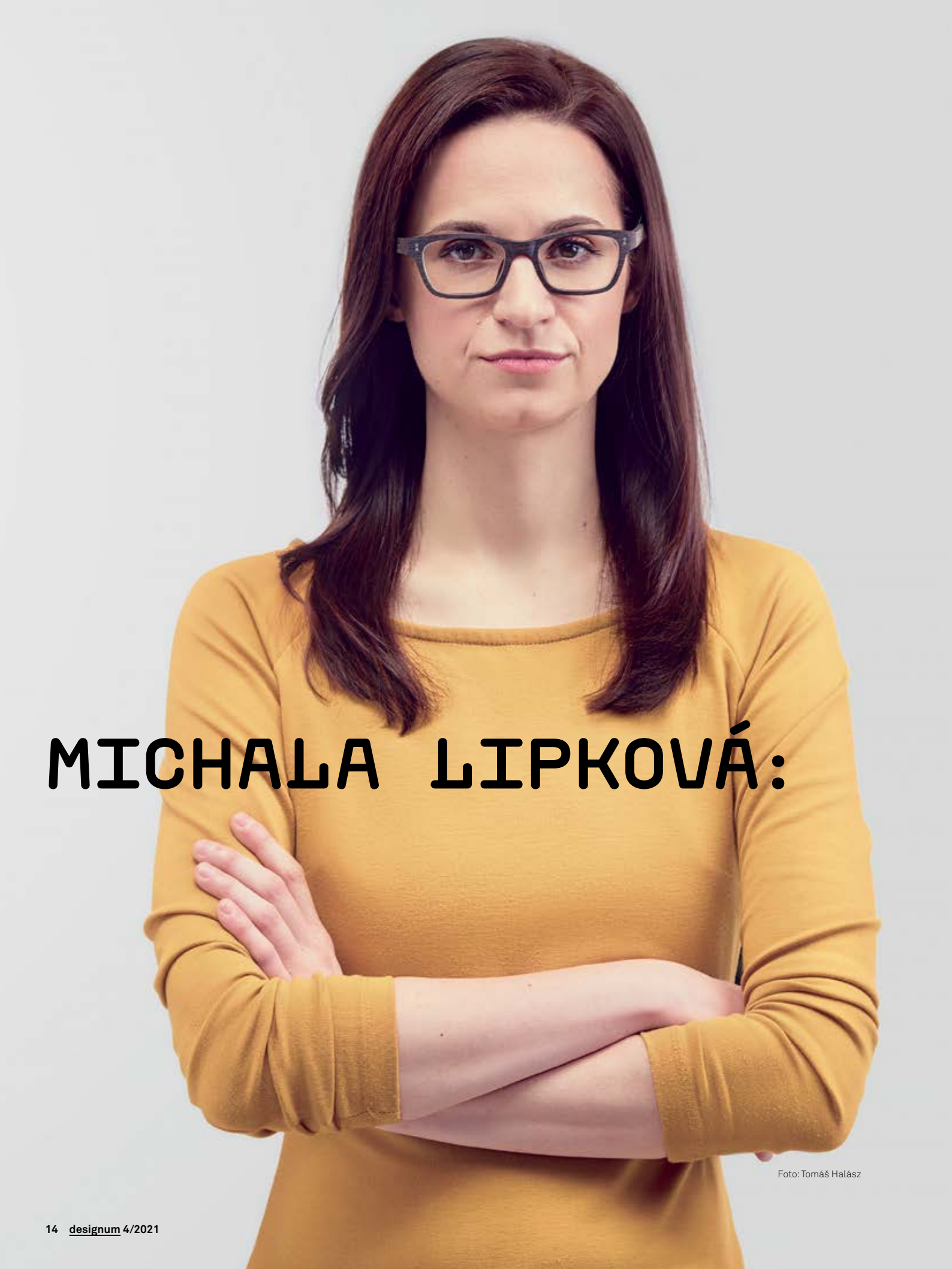
↓

Jozef Michalko: Nikdy som si to neuvedomoval. Naposledy mi to pripomenul kamarát, že sa stále máme iba hrať. Vtedy nás to ešte stále bude baviť. V zásade sme vždy pristupovali k návrhu ako k hre, venovali sme tomu veľa času. Nikdy nevypustíme návrh bez toho, aby sme boli spokojní.

Stanislav Meliš: Keď sa skončí hra, skončí dizajn. ■

Michal Lalinský (1980) je nezávislý publicista a interiérový architekt. Venuje sa predovšetkým nábytku a bytovej tvorbe. V súčasnosti pôsobí ako výkonný editor magazínu *Atrium*; dlhodobo prispieva do viacerých slovenských a českých periodík. Je členom Akadémie design ČR.



A portrait of a woman with long, dark brown hair and black-rimmed glasses. She is wearing a mustard yellow long-sleeved top and has her arms crossed. The background is a plain, light grey.

MICHALA LIPKOVÁ:

Foto: Tomáš Halász

V jadre tvorby produktovej dizajnerky Michaly Lipkovej (1985) sa nachádza fúzia interdisciplinárnej spolupráce a inovatívnych technológií s cieľom vytvoriť produkt s pridanou hodnotou a pozitívnym vplyvom. Paralelne s dizajnerskou tvorbou sa venuje aj vzdelávaniu – je vedúca Ústavu dizajnu FAD STU, kde vedie ateliér TR1MTAB, a zároveň pôsobí v ateliéri MX Lab. Od roku 2013 stojí na čele Flowers for Slovakia, o. z. Je facilitátorkou vzdelávacích platforiem Holis a Covid Colab.

TVORBA NA POMEDZÍ INTERDISCIPLI- NARITY A NOVÝCH TECHNOLÓGIÍ

Text Eva Jenčuráková
Foto archiv Michaly Lipkovej



Medzi ocenenými dielami v Národnej cene za dizajn 2021 – Produktový dizajn bol aj projekt *Modulo* – inovatívne aplikácie uhlíkových nanomateriálov, ktorý získal Špeciálne uznanie za opraviteľný dizajn. V tomto projekte si participovala z hľadiska dizajновой stratégie. Mohla by si nám ho priblížiť?

↓

Projekt *Modulo* rieši problém epidemiologickej prevencie na miestach s hromadným výskytom osôb. So stojanmi na dezinfekciu rúk sa dnes stretávame denne, drvivá väčšina z nich používa dezinfekciu na báze alkoholu. S Vlastou Kubušovou sme na základe zadania, ktoré vzniklo ako výstup kolaboratívneho projektu Covid Colab, hľadali technológie, ktoré by tieto chemické dezinfekčné procesy mohli nahradiť. Vďaka platforme Impulz Corona¹ sme na STU „objavili“ výskum Mariána Vojsa a jeho kolegov zo Slovak Diamond Group² (ďalej SDG).

V rámci ateliérovej tvorby sme sa spolu so študentkami Janou Vlčkovou a Ivanou Palušovou rozhodli navrhnuť škálovateľné zariadenie, ktoré bude používať diamantové nanotechnológie vyvíjané SDG. Toto zariadenie bolo začiatkom roka 2021 realizované ako funkčný prototyp a návštevníci výstavy 18. ročníka Národnej ceny za dizajn v priestoroch Hurbanových kasární mohli jeho funkčnosť otestovať doslova na vlastnej koži.

Modulo sa skladá z troch častí, pričom diamantové nanotechnológie sa používajú na elektrolýzu vody. Výsledkom elektrolýzy vody je produkcia vody s dezinfekčnými vlastnosťami bez nutnosti pridania chemikálií, ktorú prototyp dávkuje namiesto klasickej alkoholovej dezinfekcie. Fotokatalýza vzduchu potencionálne čistí vzduch od vírusov, baktérií a prachových častíc. Základom technológie je špeciálne povrchovo upravená penová keramika s aktívnou fotokatalickou vrstvou, ktorá pomocou ožiarovania UV svetlom degraduje škodlivé látky z ovzdušia (cigareotvý dym, rozpúšťadlá, NOx a pod.).

Modulárne dezinfekčné
zariadenie Modulo, 2021.
Dizajn: Michala Lipková,
Vlasta Kubušová, Ivana Palušová,
Jana Vlčková, spolupáca:
Marian Vojs, Martin Vrška.
Vizuálna: Ivana Palušová, Jana Vlčková



Zariadenie *Modulo* má nesporne veľký význam nielen z protiepidemiologického hľadiska, ale aj vďaka svojej šetrnosti k životnému prostrediu. V čom je toto zariadenie inovatívne v porovnaní s konkurenčnými produktmi, pokiaľ ide o jeho environmentálny účinok?

↓

Modulo podporuje prevenciu ochorenia COVID-19 prostredníctvom dezinfekcie rúk, čistenia vzduchu bezprostredného okolia stojana a kontroly vstupujúcich. Informačná funkcia ani meranie teploty nie sú samy osebe ničím výnimočným, navrhli sme ale vlastnú aplikáciu³, ktorá zobrazuje počet nakazených, a klient si ju môže personalizovať. Najviac inovatívnou funkciou je tvorba bezalkoholovej dezinfekčnej vody a perspektívnej eliminácie vírusov z ovzdušia, ktoré dnes vo väčšine prevádzok bežné nie je.

Ako už bolo spomenuté, projekt získal Špeciálne uznanie za opraviteľný dizajn v Národnej cene za dizajn 2021. Treba ale zdôrazniť, že išlo o prvý funkčný prototyp, nie o sériovo vyrábaný produkt. Konštrukcia stojana bola navrhovaná s ohľadom na stabilitu celého objektu, perspektívnu škálovateľnosť funkcií, variabilné upevnenie vnútorného hardvéru a vonkajších

informačných prvkov. V čase vzniku tohto rozhovoru sa rodí aj nová verzia zariadenia, ktorá berie do úvahy zistené nedostatky a produkt by mala výrazne zjednodušiť a uľahčiť komercializáciu technológií, ktoré sa týmto projektom snažíme uviesť na trh. Aj v pokračovaní projektu sa, samozrejme, s Janou a Ivanou stále zamýšľame nad celým životným cyklom výroby, rozoberateľnosťou konštrukcie a opodstatnenosťou materiálov, ktoré použijeme.

Ocenený projekt *Modulo* vzišiel z iniciatívy Covid Colab ako interdisciplinárna spolupráca pracovísk Fakulty architektúry a dizajnu a Fakulty elektrotechniky a informatiky Slovenskej technickej univerzity. Ako hodnotíš aspekt spolupráce z hľadiska úspešnosti projektu?

↓

Dizajn má schopnosť „preložiť“ jazyk nových technológií do reči, ktorej rozumie každý. Tento projekt nebol moja prvá spolupráca s kolegami z FEI STU či s absolventmi tejto fakulty, ktorí sa rozhodli podnikať. Líšil sa však najmä v tom, že celý vznikol „na diaľku“ a fyzicky sme sa všetci spolu stretli snáď až v Hurbanových kasárňach pri inštalácii hotového prototypu. Je skvelým

príkladom toho, že sa to dá aj v prípade ťažšie zrozumiteľných technológií a komplexných produktov.

Jana a Ivana boli s projektom vybrané ako účastníčky akceleračného programu Challenger, ktorého sa momentálne zúčastňujú. Projekt síce vznikol ako školské zadanie, ale pracovali sme na ňom značne nad jeho rámec a spoločne ho rozvíjame ďalej. Výskumná skupina SDG má ambíciu vytvoriť spin-off firmu s participáciou STU, ktorá by zabezpečovala komercializáciu vyvíjaných technológií a mohla by sa stať prvou, v ktorej na STU bude svojím podielom zastúpený aj dizajn.

Na Fakulte architektúry a dizajnu STU pôsobíš ako vedúca Ústavu dizajnu. Okrem toho vedieš aj ateliér produktového dizajnu pod názvom TR1MTAB⁴ so zameraním na interdisciplinárne spolupráce. Ako tento ateliér vznikol a ako v ňom prebieha vzdelávanie?

↓

TR1MTAB je jedným z deviatich vertikálnych ateliérov, aktívnych v študijných programoch dizajnu na FAD STU⁵. Zameriavame sa na skoré fázy vývoja nových produktov. Je to špecifická oblasť dizajnerskej tvorby, v ktorej

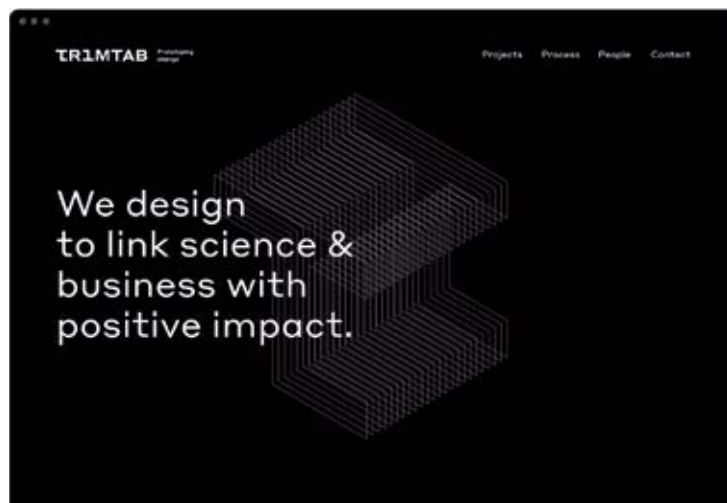
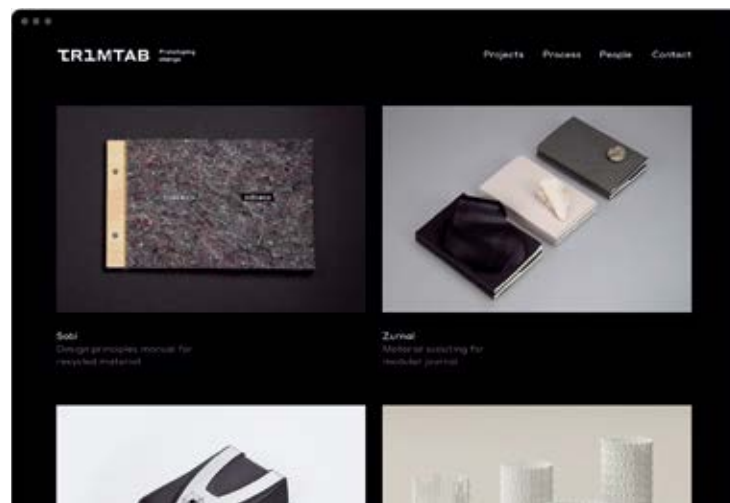


Letná škola Holis , 2019,
Santa Clara Saboia,
Portugalsko.
Foto: Krstan Petrucz

Lea Turzáková
a Michala Lipková
v ateliéri MX Lab, 2021.
Foto: Petra Hurai



Vizuálna identita ateliéru
TR1MTAB, 2020. Grafický
dizajn: Peter Chmela





Nositeľná kamera
Benjamin button, 2017.
Vizualizácia: Michala Lipková

je dobre uplatniteľný materiálový, technologický či užívateľský výskum. Aj z tohto dôvodu dáva prepojenie na prostredie univerzity zmysel a školy majú najmä štartujúcim firmám čo ponúknuť. V skorých fázach vývoja majú dizajnéri zároveň najväčšiu možnosť produkt ovplyvniť.

V ateliéri TRIMTAB vznikli okrem už spomínaného projektu *Modulo* aj ďalšie pozoruhodné projekty – rodinná smart kamera *Benjamin button*, dizajnové riešenie pre spektrometre pod názvom *Lumini* či manuál dizajnových princípov pre značku *Sobi*. Ide prevažne o projekty študentov, ktoré sa pod tvojím vedením podarilo zrealizovať v spolupráci s odborníkmi z praxe. Ako sa vám darí nájsť rovnováhu medzi konceptuálnym poňatím projektu, inovatívnosťou a uplatniteľnosťou projektov v praxi?

↓

Na projekte ekosystému rodinných spomienok pre startup Benjamin button som pracovala ako dizajnérka sama, bez zapojenia študentov. V našom portfóliu projekt figuruje aj preto, že vďaka nemu som si prakticky overila zásadný význam úvodného výskumu a iteratívneho testovania technologických produktov. Zároveň som si

však, bohužiaľ, uvedomila, že na toto väčšina začínajúcich slovenských firiem nemá čas, peniaze a častokrát ani skúsenosti. Spolupráca so študentmi dokáže túto „dieru na trhu“ vyplniť a môže ponúknuť práve toto úvodné hľadanie a testovanie ideí výmenou za prax, ktorá je pre študentov cenná. Dôležitým zistením môže byť aj to, že niektoré idey na trhu fungovať nebudú – ak táto validácia príde dostatočne skoro a ak dizajnér dokáže z testovania vyvodiť, čo, naopak, potenciál má.

Ako spoluprácu a previazanie s praxou hodnotia študenti?

↓

Mám skúsenosť, že projekty naviazané na zadania z komerčného či výskumného prostredia fungujú na ambicióznych študentov ako magnet. Priťahujú mladých dizajnérov, ktorí sa neboja výziev, tvrdej práce, ale ani zlyhaní. Naš dizajnerský proces má tri základné pravidlá: robiť informované rozhodnutia na základe výskumu, používať princípy cirkulárneho dizajnu a prototypovať – či už fyzicky, alebo digitálne. Každý projekt musí mať uchopiteľný výstup, ktorý rieši problém a ponúka odpoveď na otázku, ktorú sme si na začiatku položili. Nie je to vždy jednoduché, ale verím, že nielen pre mňa je tento prístup obohacujúci. Potvrdzuje

to aj projekt Modulo tým, že dokáže osloviť verejnosť a získať pozitívnu spätnú väzbu aj mimo školy.

V rámci FAD STU pôsobíš spolu s Petrom Olahom aj v ateliéri MX Lab – Mobility Experience Laboratory. Aké je jeho zameranie a ako prebieha proces výučby v tomto ateliéri?

↓

„Laboratórium zážitku z mobility“, ako sa názov MX Lab-u snažíme prekladať do slovenčiny, vzniká vďaka dlhodobej spolupráci FAD STU so Škoda Auto. Za jej úspešné naštartovanie vďačíme práve Petrovi Olahovi a Petrovi Paliatkov. Cieľom tohto pracoviska je budovanie kapacít v oblasti dematerializovaných dizajnerských postupov (napríklad navrhovanie vo virtuálnej realite) a v oblasti navrhovania používateľského zážitku a digitálnych rozhraní fyzických produktov, ktorých exemplárnym príkladom je práve automobilové HMI⁶.

Akú rolu zohráva v tvojej práci používateľský zážitok⁷ a v širšom kontexte aj prieskum, tvorba prototypov a spätná väzba od používateľa?

↓

Moja nedávno vydaná publikácia *Dizajnerský kompas*⁸ sa venuje

praktickým nástrojom dizajnérskeho výskumu, ktoré sú aplikovateľné v akademickom prostredí. Úvodný výskum a analýza problému ma na dizajnérskom procese vždy bavili najviac. Dizajn zážitku je oblasť, ktorej sa chceme v blízkej budúcnosti na FAD STU venovať systematicky. V akademickom roku 2021/2022 sme spustili upravenú verziu študijných programov, ktoré dávajú viac priestoru výučbe metód dizajnérskeho výskumu, a jeden predmet, ktorý garantujem, sa vyslovne venuje dizajnu používateľského zážitku. Je dôležité dodať, že keď hovorím o používateľskom zážitku, nemyslím tým výlučne len oblasť digitálnych produktov ako mobilné a webové aplikácie, ale aj navrhovanie nehmotných aspektov interakcie s fyzickými produktami, napríklad v oblasti IoT⁹ alebo už spomínaných automobilových rozhraní.

Okrem pôsobenia na akademickej pôde univerzity sa venuješ aj vzdelávaniu v rámci viacerých multidisciplinárnych iniciatív. Spoločným menovateľom pre vzdelávacie platformy

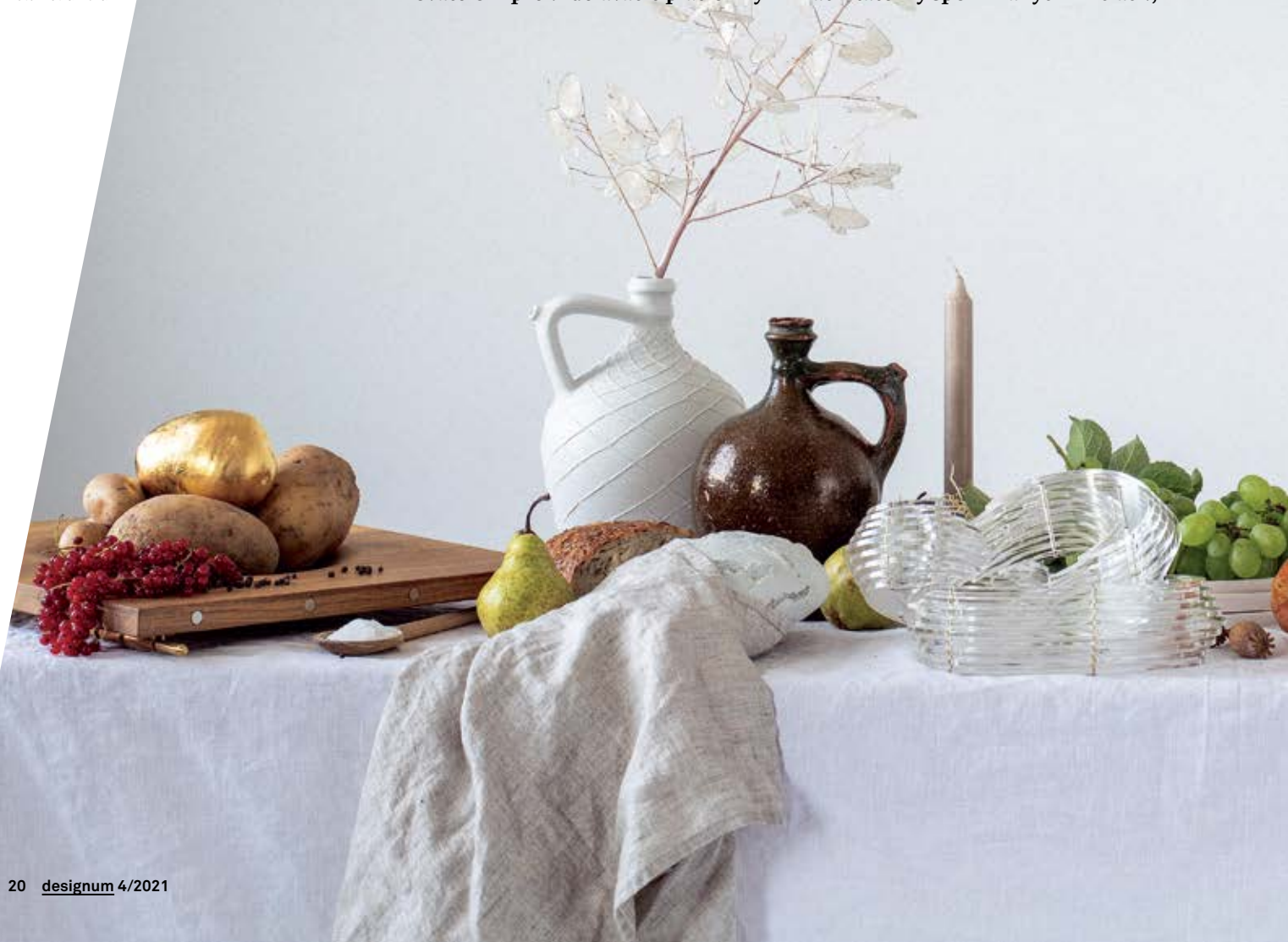
Holis a Covid Colab¹⁰, v ktorých pôsobíš ako facilitátorka, je okrem interdisciplinárnej spolupráce aj dizajn s pridanou hodnotou. Ako vnímaš spoluprácu dizajnérov s inými profesiami v kontexte takýchto iniciatív?

↓

Cieľom Holis-u vždy bolo najmä používanie postupov dizajnérskeho myslenia ako nástroja spolupráce v interdisciplinárnych tímoch s cieľom riešiť komplexné spoločenské problémy. Na konci procesu je málokedy fyzický výrobok. Môže ísť o podnikateľský koncept alebo napríklad službu s „pridanou hodnotou“. Do budúcnosti vnímam spoluprácu medzi disciplínami ako nevyhnutný aspekt vzdelávania.

Od vypuknutia pandémie prebiehala spolupráca v rámci iniciatív Holis a Covid Colab v online priestore. Spolupráca na diaľku poskytuje nesporne mnoho benefitov tak pre projekt, ako aj pre jednotlivých členov tímu. Ak by si ju mohla hodnotiť z hľadiska produktovej dizajnérskej i facilitátorskej spomínaných iniciatív,

Kolekcia Taste my Story, 2021,
projekt Flowers for Slovakia.
Foto: Petra Hurai



v čom vnímaš jej najväčšie benefity a čo je, naopak, výzvou?

↓

V čase vzniku tohto rozhovoru prebieha prvý „hybridný“ Holis. Letné školy, ktoré zakladateľ tejto vzdelávacej platformy Maxim Dedushkov doteraz organizoval, boli vždy do veľkej miery aj o cestovaní a zážitku z miesta, na ktorom sa konali, či to bolo napríklad kreatívne centrum manželov Rygali-kovcov¹¹ v poľskom Sobole, alebo portugalské centrum „pre rurálnu budúcnosť“ CLARA. Preniesť priamy osobný zážitok z klastrov spoločenských inovácií sa do virtuálneho priestoru dá len ťažko. Dúfame, že sa k „live“ formátom budeme môcť vrátiť. Hybridné vzdelávanie prináša úplne iné benefity, ako sú napr. cenová dostupnosť či časová flexibilita. K dizajnu vzdelávacieho zážitku v online prostredí sa z tohto dôvodu snažíme pristupovať ako k samostatnému problému.

Spolupráca s miestnymi výrobcami alebo organizáciami a lokálny kontext sú dôležité nielen v súvislosti s platformou Holis, ale aj pre

Flowers for Slovakia¹², ktoré vedieš od roku 2013. Táto iniciatíva si vybudovala dobré meno nielen v rámci slovenskej dizajnovej scény, ale aj v zahraničí. Mohla by si nám priblížiť jej aktuálnu kolekciu produktov?

↓

Najnovšia kolekcia projektu Flowers for Slovakia, inšpirovaná slovenskou gastronómiou, vznikla počas workshopu na Nádvorí v Trnave už v roku 2019. Pre situáciu spôsobenú pandemiou sme ju ako celok predstavili verejnosti až v októbri 2021 na Designbloku v Prahe. Vanda Gábrišová, s ktorou sme spolupracovali na dizajne inštalácie, priniesla koncept multisenzorického zážitku. Ten bol v danej situácii veľmi ťažko realizovateľný. Slávnostný stôl, na ktorom sme v Prahe kolekciu napokon prezentovali, pozýva diváka dotknúť sa objektov alebo ich priamo ochutnať. Jednotlivé objekty rozprávajú príbehy tradičných receptov, zvykov, stolovania. Ako po minulé roky, aj táto kolekcia obsahuje také diela, ktoré tému interpretujú abstraktnejšie. Jedným z nich je napríklad objekt s názvom *Nech sa*

páči, betónová misa plná uhlia od Zaca Banika, Američana so slovenskými koreňmi, ktorý rozpráva príbeh slovenských emigrantov v USA.

Akú úlohu v tvojej dizajnerskej tvorbe zohrávajú nové technológie a materiály? Existuje materiál alebo technológia, ktorú by si rada zapojila do riešenia projektu, ak by sa naskytla vhodná príležitosť?

↓

Asi ako pre každého produktového dizajnéra technológie a materiály sú hlavné premenné rovnice, s ktorými pracujem. Vždy ma fascinovali aditívne výrobné technológie a generatívny dizajn, aj keď stále len objavujeme, ako ich v produktovom dizajne naozaj efektívne uplatniť. Zatiaľ ma to baví skúšať. Jedným z takýchto projektov bol aj projekt zameraný na 3D tlač keramiky pod názvom *Clay Next*. Na druhej strane som sa v poslednom čase naučila pozerieť späť, hľadať inšpiráciu v jednoduchých, *low-tech* riešeniach a remeselnej výrobe. Naše postupy nemusia byť nutne technologicky vyspelé, aby vyriešili problém.





Ohľaduplnosť k životnému prostrediu a *life-centered design*¹³ sa oproti *human-centered*¹⁴ prístupu čoraz viac dostávajú do popredia. Akým spôsobom reflektuješ tento prístup pri riešení dizajnových produktov a v širšom slova zmysle aj v rámci vzdelávania mladšej generácie dizajnérov?

↓
Je to jednoznačne nevyhnutné reorganizovanie priorít. V určitom momente ma v tejto otázke veľmi ovplyvnili názory Johna Thackaru¹⁵, Ezia Manziniho¹⁶, Timothyho Mortona alebo napríklad ekonomická teória Kate Raworth¹⁷. Musíme nájsť spôsob, ako tieto témy dostať do centra pozornosti aj vo vzdelávaní, a nemôžeme sa tváriť, že to tak dnes je.

Majú dizajnérske vzdelávanie a interdisciplinárne spolupráce priamy vplyv aj na tvoju vlastnú tvorbu? Čo je pre teba katalyzátorom nových nápadov a impulzom pre nové projekty?

↓
Prostredníctvom platformy TRIMTAB chcem vyskúšať, či dokážeme prepojiť výskum a vzdelávanie s projektami pre prax. Snažím sa svoje pracovné aktivity čo najviac integrovať. Vždy som bola

tímový hráč, len málo projektov som realizovala ako jediný dizajnér-autor. Cítim sa ako dizajnérka užitočná v pozícii fullerovského „being a trimtab“¹⁸. V logu ateliéru pracujeme so symbolikou otáčajúcej sa jednotky, ktorá sa mení na písmeno „T“, spájajúc symbol „prechodu“ k udržateľnejšiemu fungovaniu spoločnosti s potenciálom aktívneho jednotlivca.

Tony Fry v jednom zo svojich článkov raz napísal, že dizajnéri dnes končia štúdium s pocitom pohrďania odbovom, ktorý vyštudovali, pretože vedia, že boli školení pre minulosť, nie pre budúcnosť¹⁹. Obávam sa, že s ním do veľkej miery súhlasím, a je to pre mňa jedným zo stimulov hľadať nové cesty nielen vo vzdelávaní, ale aj pri celkovom hľadaní nových polôh dizajnu v súčasnom priemysle. ■

Eva Jenčuráková je doktorandkou v ateliéri Vizuálna komunikácia, Katedra dizajnu, FU TUKE. V rámci dizertačnej práce sa venuje návrhu pomôcok pre deti s kortikálnou poruchou zraku. Paralelne pôsobí ako grafická dizajnérka, pričom sa aktívne zaoberá ekológiou a udržateľnosťou v kontexte grafického dizajnu.

- 1 Projekt IMPULZ CORONA STU je zdieľaný výskumnový priestor pre študentov, pedagógov a vedcov STU, UK a SAV, ktorý vznikol v máji 2020 pod záštitou rektora STU Miroslava Fikara ako reakcia na krízu spôsobenú koronavírusom. Dostupné na: <https://impulz.stuba.sk>
- 2 Slovenská diamantová skupina (SDG) je zoskupenie vedcov na Fakulte elektrotechniky a informatiky STU, ktorí sa zameriavajú na výskum a inovatívne aplikácie uhlíkových nanomateriálov. Viac informácií: <http://www.slovakdiamondgroup.sk>
- 3 Autorom cloudovej aplikácie je študent FEI STU Adam Rúžička a aplikácia vznikla ako súčasť jeho bakalárskej práce pod vedením Richarda Balogha.
- 4 Webstránka štúdia TRIMTAB tvoriaceho po heslom Prototyping change: <https://tr1mtab.com/>
- 5 Na Fakulte architektúry a dizajnu sa výučba ateliérovej tvorby v študijných programoch dizajn uskutočňuje formou tzv. vertikálnych ateliérov. Vertikálny ateliér spája študentov viacerých ročníkov do jedného štúdia, v ktorom môžu pracovať na rovnakom zadaní samostatne alebo v tímoch. Koncept fungovania ateliérovej výučby pod týmto názvom bol na FAD zjednotený vo všetkých študijných programoch ako jedna z iniciatív dekana Pavla Gregora.
- 6 Z angl. HMI, resp. Human Machine Interaction (interakcia človeka so strojom/počítačom).
- 7 Z angl. UX, resp. User Experience.
- 8 Lipková, Michala: *Dizajnerský kompas: Nástroje a metódy dizajnerského výskumu v akademickom prostredí*. CD-ROM [elektronický dokument]. 1. vydanie. Bratislava : SPEKTRUM STU, 2021. 63 s. Dostupné na internete: https://www.fa.stuba.sk/buxus/docs/Ateliery/at-test/skripta/Lipkova-M_DIZAJNERSKY-KOMPAS.pdf.
- 9 Z angl. IoT, resp. Internet of Things, v informatike označenie na prepájanie zariadení, objektov, ľudí prostredníctvom internetu.
- 10 <https://www.weareholis.org/> a <https://covidcolab.sk/>
- 11 Zakladateľmi nadácie Sobole sú poľskí dizajnéri Tomasz a Małgorzata Rygalik. Viac informácií: <http://sobole.info/>
- 12 Občianske združenie Flowers for Slovakia. Viac informácií: <https://f4sk.com/>
- 13 Z angl. life-centered design (dizajn s ohľadom na život/planétu).
- 14 Z angl. human-centered design (dizajn s ohľadom na človeka).
- 15 Thackara, John: *How to Thrive in the Next Economy. Designing Tomorrow's World Today*. London : MBM Print, 2015.
- 16 Manzini, Ezio: *Design, When Everybody Designs*. Cambridge : MIT Press, 2015.
- 17 Raworth, Kate: *Doughnut Economics: Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*. London : Random House Business Books, 2017.
- 18 Fuller, Richard Buckminster: *Education Automation. Comprehensive Learning from Emergent Humanity*. Bremen Lars Müller Publishers, 1962. Citované z českého prekladu: Fuller, Richard Buckminster: *O vzdělání*. Kounice : MOX NOX, 2014, s. 22.
- 19 Fry, Tony: Design after design. *Design Philosophy Papers*, vol. 15, 2017, issue 2, s. 99 – 102. Dostupné na: <https://doi.org/10.1080/14487136.2017.1392093>

INTERIOR. ARCHITECTURE. HOSPITALITY.

by heimtextil

 messe frankfurt

11.–14. 1. 2022
FRANKFURT NAD MOHANOM

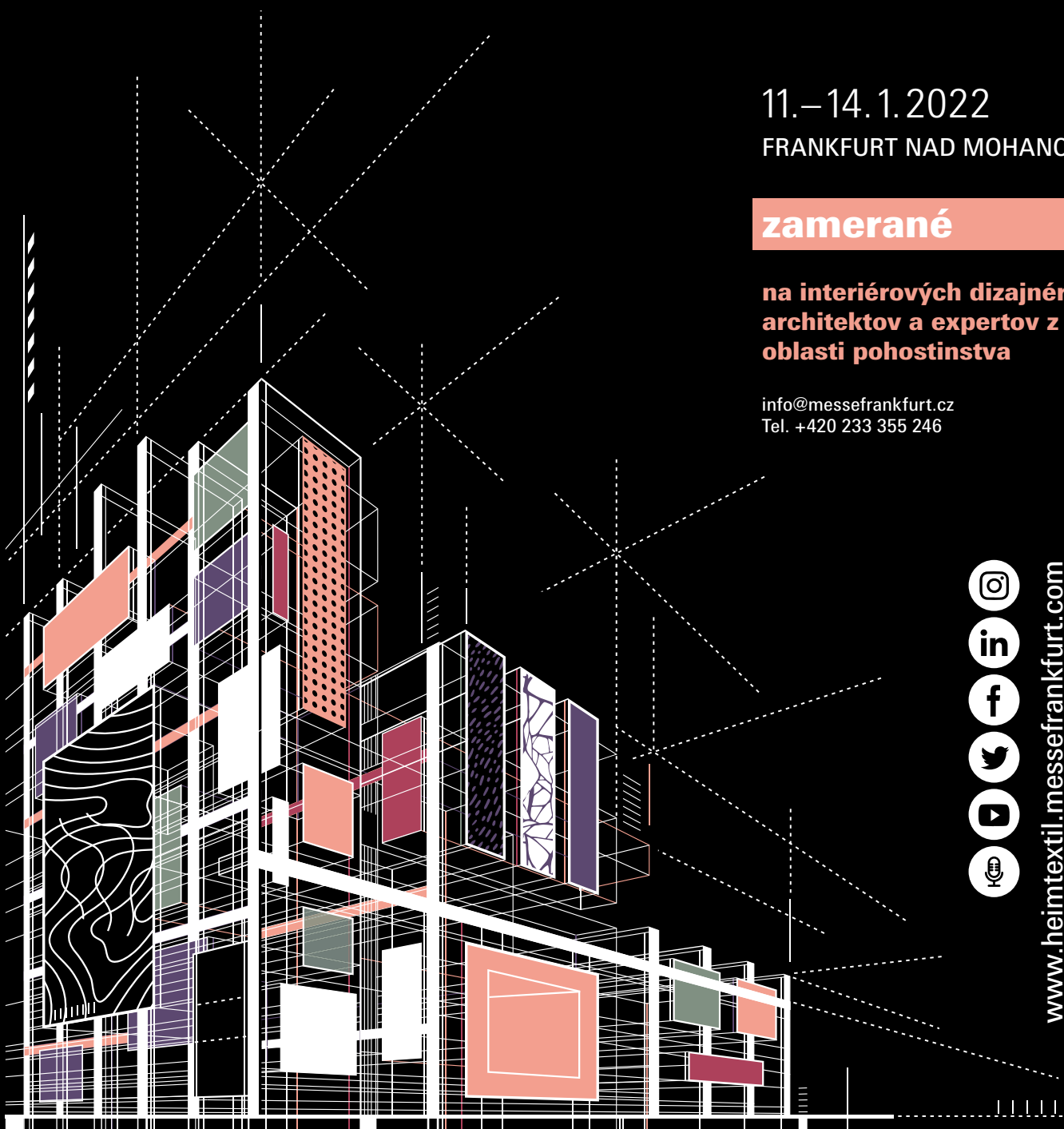
zamerané

**na interiérových dizajnérov
architektov a expertov z
oblasti pohostinstva**

info@messefrankfurt.cz
Tel. +420 233 355 246



www.heimtextil.messefrankfurt.com



A man in a dark sweater is shown in profile, holding up a glowing, textured object that resembles a small, illuminated sculpture or a piece of fabric. The background is dark and filled with the silhouettes of leaves and branches, creating a moody and artistic atmosphere.

Knižnica materiálov Ľubomíra Ontkóca

Text Petra Polláková
Foto Ľubomír Ontkóc



Vihorlat, 2021.

Lubomír Ontkóc (1989) študoval na Katedre úžitkového umenia Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave v Ateliéri keramiky pod vedením Daniela Piršča (2009 – 2015). Dnes žije a pôsobí v Prahe. Vo svojej tvorbe sa zameriava na experimentálne využitie hornín, ktoré buď spracováva samostatne, alebo v rôznych kombináciách s keramikou a porcelánom. K experimentovaniu ho už počas štúdia priviedol záujem o tradičné východoázijské glazúry a ich zloženie, kde sa uplatňujú vyvreté horniny vulkanického pôvodu. Pri prvých pokusoch s tavením žuly začal objavovať široké možnosti využitia tohto materiálu, ako aj úplne nové postupy a technológie. Zásadným je v tomto smere rešpekt ku spracovávanému materiálu, ktorému do veľkej miery necháva voľnosť, aby sa správne prirodzene. Mimoriadna technická zdatnosť autorovi zároveň umožňuje originálne prepájať tavené horniny s keramikou a porcelánom, čím v mnohých ohľadoch prehodnocuje samotnú tradíciu tejto oblasti umeleckej tvorby.

S Ľubomírom som sa rozprávala pri príležitosti pražského Designbloku, na ktorom predstavil v rámci výstavných priestorov v Gabriel Loci svoj nový projekt *Knižnica materiálov*.

Tvoj projekt patril z môjho pohľadu v rámci tohtoročného Designbloku k najpodnetnejším a zároveň ukázal, že súčasný dizajn môže mať stále veľmi blízko k voľnému umeniu. Jadro prezentácie tvorí väčší súbor váz, na ktorých experimentuješ s glazúrami z rôznych typov tavených vulkanických hornín. Veľmi súčasný konceptuálny projekt prezentuješ v „klasikej“ forme, kde pracuješ s dôrazom na jedinečnosť a detail jednotlivých objektov a materiálov. Vázy sú inštalované v niekoľkých výškových úrovniach a v dynamickom slede. Striedajú tu rôzne tvary a veľkosti predmetov a typy glazúr. Pre divákov sú tu pripravené schodíky, aby mohli podrobne preskúmať aj vyššie umiestnené objekty. Prečo si zvolil práve tento typ prezentácie?

↓
Sčasti som vychádzal z minuloročnej inštalácie, kde som mal popri hlavnom

projekte na stene vystavené portfólio starších prác umiestnených na subtilných kamenných policiach. Tie sú z úlomkov tabuľovej žuly z kamenárstva, kotvených do steny rôzne dlhými oceľovými roxormi.

Už od konca Designbloku 2020 som chcel opäť použiť rovnaký koncept políciek a celý projekt vystaviť v čo najširšej miere. Konceptne som vychádzal z vizuálu starých knižníc a lekární, kde sú na policiach úhladne jedna vedľa druhej vystavené jednotlivé knihy či dózy s lekárenskými materiálmi.

Schodíky majú ešte viac evokovať priestor knižnice. Ak po nich divák vystúpi nahor, zmení sa mu uhol pohľadu na vystavené vázy a bude si ich môcť detailne prezrieť a preskúmať na nich všetky podrobnosti. Podobne ako keď sa čitateľ pozrie do knižného regálu a prečíta si abstrakt ku knihe.

V jednej časti prezentácie nechávaš diváka nahliadnuť i do svojho „laboratória“, keď ukazuješ archív jednotlivých vzoriek tavených hornín, ktoré si použil ako glazúry. Ak sa





nemýlim, ide o horniny z tridsiatich geologických lokalít z Českej i Slovenskej republiky, ktoré si v predchádzajúcich mesiacoch v rámci prípravy projektu osobne navštívil. Na prvý pohľad zaujmú slávne miesta, ako je hora Říp, symbol českej histórie. Aké parametre vo výbere jednotlivých lokalít hrali zásadnú rolu?

↓

Vo výsledku ich bolo viac než tridsať, vystavil som výber tých najpodarenejších vzoriek. Lokality som volil na základe ich vulkanického pôvodu. Tých je v Česku aj na Slovensku mnoho, preto som vyberal lokality, ktoré pre mňa majú nejaké osobné plus. Hora Říp bola na tomto pomyselnom rebríčku na prvom mieste. Ďalej ma zaujali sopky v okolí Bruntálu, ktoré sú jedny z najmladších v Česku, alebo vrch Bořeň – najväčšia samostatne stojaca skala v strednej Európe. Zaujímavý je v tomto smere taktiež Beroun a jeho okolie, poznamenané podmorským vulkanizmom. Mám v obľube čadičové pískaly Vaňovského vodopádu v Ústí nad Labem. Osobný význam má pre mňa napríklad Vihorlat, sopka týčiaca sa nad mojím rodným mestom.

Je fascinujúce, ako sa ti darí prepojiť experimentovanie s glazúrami s klasickou estetikou umeleckého objektu a zároveň s určitou symbolickou rovinou. Všimla som si, že mnohí diváci sa pri prehliadke tvojej prezentácie zaujímali, či si použil na glazúry i horniny z okolia ich bydliska, regiónu. Roztavený kameň z hory Říp tak môže byť aj vtípnou a nápaditou hrou na tému národovectva či lokálpatriotizmu. Snažil si sa niekedy v rámci tvorby „roztaviť“ aj iné slávne symbolické objekty českej či slovenskej histórie?

↓

Na Říp sa pozerám z dvoch strán. Tá prvá predstavuje možnosť mať doma vázu dekorovanú taveninou z národnej hory, na ktorej praotec Čech ukázal, kde sa bude rozkladať česká zem. Cítim v tom ale i určitý sarkastický význam v zmysle, že nejaký Slovák prišiel a roztavil tu v Čechách národný kopec.

Momentálne mám roztavených týchto tridsať lokalít, no do budúcnosti budú pribúdať určite ďalšie. Vidím to skôr ako svoje celoživotné dielo, prejsť celé

územie Česka a Slovenska a otestovať všetky vulkanické horniny, ktoré sa tu nachádzajú.

Najbližšie plánujem precestovať Banskú Štiavnicu, ktorá leží v kaldere stratovulkánu. Ten mal pôvodne výšku až okolo 4 000 metrov, o čom príliš veľa ľudí nevie. Z môjho pohľadu je zaujímavé priblížiť verejnosti aj touto cestou zaujímavosti z geológie.

Okrem geologicky alebo historicky významných miest si pri experimentovaní s glazúrami použil i niektoré na prvý pohľad „banálnejšie“ materiály. Zaujalo ma najmä využitie liateho čadiča, ktorý je napríklad súčasťou mestského kanalizačného potrubia. Výsledkom experimentovania s čadičom je jedna z najzaujímavejších tmavých glazúr, ktoré si na Designbloku predstavil. Farebnosťou i textúrou dokonca pripomína esteticky vysoko hodnotenú čínsku polevu, tzv. „zajačiu srst“. Tvoj záujem o tvaroslovie a glazúry východoázijskej keramiky sa prebudil už počas štúdia. Do akej miery sú pre teba i v súčasnej tvorbe



Kolekcia PorcStone vase, 2021.

dôležité odkazy na túto estetickú tradíciu?

↓

Toto sa práve týka tej mojej sarkastickej stránky tvorby. Cestou je pre mňa roztaviť niečo, v čom napríklad prúdia mestské splašky, a vytvoriť z toho estetickú polevu keramickej vázy. To, že roztavením čadiča získam glazúru, ktorá je v Číne známa pod názvom *ten-moku*, som vedel, ale že to bude práve variant „zajačej srsti“, bolo pre mňa veľkým prekvapením.

Tvaroslovím tento súbor váz vychádza práve z ázijskej estetiky. V prípade dvoch z troch váz ide o priame inšpirácie kórejským a japonským tvarom. Vychádzal som z naturálneho prístupu ku keramike a jej dekorovaniu, kde je cenený práve akt náhodnosti a kde si vázu v podstate dekoruje glazúra, nie keramik. Preto ako polevy používam horniny, ktoré nijako nemiešam. Používam ich buď iba ako zomletú glazúru, alebo ako kus surového kameňa, ktorý „iba“ položím na povrch vázy. Kameň sa v peci vplyvom tepla roztaví a pokryje povrch vázy hrubým nánosom taveniny.

Ako vyplýva z celého rozhovoru, základom tvojej tvorby je neustále experimentovanie. To predpokladá momenty prekvapenia a počíta aj s chybami, ktoré však môžu byť pre ďalšiu tvorbu prínosom. Zažil si v rámci prípravy *Knižnice materiálov* nejaké zásadnejšie prekvapenia, ktoré ťa prípadne posunuli iným smerom, než si pôvodne zamýšľal?

↓

Moment prekvapenia je asi to, čo ma na experimentovaní najviac láka. Pôvodne som predpokladal, že farebnosť hornín, s ktorými som pracoval, bude v rozpätí od tmavohnedej po čiernu. Nakoniec sa pohybujem od bielej, béžovej cez celú škálu hnedej, oranžovej až po tú čiernu. Respektíve aj tie, ktoré vyšli „iba“ hnedé, majú veľmi peknú kryštalickú štruktúru. Nie je to iba jednofarebná hnedá. Dalo by sa povedať, že som bol prekvapený z každej jednej glazúry, ktorú som objavil, a to ešte z jedného dôvodu. Zistil som, že farebnosť sa správa rozdielne na plochom alebo zvislom tvare. Vychádza inak na bielom porceláne a inak na kamenine, ktorú si sám pigmentujem, alebo na váze

PorcStone espresso, 2017.





glazovanej transparentnou polevou. Možností je veľa, preto mám z každej jednej horniny niekedy aj viac než sedem farebných variantov.

Pokiaľ ide o posun iným smerom, snažím sa prácu striktnie dokončiť v pôvodnom koncepte, ktorý mám v sebe ideovo celý doladený. Ak nájdem materiál, ktorý by ma mohol viesť iným smerom, tak o ňom najprv začnem dlho uvažovať, až potom čo ukončím pôvodný projekt, začnem vytvárať ďalší.

S prepájaním keramiky, porcelánu a kameňa pracuješ veľmi inovatívne i vo svojich ďalších projektoch. V kolekcii *PorcSand* používaš zmes porcelánovej hmoty a vulkanického piesku, ktorý sa na povrchu hrnčiek vytavuje a vytvára jedinečné dekorácie. V práci *PorcStone* zase skúmaš možnosti technického i umeleckého prepojenia porcelánu a surovej žuly. Natavovaním žuly na porcelán vznikajú dynamické, plasticky pôsobiace glazúry, ktoré kontrastujú s hladkosťou porcelánu.

↓

PorcStone zachytáva dva materiály, ktoré na seba na prvý pohľad nenadväzujú. Minerály, z ktorých vzniká porcelán (kremeň, živec, kaolín), obsahuje i žula, pričom kaolín vzniká postupným zvetrávaním živcov. Toto kontrastné zoskupenie žuly a porcelánu symbolizuje jeden materiál. Jedna časť (žula) je jeho prvopočiatok a druhá (porcelán) momentálny technologický vrchol. Vo výsledku sa tak stretávajú dva protikladné materiály, ktoré sa v práci *PorcStone* stávajú nemenným harmonizujúcim celkom. Žula sa počas výpalu taví, steká, obaľuje a natavuje sa na povrch porcelánu, čím vytvára tieto bizarné plastiky. Taviaci a boriaci sa kameň je tu zachytený v procese tavenia.

Horniny sa v tvojej tvorbe uplatňujú i samostatne. Dokonalé technické zvládnutie týchto materiálov ti umožňuje vo výslednom tvare zachytiť metamorfózy taveného kameňa a zároveň rafinovane zdôrazniť jeho rôznorodé črty. Typickou ukážkou sú technologicky a esteticky unikátne misy *Granit Bowls*, v ktorých naplno vyjadruješ prirodzenosť tvarov. Aký

je základný proces vzniku týchto diel?

↓

V práci *Granit Bowls* ohýbam vplyvom tepla predtým rovné žulové pláty do formy alebo na formu šošovkového tvaru. Následne plochu, ktorá je v kontakte s formou, leštím, zvyčajne do vysokého lesku, čím sa odhalí odlišná vnútorná textúra v kontraste s vytaveným a rôzne zvrásneným povrchom kameňa, z ktorého je daná misa vytavená.

V tomto smere zaujmú aj závesné tienidlá *FlyStone*, ktoré vznikajú tavením rôznych typov hornín. Napriek tomu, že sú vyrobené z ťažkého materiálu, pôsobia krehko. Pripomínajú rôzne unikátne prírodné útvary. Do akej miery je pre teba dôležité, aby vynikol kontrast medzi fyzickými vlastnosťami kameňa a tvojou schopnosťou umelecky a technicky ich premieňať?

↓

Pri práci *FlyStone* sú závesné tienidlá dokonca minimálne upravované. Sú „len“ natavené na jadro. Takto vzniknuté objekty veším na subtilne oceľové lanká, čím sa zvýrazní ľahkosť



Kolekcia PorcStone. Knižnica
materiálov, Designblok 2021.

ináč na pohľad ťažkého materiálu. Sú to vznášajúce sa kamene, zachytené v procese tavenia na neexistujúcom jadre. Konkrétny druh žuly, ktorý na túto prácu používam, má vysoký obsah živcov, čo jej po vytavení dáva transparentnosť.

Na záver sa ešte krátko vráťme k téme prehliadok súčasného dizajnu, ktoré sú v posledných rokoch u nás veľmi obľúbené a pozorne ich sledujú nielen odborníci, ale aj verejnosť. Pravidelne sa zúčastňuješ pražského Designbloku i Bratislava Design Week. Mohol by si stručne zhrnúť svoje skúsenosti z týchto dvoch významných akcií?

↓

Designbloku sa od roku 2016 zúčastňujem pravidelne. Je to najväčšia, najvýznamnejšia a najnavštevovanejšia prehliadka súčasného dizajnu a módy v Českej republike a v strednej Európe. Pre mňa je to srdcová záležitosť, odohrávajúca sa v Prahe, kde žijem. Dokonca posledné dva ročníky, konané v priestoroch *Gabriel Loci*, boli na pol ceste medzi domom a mojím ateliérom, ktorý mám v pešej dostupnosti.

Bratislava Design Week-u som sa zúčastnil iba raz, a to v roku 2018, preto ho nemôžem s Designblokom porovnať úplne objektívne. V tom roku festival prebiehal po celom meste v rámci menších výstavných priestorov. To bol síce koncepčne veľmi dobrý nápad, no z organizačného hľadiska o nich nikto nevedel, a preto bola návštevnosť, s výnimkou hlavného výstavného priestoru v Zoya Gallery, veľmi nízka. Pevne verím, že od roku 2018 sa festival posunul výrazne vpred a tieto organizačné drobnosti má za sebou. Tie ako chybu aj tak vníma skôr vystavujúci než návštevník. A možno som bol len na „zlom“ ročníku. ■

Petra Polláková je sinologička a historička umenia. Kurátorsky pôsobila v Zbierke ázijského umenia Národnej galérie v Prahe. V súčasnosti externe spolupracuje s pražským Národným múzeom. Venuje sa predovšetkým interdisciplinárnym témam a ohlasom čínskeho umenia v českom prostredí.



ambiente
the show

11. – 15. 2. 2022
FRANKFURT NAD MOHANOM

GLOBALLY UNITED

Rýchly rozvoj predstavuje výzvu pre celé odvetvie. Inovácie, trendy a rozmanité produkty ponúkajú inšpiráciu pre maloobchodný sektor. Zavedené i nové firmy zo sektoru spotrebného tovaru sa stretnú na Ambiente, kde budú prezentovať svoje originálne nápady. **AMBIENTE. OPĚT. NAŽIVO.**

Nové digitálne funkcie pre podporu obchodu.
Informácie a vstupenky:

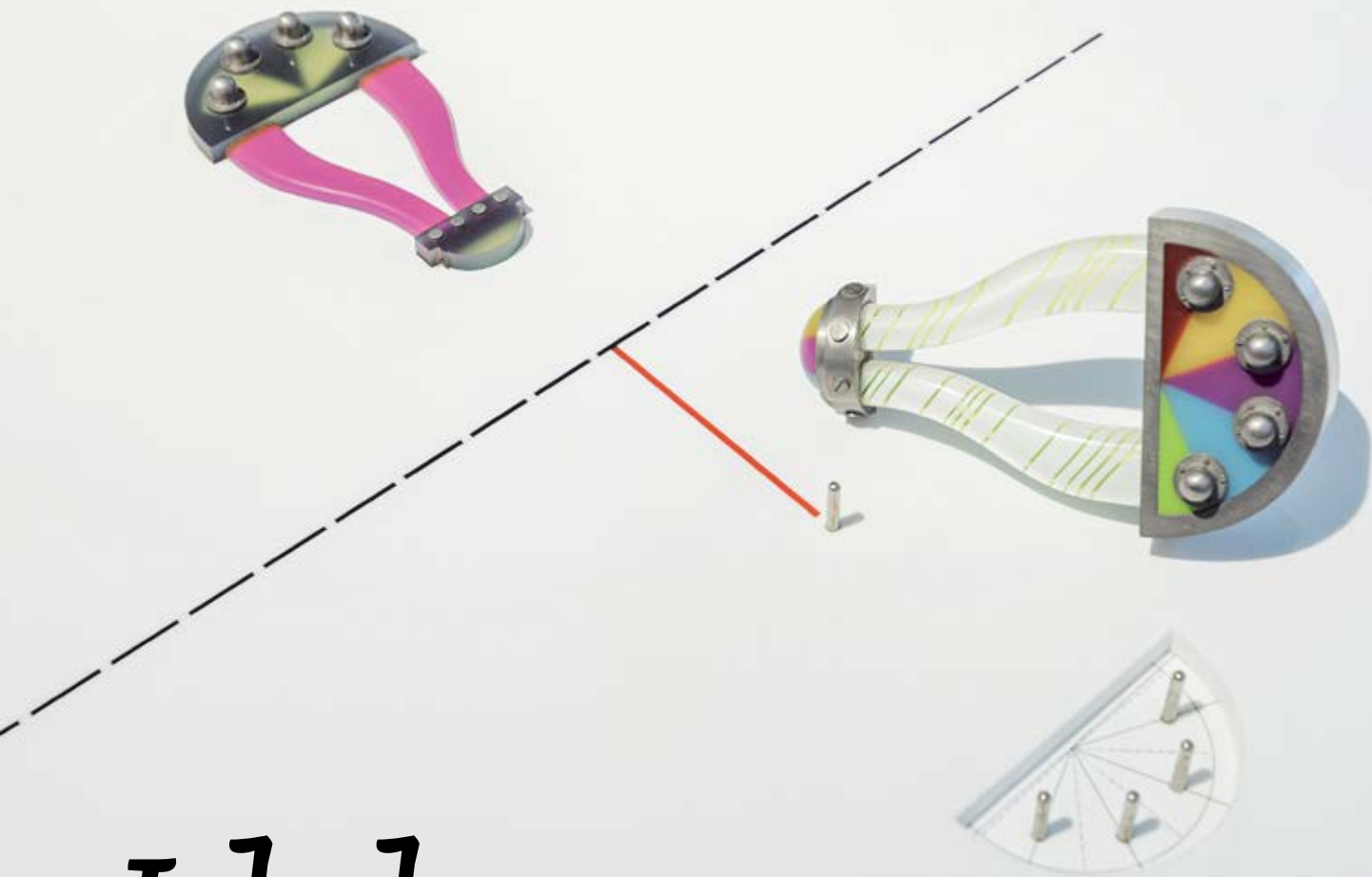
ambiente.messefrankfurt.com

Tel. +420 233 355 246

info@czechrepublic.messefrankfurt.com



messe frankfurt



Idol

—

výstava šperku vo Vile Györgya Rátha

Text Jana Machatová

Foto archív Budapest Jewellery Week



Pohľad do výstavy vo Vile Györgya Rátha.

Foto: Marcell Piti

← Fritz Maierhofer: Brošne, 1972.

Foto: Marcell Piti

Na prelome augusta a septembra sa konala v Budapešti neveľká, avšak obsahovo výnimočná výstava súčasného autorského šperku s názvom Idol. Výstava bola inštalovaná v priestoroch Vily Györgya Rátha, nazvanej po prvom generálnom riaditeľovi budapeštianskeho Múzea úžitkového umenia a jednom z najväčších súkromných zberateľov svojej doby. György Ráth (1828 – 1905), zberateľ kníh a starožitností, autor *Knihy úžitkového umenia* aj právnickej literatúry, vilu v roku 1901 kúpil, prebudoval a naplnil svojou zbierkou úžitkového umenia so zameraním na interiérový dizajn. Vila sa po jeho smrti zásluhou manželky a na

základe jeho želania stala súčasťou Múzea úžitkového umenia (Iparművészeti Múzeum). Po zložitom povojnovom období a nepriaznivej atmosfére budovania socializmu ju v roku 2018 múzeum (po štvorročnej prestávke) nanovo otvorilo so stálou expozíciou Naša secesia.¹

Práve prostredie meštianskeho bývania zo začiatku dvadsiateho storočia tvorilo zázemie pre práce dvadsiatich šiestich autorov súčasného šperku z dvanástich krajín. V pôvabnom interiéri vily mohol návštevník medzi klenotmi secesie objavovať súčasné autorské šperky a ich odkazy na minulosť. Ako uviedli kurátorky výstavy, cieľom inštalácie v stálej expozícii bolo budovanie mostov medzi minulosťou a súčasnosťou. Takýto spôsob vystavovania nie je ojedinelým príkladom, autorské šperky konfrontované s exponátmi antického zlatníckeho umenia sa dali vidieť napríklad aj v roku 2013 na výstave Neuer Schmuck für die Götter

v Glyptotéke v Mníchove. Napokon ani vo Vile Györgya Rátha nebol súčasný autorský šperk po prvýkrát. V roku 2019 sa tu formou otvorenej výzvy konala výstava s názvom Control/Ctrl+S, ktorá bola súčasťou Budapest Jewellery Week-u a za výber autorov zodpovedala štvorčlenná medzinárodná porota. V tomto roku výstava Idol predstavila budapeštianskemu publiku práce popredných autorov, ktorých tvorba mala a aj doteraz má výrazný vplyv na to, akým smerom sa súčasný šperk uberať. Vystavené práce pochádzali z takmer piatich dekád – najstaršie z roku 1972 od Fritza Meierhofera až po najnovšie diela z roku 2021, ktoré vytvorili Susanne Hammer a Hans Sofer. Rozdielne boli aj štýly, koncepcie, výber a spôsob použitia materiálov a celkový prístup k tomu výtvarnému médiu. Stretnutie aktuálnych diel s úžitkovým umením minulosti je vizuálne príťažlivé, dáva možnosť vidieť diela z inej perspektívy a nachádzať súvislosti a rozdiely.



Pohľad do výstavy vo Vile Györgya Rátha.

Foto: Marcell Piti

→ Ted Noten: *Chew Your Own Brooch*, 1998.

Foto: Marcell Piti

V kontexte histórie

Plastový náramok Petra Changa zapožičaný zo súkromnej zbierky Katalin Spengler vďaka svojej výraznej farebnosti vizuálne komunikoval s vystavným gobelínom v pozadí objektu. Peter Chang bol jeden z prvých autorov, ktorý vo svojej tvorbe využíval umelé hmoty a ich širokú paletu farieb a foriem. Transformoval vyradené plasty do nápadných objektov prekvapivým spôsobom. Z rovnakej zbierky budapeštianskej zberateľky autorského šperku pochádzal aj poetický objekt Manfreda Bischoffa, ktorý spolu s majstrovsky prepracovanou brošňou Giovannio Corvaja korešpondovali s celkovým vizuálom „zlatej komnaty“ vily. Vystavená práca Manfreda Bischoffa predstavuje typickú ukážku jeho tvorby. Šperk kombinuje s kresbou a názov diela napísaný charakteristickým rukopisom je jeho neoddeliteľnou súčasťou. Ako uvádza Liesbeth den Besten v knihe *On Jewellery*, jeho

tvorba pôsobí síce naratívne, ale takéto označenie by bolo príliš zjednodušujúce. Rozprávania alebo príbehu sa prispôbujú určitej logike a štruktúre, zatiaľ čo jeho práca ustupuje akejkolvek logike. Je plná symbolov, ktoré sám nerád komentoval alebo k nim dával vysvetlenia.² Giovanni Corvaja, vystavujúci v tom istom priestore, sa vo svojej tvorbe sústreďuje na výskum zlatníckeho prístupu k materiálu, ktorý privádza do krajnosti. Vytvára si vlastné zliatiny zlata umožňujúce prípravu mimoriadne tenkého drôtu, ktorým prepracovanou technológiou dosahuje ilúziu kožušiny. Dokonalosť remeselného zhotovenia a tvorba postavená na perfektnom zvládnutí materiálu jeho prácam neuberá na výtvarnej kvalite a súčasnom charaktere. V secesných priestoroch sa nestratili ani výrazné koncepty Otta Künzliho a Teda Notena. Pre nezainteresovaného diváka môže byť červená bodka v sklenej vitríne od Otta Künzliho nenápadná, v očakávaní pohľadu na šperkárske



„majsterštuk“ môže pôsobiť až nezáujímavo. Avšak história jeho vzniku a súvislosti s emancipáciou autorského šperku v kontexte voľného umenia je mimoriadne zaujímavá a významná. V roku 1980 galéria vo švajčiarskom Bazileji oslovila Künzliho s ponukou vystaviť jeho práce. Počas prípravy výstavy mu ale neustále zdôrazňovali, že galéria je zameraná na súčasné umenie, a nie na šperk. Výsledkom takéhoto nátlaku bolo, že autor nechal výstavný priestor prázdny a on sám označoval návštevníkov červenou bodkou, ktorá je všeobecne známa ako označenie predaných diel. Výstava bola zrušená. Pre Künzliho to bol začiatok práce s červeným bodom, ktorý varioval v mnohých farebných podobách a predal ich tisíce. Neskôr ho používal v trochu inom kontexte, keď ho zväčšil do obrovských rozmerov a označoval ním budovy múzeí, kde mal samostatné výstavy.³ Napriek tomu, že dielo *Der Rote Punkt* na výstave *Idol* možno pôsobí nenápadne, v histórii

autorského šperku má dôležité miesto. Bez dodatočných informácií mohla na laického diváka pôsobiť zmätočným dojmom aj vitrínka so žuvačkami, prázdnu krabičku a zlatými kúskami amorfných tvarov umiestnená takmer na podlahe múzea pod secesnou vázou. Ide o výsledky projektu *Chew Your Own Brooch* z roku 1998 od Teda Notena. Je to ukážka interaktívneho prístupu v autorskom šperku, v ktorom autor ponúka možnosť aktívnej participácie diváka/majiteľa pri tvorbe diela. Ted Noten ponúkol na predaj žuvačku, z ktorej si každý mohol vyžúť svoj vlastný šperk. Takto vyhotovený objekt poslali nazad autorovi konceptu, ktorý ho odliadol do striebra, pridal brošňové zapínanie, pozlátil a hotové dielo bolo pripravené na nosenie. Samostatný priestor bol vyhradený videu nemeckého autora Gisberta Stacha s odkazom na kritiku šperkárskoho, ale aj cirkevného klišé, v ktorom zaznamenal rozpustenie klasického prívesku krížika z bežnej zlatníckej produkcie

v kyseline. Toto dielo spôsobilo pohoršenie a protesty z radov cirkvi pri jeho vystavení v poľskej Legnici. V expozícii sa nachádzala aj brošňa od Bettiny Speckner, priekopníčky používania fotografie v šperku. Fotografie nanáša na zinok, striebro či email, alebo používa pôvodné ferrotypie. Pracuje aj s vlastnými zábermi z bežného života, dopĺňa ich drahými kameňmi alebo kompozíciu formuje inými zásahmi, zobrazuje svoj svet výraznou vizuálnou poetikou. Jej zdanlivo jednoduchá brošňa s fotografiou pierka emotívne ladila s pokojom vyžarujúcim z obrazu madony s dieťaťom v pozadí. V odraze zrkadla bolo jasne vidieť, akú pozornosť Bettina Speckner venuje aj zadným stranám svojich brošní, ktoré odhaľujú jej zmysel pre detail a ovládanie zlatníckeho remesla a sú akýmsi súkromným potešením, skrytým pred očami diváka. Osobitý priestor v expozícii zaujal objekt Ruudta Petersa z kolekcie *IAM terram*. Reflektuje ním telesnosť so zdôraznením prepojenia



Pohľad do výstavy vo Vile Györgya Rátha.

Foto: Marcell Piti

→ Gijs Bakker: Náhrdelník, 2016.

Foto: Marcell Piti.

tela a mysle. Pre Petersovu tvorbu je typická spiritualita a silná emotívnosť, šperk je pre neho prostriedok na seba-vyjadrenie. Spôsob myslenia a práce autor odprezentoval aj na prednáške, ktorá bola tak ako aj celá výstava súčasťou podujatia Budapest Jewellery Week.

Popísanie všetkých prác dvadsiatich šiestich významných osobností zastúpených na výstave a dosahu ich tvorby by mohlo byť učebnicou výtvarných prístupov v médiu šperku. Za všetkých snád' spomeniem mená Vera Sigmund, Gijs Bakker, Daniel Kruger, Karl Fritsch, Georg Dobler, David Bielander, Lisa Walker či Ramon Puig Cuyàs.⁴ Škoda, že k výstave nevznikol katalóg. Istou náhradou bol informačný materiál s krátkym objasnením konceptov jednotlivých diel a umelcov priebežne prezentovali prostredníctvom sociálnych sietí. Snahou kurátoriek bolo predviesť na jednom mieste diela autorov, ktorí predstavujú *crème de la crème*

autorského šperku. Výstave možno vyčítať, že nepokryla dostatočne celý prierez autorov určujúcich trendy v šperkárskom svete. Výber bol zameraný prevažne na západnú Európu a aj vzhľadom na geografickú blízkosť Bratislavy a význam autora v medzinárodnom meradle absentovalo dielo Antona Cepku. Tieto nedostatky možno pričítať zložitým podmienkam, za ktorých sa Budapest Jewellery Week (a nielen ten) organizuje. Tak ako aj iné aktivity takéhoto druhu sú založené prevažne na iniciatíve a entuziazme nadšených jednotlivcov a chýba im podpora silnej inštitúcie či sponzora. Budapest Jewellery Week od roku 2015 každoročne organizujú autorky zo Združenia mladých umelcov úžitkového umenia FISE – tento rok to boli Zsófia Gizella Biró, Fruzsí Fekete, Kinga Horányi a Nóra Tengely. Toto podujatie zahŕňa množstvo výstav, prednášok a prezentácií s medzinárodnou účasťou a je určené nielen profesionálnym výtvarníkom zaoberajúcimi



sa autorským šperkom, ale aj odbornej a laickej verejnosti. Po roku 2020, keď sa väčšina podobných výtvarných aktivít presunula do virtuálneho priestoru, bolo inšpiratívne konečne vidieť umenie zblízka a naživo, výstava iste potešila každého milovníka autorského šperku. Pandemická skúsenosť nám priniesla mnohé obmedzenia, ale na druhej strane vzbudila záujem aj o online prezentácie, konferencie vo virtuálnom priestore spojili osobnosti z celého sveta a z rôznych odborov.

Festivaly šperku

Budapeštiansky Jewellery Week je jedno z mnohých šperkárskeho podujatí tohto druhu obľúbených po celom svete. Korene súčasného boomu v ich organizovaní môžeme hľadať v Mníchove. Tu sa každoročne už od roku 1959 koná medzinárodná súťažná prehliadka autorského šperku Schmuck, ktorá je súčasťou medzinárodného veľtrhu umeleckých remesiel (IHM). Cena

zakladateľa Herberta Hoffmana sa každoročne udeľuje trom vybraným vystavujúcim autorom. Dostať sa do výberu na prehliadku Schmuck je prestíž a pre mnohých autorov je takýto úspech odrazovým mostíkom v ich kariére. V poslednom ročníku 2021 bolo zo 670 prihlásených uchádzačov zo 43 krajín sveta vybraných na výstavu 81 prác od 63 autorov. Schmuck počas svojej vyše šesťdesiatročnej tradície prerástol do sviatku umeleckého šperku globálneho charakteru. Postupom času sa k samotnej prehliadke pridávali konferencie, prezentácie rôzneho druhu, výstavy, ktoré dávno prekročili areál výstavniska. Mníchov sa každoročne začiatkom marca stáva miestom stretnutí autorov, galleristov, zberateľov, teoretikov, jednoducho všetkých milovníkov autorského šperku. Ako uvádza Damien Skinner vo svojej stati *The Fair*, v roku 2012 oficiálny zoznam sprievodných podujatí pozostával z viac ako 30 rozličných *eventov*. Ich počet sa z roka na rok zvyšuje. Upozorňuje aj na to,

že v pozadí sprievodných akcií je síce vidieť snahu o predaj diel, ale prehliadka súčasného šperku Schmuck má vo svojej podstate nekomerčný charakter. To dokazuje dôležitosť takýchto podujatí ako systémov, ktoré dokážu prepojiť kľúčových hráčov v globálne rozptýlenej scéne a obnoviť pocit spolupatričnosti v tomto odbore.⁵ Za jeden z vrcholov programu sa považuje výstava v *Neue Sammlung*, kde sa nachádza aj stála expozícia súčasného šperku a každoročne sa tam koná prezentácia školy so zameraním na toto médium. V roku 2015 veľkorysý priestor galérie hostili výnimočnú výstavu Anton Cepka – *Kinetischer Schmuck* a v roku 2017 sa tu konala výstava ateliéru S+M+L_XL Kov a Šperk Vysokej školy výtvarných umení pod názvom *Konstellationen-Konstellacie-Constellation*. Množstvo sprievodných výstav, prezentácií a prednášok konajúcich sa okolo hlavnej prehliadky Schmuck v roku 2015 zastrešila a označila názvom *Munich Jewellery Week*



Ruudt Peters počas
svojej prednášky.
Foto: Marcell Piti



Komentovaná prehliadka s kurátorkami
výstavy pri náramku Petra Changa.
Foto: Boglárka Zellei

platforma a časopis *Current Obsession*. Cieľom tejto nezávislej iniciatívy, ktorá je združená aj s inými profesionálnymi Fashion a Design Week-mi, je podávať kvalitné a podrobné informácie o celom podujatí.⁶

Potreba prepájania, zdieľania informácií, teoretického zázemia média šperku vyústila do vzniku podobných stretnutí na celom svete a Munich Jewellery Week sa stal vzorom pre mnohé z nich. Niektoré sa konajú každoročne a za relatívne krátku dobu sa stali obľúbeným miestom stretnutí. Athens Jewellery Week vznikol v roku 2016 ako festival autorského šperku, Milan Jewellery week sa prvýkrát konal až v roku 2019 a je viac zameraný na obchod a zlatnícke remeslo, v roku 2020 sa uskutočnil Romanian Jewellery Week v Bukurešti, od roku 2009 funguje obľúbená Joya v Barcelone. Vo Viedni sa asi od roku 2008 každoročne konalo podujatie Lange Nacht der Schmuckkunst, ktoré sa neskôr zmenilo na Wiener



**Komentovaná prehliadka s kurátorkami
výstavy pri šperku Ruudta Petersa.**

Foto: Boglárka Zellei

Schmucktage. Niektoré podujatia sa konajú každé dva roky ako najnovší Lisbon Contemporary Jewellery Biennial alebo v rozpätí viacerých rokov ako fínske KORU. V Bratislave už od roku 2004 v dvojročných intervaloch organizuje Združenie šperkárov AURA v spolupráci s angažovanými súčasnými šperkármi medzinárodnú konferenciu o súčasnom šperku Šperkstreť.⁷ Konferencia sa vždy venuje konkrétnej téme a prednášajúci sú prizývaní z rôznych odborov. Je otvorená odbornému i laickému publiku a dopĺňa ju sprievodný program výstav, komentovaných prehliadok a workshopov. Posledná konferencia sa konala v roku 2020 a mala pandemický charakter. Prednášky prebehli v online priestore, čo síce zapríčinilo neobvykle vysokú účasť publika z celého sveta, ale na druhej strane to obmedzilo vzácné osobné stretnutia s autormi, teoretikmi aj galleristami. Sprievodné výstavy sa uskutočnili bez zmien, ale účasť divákov bola pochopiteľne sklamaním. Združenie

šperkárov AURA tento rok vydalo zborník textov z konferencií Šperkstreť z rokov 2016 a 2018.

Organizovanie týchto podujatí si síce vyžaduje mimoriadne nasadenie a entuziazmus všetkých zainteresovaných, ale sú nesmiernym prínosom pre šperkársku komunitu, pomáhajú prepájať odborníkov z rôznych disciplín a prispievajú k edukácii nielen vnútri spoločenstva, ale rozširujú aj všeobecné povedomie o autorskom šperku. Mnohé z nich dávno prekročili lokálny význam a stali sa medzinárodne dôležitými a rešpektovanými platformami na diskusie o autorskom šperku. ■

Jana Machatová je absolventkou Ateliéru šperku na VŠVU pod vedením Antona Cepku a Karola Weisslechnera. Venuje sa tvorbe autorského šperku a v súčasnosti pôsobí ako doktorandka na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

- ¹ V roku 1954 sa Ráthovo múzeum premenovalo na Múzeum východoázijského umenia Ferenc Hoppa, neskôr Múzeum čínskeho umenia a jeho zbierka bola rozdelená do rôznych múzeí – Múzea výtvarného umenia, Maďarského národného múzea, Maďarskej národnej galérie, Múzea východoázijského umenia Ferenc Hoppa a Múzea úžitkového umenia. Po zmene politického systému múzeum získalo svoj pôvodný názov, ale až do svojho zatvorenia v roku 2014 sa v ňom usporadúvali orientálne výstavy. Viac informácií o Vile Györgya Rátha na: <http://www.imm.hu/hu/contents/262,R%C3%A1th+Gy%C3%B6rgy-villa>
- ² Besten, Liesbeth den. *On jewellery: a compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart : Arnoldsche, 2011, s. 64 a 97.
- ³ Tamtiež, s. 48.
- ⁴ Viac informácií na <https://www.budapestjewelryweek.com/>
- ⁵ Skinner Damien: *Contemporary Jewellery in Perspective*. Art Jewellery Forum, 2013, s. 50.
- ⁶ Viac informácií na <https://munichjewelleryweek.com/info>
- ⁷ Viac informácií na <https://sperkstreť.sk/>



KLOBÚK — KORUNA KRÁSY

Málo známe príbehy klobúkov
z depozitárov Slovenského
múzea dizajnu

Text Zuzana Šidliková

Foto Adam Šakový, Zuzana Šidliková

Repro archív autorky

Pohľad na viac ako päťdesiat klobúkov zbierky Slovenského múzea dizajnu, ktoré sa k nám dostali od roku 2014, otvára mnohé otázky. Klobúky, čiapky, turbany, slameníky, cylindre, baranice a ušianky, baretky a ďalšie, dnes už skôr zaniknuté odborné názvy pokrývok hlavy,¹ sú akousi okrajovou témou v histórii odievania a o ich výrobe nie je vo všeobecnosti veľa známe. Podľa etikety na niektorých klobúkoch môžeme vidieť, že väčšina výrobcov je českej proveniencie. Hoci podľa pamätníkov a dobových referátov v periodikách tradícia klobučníckej výroby bola silná aj na území Slovenska, výrazné osobnosti a značky dnes v spoločenskej pamäti absentujú. Na získanie nového klobúka nebolo treba toľko peňazí ako na šaty, preto sa práve klobúk stal symbolom módnkej premeny a individuálneho vkusu nositeľky. Ako potvrdzuje reklamný inzerát z časopisu *Nová žena* z roku 1938: „Na začiatku každej sezóny opatríme si najsamprv vždy klobúk, ktorý je mnoho ráz dôležitejší ako nové šaty.“² Väčšina menších modistiek etiketu na klobúk nenašivala, dnes je preto nemožné dopátrať sa bližších informácií o výrobcovi. Medzi značkami v zbierke, po ktorých sme začali viac či menej úspešne pátrať, patria najmä najväčší Tonak, ale aj Drutex, Moděva, Vkus, Tombo či mená ako Jacques Mayer, J. Waldmann, Čekan, Ambrosova, Samuel Adler a ďalší. Prameňom príbehu o klobúkoch sa stali predovšetkým dobové periodiká.



← Fialový tvarovaný klobúk z hodvábného džerseja, Tombo (MT-0463).

→ Dámsky plstený klobúk so širokou ripsovou stuhou a gombíkmi, Tonak, 60. roky 20. storočia (2019/0414).

Zbierka SMD. Foto: Adam Šakový



Reklama Marie Tombo.

Repro: Měsíc, 1936.



Marie Tombo.

Repro: Měsíc, 1936.



Klobúky salónu Helka.

Repro: Nový svet, 1937.

Medzivojnová Bratislava

Bratislava sa po vzniku Československa stala novým centrom, na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov tu bolo dvadsať obchodov s klobúkmi a súkromnú živnosť prevádzkovalo až päťdesiatsedem modistiek³. Pravdepodobne medzi najrenomovanejšie patrila salón Helka na Michalskej ulici 23, ktorého návštevu opisuje v časopise *Nový svet* v roku 1936 Jana Pivarčeková-Vlková: „Navštívila som jeden vedúci modelový dom klobúkov, salón Helka na Michalskej ulici 23, a ochotná direktorka ukázala mi tie najnovšie klobúčiky, ktoré pre nás prichystala v Paríži pani móda a ktoré čo do materiálu a skvelého prevedenia prezrádzali skutočne francúzsku finesu a vkus. Nuž a len rada konštatujem, že nielen dámy z najlepšej bratislavskej a pražskej spoločnosti kupujú si tu svoje klobúčiky, ale nájdu, čo hľadajú aj tie, ktoré disponujú menšou sumou.“⁴ Modely vyrábali vlastné, ale na stránkach časopisu prezentovali aj svoj dovoz z Paríža.

Klobúky ponúkal v Bratislave v dvadsiatych rokoch tiež módný dom S. Braun, ktorý sídlil na Suchom mýte. Na módné prehliadky firmy Tausky, ktorá bola v Bratislave jednotkou, požičiavala klobúky firma I. Blum, sídlia na Sedlárskej 6.⁵ Klobúk bol v tomto období dôležitou súčasťou šatníka žien i mužov. Jeho nosenie podliehalo pravidlám etikety, ale u žien sa najmä v tridsiatych rokoch stal mimoriadne kreatívnym doplnkom *outfitu*, keď sa využívali rôznorodé materiály na jeho zdobenie. Módné klobúky predstavil v roku 1936 časopis *Nový svet*: „Samozrejme, že sa lanský klobúk rozhodne líši od tohtoročných, a keby sme chceli nosiť ten náš lanský, rozhodne si musíme nechať previesť na ňom aspoň maličkú operáciu. Materiál je rôzny. Je to satín, antilope, sametový velour, grosgrain a nepostrádateľná plš s krátkym a lesklým vlasom, hodiace sa znamenite pre športové klobúčiky práve tak ako pre vychádzkový. Denné i večerné klobúky sú ozdobené krátkym závojom, stuhami, perím. Perie je vôbec dernier cri.“⁶

Z módnej prehliadky salónu Tausky, klobúky pripravila firma I. Blum.

Repro: Slovenský svet, 1924.



Časopis *Forum* v roku 1934 prezentoval nový atraktívny priestor bratislavského salónu s klobúkmi (Hutsalon) Violette, ktorého autorom bol architekt Franz Michel. Na jednej stene mal obrovské zrkadlo, oproti nemu bolo zavesené malé kruhové zrkadlo, takže zákazníci sa videli aj spredu aj zozadu. Interiér bol doplnený efektívnym vstavaným skriňovým systémom a guľatými kresielkami s drevenými nôžkami a výrazným čalúnením s florálnym dezénom. Dá sa predpokladať, že predávali klobúky rôznych značiek.



Interiér klobučníckeho salónu Violette
z Bratislavy, architekt Franz Michel.
Repro: Forum, 1934.



V zbierke SMD máme samozrejme niekoľko klobúkov bez označenia výrobcu, keď dohľadať stopu pôvodu bez informácie darcu je prakticky nemožné. Existujú ale aj také značky, ktoré klobúky nakupovali u iného dodávateľa a následne k jeho etikete dopĺňali aj svoju značku, preto sú na klobúku dve značky.⁷ Hoci si práca modistiek dlho zachovávala vysoký podiel remeselnej činnosti, aj výroba klobúkov sa postupne viac profesionalizovala a stávala sa masovou. Adresár priemyselnej výroby Slovenska z roku 1940 uvádza „Prvú bratislavskú továreň na klobúky Kanárek Max a spol.“, ktorá sídlila na Záhradníckej ulici 28. Predávali vlnené, plstené, velúrové klobúky, športové klobúky, lodenové klobúky. Ako najznámejšiu továreň na klobúky s ponukou tovaru pre pánov avizuje tento adresár značku Jacques Mayer, ktorá sídlila na Laurinskej 18. V zbierke sa nachádza pánsky čierny klobúk tejto značky typu „pinč“ (po čes. buřinka) a tiež cylinder. Adresa obchodu sa v priebehu fungovania určite menila, na vnútornej podšívke cylindra a na škatuli ku klobúku je značenie s adresou Hurbanové námestie 12. Niekoľko klobúkov v zbierke nesie označenie, ktoré sa ľahko môže s touto značkou zameniť: M. V. Mayer a spol., ktorý sídlil tiež v Bratislave.

Dôležitým obchodom s klobúkmi bol v Bratislave J. Waldmann, ktorý sídlil na Masarykovom nám. 7. V zbierke sa nachádza klobúk zakúpený u firmy Hückel, na podšívke sa teda opäť stretávajú dve značky.

Pánsky cylinder od firmy
Jacques Mayer s originálnou
škatuľou (2020/0411).
Zbierka SMD. Foto: Adam Šakový





cisár František Jozef, v roku 1900 na svetovej výstave v Paríži získali cenu Grand Prix za svoj velúrový klobúk, neskôr známy ako Austrian Velour.⁸

Neďaleko od Nového Jičína v roku 1870 vznikla ďalšia konkurenčná firma na klobúky, založil ju Antonín Peschl, pôvodne majiteľ parného mlyna. V rokoch 1905 – 1906 vznikla v Novom Jičíne aj ďalšia klobučnícka firma – Böhm-Schlesinger, ktorá zamestnávala od začiatku vyše sto robotníkov. Bratia Böhmovci mali už továrne na klobúky vo Viedni a Prahe, od roku 1913 aj v Příbore. Medzi majiteľmi Böhmovcami a Schlesingerovcami došlo ale k veľkému sporu, čo znamenalo v roku 1914 prepustenie robotníkov a likvidáciu továrne, ktorá sa zakrátko stala majetkom bratov Böhmovcov.⁹



Výrobné dielne firmy Tonak, 60. roky 20. storočia.
Zbierka SMD. Foto: Adam Šakový

Gigant Tonak

Dôležitým centrom klobučníckej výroby v Rakúsko-Uhorsku bola oblasť Nového Jičína. Táto pozícia regiónu sa po vzniku Československa, aj napriek rozpadu pôvodných trhov, postupne posilnila. Johan Nepomuk Hückel sa z rodného Fulneku vybral do Nového Jičína a bol tu prijatý v roku 1799 do klobučníckeho cechu. Tento dátum má dodnes firma Tonak pri svojom logu, hoci do jej vzniku v 1947 prešlo ešte veľa rokov.

K Johanovi Nepomukovi prišiel po čase aj jeho brat Augustin Thomas Hückel, obaja sa orientovali najmä na výrobu pánskych klobúkov. Dielne bratov Hückelovcov spojil v roku 1848 Augustov syn Jan, ktorý zriadil veľkú manufaktúrnú výrobu. Tri z jeho deťatich detí pokračovali v klobučníckej výrobe, pomohli obnoviť výrobu doplnenú o nové technologické zariadenia a silnejší parný stroj, čím sa stal v roku 1865 podnik prvým továrenským závozom na výrobu klobúkov vo vtedajšom Rakúsku. Továreň postavená na novom pozemku za mestom niesla meno J. Hückel a synovia a v dobe založenia mala takmer tristo robotníkov, pričom dokázali zabezpečiť prakticky všetky fázy výroby. Závod v roku 1877 ocenil

Začiatok 20. storočia je obdobím rastu výroby a zdokonaľovania produkcie u všetkých troch konkurenčných firiem – Böhmovcov, Peschlovcov aj Hückelovcov. Ešte pred prvou svetovou vojnou sa mesto stalo veľkým klobučníckym centrom, ktoré zamestnávalo cez tritisíc klobučníckych robotníkov a v Európe sa radilo na popredné miesta.¹⁰ Vyrábali sa tu klobúky dámske, pánske aj detské, okrem srstených klobúkov aj vlnené, ktoré boli výrazne lacnejšie. Výroba stúpala až do konca roku 1929, potom produkciu zasiahla svetová ekonomická kríza a problémy s objednávkami.

Výrobná konjunktúra nastáva až okolo roku 1937, Mníchovská dohoda a začiatok druhej svetovej vojny boli však pre výrobu opäť fatálne. Nemecká ríša zabavila Böhmovu továreň ako židovský majetok a v roku 1941 ju predala firme Hückel, ktorá tak získala vyše 80 % produkcie. Výroba sa počas vojny výrazne znížila, továrne sa preorientovali na výrobu pre armádu. Vyrábali sa tu rukavice a ponožky, zimné kukly, ale aj plstené filtre do nákladných automobilov. Na konci vojny pri oslobodzovaní neboli Hückelove ani Peschlove závody výraznejšie poškodené, Böhmov závod bol však podpálený a vyhoreli viaceré oddelenia výroby aj sklady. V októbri 1945 boli všetky tri závody znárodnené, hoci zatiaľ pracovali každý

samostatne. Až v nasledujúcom roku boli všetky zlúčené a spolu s ďalšími továrňami spojené pod jeden národný podnik Továrny na klobouky.¹¹

Závody zlúčené v národnom podniku Továrny na klobouky predstavovali 80 % celkovej výroby plstených klobúkov v Československu a spolu zamestnávali takmer päťtisíc pracovníkov. V roku 1947 sa oficiálne podnik pomenoval Tonak. Po roku 1948, keď znárodnili aj menšie prevádzky, do Tonaku začlenili firmy z Čiech a Moravy. Najväčšia výroba bola koncentrovaná do Nového Jičína, základného závodu, nazvaného Tonak 1. Od roku 1952 vznikol aj Tonak 2 vo Valašskom Meziříčí (ktorý zrušili napokon v roku 1961), pražský závod sa nazýval Tonak 3. Do Tonaku bol neskôr začlenený tiež závod Pragoděv v Nasavrkách, ktorý vyrábala civilné čapice a čiapky k uniformám.

Nastala modernizácia, nákup novej techniky, zdokonalenie výroby, zlepšili sa pracovné podmienky. V roku 1948 Tonak otvoril aj trojročnú učňovskú školu, čo bola jediná škola tohto druhu v republike, od roku 1959 bola zriadená aj Priemyselná škola klobučníckej technológie pre štúdium pracujúcich. Firma Tonak bola v Československu najväčším priemyselným výrobcom plstených klobučníckych výrobkov, export až 80 % z výroby prinášal štátu nemalé devízy. Klobúky Tonaku do konca šesťdesiatych rokov nosili ľudia v šesťdesiatich krajinách celého sveta, medzi najväčších odberateľov patrili ZSSR, Anglicko, Švédsko, NSR, Holandsko, Francúzsko, Fínsko, Švajčiarsko, Belgicko, Dánsko a Rakúsko, ale aj USA, Kanada, Austrália, Nový Zéland, Nigéria, Ghana, Irán atď.¹²

Klobúky v zbierke SMD len potvrdzujú, že značka Tonak bola v Československu unikátom. Nachádzajú sa tu nielen klasické klobúky zo zajačej srsti, velúrové klobúky, ale aj rôzne baretové typy. Unikátnym dokumentačným materiálom sa stal najmä súbor fotografií od Evžena Somossyho, ktorý bol pre Tonak v šesťdesiatych rokoch 20. storočia aktívnym propagačným fotografom, fotil nielen pánske, dámske a detské klobúky, ale zaznamenal aj priestory závodu a výrobné procesy.



Klobúky Tonak, módna fotografia Evžena Somossyho, 60. roky 20. storočia.
Zbierka SMD.

Tombo – úspešná modistka na medzinárodnej scéne

Marie Mayerová sa narodila v roku 1901 v Libochovicích a vyučila sa ako modistka. V roku 1933 sa vydala za Jaroslava Tomba. Založila si úspešný modistický závod Tombo Modes na Václavskom námestí. Modely ponúkala nielen pre interný trh, ale aj na export. Jej etiketa uvádza vedľa názvu značky tiež tri mestá, kde sa sústreďil predaj: Prague, Carlsbad, London. Marie emigrovala v roku 1948 do Kanady, kde úspešne pokračovala ďalej vo svojej profesii.¹³ To, že značka Tombo bola v Československu významná, svedčia aj referáty v dobovej tlači. Pravidelne sa prezentovali jej modely aj v časopise *Měsíc*, ktorý informoval o novinkách. Na jeho stránkach sa podľa zásad modernej reklamy objavovali konkrétne ženy, ktoré klobúk tejto značky nosili. Marie Tombo je prezentovaná ako úspešná podnikateľka: „Mme Tombo, mladá

pražská módna umelkyňa, získala si v celkom krátkom čase najlepšiu povesť medzi vedúcimi klobučníckymi salónmi. Dokázala tu zase, že výborne ovláda všetky odvetvia svojho odboru. Od najjednoduchšieho anglického klobúčika až po skvostnú večernú toque, obdivovali sme bohatú kolekciu.“ Reklamné reportáže dokumentujú jej zahraničné cesty, kde nakupuje klobúky v dôležitých módných centrách: „Mme Tombo sa vrátila po niekoľkotýždňovom pobyte na Riviére, pripravila bohaté kolekcie jarných a letných klobúkov a predváža ich denne vo svojich salónoch.“¹⁴ Reklamy na iných miestach uvádzajú nákupné cesty do Londýna, Paríža, Le Touquet, Deauville či Cannes.

Vďaka našej darkyni¹⁵ sa do zbierky SMD dostalo aj niekoľko zaujímavovo tvarovaných klobúkov značky Tombo.



Rôzne druhy etikiet klobúkov.
Zbierka SMD. Foto: archív autorky a Adam Šakový

Ich nositeľkou bola Ľuta Červeňanská, ktorá sa narodila v roku 1913 v Mníchove, vyrastala v Košiciach, strednú aj vysokú školu navštevovala v Prahe.¹⁶ Odevy a klobúky z jej pozostalosti pochádzajú najmä z obdobia po roku 1945, kedy pravidelne chodila nakupovať do pražských salónov.¹⁷ Činnosť salónu Tombo končí v Prahe rokom 1948. Ani jeden zo štyroch klobúkov nie je bežne tvarovaný plstený typ na kopyte, ale sú tvarované strihom: malý žltý klobúčik je umne strihaný s guľatým otvorom na temene, zatvára sa hore sťahovacou šnúrkou. Fialový s hlbokou strieškou je textilný, doplnený aranžovanými pásmi riaseného hodvábného džerseja. Šedý je z jemnej plsti, vytvarovaný do pagodovej formy baretu, v celej ploche strojovo prešívaný. Biely plstený klobúk má úplne ploché dno, napája sa naň krátka strieška s prešivanými okrajmi.

Povoynové možnosti klobučníckej výroby na Slovensku a v Čechách

Podľa zákona č. 100 z roku 1945 sa znárodnili priemyselné podniky v oblasti klobučníckej výroby s viac ako päťsto zamestnancami. Po februárovom prevrate v roku 1948 sa upravujú ďalšie zákony, ktoré umožnili znárodnenie podnikov nad päťdesiat zamestnancov a od roku 1949 začína prebiehať aj likvidácia súkromných živností. Tie sa včleňovali do národných, komunálnych alebo družstevných podnikov. Okrem najväčšieho závodu v Československu, ktorý sa v roku 1947 pomenoval Tonak, sa postupne formovali aj ďalšie nové klobučnícke podniky, ktoré fungovali najmä v družstevnom systéme hospodárstva. Práve klobučnícka výroba si dlho ponechávala istý stupeň ručnej činnosti, preto menšie prevádzky s limitovanými kolekciami lepšie zabezpečili výrobu špecifických tvarov klobúkov a dokázali viac experimentovať s materiálmi a reagovať na záujem zákazníkov.

Medzi populárne české značky klobúkov, taktiež zastúpené v zbierke, patrí najmä Drutex, ktorý bol ako ľudové výrobné družstvo zapísaný v obchodnom registri v roku 1954 so sídlom na Vodičkovej 36 v Prahe. Na Slovensku sa výrobe klobúkov venovalo najmä družstvo Vzorodev.



Dielňa družstva Vzorodev.

Repro: Vzorodev 40. Vzorodev: Bratislava, 1989.



Výrobná ponuka z klobučníckej dielne Vzorodev.

Repro: Vzorodev 40. Vzorodev: Bratislava, 1989.

Vzorodev

Výrobné družstvo, ktoré vzniklo v roku 1949, ponúkalo šitie dámskych a pánskych odevov na mieru, šitie bielizne a modistických výrobkov. V roku 1953 malo družstvo 653 členov, v roku 1966 až 716 členov.¹⁸ Okrem zákazkovej výroby sa rozvíjala aj výroba malosériová. Vzorodev mal vlastné učňovské stredisko, kde školil pánskych a dámskych krajčírov, kožušníkov a modistky. Družstvo malo členov nielen v Bratislave, ale aj okrese Dunajská Streda, Trnava, Galanta a postupne sa ďalej rozširovalo. Po vzniku novej prevádzky na Mliekarenskej ulici v Bratislave v šesťdesiatych rokoch sa dôraz kládol práve na vývojové pracovisko, kde sa rozvíjala predovšetkým menšia sériová výroba konfekcie.

Individuálny prístup mali však v mnohých menších prevádzkach, kde na objednávku klienta zhotovovali odevy podľa jeho predstáv. V oblasti pánskeho krajčírstva družstvo zabezpečovalo činnosť v desiatich prevádzkach, v oblasti dámskeho krajčírstva bolo deväť prevádzok, v oblasti modistva to bolo osem prevádzok – všetky boli priamo v Bratislave.¹⁹ Zhotovovali sa tu dámske klobúky, svadobné závoje, drobné modistické ozdoby, jedna prevádzkareň ponúkala tiež doplnkové služby ako plysovanie a obťahovanie gombíkov. Vzorodev mal dlhodobo veľmi kvalitné spracovanie kožušín, vzdelával svojich odborníkov nielen v oblasti spracovania tohto materiálu, šitia kožuchovej, viest, ale aj doplnkov a čapíc. Pre obyvateľstvo zabezpečovali ich opravu, čistenie a farbenie.

Záver alebo medzery v badaní

Téme klobúkov domácich salónov a podnikov sa na Slovensku dodnes nevenovala prakticky žiadna výraznejšia pozornosť. Napriek atraktívnosti tejto témy ani prvorepubliková tlač si veľmi neváňala konkrétne domáce modistvá. Situácia sa nezmenila ani nástupom socializmu. Domáce časopisy ako *Móda – textil*, *Naša móda* či *Móda* tému klobúkov reflektovala minimálne, čo prirodzene súviselo aj s ústupom klobúkov ako masového trendu. V rámci domáceho trhu dopyt uspokojoval závod Tonak, na príležitostné doplnenie šatníka postačovali služby družstiev: na Slovensku Vzorodev, v Čechách viaceré ďalšie. V budúcnosti by sa mohli ešte nové informácie objaviť hlbším štúdiom archívnych prameňov²⁰, na čo už pri príprave tejto štúdie nebol dostatočný časový priestor. ■

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

- 1 Časopisy ponúkajú termíny ako plstená toque, slamený trotteur, panama klobúk, atď.
- 2 *Nová žena* 13/1938, s. 16.
- 3 *Adressbuch* 1929 – 1930, s. 304, 377.
- 4 *Módne drobníčky*. In: *Nový svet* 48/1936, s. 19. Text je prepis z dobovej tlače.

- 5 *Slovenský svet*, 1924, s. 8.
- 6 Jesenná kolekcia klobúkov. In: *Nový svet* 40/1936, s. 19.
- 7 Ako príklad uvediem napr.: Samuel Adler zo Spišskej Novej Vsi zakúpil klobúky od značky Hückel, rovnako J. Waldmann nakupoval u firmy Hückel, alebo klobúk značky Čekan Praha má zároveň taliansku značku Borsalino, Antica Casa (značka vznikla v roku 1857 v Alessandrii, bola známa po celom svete, na Parížskej svetovej výstave v roku 1900 získali jeho klobúky Grand Prix).
- 8 Sovák, Čeněk. *Z dějin klobouků*. Nový Jičín : Tonak 1969, s. 60 – 61.
- 9 Tamtiež, s. 61 – 62.
- 10 Tamtiež, s. 62.
- 11 Tamtiež, s. 62 – 63.
- 12 Tamtiež, s. 63 – 68.
- 13 Uchalová, Eva: *Oldřich Rosenbaum*. Praha : UPM, Arbor Vitae, 2017, s. 68.
- 14 *Měsíc* 1936/8, s. 12. Text je prekladom z dobovej tlače.
- 15 Daryňa klobúkov je Danica Studená, dcéra majiteľky Ľuty Červeňanskej a sestra Ivy Mojžišovej. Ďakujeme.
- 16 Maturovala v roku 1930, krátko študovala medicínu a napokon v roku 1935 získala na Filozofickej fakulte Karlovej Univerzity v Prahe diplom z dejín umenia. V roku 1934 absolvovala polročné štúdium v britskom Exeteri. Po sobášu s chirurgom Jánom Červeňanským (budúci zakladateľ modernej slovenskej ortopedie, dlhoročný prednosta I. ortopedickej kliniky v Bratislave) sa spolu v roku 1935 presťahovali do Bratislavy, kde žili a pôsobili až do smrti. Ľuta sa venovala dejinám lekárstva a zdravotníctva.
- 17 Súčasťou zbierky sú najmä odevy zo salónu Rosenbaum, neskôr Styl, ktorý pravidelne navštevovali. Nie je preto náhoda, že značku Tombo možno odporúčali priamo v tomto závode, kde pracovali viacerí členovia rodiny Marie Mayerovej-Tombo, napríklad jej sestra Zdeňka Mayerová-Fuchsová ako kresliarka a návrhárka či jej švagriná Kristína Hládečková-Mayerová, riaditeľka závodu Rosebaum.
- 18 *Vzorodev 40*. Vzorodev : Bratislava, 1989, s. 6 – 7.
- 19 Štúrova 3, Klariská 10, Michalská 3, Leningradská 6, Obchodná 22, Fosterova 12, Rajska 15, Hurbanov nám. 5.
- 20 Alebo spojením s ľuďmi, ktorí pracovali v tomto segmente. Snažila som sa prostredníctvom Olgy Janderlovej, ktorá kedysi pracovala vo Vzorodeve a dodnes má svoj obchod na Laurinskej ulici, získať ďalšie informácie, príp. kontakty, ale neúspešne.

Dajte deťom izbu!

Nábytok pre deti v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia

Text Lucie Skřivánková

Foto Ondřej Kocourek, UPM v Prahe

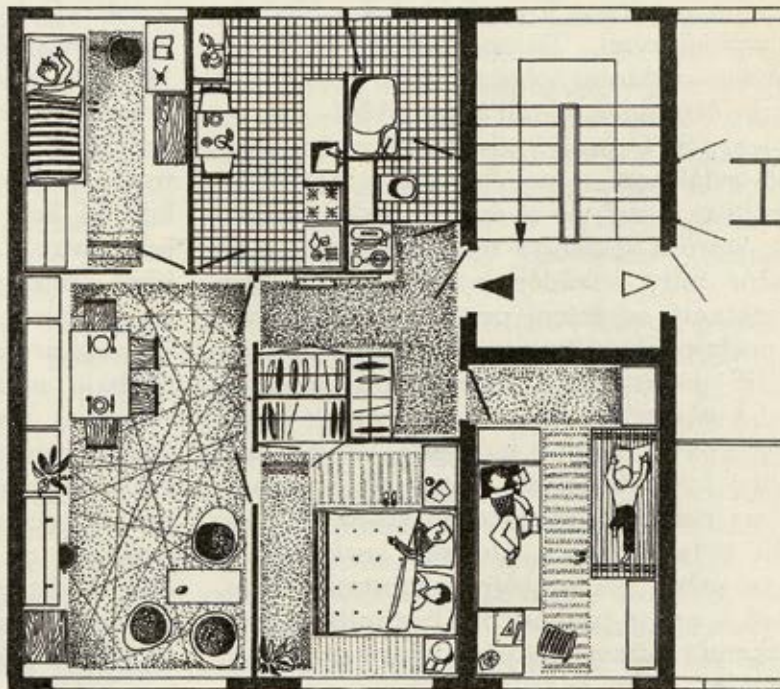
Táto štúdia je čiastkovým výstupom výskumného projektu s názvom Dieťa v byte, na ktorom pracujem v Umeleckopriemyselnom múzeu v Prahe. Chcela by som ňou ukázať, ako sa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia vyvíjalo riešenie priestoru, ktorý sa pre dieťa v rámci bytu vyčleňuje, tvorba detského nábytku a predmetov pre deti. Akým spôsobom boli tieto témy diskutované a aká bola realita v kontexte relevantných udalostí v oblasti politiky, hospodárstva, spoločnosti a kultúry.

Pri vhľade do dobových periodík a publikácií je zrejmé, že bytová núdza predstavovala v povojnových dekádach vážny a intenzívne pociťovaný problém.¹ Situácia vo vtedajšom Československu nebola v dobovom kontexte nijako výnimočná, s rovnakým problémom sa stretávali takmer všetky európske krajiny.² Vláda si problém uvedomovala a na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov definovala vlastnú koncepciu bytovej politiky, ktorá bola kombináciou medzivojnového urbanizmu a ideologickou premisou nového režimu. Socialistická bytová politika zdôrazňovala výstavbu ucelených súborov, prepracovávala metódu typizácie a sledovala na jednej strane kritérium hospodárnosti, na druhej strane sociálne, hygienické a kultúrne ciele.³ Vyriešenie bytového problému komunistická strana navrhla za jednu zo svojich hlavných úloh na XI. zjazde v júni roku 1958. Ústredný výbor strany uložil všetkým inštitúciám, ktoré sa zaoberali bytovou výstavbou, aby spracovali dlhodobú koncepciu rozvoja bývania a vo svojom uznesení z marca 1959 stanovil konkrétne kroky na naplnenie vytýčených cieľov: „postaviť 1 200 000 bytov do roku 1970“ a „poskytnúť každej domácnosti primeraný byt“.⁴ V praxi by to znamenalo, že celá tretina obyvateľov získa nové bývanie – čo bola od začiatku číra utópia.

Jeden z experimentálnych projektov
Študijného typizačného ústavu na vzorové
riešenie jednotlivých druhov bytov: pôdorys
bytu s obývacou izbou, v ktorej sa nespí,
architektky Zory Myslivečkovéj (1960).
Repro: Domov 5/1961, s. 5. UPM v Prahe.

Na jar 1959 usporiadal Výskumný ústav výstavby a architektúry (VÚVA) veľkú medziodborovú diskusiu o základných spoločenských, biologických a technických faktoroch, ktoré budú určovať formy bývania.⁵ Po roku na ňu nadviazal ďalšou diskusiou, okrem iného o rôznych druhoch bývania, štandarde a dispozícii bytov, ako aj technológii výstavby. Na tieto dve akcie nadviazal historicky prvý tuzemský prieskum skúseností a názorov širokých vrstiev verejnosti, ktorý sa uskutočnil formou diskusií o bývaní na konci roka 1960 vo všetkých krajoch. V auguste nasledujúceho roka v Prahe a krajských mestách súčasne otvorili desať výstav so spoločným názvom Nové bývanie, ktoré zorganizovalo ministerstvo výstavby.⁶ Definitívne sa preukázalo, že bez účasti sociológov a demografov v procese navrhovania, bez znalosti potrieb špecifických skupín obyvateľstva, stavu bytového fondu a technických možností nie je možné „stavať správne“. Výsledky diskusií o bývaní prispeli k vzniku dvoch nových celoštátnych konštrukčných systémov T 06 B a T 08 B, umožňujúcich stavať byty štvrtej kategórie, ktoré boli s ohľadom na najčastejšie zloženie rodiny potrebné najviac a umožňovali navyše aj o niečo väčšiu variabilitu bytov a nové dispozičné riešenia.⁷

Otvoril sa pochopiteľne priestor aj na diskusie o novom, funkčnejšom usporiadaní prevádzky v byte, ktorý zahŕňal deti a súvisel s rastúcou zamestnanosťou žien a novým režimom rodiny. Domácnosť a byt spolu úzko súvisia; ako sa býva, do značnej miery závisí aj od toho, kde a ako sú organizované činnosti ako príprava jedál, stolovanie, pranie bielizne, upratovanie bytu alebo starostlivosť o deti. Bokom nezostala ani otázka zariadenia bytu, aby vyhovovalo modernému spôsobu života. Z dobových diskusií vyplývajú dve dôležité témy. Tou prvou je boj s predsudkami v oblasti bývania.



Za hlavný predpoklad sa považovalo odpútanie od zariaďovania jednotlivých miestností v byte tzv. kompletmi, uzavretými súbormi nábytku napríklad pre spálne alebo obývacie izby, ktoré boli ešte v šesťdesiatych rokoch hlavnou súčasťou výrobného programu nábytkárskeho priemyslu, predávali sa ako celok a nebolo možné ich dopĺňať.⁸ Komplety mali prísne jednotný materiál a výtvarné riešenie.⁹

Novej dobe lepšie zodpovedali sériovo vyrábané zostavy typového nábytku, ktorého prvé návrhy sú spojené s menom Jana Vaňka a brnianskymi UP závodmi v medzivojnovom období (vystavovaný bol od roku 1923)¹⁰, ale do šesťdesiatych rokov u nás nebol príliš rozšírený. Nábytok mal byť tvarovo zjednodušený, nie prehnane dekoratívny, mal sa dobre zostavovať, dopĺňať a mal umožňovať rôzne kombinácie, ktoré sa počas rokov budú meniť podľa potrieb rodiny. Rovnaký ideál vysledujeme aj v oblasti detského nábytku – konkrétny príklad si ukážeme v závere štúdie na detskej zostave Jindřicha Halabalu ml. Racionálny princíp zariaďovania bytu zostavovým nábytkom vyústil do výroby

sektora. Spočiatku ho užívatelia vítali s nadšením, chválili jeho variabilitu a vyvracali domnienky o uniformite. V januári 1960 sa otvorila špecializovaná predajňa v Prahe vo Vinohradskom dome nábytku na Stalinovej ulici 11¹¹ s lapidárnym názvom Sektor, ktorá spadala pod podnik Obchod s nábytkom. To ešte neznamenalo, že tento typ nábytku bol dostupný pre všetkých. Výroba sektora vyhovovala snahe o štandardizáciu a typizáciu v oblasti nábytku a tiež snahe o produktivitu a plnenie plánu. Problémom bolo, že typy sektorového nábytku z katalógov sa odlišovali len v drobných detailoch, všetko to boli jednoúčelové skrine rôznych typov a veľkostí vybavené podľa určenia. Z bytu sa stal jeden veľký úložný priestor, z ponuky zmizli knižnice, bielizníky a skrine na riad. Situáciu ostro kritizovala napríklad architektka Božena Krchová: „Všetci, ktorí sme sa pričiňovali, aby nábytok v uzavretých súpravách nahradilo niečo rozumnejšie, máme nepríjemný dojem, že sme vyhli diabla belzebubom. (...) Namiesto toho máme debničkové a poličkové nadelenie.“¹² V roku 1970 navrhol Jindřich Halabala v nábytkárskom podniku v Rousínove



Časté riešenie bytovej prevádzky v trojizbových bytoch, keď druhú obytnú izbu užívatelia označovali ako detskú. V skutočnosti prítomnosť detí dokazovali len naaranžované hračky a deti sa hrali inde.

Repro: Librová, Eva, Kľofáč, Jaroslav, Brix, Karel: Jak bydlet. Praha : SNTL, 1961, s. 84.

Druhou častou témou dobových debát je otázka prevádzky v byte, rozhodnutie, či mať na rovnakej ploche viac menších, napríklad aj kajutových miestností, alebo menší počet väčších miestností. Postupne sa presadila zásada oddeleného spania rodičov a detí a niekde aj oddelených spálni-pracovní pre deti rôzneho pohlavia. Aj z tohto dôvodu sa v súlade so svetovými trendmi (vzhľadom sa predovšetkým na západnú Európu a Škandináviu, Fínsko, Dánsko a Švédsko) ľudia prikláňali k bytom s väčším počtom menších miestností s dobre vyriešenou prevádzkou a k zásade, aby sa jednou miestnosťou neprechádzalo do inej, čo sa napokon preukázalo okrem iného aj v spomínaných diskusiách o bývaní.¹⁵ Napríklad byty štvrtej kategórie boli členené najčastejšie na tri obytné miestnosti: na obývaciu izbu, spálňu rodičov a izbu detí. To vyhovovalo rodinám s dvoma malými (alebo aj väčšími) deťmi rovnakého pohlavia, ale problém nastával u dvoch dospievajúcich detí odlišného pohlavia – vylúčenie spania v obývačke predpokladalo najmenej tri spálne. V pokusnej výstavbe na Invalidovni sa tento problém riešil tak, že izbu detí bolo možné rozdeliť na dve malé miestnosti.¹⁶ Potreba variability a flexibility sa však nevzťahovala len na vnútorné zariadenie bytu, kde sa využívali skriňové priečky, deliace posuvné steny a nábytkové zostavy, ale musela byť už obsiahnutá v stavebnom pláne. Tvrdilo sa, že jedine možnosť variabilne spájať a rozdeľovať miestnosti vedie k naplneniu priestorového komfortu. V šesťdesiatych rokoch bol systém meniteľného pôdorysu u nás v štádiu výskumu a vývoja a nedosiahnuteľným ideálom zostalo, aby mal byť aspoň toľko miestností, koľko je členov rodiny.¹⁷



Ukážka spálňového kompletu, tzv. manželského katafalku, ktorý zaberá takmer celú plochu miestnosti. Nespokojnosť niektorých obyvateľov s veľkosťou spálne bola často daná nevhodným a ťažkopádny zariadením.

Repro: Librová, Eva, Kľofáč, Jaroslav, Brix, Karel: Jak bydlet. Praha : SNTL, 1961, s. 67.

so svojím kolektívom súbor nazvaný U 101 Universal, ktorý predstavoval vo svojej dobe vysoký štandard a stal sa v našej republike najrozšírenejším typom nábytku vôbec.¹³ Postupne sa však ukázalo, že najväčšia výhoda sektorového úložného nábytku – princíp dokupovateľnosti podľa potrieb v rodine – viazla na medzičlánku obchodu, na nezaujme o požiadavky konkrétnych ľudí a nedostatku najžiadanejších dielov, takže ho postupne nahradili zostavy objemných bytových stien, také typické pre sedemdesiate roky.¹⁴

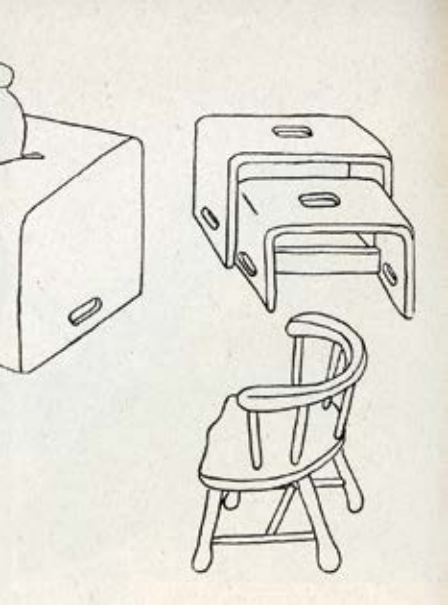
V súvislosti s masovou výstavbou nových bytov predovšetkým na panelových sídliskách sa ako nová téma otvárala potreba samostatnej detskej izby. Tá bola definovaná ako vlastný

priestor prispôsobený potrebám dieťaťa s dostatkom voľného priestoru mimo komunikačných uzlov v byte a s výmerou cca 10 štvorcových metrov. V starom bytovom fonde sa v malých a často preľudnených bytoch s nevyhovujúcim či chýbajúcim sanitárnym zariadením nárok dieťaťa na vlastný priestor väčšinou nezohľadňoval. V šesťdesiatych rokoch, vďaka mediodborovej spolupráci a výsledkom diskusií o bývaní, na ktorých sa zúčastnili okrem iného pediatri, detskí psychológovia a odborníci na hygienu, sa táto potreba zdôrazňovala predovšetkým z hľadiska hygienických zásad (pokojný spánok, oslnenie, umelé osvetlenie, vetranie) aj z psychologických dôvodov zdravého vývoja dieťaťa. Samostatnú izbu dieťa plne využije zhruba po šiestom roku, umožňuje mu byť samo aj s kamarátmi či rodičmi a už nepotrebuje toľko voľného priestoru ako menšie dieťa, skôr aby malo mať kam veci odkladať a ukladať. V novej hromadnej výstavbe typových bytov sa počítalo so samostatnou detskou izbou o výmere cca 12 – 14 štvorcových metrov, v niektorých bytových jednotkách typu radu T OB boli navrhnuté menšie izby, zamýšľané ako detské spálne.¹⁸ Neskôr sa však ukázalo, že je nevhodné, ak je na detskú izbu určená najmenšia izba v byte, navyše vybavená nábytkovým kompletom – tie nereagujú na meniace sa potreby dieťaťa (a všeobecne žiadneho človeka) a keď v rodine dôjde k nejakej zmene, musí sa vymieňať celé bytové zariadenie.

Pozrime sa teraz bližšie na situáciu, ktorá panovala na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov vo výrobe nábytku, predovšetkým detského. Otázka sériovej výroby dobre navrhnutých predmetov vrátane nábytku bola jedným slovom neuspokojivá. Jednotlivci aj inštitúcie síce mali dobrú vôľu, podnikoví dizajnéri výskumných ústavov sa snažili dodať do výrobných podnikov funkčné a progresívne návrhy – na úlohu dizajnu sa v znárodnenom hospodárstve kládol veľký dôraz.¹⁹ Konali sa aj súťaže, aktívne bolo napríklad ministerstvo spotrebného priemyslu, bohužiaľ, málokedy sa využilo to, čo sa súťažou získalo.²⁰ V praxi realizácia nových návrhov narážala vo veľkých výrobných podnikoch na množstvo

prekážok, panovali obavy z komplikácií pri zavádzaní do výroby aj do obchodov s nábytkom. Kvalitné návrhy tak boli často iba prezentované na Jarných predajných výstavách na brnianskom veľtrhu alebo na Libereckých výstavných trhoch a do výroby sa vôbec nedostali.²¹ Pritom verejnosť túžila po nových výrobkoch, túžila mať vo svojom byte to, čo videla na prezentáciách, a poukazovala na to v pobúrených reakciách v časopisoch venovaných bytovej kultúre. Najvplyvnejším z nich bol *Domov*, vydávaný od roku 1960, v ktorom sa píše: „Mám dvoch chlapcov, ktorým som chcela zariadiť ich kút. Potrebovala som malú policu na knihy a pracovný stolík. Všetko jednoduché. Zaujímala som sa o tieto veci v predajni Dielo, Krásna jizba, ÚVA. Je úplne nemožné niečo zohnať. Myslím teda, že písať o nevkusnom bytovom zariadení možno len vtedy, ak je toho vkusného dostatok.“²² Rovnaký cieľ mali aj odborníci, články typu *Krásu* z výstav do našich domovov neboli výnimkou.

Ak sledujeme dobové diskusie o vybavení detskej izby, často narazíme na povzdych, že výroba akoby zabudla na to, že existujú deti, hoci si všetci boli vedomí toho, že základnou podmienkou života rodiny s deťmi je nevyhnutnosť, aby dieťa bývalo primerane svojmu rastu a malo na to potrebný



Nábytok-hračka z návrhu detskej izby od architekta a scénografa Antonína Heythuma. Repro: Věci a lidé 2/1947, s. 94. UPM v Prahe.

nábytok.²³ Vo výrobnom programe nábytku na rok 1960 sa vhodné typy nábytku pre deti vôbec neobjavili. Situácia sa počas celej šiestej dekády, súdiac podľa kritických reakcií, nijako výrazne nezlepšila: „Špeciálny veľmi lacný detský nábytok doteraz na našom trhu, okrem postieľok a stoličiek, nie je,“²⁴ hodnotila ponuku ešte na sklonku šesťdesiatych rokov architektka Emanuela Kittrichová. V praxi sa do detských izieb dávali odložené kusy nábytku, ktoré sa viac či menej vhodne adaptovali na potreby dieťaťa.

Prečo bol taký problém vyvinúť sortiment detského nábytku ako svojbytnú kategóriu? Jednak nebolo na čo nadväzovať z predchádzajúcich rokov, pretože z obdobia prvej republiky neexistovali žiadne katalógy nábytku určeného špeciálne pre detskú izbu – tento sortiment bol na okraji záujmu. Pokiaľ sa vôbec niečo pre deti vyrobilo, išlo spravidla o zmenšeninu nábytku pre dospelých v rámci konkrétnej zákazky.²⁵ Už na konci štyridsiatych rokov bola táto vžitá predstava o obyčajnom zmenšovaní mierky nábytku podrobená kritike. O detskom sortimente sa potom uvažovalo z dvoch hľadísk: buď ako o nábytku, ktorý sa neskôr, keď dieťa odrastie, premení na „normálny“, alebo ako o nábytku špeciálne určenom pre deti. Druhému



Interiér izby pre dvoch školákov architektky Evy Hružovej z experimentálneho domu na pražskej Invalidovni (1963). Vtedy veľmi obľúbené poschodové postele vyrobila podľa návrhu Jaroslava Šmídka firma Vývoj nábytkárskeho priemyslu v Brne.

Repro: Lamarová, Milena: Menschen und Dinge. Praha : Artia, 1965, s. 44. UPM v Prahe.

bodou zodpovedala koncepcia nábytku-hračky, napríklad nábytku ako veľkej stavebnice alebo debny s menšími debničkami-sedačkami vo vnútri. Už v tejto dobe sa v oblasti detského nábytku objavuje myšlienka zostaviteľnosti.²⁶ Počas päťdesiatych rokov sa potom ukázalo, že snaha o špeciálny detský nábytok je kontraproduktívna, pretože veľmi rýchlo prestane vyhovovať potrebám rastúceho dieťaťa. Záujmovia museli väčšinou detský nábytok kupovať ako celok a továrne zase vyrábali mnoho rôznych prvkov v malých, a teda drahých sériách. To sa neoplatilo ani jednej strane a obchod nemal motiváciu tento typ nábytku objednávať. Dopĺňali na to spotrebitelia.²⁷ Východisko ponúkli úvahy o rozmerovo meniteľných jednotlivých kusoch sedacieho a stolového nábytku a rôznych skriniek – sedacie a stolové dosky mali byť na výšku posúvateľné a aj skrine sa mohli od podlahy postupne zvyšovať.²⁸ V šesťdesiatych rokoch sa kladie zvýšený dôraz na spoluprácu s lekármi, na bezpečnosť výrobkov vo vzťahu k dieťaťu, na antropometriu (teda na rozmerové parametre nábytku) a aj na psychológiu (na skladbu sortimentu a priaznivé prostredie bytu). Tieto aspekty sa potom vo väčšej miere skúmali v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch hlavne v rámci Ústavu bytovej a odevnej kultúry (ÚBOK) a ďalších inštitúcií, zaoberajúcich sa bývaním.²⁹

Dobrý vhľad do ponuky detského nábytku poskytuje štúdiá pre interné potreby pracovníkov nábytkárskeho priemyslu, ktorú v roku 1975 spracovala pre ÚBOK architektka Ivana Čapková. Dozvieme sa, čo chýbalo nielen v šesťdesiatych rokoch a ešte aj v prvej polovici nasledujúcej dekády, aj čo bolo považované za najdôležitejšie. Čapková analyzovala skutočný výrobný program Generálneho riaditeľstva Nábytkového priemyslu v Brne, jedného z vtedajších najväčších výrobcov nábytku. Ukázalo sa, že mnoho dôležitých



Detská izba od architektky Evy Hružovej z experimentálneho domu na pražskej Invalidovni (1963), vybavená ďalším obľúbeným typom nábytku, váľandou. Vyrobila ju podľa návrhu Ivana Nedoma firma Interiér Praha.

Repro: Lamarová, Milena: Menschen und Dinge. Praha : Artia, 1965, s. 38. UPM v Prahe.

typov stále v sortimente chýba, napríklad postieľka pre bábätká a malé deti do troch rokov vyhovujúca kritériám bezpečnosti a hlavne najdôležitejši solitér, používaný denne od predškolského veku do ukončenia základnej školskej dochádzky: detská pracovná stolička s meniteľnou výškou a hĺbkou s fixáciou nastavenej výšky sedenia. Tento typ rovnako ako pracovný detský stôl s meniteľnou výškou patrí medzi základné nábytkové predmety pre deti a mládež. K jedálenskému stolu navyše patrí vysoká detská stolička s najmenej tromi výškami sedenia, aby mohlo dieťa stolovať s dospelými. Z dnešného pohľadu môžeme konštatovať, že toto poňatie je dodnes aktuálne a tzv. rastúci nábytok je často odporúčaným základným vybavením detskej izby.³⁰ Praktické a vhodné sú aj sedacie a zároveň úložné prvky, umožňujúce vytvorenie rôznych funkčných zostáv na oddych typu nábytok-hračka. V ponuke figurovali aj vtedy veľmi obľúbené poschodové posteľe, považované však za vhodné iba pre mladší školský vek medzi šiestym a jedenástym rokom.³¹

Aby bol obraz výroby nábytku v sledovanom období presnejší, musíme dodať, že nábytok nevyrábali iba národné podniky, ale aj jednotlivé družstvá a komunálne podniky – u tých sa predpokladalo, že budú vyrábať nábytok v menších sériách, ale s vysokou estetickou úrovňou, z detského nábytku napríklad drobné zostavové systémy „nábytok-hračka“. Napriek tomu, že skutočný vplyv na situáciu na trhu s nábytkom mala iba štátna výroba, ako opakovane upozorňovala napríklad Božena Krchová,³² občas sa objavili zaujímavé nábytkové kusy, ktoré vyrábali práve družstvá. Napríklad Drevotvar v Jablonnom nad Orlicou³³ dodával zostavu detského nábytku podľa návrhu Miloša Sedláčka, ktorá mohla slúžiť od predškolských rokov do dospelosti. Obsahovala pracovný stôl so zásuvkami (výšku pracovnej plochy bolo možné nastaviť podľa veku dieťaťa), šuplíky s farebnými prednými plochami na ukladanie hračiek, ktoré boli zabudované v zostave, a etážové dvojlôžko. Chýbala iba vhodná stolička. Podľa dobových komentárov bola zostava bežne dostať.³⁴ Iným zaujímavým príkladom, ktorý uvedieme na

záver, pretože dokladá dobové podmienky spolupráce dizajnéra s výrobným družstvom, je zostavovací detský nábytok Jindřicha Halabalu ml., staršieho syna slávneho medzivojnového návrhára nábytku Jindřicha Halabalu, vyrábaný brnianskym družstevným podnikom Konekta.³⁵

Konekta pracovala ešte v roku 1957 na úlohách vzdialených bývaní,³⁶ jej vedenie však reagovalo na dobové potreby a začalo s výrobou bytových doplnkov, ku ktorým roku 1960 pribudol detský nábytok podľa Halabalovho návrhu. Vinou nového výrobného programu sa dostalo do problémov, predovšetkým pre nedostatok skúseností a výrobných tradícií, organizačné problémy a ťažkú a nákladnú premenu výroby. Odvaha a vôľa zavádzať nové výrobky sa spoločensky neoceňovala, napriek proklamáciám o snahe zlepšiť bytovú kultúru v praxi bolo jediným kritériom úspešnosti plnenie plánu. Halabala v tom čase pracoval na Fakulte architektúry Vysokého

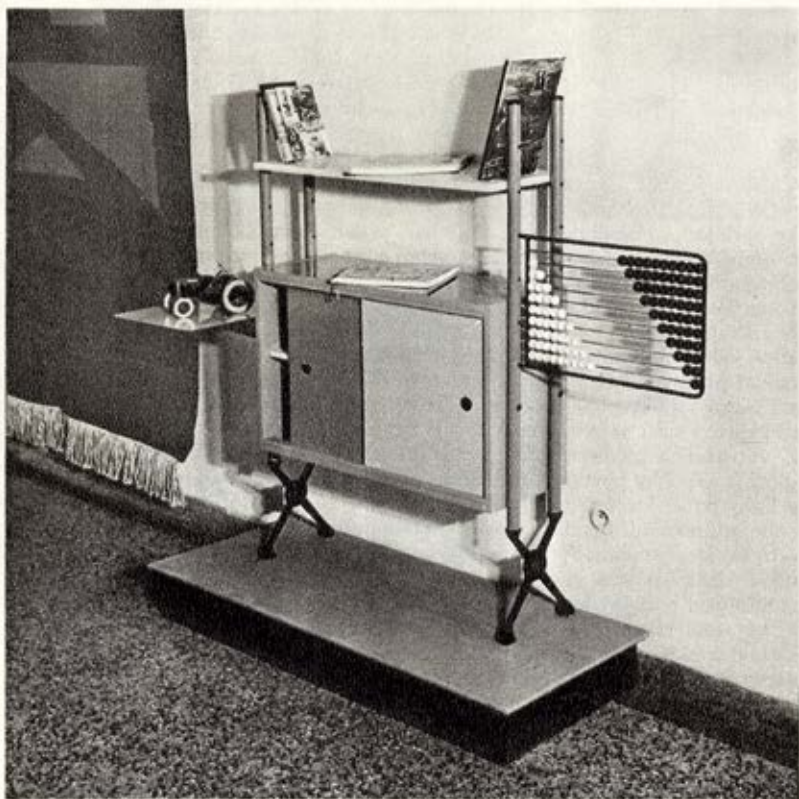
učenia technického v Brne, zaoberal sa riešením interiéru a ako externý spolupracovník dostal za úlohu využiť vo svojich výtvarných návrhoch obrovské skladové zásoby komponentov pre predmety, ktoré medzitým zmizli z výrobného programu Konekty. V družstevnom sklade objavil nevyužitú kovovú rúrku, a pretože sa v tom čase zaoberal potrebami detí kvôli svojej malej dcérke, využil ich na návrh zostavovacieho detského nábytku.³⁷

Vychádzal z predpokladu, že nie všetci rodičia môžu a chcú deťom zariaďovať vlastnú izbu, a uvažoval nad zariadením detského kúta v niektorej z izieb. Vybudoval ho na princípe nosných rozperových železných tyčí, dvoch z každej strany³⁸ a drevených dielcov – skriň, polic a iných bytových doplnkov – zavesených medzi nimi. Tento systém nebol v šesťdesiatych rokoch novinkou, využíval sa u nás, na Západe, ako aj v Sovietskom zväze práve preto, že dával možnosť veľkej pestrosti usporiadania typových priemyselne vyrábaných



Štúdia vhodných textilných doplnkov do detskej izby od architektov Miroslava Kučeru a Josefa Pacáka.

Repro: Domov 6/1961, s. 42. UPM v Prahe.

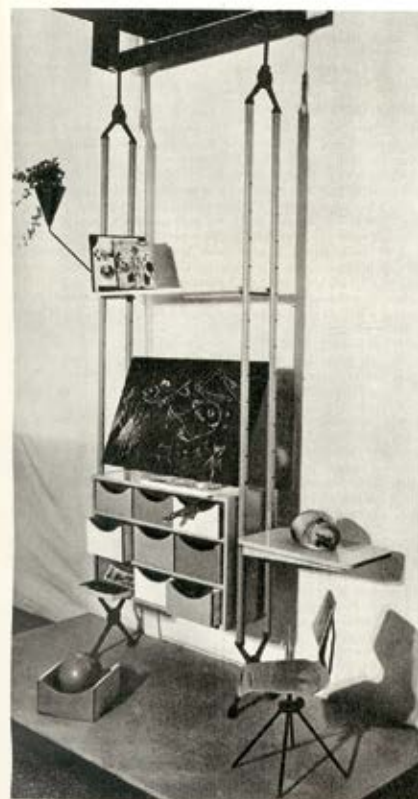


↑ Nízka verzia zostavy detského nábytku Jindřicha Halabalu ml. s počítadlom.

Repro: Domov 3/1961, s. 13. UPM v Prahe.

↗ Vysoká rozperová zostava detského nábytku Jindřicha Halabalu ml. s kvetináčom a kresliacou tabuľou.

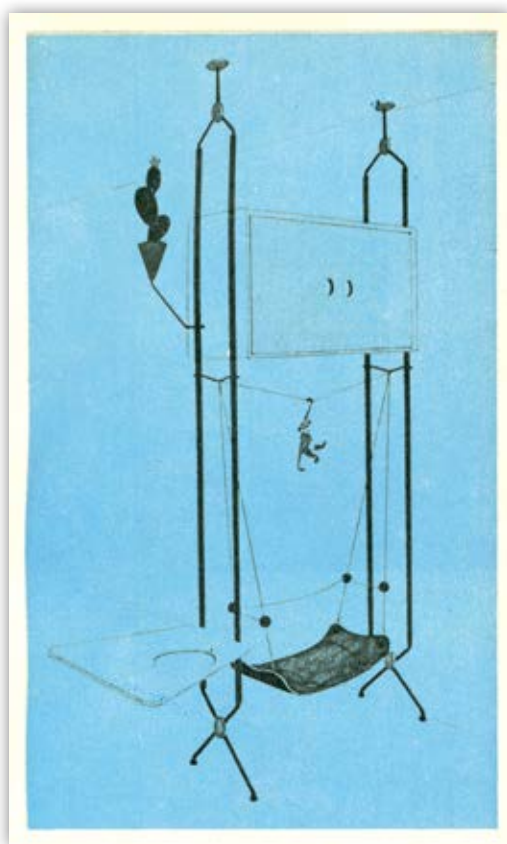
Repro: Domov 3/1961, s. 11. UPM v Prahe.



prvkov podľa rôznych individuálnych potrieb. Zásadné je, ako Halabala využil tento princíp pre detský nábytok. Jeho zostava bola vybavená krabicami na hračky, nasúvacím kvetináčom, otočným osvetľovacím ramienkom, závesnou nastaviteľnou stolnou doskou (o 20 cm), stoličkou (o 10 cm) a kresliacou tabuľou. Rúrky boli opatrené množstvom otvorov po celej dĺžke, všetko sa dalo upevniť do potrebnej výšky a robiť ľahko zmeny bez zložitej montáže. Halabala svojou koncepciou reagoval tak na dobovú diskusiu o rastúcom detskom nábytku, ako aj na variabilné delenie priestoru. Jeho systém sa umiestňoval voľne do priestoru, ktorý mohol rozdeľovať, a skrinky sa dali využiť z oboch strán. Mnoho prvkov v návrhu vychádzalo z veľmi realistického prístupu. Materiály volil návrhár tak, aby boli ľahko dostupné, využíval preto hlavne tvrdú trieskovú dosku, drevovláknitú dosku a doplnkovo farebný umakart. Povrchová úprava bola úmerne farebná, tvorená odtieňmi štyroch základných farieb, ale skôr ako farebnosťou dodal „detský výraz“ zostave predovšetkým rýdzo detskými vecami, ako bolo počítadlo, hojdačka či kresliaca tabuľa. Nábytok nebol príliš špecializovaný,

pokiaľ išlo o funkcie, dal sa tak ľahko kombinovať s inými kusmi podľa aktuálnej potreby rodiny a poskytoval výber rôznych variantov rovnako podľa veku i zamerania dieťaťa. Halabala sa zamýšľal aj nad ekonomickým aspektom, jednotlivé prvky sa dali vyrábať vo veľkom množstve, takže výroba bola lacnejšia a záujemca si vybral len to, čo potreboval. Ťažšia bola distribúcia takéhoto typu nábytku, ale bolo už zjavné, že cesta stavebnicového nábytku predávaného v uzavretých zostavách je slepou uličkou a jej opakovanie by viedlo k ďalším problémom s rozširovaním spotreby detského nábytku.³⁹

Druhá polovica šesťdesiatych rokov znamenala pre oblasť nábytkárskej tvorby začiatok nádejného vývoja, ktorý bol prerušený sovietskou okupáciou v roku 1968 a následným obdobím normalizácie. Detskému nábytku sa však stále nevenovala sústavná pozornosť. V sedemdesiatych rokoch pretrvával nedostatok nábytku a ako riešenie sa začal vyrábať vo veľkom sektorový nábytok. Čo to znamenalo pre oblasť detského nábytku? Aké zmeny sa v spoločnosti a rodine udiali v súvislosti s tzv. *baby boomom* zo začiatku sedemdesiatych rokov?



Návrh zostavy detského nábytku s hojdačkou architekta Jindřicha Halabalu ml. zo súťaže na XII. trienále.

Repro: Domov 3/1961, s. 13. UPM v Prahe.

Ako táto demografická vlna ovplyvnila súkromný bytový priestor a či sa na deti pamätalo v „Husákov 3+1“, či aké zmeny prebiehali v rámci Medzinárodného roku dieťaťa? To je predmetom ďalšieho výskumu, ktorého výsledky, rovnako ako závery z tohto článku, využijem v nasledujúcich rokoch pre publikáciu a výstavu Dieťa v byte v Umeleckopriemyselnom múzeu v Prahe. ■

Text vznikol s finančnou podporou Ministerstva kultúry Českej republiky v rámci inštitucionálneho financovania dlhodobého koncepčného rozvoja výskumnej organizácie Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe (MK000023442).

Lucie Skřivánková vyštudovala teóriu kultúry na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe a pracuje ako kurátorka v pražskom Umeleckopriemyselnom múzeu. Podieľala sa na výstavách a publikáciách ako *Artěl*, *Konec avantgardy?*, *Pražská panelová sídliská* či *Mezi kýčem a akademií* alebo na monografii *Design v českých zemích 1900 – 2000*. Napísala knihu *Když se utopie stane skutečností* venovanú panelovým sídliskám a v rokoch 2013 – 2017 viedla projekt *Paneláci*.

- 1 Šindelář, Martin: *Bydlení a bytová politika v Československu v letech 1960 – 1980* (bakalárska práca). České Budějovice : Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 18.
- 2 Rákosník, Jakub: *Sovětské sociální státu. Lidově demokratický režim a sociální práva občanů v Československu 1945 – 1960*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2010, s. 437.
- 3 Zadražilová, Lucie: *Když se utopie stane skutečností. Panelová sídliště v Československu 1953 – 1989*. Praha : Arbor vitae, Umeleckopřemyslové museum v Praze, 2013, s. 84.
- 4 Usnesení Ústředního výboru Komunistické strany Československa k řešení bytového problému v ČSR do roku 1970. In: *Rudé právo* 8. 3. 1959, s. 4.
- 5 Diskuse o základních společenských, biologických a technických faktorech, určujících budoucí formy bydlení. Zpravodaj VÚVA. In: *Architektura ČSR* 7/1959, s. 352.
- 6 [Ls]: Nové bydlení. In: *Umění a řemesla* 6/1961, s. XXII. Navrhovaný typový rad pozostával zo siedmich bytových jednotiek s rozdielnou obytnou a užitkovou plochou. Byty boli rôzne riešené pre troj- až šesťčlenné rodiny.
- 7 Viac Zadražilová, Lucie: *Když se utopie stane skutečností. Panelová sídliště v Československu 1953 – 1989*. Praha : Arbor vitae, Umeleckopřemyslové museum v Praze, 2013, s. 91 – 92, 95 – 97.
- 8 Wein, Julius: Lze typové byty dobře zařídit? *Domov* 3/1960, s. 7.
- 9 Hruza, Jiří: Proměnlivý byt. *Domov* 5/1960, s. 5.
- 10 O něco neskôr navrhol František Havlík nábytok, ktorý sa zostavoval ako stavebnica a nazval ho sektorový. Pozri Karasová, Daniela: *Geneze designu nábytku*. Praha : Arbor vitae, Umeleckopřemyslové museum v Praze, 2012, s. 124.
- 11 Dnes Vinohradská ulica.
- 12 Krchová, Božena: Vůbec nejsme spokojeni. *Domov* 6/1966, s. 44.
- 13 Chatrný, Jindřich: *Bydlení v panelu*. In: Skřivánková, Lucie, Švácha, Rostislav, Koukalová, Martina (eds.): *Paneláci 2. Historie sídlišť v českých zemích 1945 – 1989*. Praha : Umeleckopřemyslové museum v Praze, 2017, s. 187.
- 14 Karasová, Daniela: *Geneze designu nábytku*. Praha : Arbor vitae, Umeleckopřemyslové museum v Praze, 2012, s. 194.
- 15 Symon, Karel, Musil, Jiří: Jak budeme bydlet v budoucnosti. *Domov* 1/1960, nestránkované.
- 16 Pozri Kittrichová, Emanuela: *Byt*. Praha : Práce, 1969, s. 20. Invalidovňa bola experimentálnym sídliskom, stavaným od roku 1958 v pražskom Karlíne (experimentálne domy sa v rokoch 1958 – 1961 stavali aj v ďalších mestách po republike a overovali sa na nich nové konštrukčné typy panelových domov). Prvý bol dokončený päťpodlažný dom, v ktorom sa v roku 1964 konala výstava Experiment s ukázkovými interiéromi, ktoré navrhoval ÚBOK a prezentovali vzorové bývanie. Viac Zikmund-Lender, Ladislav (ed.): *Experimentální sídliště Invalidovna*. Praha, Hradec Králové : Pravý úhel, 2014.
- 17 Kittrichová, Emanuela: *Byt*. Praha : Práce, 1969, s. 16.
- 18 Musil, Jiří: Dětský pokoj. *Domov* 6/1960, s. 39.
- 19 Veselý, Ludvík: Srovnání, která nejsou bez užitku. *Domov* 2/1960, s. 2.
- 20 Koželka, Karel: Co bude nového v našem nábytku. *Domov* 4/1960, s. 9.
- 21 Dlabal, Stanislav: *Nábytkové umění. Vybrané kapitoly z historie*. Praha : Grada Publishing, 2000, s. 270.
- 22 Dopis Zdeny Slánské z Jáchymova, rubrika Dopisy čtenářů. *Domov* 1/1961, s. 70.
- 23 Koželka, Karel: Nábytek 1960. *Domov* 1/1960, nestránkované.
- 24 Kittrichová, Emanuela: *Byt*. Praha : Práce, 1969, s. 52.
- 25 Za informace o situaci v tridsátých letech 20. století děkujeme Jindřichovi Chatrnému, vedoucímu oddělení dějin architektury Múzea města Brna. O vývoji nábytku v mezivojnovom období viac Chatrný, Jindřich: *Jan Vaněk 1891 – 1962. Civilizované bydlení pro každého*. Brno : Muzeum města Brna, 2008.
- 26 Koula, Jan E.: Dětský nábytek. *Věci a lidé* 2/1947, s. 94.
- 27 Halabala, Jindřich, ml.: Sestavovací dětský nábytek. *Domov* 3/1961, s. 11.
- 28 Kulveit, Jaroslav: *Nábytek a byt*. Praha : Vydavatelství Vnitřního obchodu v Praze, 1958, s. 259.
- 29 O ÚBOK-u viac Karasová, Daniela: Od Bruselu do sametu. Jak se navrhovalo, vyrábělo, bydlelo a zařizovalo. In: Kramerová, Daniela (ed.): *Retromuseum Cheb. Životní styl a design v ČSSR*. Cheb : Galerie výtvarného umění, 2016, s. 139.
- 30 Porovnaj napríklad Blahotová, Pavlína: *Bydliště s dětmi ... a děti s námi*. Praha : Albatros, 2003, s. 54.
- 31 Čapková, Ivana: *Nábytek pro děti a mládež*. Praha : ÚBOK, 1975, s. 19 – 21.
- 32 Krchová, Božena: Vůbec nejsme spokojeni. *Domov* 6/1966, s. 45.
- 33 Výrobné družstvo Dřevotvar bolo založené v roku 1951 združením sedemnástich drobných remeselníkov. Počas rokov sa firma rozvinula, zmodernizovala a dnes je Dřevotvar prosperujúci podnik, ktorý predáva svoje výrobky do celého sveta.
- 34 Šimek, Miroslav: Dřevotvar v Jablonném nad Orlicí. *Domov* 6/1963, s. 34.
- 35 Niektoré informácie pochádzajú z rozhovoru autorky článku s profesorom Jindřichom Halabalom ml. zo dňa 22. októbra 2021.
- 36 Konektá bola založená v roku 1952, dnes má podnik názov KOVO Brno.
- 37 Halabala sa zúčastnil so svojím návrhom v roku 1959 súťaže na československú expozíciu na XII. trienále v Miláne, ktoré sa konalo o rok neskôr a malo tému Dom a škola. Halabalov detský nábytok v Miláne nakoniec chýbal, hoci za neho návrhár získal v rámci súťaže jedinou cenu, ktorá bola udelená. Predmety pre Triennale boli skúšobne vystavené v budove ministerstva spotrebného priemyslu, ale iba pre odbornú verejnosť, zástupcov výroby, obchodu a tlače.
- 38 V neskorších návrhoch sa tento predimenzovaný variant zmenil na variant s jednou rúrkou z každej strany.
- 39 Halabala, Jindřich, ml.: Sestavovací dětský nábytek. *Domov* 3/1961, s. 11 – 12. O zostave pochvalne písal aj Josef Raban v rámci recenzie spoločnej výstavy Františka Malého, Jiřího Kemra a Jindřicha Halabalu ml. v septembri 1960 v Brne. Pozri Raban, Josef: *Umění tří generací*. *Tvar* 7/1960, s. 215.

MÓDA V ZAJATÍ TRENDOV:



Výprava Paríž '98, DLLJ-Dana
Lapšanská, Jana Lieskovská, kolekcia:
MK show, 1998, prezentácia: módna
prehliadka MK show Bratislava, PSS/
Bauskaurpasse Swäbisch Hall Nemecko,
promo event parfumu Hypnotic Poison
Dior Bratislava, editoriál Móda 1998.

Foto: Jena Šímková

DEVÄŤDESIATE ROKY 20. STOROČIA



Výprava Paríž '98, DLLJ-
Dana Lapšanská, Jana
Lieskovská, doplnky Karol
Weisslechner, kolekcia:
MK show, 1998, prezentácia:
módna prehliadka
MK show Bratislava,
PSS/Bauskaupasse
Swäbisch Hall Nemecko,
editoriál Móda 1998.
Foto: Jena Šimková

Text Dana Lapšanská
Foto archív Jany Šimkovej

Deväťdesiate roky boli akýmsi laboratóriom, kde sa formovali nové koncepcie a postupy v móde, ktorá sa stala oveľa prístupnejšou. Globalizácia a s ňou spojené vyhľadávanie lacnej pracovnej sily v rozvíjajúcich sa najmä ázijských ekonomikách sa veľmi výrazne dotkla módného priemyslu. Bol to obrovský *boom* módy, ktorá v priebehu celej druhej polovice 20. storočia poriadne naberala na obrátkach a cez *ready-to-wear* a lacné odevy ju sprístupnila oveľa väčšiemu okruhu módychtivých ľudí. Ako odozva na toto masové sprístupnenie módy sa do hry vrátila luxusná móda, moderná a sofistikovaná, ktorá oslovila novú, mladšiu a hlavne oveľa početnejšiu cieľovú skupinu spotrebiteľov. Sezónne trendy boli tým najsilnejším spúšťačom túžby po módnom odeve.



DLLJ-Dana Lapšanská, Jana Liesková,
kolekcia: Móda Laugaricio 1998,
prezentácia: módna prehliadka Móda
Laugaricio/TMM, editoriál Móda 1998.
Foto: Jena Šimková

Už v polovici osemdesiatych rokov mnohé americké spoločnosti začali uzatvárať zmluvy s továrňami v krajinách s lacnou pracovnou silou, aby znížili náklady a zostali tak konkurencieschopné. Výroba presunutá do zahraničia viedla k ďalšiemu rozšíreniu produktovej ponuky a významne prispela k zvýšenej spotrebe. Do konca 20. storočia zostal v Európe a v Amerike len zlomok odevnej výroby a pozornosť módného priemyslu sa presunula z výroby na *merchandising*, vývoj dizajnu a produktov a riadenie jednotlivých procesov.

Obrovský nárast *ready-to-wear* v povojnových dekádach v druhej polovici 20. storočia a jej emancipácia vedľa *haute couture* ako nositeľa aktuálneho módného vzhľadu a tiež široká štýlová

rôznorodosť viedli k tomu, že módný tovar začal exponenciálne rásť a veľmi výrazne sa zvýšila konkurencia. Vďaka hojnosti obchodných priestorov a produktov ľudia prirodzene vo väčšej miere začali uplatňovať svoje právo voľby a súťaž sa stala neľútostnou.

Uzاتvorila sa jedna epocha, ktorú odštartovala priemyselná revolúcia. Ako píše Lipovetsky, „moderná doba, obdobie zvyšovania priemyselnej výroby a distribúcie výrobkov, ktoré umožnilo rozvoj dopravy a komunikácia a neskôr tiež rozkvet základných trhových stratégií charakterizujúcich kapitalizmus, ako je marketing, obchodné domy, vznik značiek a reklama, prechádza v druhej polovici 20. storočia do postmodernej doby, a tá je charakteristická všeobecným rozšírením konzumu a v hodnotách, ktoré so sebou priniesol“.¹ *Ready-to-wear* k tomuto prechodu bezpochyby prispela.

Po štyroch desaťročiach expanzie *ready-to-wear* značiek, keď mnohí posielali *haute couture* do zabudnutia a vyhlasovali ju za mŕtvu, segment luxusu, kam *haute couture* vždy patrila, začal ožívať a schyľovalo sa k ďalšej zmene. Túto zmenu odštartoval už v osemdesiatych rokoch vstup Karla Lagerfelda do módného domu Chanel a bola to tiež tvorba Jeana Paula Gaultiera a Christiana Lacroixa, ktorá opätovne pritiahla pozornosť k *haute couture*.

K tejto zmene určite prispela v osemdesiatych rokoch aj situácia okolo krachujúcej textilnej firmy Boussac, keď francúzska vláda hľadala niekoho, kto prevezme túto tradičnú baštu francúzskeho textilného priemyslu a módy, do ktorej patrila aj slávny módný dom Christian Dior. Kúpil ju Bernard Arnault a práve tento slávny módný dom *haute couture* mal byť základným kameňom jeho budúcej ríše luxusu. Paradoxne najväčší zisk mu priniesli jednorazové plienky, ktorých výroba patrila takisto do portfólia firmy Boussac. Práve to mu umožnilo v roku 1989 kúpiť ďalšiu tradičnú luxusnú parížsku značku Louis Vuitton a postupne pridával ďalšie. Bernard Arnault správne načasoval svoju ambíciu vybudovať novú ríšu luxusu, pretože v tom čase sa vo svete etablovala

aj nová generácia jej spotrebiteľov a bola to oveľa početnejšia a mladšia skupina zákazníkov oproti tej, ktorú obliekala *haute couture* dovtedy.²

Skvelým ťahom od Bernarda Arnaulta bolo, že v deväťdesiatych rokoch angažoval na miesta kreatívnych riaditeľov mladšiu generáciu módných tvorcov, ktorým sa podarilo za pomerne krátky čas vybudovať z tradičných módných domov, v tom čase niekde medzi zašlou slávou a prešľapovaním na mieste, nové štýlotvorné centrá. Tie na prelome storočí opäť prinášali silné, ak nie najsilnejšie impulzy v rámci módného dizajnu.³

Druhú najväčšiu ríšu módného luxusu Kering, predtým Gucci Group a ešte predtým PPR, vybudoval François Henri Pinault. Tá naberala na dnešných kontúrach na začiatku deväťdesiatych rokov, kedy postupne získala kontrolný podiel v obchodných spoločnostiach Au Printemps, La Redoute a Prisunic, Conforama a FNAC. Na prelome storočí začala firma PPR s kupovaním renomovaných luxusných značiek. Segment módného luxusu sa revitalizoval tak vo Francúzsku, ako aj v Taliansku, v dvoch európskych krajinách, kde mali a dodnes majú svoje miesto.⁴

V rámci módného dizajnu si v deväťdesiatych rokoch svoju pozíciu potvrdil silným impulzom avantgardného dekonštruktivizmu (Antwerp six na čele s Dries Van Notenom a Martinom Margielom). Z Ameriky prišiel *grunge* ako nová forma tradičného prerijského štýlu a v kolekciách sa objavovali aj odkazy na štýly predchádzajúcich decénií, aby nakoniec bolo povedané, že všetko je dovolené, nič nie je zakázané, je len na každom, čo si vyberie, a na prvom mieste je individuálne naladenie a štýl.

Do šatníkov ľudí pribudli moderné, tzv. inteligentné materiály (Helmut Lang) a množstvo prvkov zo športových odevov. Z pretlaku mnohých štýlov sa zrodil minimalizmus. Hviezdou minimalistickej módy deväťdesiatych rokov bola nemecká návrhárka Jill Sander, jej luxusný minimalizmus, v rámci ktorého vytvorila tzv. cibuľový

vzhľad, *zwiebel look*, teda netradičné vrstvenie rôznych kúskov oblečenia, sa v móde postupne presadil a zostal v nej dodnes.

Veľký úspech mal taliansky módný dizajn, ktorého základy boli vo skvelých talianskych materiáloch a jedinečnom cite pre štýl a módný detail. Gianni Versace, Giorgio Armani a dizajnérska dvojica Dolce&Gabbana zaznamenali obrovský úspech v Amerike, ktorá bola vždy najväčším odberateľom európskej luxusnej módy. Spojenie talianskeho dizajnu a amerického marketingu značky sa ukázalo ako veľmi efektívne.

Protagonistami tejto doby sa stali Miuccia Prada, Tom Ford, John Galliano, Alexander McQueen, Marc Jacobs, ktorých tvorba pre parížske módné domy a talianske luxusné značky priniesla novú podobu luxusnej módy, modernú *couture*.



Vlasta Vančová,
kolekcia Móda '91,
prezentácia: TMM,
editoriál Móda 1991.
Foto: Jena Šimková

Slovenské špecifiká a štrukturálne zmeny

Na úvod je potrebné pripomenúť, že v štúdiách slovenskej proveniencie bol doteraz historický vývoj módného priemyslu prezentovaný najmä cez vznik, resp. zánik, znárodňovanie a privatizáciu textilných a odevných firiem. Chýba tu komplexnejší pohľad s akcentom na premeny v rámci výroby, distribúcie, marketingu, šírenia informácií a predaja v danom čase vo svete. Naším cieľom je identifikovať niektoré slovenské špecifiká, ktoré viedli k veľkým zmenám v rámci celého tohto reťazca v deväťdesiatych rokoch.

Od priemyselnej revolúcie do druhej polovice 20. storočia sa módnym priemyslom a dizajnom na Slovensku vyvíjali v zhode s jeho vývojom v západnom transatlantickom priestore. Existovali tu textilné a odevné firmy, hustá sieť krajčírskych salónov i menších krajčírskych, vznikali obchodné domy, konali sa módné prehliadky a fungovala reklama v časopisoch.



Fero Mikloško, Jana Lieskovská,
kolekcia MK show, prezentácia: módna
prehliadka MK show Bratislava,
PSS/Bauskaupasse Swäbisch Hall
Nemecko, editoriál *Móda* 1998.
Foto: Jena Šimková

mestách Slovenska, ako aj fungujúce obchodné domy ako Prior, kde bol v ponuke v istej obmedzenej miere aj dovozový módný tovar, fungoval ďalej. Zároveň však začal rásť dovoz lacného tovaru najmä v Ázii. Dopyt po lacných odevoch u nakupujúcej verejnosti dal vzniknúť aj rôznym tržnicovým a garážovým firmám a spotreba týchto lacných odevov odpútavala pozornosť spotrebiteľov od kvality a, samozrejme, aj od nášho slovenského módného dizajnu. Vedľa toho však začali na náš trh s módou vstupovať aj prvé relevantné zahraničné módné značky, a to vo forme čisto obchodných podnikateľských aktivít. Medzi prvými boli značky Stefanel, Max Mara, Hugo Boss a vznikali aj multibrandové obchody so zahraničnou módnou ponukou, niektoré však s veľmi pochybnou úrovňou.

Tvorba módného dizajnu v deväťdesiatych rokoch na Slovensku prebiehala v štyroch rovinách: vo vývojových centrách a modelových dielňach privatizovaných veľkých podnikov, v novovznikajúcich súkromných módných firmách, resp. značkách, v rámci vznikajúcej autorskej módnej tvorby a v modelovej dielni časopisov *Móda* a *Dievča*.

V druhej polovici 20. storočia, teda v štyridsaťročnom socialistickom prednovembrovom období, módný priemysel sa vyvíjal so všetkými jeho procesmi v rámci zadaného reťazca – tvorba, výroba, distribúcia, šírenie informácií a predaj – cez štátne, resp. národné textilné, odevné a pletiarске podniky, z ktorých podstatnú časť tvorili znárodnené firmy z rokov 1945 – 1949 a tiež novovzniknuté podniky v ére socializmu a od roku 1970 aj cez centrálnu štátnu hospodársku organizáciu Slovakotex – Slovenské textilné podniky, Generálne riaditeľstvo Trenčín. Toto administratívno-organizačné usporiadanie, teda centrálné riadenie textilného a odevného priemyslu pretrvalo až do roku 1991. Vtedy sa výrobo-hospodárska jednotka Slovakotex zmenila na akciovú spoločnosť a začala sa privatizácia jednotlivých štátnych podnikov a reštrukturalizácia textilného a odevného priemyslu na Slovensku.

V roku 1989, ako uvádza Správa o stave a potenciáli kreatívneho priemyslu na Slovensku z roku 2013, „... v textilnom a odevnom priemysle na Slovensku pracovalo 46 965 pracovníkov, čo bolo 9,7 % z celkovej zamestnanosti v priemysle“. Ďalej táto správa konštatuje: „... v priebehu roka 1990 došlo k dohode o ukončení RVHP, čo znamenalo koniec fungovania veľkoobchodných sietí, ktoré boli orientované na východné trhy. Postkomunistické krajiny vstúpili na cestu trhov orientovaných ekonomických foriem. Podniky, ktoré boli od znárodnenia výlučne v rukách štátu, ktorý kontroloval celú výrobu a služby, sa od roku 1991 privatizovali.“⁵

Veľké zmeny sa uskutočnili aj v rámci maloobchodného predaja. Veľkoobchod vybudovaný počas štyridsiatich rokov socialistického centrálne regulovaného vývoja textilného, pletiarkeho a odevného priemyslu najmä cez podnikové predajne v mnohých

V privatizovaných podnikoch pokračovali vývojové centrá, resp. modelové dielne, kde tímy návrhárov a návrhárok, modelárov a tých najšikovnejších krajčírokov – zväčša absolventov stredných odborných škôl a vysokých škôl technologického zamerania – pripravovali sezónne kolekcie určené predovšetkým na domáci trh, do svojich podnikových predajní a tiež na prezentáciu na zahraničných kontraktčných veľtrhoch. Zmenené porevolučné podmienky, keď museli v jednotlivých privatizovaných firmách prevziať zodpovednosť za všetky procesy v rámci tvorby, výroby, distribúcie, marketingu a predaja, odhalili, že predchádzajúci centrálny regulovaný vývoj a nastavené odbytové kanály v rámci bývalého socialistického bloku boli pre mnohé z nich istý čas ešte výhodou, ale postupom času, po rozpade Rady vzájomnej hospodárskej pomoci (RVHP) problémom, s ktorým sa mnohé z nich nedokázali vyrovnáť.

Vplyv globalizácie a nové podmienky

K postupnému rozpadu starých odbytových možností pribudol aj problém stále silnejúcej globalizácie módného priemyslu vo svete, teda presun výroby za lacnejšou pracovnou silou do rozvíjajúcich sa ekonomík najmä v Ázii. Vstupom do tohto otvoreného a meniaceho sa konkurenčného prostredia mnohé z týchto privatizovaných firiem postupne strácali schopnosť konkurovať veľkým nadnárodným retailovým značkám. Aj keď sa naše najväčšie odevné firmy (Ozeta, Makyta, Kara a iné) snažili prijať postupy a nástroje meniaceho sa módného priemyslu, prezentovali sa na medzinárodných trhoch svojimi hotovými módnymi produktmi, podarilo sa im v tomto vysoko konkurenčnom prostredí presadiť zväčša len predajom odborne zdatnej pracovnej sily v relatívne dobre vybavených výrobných dielňach pre európske luxusné značky, neskôr aj pre novovznikajúce české a slovenské firmy.

Obrovský entuziazmus a veľké očakávania v súvislosti so súkromným podnikaním zasiahlo aj módnym priemyslom na Slovensku. Novo objavené možnosti trhovej ekonomiky a tiež hlad slovenských spotrebiteľov po móde a zároveň celosvetový boom módy bol na začiatku vzniku menších firiem a značiek. Tvorba dizajnu v týchto firmách bola často postavená len na individuálnom vkuse majiteľov, bez akéhokoľvek vzdelania a poznania postupov pri tvorbe módného dizajnu, a na napodobňovaní práve aktuálnych módných trendov, čo je v segmente najmä lacnej módy bežný jav. Čas týmto podnikateľským projektom smerom k uspokojovaniu dopytu po móde na začiatku deväťdesiatych rokov prial. Mnohé z týchto firiem profitovali na základe jednoduchého konceptu – mať rýchlo vyrobený trendový produkt vo vlastných krajčírskych dielňach z dovezených lacných, najmä syntetických materiálov a predávať ho vo vlastných obchodoch, resp. na trhoch.

Na druhej strane vznikli tu aj väčšie módné firmy a značky ako Móda plus z Ružomberka s vlastnou výrobou a sieťou obchodov a Hankin Mode z Kežmarku, ktoré prispeli k zjavnému rozšíreniu ponuky na našom trhu kvalitnou a širšou módnou ponukou. Zaujímavá bola situácia v rámci pánskej módy, keď vznikali nové značky (slovenská značka Alain Delon a české značky Blažek a Pietro Filipi), ktoré šli svoje kolekcie, najmä obleky a saká v Ozete a postupne sa dokázali etablovať ako silné značky s pánskou módou na našom trhu, od prvej dekády 21. storočia najmä v rámci nákupných centier. V rámci dámskej módy tento spôsob spojenia novej značky s výrobnými kapacitami zavedených slovenských firiem nenájdeme.

Tie značky, ktoré sa postupne rozhodli pre užšie štruktúrovaný sortiment, ako napríklad spodná a nočná bielizeň v značke Lamarca, resp. špeciálne oblečenie pre vybrané športy vo firme Look, na trhu zostali dodnes. Naopak, tie, ktoré produkovali ucelené sezónne kolekcie na základe trendov ako Móda plus, Hankin Mode, ale aj menšie značky ako Verucon či Zoe neodolali silnému konkurenčnému tlaku veľkých nadnárodných značiek, ktoré sa u nás začali etablovať v rámci nákupných centier. Ani značka Lifeline so zahraničnou vlastníckou štruktúrou a svojimi predajňami v nákupných centrách, ktorá sa pokúsila tento tlak ustáť a v roku 2003 presunula výrobu zo Slovenska za lacnejšou pracovnou silou do Ázie, sa to nepodarilo.

Móda plus Ružomberok,
kolekcia '95, prezentácia:
editoriál Móda 1995.

Foto: Jena Šimková



Výprava Keňa '96, modely
plaviek Look, prezentácia:
editoriál Móda 1996.

Foto: Jena Šímková



Výprava Keňa '96, model
Dana Voda, prezentácia:
editoriál Móda 1996.

Foto: Jena Šímková



Lýdia Eckhardt, kolekcia '96,
prezentácia: editoriál Móda 1996.

Foto: Jena Šímková

Nástup autorského módneho dizajnu

Po novembri '89 a v atmosfére, keď móda vo svete bola vo skvelej kondícii, etablovala sa na našej módnjej scéne autorská móda a jej protagonistami boli Lýdia Eckhardt, Hana Převrátlová, Lea Fekete, Iveta Lederer, Lujza Flejšar Kafka, Monika Laceková, Danica Vodová, Jana Lieskovská, Fero Mikloško, Veronika Hložníková a i. Slovenská módna scéna sa začala rozrastať a mnohé z týchto mien neskrývali ambíciu nasmerovať svoje meno, značku smerom k výrobe predajných kolekcií (Jana Lieskovská, Iveta Lederer, Lýdia Eckhardt, Fero Mikloško, Dana Kleinert). Niektorým sa to podarilo, často však len na istý čas a na lokálnej úrovni, v niektorých prípadoch aj vďaka vstupu sponzorov do ich formujúcich sa značiek. Ich veľmi ambiciózný vstup na slovenskú módnju scénu bol veľmi pozitívne prijatý, no očakávaní, že sa tu začína formovať prostredie, v rámci ktorého sa autorský módnny dizajn presunie do výroby predajných kolekcií s citel'nou kreatívnou pridanou hodnotou a tie budú dostupné v obchodoch, sa však naplnili len čiastočne, resp. mali krátke trvanie. Mnohí svoje modely tvorili zväčša ako prototypy, ktoré predvádzali na módných prehliadkach, ale ich modely neprešli potrebnou transformáciou na módnny produkt určený na sériovú výrobu a predaj. Niektorí sa z módnjej scény po čase vytratilí a niektorí zotrvali len na úrovni zákazkového šitia na mieru pre úzky okruh klientov a klientok.

Táto generácia však obnovila tradíciu módných salónov na Slovensku a prispela k istej štýlovej rôznorodosti na slovenskej módnjej scéne. Navyše začali pravidelne (raz, resp. dvakrát do roka) svoje kolekcie predvádzať na autorských módných prehliadkach, čím sa pričínili o to, že aj u nás sa začal špecifickým spôsobom rešpektovať vo svete zavedený módnny kalendár, aj keď v istej modifikovanej podobe. Protagonistami boli Lýdia Eckhardt a Fero Mikloško, ktorí na našej módnjej scéne dodnes zotrvali a pravidelne svoje kolekcie prezentujú na módných prehliadkach.



DLLJ-Dana Lapšanská, Jana Lieskovská,
kolekcia: Móda Laugaricio 1999,
prezentácia: módna prehliadka Móda
Laugaricio/TMM, editoriál Móda 1999.
Foto: Jena Šimková

Vznikli aj prvé pokusy smerom k multibrandovým butikom, kde sa predávala slovenská autorská móda väčšinou vo forme prototypov ako napríklad obchod Zgurunu, kde svoje modely predávali Jana Lieskovská, Hana Převrátlová, Fero Mikloško a i. V hekticky meniacich sa podmienkach pre slovenskú módu v mnohých prípadoch išlo o proces pokusov a omylov, ktoré nemali dlhé a relevantné trvanie.

Miestom, kde sa tvoril módný dizajn v našich lokálnych podmienkach, boli aj redakcie časopisov *Móda* a *Dievča*. V rámci nich fungovala aj modelová dielňa, kde vznikali kolekcie, ktoré sa následne prezentovali vo forme módných editoriálov, ale aj v rámci módných prehliadok, napríklad na módnom veľtrhu Trenčín mesto módy. Navyše v modelovej dielni, ktorú v tom čase viedla Kristína Šlosárová a kde

pracovali skúsené modelárky a krajčírky, vznikala aj strihová príloha k vybraným modelom. Fungovala tu aj overená spolupráca so slovenskými, ale aj českými textilnými a odevnými firmami a pražským Ústavom bytovej a odevnej kultúry (ÚBOK).

V časopise *Móda* v tom čase vznikali kolekcie, ktoré boli inšpirované módnymi trendmi, ale zároveň plne využívali potenciál a predchádzajúce kontakty hlavne s českými a slovenskými textilnými podnikmi, ako napr. Merina Trenčín, Textilana Liberec, Mosilana Brno, Snaha Brno, Kara Trenčín, Mipel Liptovský Mikuláš, Tonak Nový Jičín, a mnohé iné. Tie boli schopné a ochotné na konkrétne zadanie vyvozovať materiály, z ktorých sa šili tieto kolekcie, resp. realizovať modely a doplnky podľa zadania redakcie. Zároveň redakcia dávala príležitosť aj novým slovenským módnym značkám, ako aj nastupujúcej generácii návrhárov prezentovať sa so svojimi autorskými kolekciami na stránkach časopisu.

To všetko bolo na začiatku deväťdesiatych rokov akýmsi voľným pokračovaním zavedených postupov, ale veľmi skoro prišlo k istému novému a otvorenejšiemu prístupu voči novovznikajúcej realite, teda k novým menám a firmám na slovenskej módnjej scéne. Nastali tiež zmeny v rámci tvorby kolekcií v modelovej dielni, od roku 1993 už len časopisu *Móda*, pretože časopis *Dievča* zanikol. Časopis *Móda* fungoval od roku 1992 do roku 2000 bez stálej redakcie a modelovej dielne. Šéfredaktorka *Módy*, autorka tejto štúdie, pripravovala časopis na základe zmluvy s vydavateľstvom. Časopis v tom čase vznikol v režime externej spolupráce s módnymi návrhármi, odevnými a textilnými firmami, stylistami, grafikmi, fotografmi, vizážistami, hairstylistami. Vznikali celkom nové formy redakčnej práce, nové postupy, ktoré už vo svete fungovali v rámci niektorých nezávislých módných časopisov, ako boli napríklad časopisy *V*, *Self-Service*, *Purple* či *i-D* a ktoré umožnili v tom čase vznik profesií ako stylisty, vizážisti či hairstylisty.



Otvorenosť voči svetu

Okrem toho sa v tom porevolučnom čase otvorili redakcii aj možnosti spolupráce so zahraničnými módnymi veľtrhmi, ako boli parížske *Premiere Vision*, *Prêt-à-porter* a *SEHM* a nemecké *Igedo* či *CPD Düsseldorf*, ktoré v tom čase, teda v čase najväčšieho *boomu* priemyselne vyrábanej módy (*ready-to-wear*), boli jedinečným zdrojom informácií pre ľudí z módnjej brandže celého sveta. V *Móde* sa tak pravidelne objavovali fotoreporty o módných trendoch na nastávajúce sezóny. V roku 1993 vyšla samostatná príloha *Módné trendy* a táto otvorenosť voči módnemu daniu vo svete obohatila nazeranie na módu a tvorbu módného dizajnu na Slovensku o nový rozmer.

Na začiatku tejto dekády, hneď v roku 1991, redakcia *Módy* bola aj pri etablovaní modelingu na Slovensku, keď ju oslovila agentúra *Elite* a redakcia spolu s českou redakciou časopisu *Žena a móda* pre ňu realizovala prvý veľký *casting* pre nultý ročník československého finále *Look of the Year* (dnes *Elite Model Look*). Prvou víťazkou tohto ročníka, ktorý sa konal v Prahe, sa stala Martina Hlavatá Gordon zo Šale. Redakcia *Módy* aj naďalej spolupracovala s organizátormi tejto súťaže a mnoho z adeptiek na modelingovú kariéru vo svete sa prvý raz postavilo pred fotoaparát práve v redakcii *Móda* (Viera Schottertová, Ivona Hlavatá, Zuzana Mačasová, Saša Drucková, Kristína Chrásteková, Petra Chanátová a i.).

Vznikali aj zaujímavé možnosti v rámci módnjej fotografie. V zhode s vtedajšími tendenciami v rámci módnjej fotografie editoriály vznikali nielen v ateliéroch, ale vo veľkej miere aj v zaujímavých mestských lokalitách, resp. interiéroch a taktiež sa podarilo vyviezť slovenskú módu na fotenie aj do zahraničia. Všetko to bolo v rámci veľkého *boomu* módy a módnjej fotografie deväťdesiatych rokov, keď tento na produkciu náročný spôsob prezentácie mal signalizovať, že móda je v dobrej kondícii. V *Móde* tak v tomto čase vzniklo niekoľko mimoriadnych editoriálov, za ktorými bola Jena Šimková (1996 Keňa, 1998 Paríž a i.). Vďaka jej zaujatosti módou, citom pre



DLLJ-Dana Lapšanská,
Jana Lieskovská/Kara WT
Slovakia, kolekcia: *Elite*
Model Look '99, prezentácia:
Slovenské finále *Elite*
Model Look Bratislava,
editoriál *Móda* 1999.

Foto: Jena Šimková

zachytenie siluety, módných detailov, ale aj istého naladenia, ktoré sú pre módnú fotografiu dôležité, a na druhej strane vysokej profesionalite i schopnosti improvizovať, keď je to nevyhnutné v danom okamihu, dnes môžeme na základe jej fotografií mapovať módný dizajn na Slovensku nielen v tom čase, ale aj dnes.

Bol to čas veľkých zmien, obrovského entuziazmu a príležitostí posunúť slovenskú módu aj smerom do sveta, a tak na odporúčanie redakcie svoje kolekcie predviedli na Igede Düsseldorf Lea Fekete a Monika Laceková. Bol to čas, kedy sa začala tvoriť móda skutočne slobodne, bez akýchkoľvek regulácií a obmedzení. Bolo to istým spôsobom prechodné obdobie, aj keď veľmi kreatívne a inšpirujúce, ktoré skončilo v roku 1999 zrušením časopisu *Móda* jeho zriaďovateľom, Demokratickou úniou žien.

Stalo sa tak na základe silnejúcej konkurencie a najmä vstupom zahraničných vydavateľských domov a nových slovenských vydavateľstiev na trh a následným vznikom nových ženských a *lifestylových* časopisov, ktorých súčasťou boli a sú aj módné rubriky. V každom prípade zánikom časopisu *Móda*, ktorý bol vo svojej podstate čisto módnym časopisom, kde sa móda aj tvorila, skončila jedna éra. Éra druhej polovice 20. storočia, keď dopyt po móde rástol a módné časopisy so strihovými prílohami zohrali úlohu akéhosi sprostredkovateľa aktuálneho módného vzhľadu a zároveň prinášali aj službu pre tých, pre ktorých bola vtedajšia ponuka v obchodoch nedostupná, resp. nedostatočná.

Tento model, koncept módného časopisu stratil svoje opodstatnenie s postupným otváraním a liberalizáciou trhu s módou na Slovensku a tiež vznikom a formovaním reklamného trhu. V deväťdesiatych rokoch ako prvé začali vstupovať veľké nadnárodné kozmetické značky, ktoré k nám prinášali aj istý prvý dotyk s veľkými svetovými módnymi značkami v podobe licencovaných kozmetických a parfumových produktov. Tie boli so svojím

prepracovaným marketingom jedinečnou príležitosťou vstúpiť s cenovo dostupnými produktmi na náš trh. Samozrejme, nielen na náš slovenský, ale aj na oveľa väčší a zaujímavejší stredoeurópsky a východoeurópsky trh. Zároveň to bola príležitosť pre vznikajúce ženské a *lifestylové* časopisy zabezpečiť si dostatočné príjmy z reklamy. Štruktúra týchto časopisov sa prispôbila tomuto silnému marketingovému tlaku a postupne sa rubriky o kráse a dokonalosti tela stali nosnými a samotná inzercia týchto značiek dostatočnými zdrojmi na pokrytie nákladov na ich vydávanie.

Móda v deväťdesiatych rokoch sa u nás dostala aj na televízne obrazovky. V roku 1996 vznikla relácia *Módný klub*, ktorá do roku 2003 prinášala nielen reporty o módných prehliadkach z Paríža a z módného veľtrhu Igedo Düsseldorf, ale zároveň predstavovala tvorbu našich módných dizajnérov, resp. značiek, ktoré v tom čase v dostatočnej miere zaplňali priestor našej módnjej scény. Sedemdesiatpäť častí relácie *Módného klubu*, ktorá sa v rámci vysielacej štruktúry Slovenskej televízie (dnes RTVS) vysielala v mesačnej periodicite v sobotu večer, vytvorilo príležitosť posúvať dobrý módný dizajn, ten svetový aj domáci, vo forme záznamov z módných prehliadok smerom k širšej verejnosti a tiež predstaviť cez rozhovory s módnymi návrhármi proces tvorby módného dizajnu.

Vznikali aj nové projekty, na ktorých sa prezentovala naša pôvodná autorská móda – Top dizajnér v rámci veľtrhu Styl Kabo v Brne či súťaž Kolekcia sezóny v rámci veľtrhu Trenčín mesto módy. Na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v roku 1993 otvorili Ateliér odevného dizajnu, čo znamenalo, že aj budúcnosť sme mali mať zabezpečenú. ■

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

Text je skrátenou a upravenou prvou kapitolou štúdie Kritická reflexia vývoja módného dizajnu 1990 – 2020, ktorá vznikla s podporou FPU v rámci mimoriadnej výzvy č. 2/2020.

Dana Lapšanská pracovala v rokoch 1990 – 1999 v redakcii časopisu *Móda*, od roku 1992 ako šéfredaktorka. V rokoch 1996 až 2003 bola producentkou a autorkou televíznej relácie *Módný klub*. Zároveň bola producentkou desiatok módných prehliadok, promo akcií a firemných katalógov. Pravidelne publikuje v časopisoch. Od roku 2009 do roku 2020 prednášala históriu módy, tendencie módy a módný marketing na Fakulte multimediálnych štúdií Univerzity Tomáša Baťu v Zlíne a od roku 2015 spolupracovala aj s Ateliérom textilu Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Je autorkou monografie *Kapitoly z módného marketingu a stylingu* (UTB v Zlíne, 2014), publikácií *Think Fashion. Dizajn a tvorba v kontexte kreatívneho priemyslu* (VŠVU v Bratislave, 2015), *Think fashion. História módy od Wortha po súčasnosť* (VŠVU v Bratislave, 2016) a redakčne pripravila zborník *Think fashion. Technológia a kreativita v textilnom a v módnom dizajne*, do ktorého prispela samostatnou kapitolou *Kreativita a technológia v tvorbe módného dizajnu* (VŠVU v Bratislave, 2017). Ako odborná konzultantka spolupracuje s módnymi firmami a značkami v oblasti tvorby kolekcií, produktovej ponuky a marketingovej stratégie.

- 1 Lipovetsky, Gilles: *Postmoderní doba*. Praha : Prostor, 2013, s. 22.
- 2 *Do portfólia LVMH dnes patria značky Dom Perignon, Moët & Chandon, Hennessy a Hines, Louis Vuitton, Loewe, Dior, Givenchy, Celine, Fendi, Marc Jacobs, Donna Karan, E-luxury, Sephora, Le Bon Marché, Chaumet, TAG Heuer a poslednou akvizíciou je 51-percentný podiel prestížnej klenotníckej značky Bvlgari a prestížny taliansky producent exkluzívnych vlnených a kašmírových tkanín Loro Piana.*
- 3 Lapšanská, Dana: *História módy od Wortha po súčasnosť*. Bratislava : VŠVU, 2016. s. 95.
- 4 *Do portfólia spoločnosti Kering patrí aukčná sieň Christie's, vinice v okolí Bordeaux a luxusné značky ako Gucci, Bottega Veneta, Saint Laurent, Stella McCartney či Alexander McQueen, ale aj športová značka Puma.*
- 5 *Správa o stave a potenciáli kreatívneho priemyslu na Slovensku*. Bratislava : MK SR, 2013, s. 102.

POST-KRITICKÉ KRAJINY IMRA VAŠKA

Text Martin Uhrík

Foto Eda Babák (Laborať)

Imro Vaško: Nové milénium
2000 – 2018. Od pádu Dvojičiek
po smrť Zahy Hadid.
Praha : Vysoká škola
uměleckoprůmyslová v Praze,
2021, 236 s. ISBN 9788087989258

Od Imra Vaška mi prišla správa, že 29. októbra zomrel v Benátkach Jan Tabor. Práve som čítal *Nekrológ* (2016), ktorý ako spoluautor napísal za Zahou Hadid. Bol jej asistent, výrazná osobnosť rakúskej architektonickej scény a človek búrlivák, ktorý zatiahol malú Bratislavu do svetového architektonického diania a spojil nás s viedenskou experimentálnou scénou. Jan, ďakujeme.

Kniha Imra Vaška *Nové milénium 2000 – 2018. Od pádu Dvojičiek po smrť Zahy Hadid* je koláž textov vznikajúcich v rozmedzí od začiatku milénia po súčasnosť. Je to zápis o posune stavu architektúry za posledných dvadsať rokov. Odkrýva nám pohľad na myslenie architekta, ktorý sa programovo zaoberá experimentálnou architektúrou, čo je v našom regióne výnimočný jav.

Texty knihy boli písané pre rôzne médiá v rôznom čase, neprezentujú ucelený a uzavretý názor na historický či tvorivý vývin architektúry. Zámer autora a celkové vyznenie knihy definuje usporiadanie 32 autorských textov. Všetky sú svojbytné, priamo na seba nenadväzujú, umožňujú re-kolážovanie svojho obsahu do nových štruktúr. Čítanie si vyžaduje aktívne hľadanie vzťahov medzi jednotlivými textami.

Cieľom recenzie je pokus o osobnú reinterpretáciu textov a hľadanie nových prepojení. Dôvodov na takýto prístup je hneď niekoľko. Prvý a najdôležitejší je, že predmetom hlavného záujmu autora tejto recenzie je experimentálna architektúra. Kniha Imra Vaška ponúka množstvo materiálu

na pozorovanie vývoja práve tohto typu architektúry. Prehodnocovanie kritických teórií, nástup digitalizácie a post-digitálna reakcia moderny priniesli zásadné zmeny do experimentálnej architektúry. Ďalšie dôvody sú skôr osobné. Obdobie zaznamenané v knihe zároveň ohraničuje moje pôsobenie v architektonickej praxi. A napokon viaceré texty v knihe opisujú udalosti, na ktorých som sa priamo zúčastnil.

Na re-kolážovanie vyzýva aj formálna stránka knihy. Vydarený grafický dizajn Petra Babáka, Lukáša Kijonka a Martina Ponca (Laborať) dal knihe príjemný formát, zaujímavú farebnosť a spracovanie ilustrácií. Chýba číslovanie strán a nie je nahradené iným spôsobom orientácie. Vieme sa orientovať odhadnutím pozície daného textu podľa obsahu a vzťahnuť ho na hrúbku knihy. Nevieime, či takéto topologické mapovanie knihy bolo zámerom. Problematická orientácia na jednej strane značne sťažuje použitie knihy ako študijného materiálu, na ktorý ho predurčuje historiografický zápis udalostí. Na druhej strane umožňuje „kreatívnu“ prácu s citovaním a miešaním myšlienok autora a komentátora, takú typickú pre post-faktickú súčasnosť. Ku každej novej koláži myšlienok je len ťažko vysledovateľný pôvodný zdroj. Text knihy a jej recenzie sa môžu zmiešavať. Často sa stáva, že sa nevieme vrátiť k myšlienke z predchádzajúcich častí, a tak použijeme vlastnú pamäť, ktorá poväčšine nezachytáva skutočné znenie, ale je skôr interpretáciou. Vzniká viacvrstevný výklad, v ktorom sa rozpúšťa zdroj a autorstvo.



Krajiny

Knihu môžeme uchopiť viacerými spôsobmi. Jednotlivé texty sú uvedené s príslušným rokom vydania a zoraďené chronologicky. Časová os nie je kľúčovým parametrom pri interpretácii diela. Poskytuje nám oporu na ukotvenie jednotlivých ideí v širšom spoločenskom kontexte udalostí. Rovnako je možné náhodné čítanie s výberom podľa nadpisu jednotlivých článkov – *Lietanie bez kufrov* (2016) alebo *Microtopia – lifestylevé sny o experimente a utópiách* (2016) priťahujú už svojím názvom.

Racionalizácia textov do jedného spoločného tematického celku kladie odpor. Knihou prechádza viacero tém, ktoré nie je možné ukotviť chronologicky, ani ich tematizovať ako referenčné body textu. Môžeme sa pokúsiť označiť geografické oporné body. V prvom rade Benátky, potom Viedeň, NYC, Prahu, Bratislavu, Miláno. Tieto body však netvoria kostru práce, sú referenciami ďalších udalostí a úvah. Hovoria však o existujúcej geografii textu. Témy sa vynárajú, strácajú, menia svoju formu a stále sa aktualizujú. Majú priestorový charakter. Ak hľadáme príhodné označenie na existujúcu geografickú stratifikáciu textu, ponúka sa pojem krajina. Nie je to len abstraktný architektonický priestor moderny destilovaný z karteziánskeho matematického konceptu priestoru. Krajina má viacej vrstiev. Môžeme hovoriť o prírodnej krajine, o politickej krajine o krajinách, ktoré poznáme, ale aj o krajine teórie či histórie. Krajiny majú svoje hranice, obyvateľov, politiky, ale aj topológiu, mestá a miesta.

Krajiny Imra Vaška nevznikli na stránkach tejto recenzie, sú dôležitým konceptom azda najpresvedčivejšej účasti Slovenska na Bienále v Benátkach. Pod názvom *Wall-Paper Dispositive* (2000) autorov Jiřího Ševčíka, Imra Vaška a Mariána Zervana v spolupráci s filozofom Václavom Bělohradským vznikol silný koncept kritickej teórie architektúry so sociálnym rozmerom. Krajinu ako základný pojem dizajnerskeho a teoretického rozmýšľania IVA¹ potvrdila tiež autorská výstava v Galérii Jaroslava



Fragnera pod názvom *Krajiny / Landscapes* (16. 11. – 31. 12. 2000). Krajina je pole kreativity, je to geometrický a aj sociálny priestor, v ktorom sa odohráva autorova reflexia udalostí, mílnikov a nehôd architektonického myslenia.

Úvodnými textami knihy sú: *7. bienále: Wall-Paper Dispositive / Less Aesthetics, More Ethics* (2000) a *Okraje* (2001), ktoré autenticky zachytávajú existenciu Vaškovej krajiny bienále. Krajina je prísne geograficky ohraničená záhradami Giardini della Biennale. Tá sa časom posúvala do priestorov Arsenale a ďalej expanduje do palácov Benátok. Ohraničená je aj časovo. Od 7. po 16. ročník bienále v presnom rytme dvoch rokov a trvaní šiestich mesiacov. Krajina bienále má prominentné postavenie v knihe. Je jej venovaná viac ako polovica textov. Vytvára kostru knihy. A sám autor ju definuje ako „pravidelnú prezentáciu architektonického stavu myslenia“. Prevádza nás cez zlomové body architektonickej krízy, ktorou je podľa autora naplnený mapovaný časový úsek opísaný v knihe.

9. bienále: revolučné bienále architektúry (2004) — tento ročník Imro Vaško označuje za koniec teórie. V priestore

výstavy sa odohráva stret kritických teórií Petera Eisenmana dekonštruujúcich priestor a vízií skupiny Asymptote, ktoré sa usilujú o „takmer fyzickú skúsenosť kontrapozície medzi fixnou perspektívou a dynamickou víziou priestoru“. Podľa autora zo stretu vychádza ako silnejší koncept dynamického prostredia. Vaško ohlasuje koniec kritickej teórie. Prístupu, ktorý ešte pred štyrmi rokmi na bienále spolu vystavoval. *12. bienále: pre-rodové bienále post-teoretického veku* (2010) je zlom, v ktorom architektonická teória prestáva byť predmetom diskurzu. Neohlasuje jej smrť alebo demisiu, konštatuje jej absenciu. Novou témou post-miléniového pesimistického sveta sa stáva deštrukcia planéty a vyprázdnenosť architektúry, ktorá nemá intelektuálnu ani praktickú ambíciu na túto skutočnosť reagovať. „Architekti dnes slúžia len súkromným záujmom“, obdivované hviezdy architektonického neba nemajú najmenší problém legitimizovať nedemokratické politické režimy svojimi extrémne ambicióznymi a prirodzene neekologickými návrhmi. Ďalší zlomový bod je *14. bienále: RE(M) – bienále architektúry* (2014). Jeho hlavným kurátorom sa stal poloboh architektúry, ktorý na



Post-krajina

bienále programovo nevystavoval. Rem Koolhaas aj jeho 100 rokov modernity vytvorilo monument modernému hnutiu, výstava Monditalia poklonu Taliansku a výskumný projekt fundamenty architektúry pomník samotnému autorovi. Fundamentmi sa stávajú jednotlivé elementy architektúry, napríklad stĺp či schodisko, treba dodať, že sú to skôr elementy stavby ako architektúry. Táto inak fascinujúca výstava, definovaná vydaním pätnástich kníh, z ktorých každá opisuje jeden element, potvrdzuje stav neintelektuálneho a zjednodušujúceho smerovania súčasnej architektúry. Napokon paralelná diskusná akcia s hviezdny obsadením „bienále exilantmi“ (Betsky, Cook, Decq, Rashid, Schumacher), vytlačená za hranice bienále, reflektuje Vaškovo nazeranie na problém a kladie si otázku: „Má architektúra znovuobjavovať svoje fundamenty, alebo má hľadať radikálne postoje mimo týchto určených hraníc?“ Treba dodať, že autorova pozícia je vždy na strane hľadania.

Putovanie Imrovou krajinou Benátok je osviežujúce. Aj obsiahle menné výpočty vystavujúcich kolektívov, prác, prednášok a výstav, teda to, čo sa pri čítaní čerstvých textov javilo ako únavné, sa pre súčasného čitateľa stáva hodnotným. Pripomenúť si výstavu Mega – manifest trúfalosti zostavenú Janom Taborom alebo návrh na Freedom tower od superateliéru zloženého len na tento jeden projekt, United Architects (UN studio, Greg Lynn, FOA, Reiser+Umemoto, Kevin Kennon) sú momenty, ktoré pripomínajú skoro zabudnuté, ale v tom čase kľúčové postoje osobností architektonického myslenia. O dôležitosti archívneho rozmeru knihy napokon svedčí aj zmienka o spomínanej výstave Wall-Paper Dispositive. Pokiaľ nezájdete do správnej knižnice, z internetového vyhľadávania sa nič nedozviete.

Krajina bienále má ešte jeden rozmer, lokálny. Mapuje, zaznamenáva a porovnáva vo svetovom kontexte nie príliš úspešné produkcie pre Český a Slovenský pavilón v Benátkach.

Pokiaľ krajina bienále je konkrétna, geograficky určená. Ostatné texty produkujú efemérnejšie, abstraktnejšie krajiny. Jednou z nich je post-krajina. Jej základné hranice určuje monštruózne konkrétna geopolitická udalosť. Teroristický útok a následný pád budov World Trade Center od architekta Minoru Yamasakiho v NYC. Text *Zničený monument 20. storočia* (2001) reflektuje nový radikálny zlom prechádzajúci cez krajiny myslenia, geografie a politik. *Nové konce* (2001) predznamenávajú pád Dvojičiek z 11. septembra 2001 a prichádzajúci post-svet. Nepostavenie Gheriho múzea Guggenheim v NYC je odmietnutím architektúry hladkosti, symbolizujúcej nový pozitívny svet po páde železnej opony. Ohlásené otvorenie Gehryho Guggenheimovho múzea v Abú Dhabí, naplánované na rok 2025, symbolizuje nepatričnosť extravagantných hladkých plôch, ktoré prežili svoju smrť. Ale nie sú to len konce foriem. Zamietnutie realizácie Guggenheimovho múzea 2016 v Helsinkách mestskou radou znamená aj koniec obsahu. Umenie a vyššia kultúra sú vytesňované na perifériu. Rovnako ako sa geografické centrum tejto kultúry reprezentované Európou a Severnou Amerikou posúva stále bližšie k periférii. Optimistická katarzia nového post-binárneho poriadku studenej vojny pretavená do luxusných stavieb kultúry sa spolu s Dvojičkami zrútila. Post-krajina vyprázdňuje svoje priestory, vznikajú púšte. Prázdne priestory však môže naplniť niečo nové, smrť umožňuje rast. Reakcia na uvoľnené priestory post-krajiny však nehľadá nové, obracia sa naspäť. *Ground zero* (2002) opisuje moralizovanie. Výzvy Vincenta Scullyho na zreštaurovanie Dvojičiek, repliky zanikajúceho svetového poriadku. Je výzvou na zaplnenie post-krajiny prázdna replikou zaniknutých krajín. „Smrť nie ako biologický jav prinášajúci možnosť znovuzrodenia, ale zamrznutie v čase a priestore, ne-hybnosť myslenia a tvorenia.“ Smrť sa stáva súčasťou nášho nielen architektonického života, *Architektúra aj zabíja* (2009).

1 IVA – inštitút vizionárskej architektúry

2 Zervan, Marián: Konce architektúry včera a dnes. In: *Architektúra & urbanizmus*. 12/2001, s. 3 – 14.

Krajina kritickej teórie

Pre autora je časťou post-krajiny. Vyhraňuje sa proti jej zažitým procesom a typickým vzorcom myslenia. Odmietajú. Krajina kritickej teórie si za to môže trochu aj sama. Jej miléniová téma skúmala svoju smrť. Zervanove *Konce architektúry včera a dnes*², Eisenmanove *The End of the Classical* alebo Hal Fosterov text *Post-critical* hľadali nové východiská zo situácie post-krajiny. *Koniec kongresov* (2002) alebo *Toto nie je architektúra* (2002) opisuje Imro Vaško stuhnutie krajiny kritickej teórie, ale aj jej nové možné geografie posúvajúce sa od oficiálnych architektonických väzieb do súkromných nezávislých inštitúcií a univerzít. Dôvodom vyhlásenia o konci teórie nie je ani tak presvedčenie o jej nepoužitelnosti alebo prekonanie jej postupov. V postmodernej dobe nie je potrebné sledovať jednu pravdu, štandardom sa stali súbežné diskurzy, a stále je to hlboko uspokojujúce a vzrušujúce špekulatívne myslenie o architektúre. Dôvodom odmietnutia kritickej teórie je jej vzdalovanie sa od experimentálnej architektúry. Pokým na konci tisícročia experiment a kritická teória boli takmer synonymom, súčasná experimentálna architektúra sa vydala rôznymi inými, nemenej vzrušujúcimi smermi.

Digitálna krajina

Ak hovoríme o experimentálnej architektúre posledných dvadsiatich rokov, asi aj najväčší stúpenci neo-modernistických tendencií zaznamenali príchod digitalizácie do priestorov architektonickej tvorby a myslenia. Krajinu, v ktorej bohatá forma vytláča vyprázdnený obsah, reflektuje text *Architektka, ktorá láme architektúru* (2004) o Zahy Hadid. Smrť architektúry v post-krajine, konce v krajine kritickej teórie opisujú stav nedefinovaného bodu nula našej kultúrnej a sociálnej súčasnosti. Rúcajú sa významové a geometrické hranice architektonických krajín, priestor sa otvára do prázdna, kde hľadáme nové hranice. Črtajú sa na obzore, keď sa k nim blížíme, rozplývajú sa, redefinujú a morfujú. Hranice digitálnej

krajiny sa vzdávajú do nekonečna. Podstata digitálnej doby je zneisťujúce nekonečno. Karteziánske rozpriestranenie nedáva zmysel, digitálna krajina nerešpektuje geometrie, vždy sa zloží alebo rozloží ďalej. Túto totálnu a vzrušujúcu neistotu opisuje kľúčový text knihy *Nový romantizmus post-kolážového mesta* (2017). Doba veľkých dát post-informačného veku, keď „už digitalizácia ovládla všetky časti nášho života, nikoho nefascinuje. Vzniká „Rozšírené mesto. Do spletenca reálnych architektúr objektov a ich medzi priestorov a krajiny virtuálnych svetov informačných technológií, kde všetky významy vytvárajú jeden spoločný priestor – mesto.“ V texte sa prekrývajú krajiny kritickej teórie, semiotického výskumu, krajiny modernistických sociálnych experimentov, krajiny nových foriem a obsahov. Digitálna krajina s hranicami v nekonečne okupuje všetky ostatné krajiny, prechádza nimi *16. bienále: Od etiky cez metamesto až k slobodnému priestoru* (2018).

Pri čítaní naša myseľ vytvára brikoláž objektov, snaží sa postihnúť význam napísaného textu. Nepochybne existujú aj iné spôsoby čítania knihy Imra Vaška *Nové milénium 2000 – 2018. Od pádu Dvojičiek po smrť Zahy Hadid*.

Prináša individuálny, avšak silný a opisovanými udalosťami podporený pohľad na aktuálny vývoj architektonického myslenia. Istým spôsobom presahuje hranice architektúry a označuje spoločenské vzťahy a krajiny, v ktorých hraniciach sa architektúra pohybuje. Iná recenzia knihy by mohla začať pri silnom texte *Pokusy – pohľad spoza Bad Deutsch-Altenburgu* (2010). História a prítomnosť experimentálnej architektúry v stredoeurópskom priestore je vykreslená cez viedenskú experimentálnu scénu šesťdesiatych rokov až po parlamentarizmus Zahy Hadid na Angewandte vo Viedni, ale to by už bol iný text. ■

Martin Uhrík pôsobí ako pedagóg a garant na Ústave ekologickej a experimentálnej architektúry FAD STU v Bratislave a je partnerom v architektonickom ateliéri SUA architecture. Venuje sa skúmaniu presahov architektúry do iných odborov, prednáškovej činnosti, výskumným projektom, publikačnej činnosti, architektonickej a dizajnerskej tvorbe. Pôsobil na School of Architecture and Preservation, Columbijskej Univerzity a spolupracuje s viacerými medzinárodne uznávanými inštitúciami. Je autorom knihy *Digitálna architektúra*.



Krásna kniha na Slovensku

Text Ľubomír Krátky

„Krásna môže byť iba kniha, ktorá má vysokú estetickú hodnotu ako celok.“

T. J. Cobden Sanderson

Krásna kniha nie je jej pozlátkou či ozdobou, je to súčasť celej architektúry knihy, zaručuje jej čitateľnosť a pútavosť, o čo sa pri práci usiluje knižný dizajnér.

Súťaž o najkrajšie knihy založil v tridsiatych rokoch v Prahe Spolok českých bibliofilov, osvietených tlačiarov spolu s výtvarnými umelcami milujúcimi knihy. Pri dnešnej obrovskej priemyselnej produkcii kníh nemožno očakávať, že každá kniha bude artefakt. Preto je veľmi dôležité, aby odborníci v oblasti knižnej kultúry mali možnosť hodnotiť z výtvarnej i polygrafickej stránky tie najvydarenejšie výrobky.

Kniha nie je bežným priemyselným výrobkom. Má svoje kultúrne poslanie, je nositeľom ľudskej histórie. Na jej výrobu sa používajú rôzne technológie i tlačové techniky, na jej vizuálnom stvárnení spolupracujú výtvarníci, preto je výber porotcov z rozličných profesií tou najdôležitejšou úlohou.

Pod názvom Československé najkrajšie/najkrajšie knihy sa začala strieďavo uskutočňovať v Prahe a Bratislave od roku 1965 súťaž, ktorú usporiadali Ministerstvo kultúry ČR a Ministerstvo kultúry SR. Prvé knihy, aj slovenské, boli ocenené v roku 1965.

Po rozdelení Československa sa súťaž organizuje samostatne pre Česko a Slovensko. Od roku 1993 je na Slovensku hlavným usporiadateľom súťaže

Najkrajšie knihy Slovenska BIBIANA, medzinárodný dom umenia pre deti. Ministerstvo kultúry SR jednoducho poverilo BIBIANU, ktorej hlavnou náplňou je Bienále ilustrácií Bratislava (BIB). Súťaž Najkrajšie knihy Slovenska sa takto nutne dostala na druhú koľaj. Ale ako to už u nás býva, zabudli prevziať aj dobré stránky, doteraz vybudované. Komisie i porota zostali spolu a úradníckym prístupom sa prideliť dva dni na ohodnotenie všetkých kníh. Vznikli prvé kroky proti štatútu súťaže. V Čechách prebiehajú diskusie, ako pokračovať, ale nám na Slovensku chýba na vylepšenie súťaže povedomie o KNIŽNEJ kultúre.

Osvedčila sa prax, že technická komisia najprv prezrie všetky knihy z technickej stránky a porota sa potom môže sústreďovať na skutočné porovnávanie kolekcie kníh a udeľovanie ocenení. Technické a výtvarné kvality knihy sa prelínajú, preto hodnotenie musia robiť skutočne erudovaní knižní výtvarníci so skúsenosťami a citom pre špecifikum knižného umenia. Do právomoci poroty nemôžu zasahovať ani zástupcovia usporiadateľa súťaže, ani prípadní pozorovatelia, ktorí s knihami prichádzajú do kontaktu iba v nevýtvarných oblastiach.

Nesprávne, až diskriminačné je vymedziť nedostatočný čas technickej a hlavnej porote na hodnotenie. Vydavateľstvá ročne zasielajú do súťaže viac ako sto kníh a porota má na ich hodnotenie určené dva dni, čo prakticky znamená

maximálne päť hodín denne. Je pochopiteľné, že za takýchto podmienok strácali v poslednej dobe najmä výtvarníci a knižní odborníci záujem o súťaž. Škoda, že nahlas nikdy nevystúpili.

Je paradoxom, že najviac dizajnerských prehrškov sa objavuje v knihách pre deti – zlé zalomenie ilustrácií, ich formátovanie, ich prehlušovanie rôznymi grafickými schválnosťami atď. Má na tom vinu iba výtvarné školstvo? Zanedbávame typografickú a knižnú konštrukciu? Ilustrácie akoby porotu ohúrili a typografia, teda podstatná práca s písmom, je zatlačená do úzadia. Ale to by už bola nová kapitola o knižnom dizajne a úrovni knižnej kultúry na Slovensku.

V Lipsku usporadúvajú každoročne svetovú prehliadku krásnych kníh, ale nijaká slovenská sa na nej ešte neobjavila, hoci aj na Slovensku by sa našli knihy, ktoré by tu obstáli. Česká kniha sa na tejto prehliadke úspešne zúčastňuje. Máme odborníkov, ktorí sa knihe skutočne venujú? Hľadať východisko z tejto situácie však tento príspevok ambíciu nemá.

Pozrime sa ešte na katalógy súťaže. Väčšina katalógov má žalostnú výtvarnú úroveň. Knihy sú dokumentované iba ich obalom, hoci podstatná býva vnútorná časť knihy. Odporúčam pozrieť si nemecké katalógy.

Nevhodné je, aby rovnaká porota hodnotila aj školské práce. Študenti nemajú potrebné možnosti, vznikajú tak amatérske prototypy. Nemôžu byť ani zďaleka podnetom novej krvi pre profesionálov.

Nepredpokladám, že sa k tejto úvahe dostanú kompetentní. *Designum* nemá potrebnú publicitu. Ale nájdite na Slovensku kultúrny časopis, ktorý by ju mal. Hoci si myslím, že aspoň ľudia, ktorí pracujú v kultúre, by mali takéto časopisy sledovať.

Možno sa moja kritika bude javiť v týchto nepokojných dobách malicherná, ale každá dokonalá tvorivá práca, ktorá sa usiluje o dosiahnutie vrcholu, si zaslúži našu pozornosť, aj keď je to „iba“ krásna kniha. ■

Ľubomír Krátky je typograf a knižný dizajnér.

**Slovenské centrum dizajnu
pozýva na online výstavu**

8-BIT

**Osobné počítače a hry
na Slovensku v 80. a 90. rokoch**

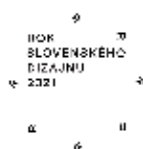
27. november 2021

www.scd.sk/hry

Organizátori:



30



Generálny
reklamný partner:

J&T BANKA

Hlavný
partner:

antalis^{EM}
Just ask Antalis

Hlavný mediálny
partner:

designum

Mediálni partneri:



DESIGN SAPIENS. HOMO LUDENS.

O novej monografii
*Tibor Uhrín / Forma
spríjemňuje funkciu*

Text Elena Farkašová

Foto Tibor Uhrín

„Kniha naznačuje už svojím neortodoxným názvom hlavné polohy autorovej dizajnérsko-remeselnej činnosti: jeho hravú nápaditosť, tichý humor a rafinovanú techniku s konečným cieľom diváka či budúceho majiteľa a užívateľa potešiť aj pobaviť.” Jan Michl¹



Umelecká monografia *Tibor Uhrín / Forma spríjemňuje funkciu* prináša multidimenzionálny portrét dizajnéra, ktorého tvorivú polohu a význam (nielen) v slovenskom umeleckom priestore sa jej editor a spoluautor Zdeno Kolesár rozhodol zdefinovať prostredníctvom viacerých nezávislých súradníc. Tie sa napokon spájajú v jednom bode a vytvárajú širokospektrálny a zároveň komplexný obraz tvorcu – dizajnéra,



umelca, zberateľa, vynálezcu, konštruktéra, remeselníka, teoretika i praktika, pedagóga a človeka.

Obsahová štruktúra publikácie odzrkadľuje súhrnnú kategorizáciu tvorby a aktivít dizajnéra za uplynulých takmer tridsať rokov jeho profesionálneho pôsobenia, kedy sa „etabloval ako výrazný solitér na našej dizajnerskej scéne”.³ Vyvážene a synergicky sa v nej

prelínajú dve základné informačné línie. Na jednej strane je obsah konštituovaný cez pohľad „zvnútra” tvorivého procesu – cez výpoveď samotného Tibora Uhrína a jeho autorské portfólio⁴ – a na druhej strane cez pohľad „zvonka”, a to teoretickou odbornou rozpravou internacionálneho rozmeru dovedna desiatich autorov publikácie a jej dvoch recenzentov. Všetky tieto sólové zložky publikácie v konečnom

dôsledku súzvučne vytvárajú nelineárny profil osobnosti Tibora Uhrína a identifikujú pozoruhodný prínos jeho profesionálneho pôsobenia.

Dômyselná obsahová kompozícia postupne odкрýva a charakterizuje Uhrínovu činnosť vo všetkých jej podobách, aspektoch a súvťažnostiach. Radenie textov, striedanie tém, uhlov pohľadu i jazykových štýlov a foriem

„V súčte tieto texty prezentujú
Tibora Uhrína ako živého,
neustále prekvapujúceho
a situačne reagujúceho umelca,
komplexného tvorca, muža-dieťa
(od prírody homo ludens), ako
dizajnéra-hľadača...“ Petra Hanáková²

vytvára nečakanú gradáciu čitateľského zážitku – intelektuálneho i emocionálneho. Kniha ako celok je symetrická hodnotou a váhou informácií, ale stupňovaná silou emócie⁵. Máme pocit, že sa s Tiborom Uhrínom zoznamujeme dôverne – od určitého okamihu, ktorý nevieme presne určiť, prestáva byť predmetom umenovedného skúmania a kritického pohľadu, analyzovania, včleňovania do tvorivých, spoločenských a kultúrnych kontextov. Stáva sa naším dôverným priateľom, ktorého akoby odjakživa poznáme, rozumieme mu, vieme, ako myslí, cíti, čo má rád, sme súčasťou jeho životnej púte, zdieľame jeho zážitky – medzi nami a do nitky analyzovaným umelcom i jeho dielom vládne priateľská intimita. Jeho tvorbu dokážeme rozpoznať v dave podľa charakteristických čŕt⁶ „tváre tvarov“⁷ a dokonca vieme do istej miery predikovať jeho správanie a uvažovanie v tvorbe, predpovedať, kde by sme sa s ním mohli v budúcnosti tvorivo stretnúť.⁸ Tajomstvom, ktoré nás ale udržiava v napätí aj po prečítaní knihy, zostáva očakávanie, čím nás ešte na poli umenia a dizajnu tento autor obohatí.

Pozrime sa ale podrobnejšie na obsah monografie. Predslov Zdena Kolesára prvotne zameriava predmet záujmu v jeho hrubých obrysoch. Nasleduje informačne obsažný príspevok Viery Kleinovej *Spamäti a spakrky*. Sústreďuje sa v ňom na tému dreva, ktorá sa s premenlivou intenzitou vinie celou Uhrínovou tvorbou. Hľadá a objavuje remeslo, ktoré našlo spojenca v dizajne (a umení), a to prostredníctvom selektívneho výberu. Zahŕňa doň v historickom priereze 20. storočia až do súčasnosti viaceré naše authority

úžitkového umenia v dreve⁹, ale tiež mnoho predmetov, udalostí a jednu inštitúciu (ÚĽUV). Do tohto kontextu zasadzuje tvorbu Tibora Uhrína a jeho nástup na slovenskú umeleckú scénu začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia. Všíma si vývoj jeho spolupráce s ÚĽUV-om, v rámci ktorej boli „jeho prirodzená náklonnosť k tradičnému remeslu, dizajnárske, znalecké, pedagogické, organizačné, publikačné i popularizačné schopnosti a skúsenosti mnohonásobne zhodnotené“ (s. 10). Poukazuje na jeho prevažujúcu polohu autoprodukcie nielen ako dôsledku situácie slovenskej ekonomiky po roku 1989, ale ako osobného nastavenia, keď jeho tvorba vzniká hlavne procesom. Charakterizuje ho ako materiálového dizajnéra, „ktorý vie s extrémnou citlivosťou vyhmatať napätie, vyosenie, prvok náhody v toku a rytme hmoty, otvoriť a aktivizovať jej štruktúru, textúru, farbu, svetlo, kresbu...“ (s. 13) a tiež ako dôsledného a premýšľavého experimentátora s materiálom a technológiami.

Zatiaľ čo Kleinová zasadzuje Uhrínovu tvorbu v historickej kontinuite do širšieho kontextu slovenského umeleckého diania v oblasti úžitkovej tvorby z dreva v 20. a 21. storočí, Zuzana Labudová sa v kapitole *Proces a produkt* venuje podrobnejšie jeho dizajnárskej činnosti z pohľadu prístupu k tvorbe, analyzuje vývoj jeho produktového portfólia a tvorivých procesov vrátane osobitého spôsobu práce s uplatnením autorských mechanizmov a strojov. Poukazuje na samotársku črtu jeho tvorivých postupov, súvisiacu s tým, že Uhrín sa ako autor spravidla riadi vlastným vnútorným zadaním, ktoré nachádza, rozvíja a usmerňuje sám v rámci vlastných vnútorných zámerov. Jeho tvorivé počiny sú prevažne nezávislé od objednávateľa, „čím predstavuje inú, určite menšinovú alternatívu k priemyselne orientovanému dizajnu a k dizajnérovi, ktorý navrhuje úžitkové dielo pre výrobu, aktívne reagujúc na požiadavky trhu. Chce vytvoriť také

Zdeno Kolesár (ed.):
Tibor Uhrín/Forma
spríjemňuje funkciu.
Košice : Dive Buki, 2019, 253 s.
ISBN 978-80-89677-24-5

predmety, ktoré vydržia tlak dočasnosti synergiou vlastností svojej tvarovej inakosti, pravdivosťou prejaveneho materiálu, silným symbolickým významom, procesuálnym remeselným spracovaním a dokonalosťou zhotovenia. Tým vytvára svoju verziu udržateľných častí materiálového sveta ako antitézu k dizajnu slúžiacemu rýchlej výmene vecí” (s. 24).

Obe autorky reagujú na špecifickú polohu jeho stratégií medzi umením, remeslom a dizajnom, ktorá nemá pevné ukotvenie a je príznačná nielen častým mnohosmerným prekráčaním ich rozhraní, ale i násobením zvládnutia profesionálneho majstrovstva v rámci všetkých troch oblastí. Kleinová konštatuje, že „Uhrína na remesle nepriťahuje prvoplánová etnicita, cení si skôr jeho komunitnú bázu, teda remeslo ako súbor v jedinečnom zoskupení zdieľaných a odovzdávaných zručností. Nie je podstatné, či sa vychýli k dizajnersky alebo umelecky motivovanej práci, či je ručné, mechanizované alebo digitálne, najcennejšie je zrejme v polohe trvalo platného artefaktu, odolávajúceho rýchlym zmenám a instantnej dobe” (s. 14).

K úvahám o Uhrínovej oscilácii medzi umením a remeslom prispieva aj Jiří Pelcl v príspevku *Design emocií*. Okrem iných myšlienok podrobnejšie definuje Uhrínovo chápanie tradície a zdôrazňuje, že práve ono je „priehradou k neosobnému a anonymnému dizajnu bez emócií.” (s. 205).

Zdeno Kolesár v samostatnej stati *Pedagogika a úvahy o dizajne* venuje osobitnú pozornosť Uhrínovej pedagogickej (neskôr i akademickej) dráhe¹⁰, na ktorú nastúpil už v roku 1989 a dodnes ju neopustil¹¹, ako aj jeho teoretickým úvahám o remesle a dizajne. Kolesár si všíma organickú prepojenosť Uhrínovej tvorby, teoretických úvah¹² a pedagogickej činnosti, ktoré fungujú ako spojené nádoby, a z tohto prepojenia

„vzniká akési podhubie so životaschopnými výhonkami vo všetkých troch formách” (s. 33), ktoré je základom jeho autenticity ako tvorcu, teoretika i pedagóga. Cez analýzu zadaní ilustruje Uhrínove pedagogické metódy, ktorých charakteristickou vlastnosťou sa javí dôsledná príprava na reálny výkon povolania, formovanie hodnotových hľadísk, hlboké porozumenie úlohám súčasného dizajnu a zmyslu dizajnerských riešení. O vytváraní silného synergického efektu medzi ním ako učiteľom a študentmi nasvedčujú v inej časti publikácie aj reflexie jeho pedagogickej činnosti z pohľadu dvoch bývalých študentiek, Eriky Trnkovej (Inovátor tradícií) a Silvie Bárdovej (KE055TU).

Príspevok Nade Kančevovej *Každá vec má svoj príbeh* rozširuje obraz Tibora Uhrína o jeho menej známu tvár zberateľa – oživovateľa „pamäti” predmetov a nájdených materiálov. V tejto oblasti prirovnáva jeho činnosť skôr k postupom práce archeológa, etnografa, teoretika či historika umenia. Prezentuje jeho zberateľskú vášeň v dvoch rovinách – jednak ako tradičného zberateľa určitého typu objektov, ale tiež ako tvorcu, ktorý nazbieraný materiál zhodnocuje v tvorivom procese, často založenom práve na transformácii nájdeného predmetu. Upriamuje pozornosť na Uhrínove dlhodobé reflektovanie témy „osobnej a spoločenskej/kolektívnej pamäti, kde pracuje s pozostatkami zanikajúceho sveta so zabudnutými, zavrhnutými či inak diskvalifikovanými artefaktmi” (s. 182), a to v teoretickej i umeleckej rovine.¹³

Čitateľským prekvapením bola pre mňa stať Bány Gindlovej *Cestujte ďalej, priateľu!* venovaná Uhrínovej polohe voľného umelca v oblasti land-artu. Sleduje jeho príspevok v rámci letného Putovného výtvarného sympózia po vodných mlynoch Slovenska (2004 – 2012).¹⁴ Odborný text sa tu posúva do emotívno-osobnej roviny, kde nadväzujeme

vzťah s Tiborom Uhrínom na pozadí výpravnej krajinskej scény. Text sa stáva svojbytným literárnym útvarom, knihou v knihe. Vzal na seba podobu otvoreného listu priateľovi, ale je tiež živým cestopisom bádateľa nepreskúmaného územia, ktoré sa napokon v jeho živote stalo významným teritóriom, kde zanechal stopu. Stal sa jeho súčasťou – precítil, spoznal, osídlil, osvojil si ho a pretlmočil do svojej reči.

Filozofickým rozšírením teoretickej rozpravy je autorský text Nicolu Caccarelliho *Design sapiens. Dielo Tibora Uhrína*. Bližšie vypovedá o unikátnosti Uhrínovho diela, ktoré v sebe zhmotňuje celkový proces. Poukazuje na technologický aspekt, na prepojenie tvorby na jeho dômyselné autorské strojové zariadenia, a to v spojitosti s jeho vášňou pre drevo, dôvtipnosťou a intelektuálnou vyspelosťou. Podstatu jeho práce vidí „v schopnosti spojiť vysokú remeselnú odbornosť s osobnými zručnosťami dizajnéra, akými sú vynaliezavosť či senzitivnosť” (s. 201).

Text *Remeslo má zlaté dno* od kolegu Ferdinanda Chrenku je presvedčivou výpoveďou povolaného svedka Uhrínovho príspevku k novému smerovaniu remeselnej tradície na Slovensku a vstupu do teritória vymedzeného ÚLUV-om, časopisom *R_U_D* a súťažou Kruhy na vode¹⁵, kde sa v deväťdesiatych rokoch 20. storočia aj on sám významne angažoval.

Dominantnú zložku publikácie tvorí obrazová časť. Ide takmer výlučne o výstižný výber z umelcovho vizuálneho archívu prác. Tvorba, reprezentovaná hlavnými témami a stratégiami, s ktorými pracuje, je radená viac-menej chronologicky. Pridanou hodnotou je autentický komentár autora k vybraným dielam. Ten prináša introspektívny vhľad, umožňuje čitateľovi nahliadnuť do jeho myslenia, poodhaliť neviditeľné pozadie tvorivého úsilia v súvislostiach doby, konkrétneho

- 1 Michl, Jan: Hravost artefaktů. In: Kolesár, Zdeno (ed.): *Tibor Uhrín/Forma spríjemňuje funkciu*. Košice : Dive Buki, 2019, s. 243.
- 2 Hanáková, Petra: Prijemnejšie miesto pre život. *Tamtiež*, s. 246.
- 3 Labudová, Zuzana: Proces a produkt. *Tamtiež*, s. 24.
- 4 Komorná tvorba úžitkových predmetov najmä z dreva, ktoré je jeho najvlastnejším materiálom, ale aj z kovu a plastu, nábytková tvorba, autorské strojové zariadenia (nezaprie v sebe absolventa Dizajnu strojárskych výrobkov na Strojníckej fakulte STUBA), objekty land-artu.
- 5 Emócie tu vystupujú do popredia na viacerých úrovniach – nielen na úrovni reči produktu, ale tiež profesionálnych vzťahov a v neposlednom rade na úrovni vnútorného prežívania tvorca, keď spolu s ďalšími faktormi žijú jeho túžbu tvoriť, vystupujú v úlohe motivátora tvorivého procesu.
- 6 Zuzana Labudová charakterizuje jeho špecifický rukopis ako „rozzoznatelnej cez silné prepojenie ikonologických, kultúrnych alebo biomorfnych výrazových znakov prepojených s dokonalým remeselným spracovaním. Tieto črty vzájomne prerastajú do hotového malosériového produktu.“ *Pozn. 3, s. 24.*
- 7 Slovné spojenie odkazuje na text *Tvár tvaru*. In: Farkašová, Elena, Petránsky, Ľudovít: *Design – teória a metodológia 1*. Zvolen : Vydavateľstvo TUZVO, 1. vydanie, 2020, s. 115 – 116.
- 8 Zdeno Kolesár v Predslove píše: „Konštantu dizajnerskej tvorby Tibora Uhrína predstavuje hľadanie mostov medzi minulosťou, súčasnosťou a budúcnosťou, medzi tradíciou, aktuálnym potenciálom dizajnu a výhľadom jeho ďalšieho vývoja... Nachádzanie inšpirácie v minulosti, preskúmavanie možností dneška a otváranie okien do budúcnosti vytvárajú v rôznych proporciách a s premenlivými akcentmi základ kontinuity, ale aj permanentného vývoja jeho široko rozkročených aktivít,“ s. 4.
- 9 Dušan Jurkovič, Václav Kautman, Stanislav Koreň, Viktor Holešák-Holubár, Vladimír Kompánek a ďalší až po Uhrínových súčasníkov – Miroslav Mládenek, Michal Hanula.
- 10 Od 1989 do 2002 ŠUV Kremnica, 2002 – súčasnosť Katedra dizajnu na FU TUKE Košice, externe na VŠVU v Bratislave a ako hosťujúci pedagóg v Česku, Škótsku a Kolumbii.
- 11 Aktuálne nielen ako profesor, ale i dekan FA TUKE.
- 12 Svoje teoretické analytické reflexie dlhodobo uverejňuje v odborných časopisoch *R_U_D, Designum*, ako aj v ďalších kolektívnych periodických a neperiodických publikáciách. V roku 2012 vydal knihu *Drevo – dizajn – tradícia* venovanú nosnému materiálu jeho tvorby.
- 13 Napr. zberateľský fotografický projekt *Starý začiatok*, nový koniec (2006), dizajnerska séria *svietnikov Ostalgia* (2013).
- 14 Uhrínove land-artové projekty zo sympózií zaraďuje pod tematické okruhy *Na dne mora*, *Mlynské kolesá* a *Slnčné záhrady*.
- 15 Príspevok Uhrína v spojitosti so súťažou *Kruhy* na vode je zdôrazňovaný na viacerých miestach, napr. i v stati Viery Kleinovej. Pripomeňme si, že túto súťaž viacnásobne vyhral a neskôr prešiel do pozície porotcu. V tejto súvislosti mi nedá nespomenúť aj inú, z pohľadu tejto výpravnej publikácie okrajovú aktivitu, o ktorej v nej nie je zmienka, ale je mi z hľadiska môjho lokálneho pôsobenia dobre známa. Uhrín čiastočne prispel aj k formovaniu cyklickej súťaže *Etudy z dreva*, zameranej na podporu tvorby úžitkových predmetov z dreva ako nosného materiálu, ktorú od 1998 usporadúva Lesnícke a drevárske múzeum vo Zvolene. Úroveň tejto súťaže profilovali i súťažné príspevky študentov ŠUV Kremnica, z ktorých časť vznikla pod jeho pedagogickým vedením, a už od 2. ročníka prispel aj svojimi názormi vo viac-menej periodickej funkcii porotcu.
- 16 Napriek istému zdržaniu napokon vyšla koncom leta 2021 – aj vďaka osobnej zaangažovanosti a iniciatíve vydavateľa Dive Buki.

produktu, danej situácie či osobného nastavenia a preferencií. Navyše jeho sprievodné slovo je pútavé – čitateľovi sa prihovára šťavnato, s espritom a inteligentným humorom. Uhrín je tiež zdatným autorom prevažnej časti fotografického materiálu. Oku lahoďiacimi kompozíciami finalizuje svoju autorskú výpoveď, dorozpráva príbeh. V tejto súvislosti chcem vyzdvihnúť voľbu veľkorysého formátu publikácie, ktorý lichotí prezentovaným artefaktom, napomáha vyniknúť kvalitnému obrazovému materiálu aj vynikajúcemu grafickému spracovaniu, pod ktorým je podpísaný Richard Kitta.

Ďalšiu informačnú vrstvu odкрýva koncová časť publikácie, ktorá dôsledne dokladuje mimoriadnu činorodosť Tibora Uhrína i jej medzinárodné presahy. Tvorí ju prehľad profesionálneho kurikula, zoznam diel, úctyhodný prehľad účasti na kolektívnych výstavách doma i v zahraničí (Grécko, Poľsko, Izrael, Maďarsko, Belgicko, Slovinsko, Fínsko, Nemecko, Rakúsko, Chorvátsko), zoznam samostatných výstav, ocenení, ohlasov v domáciach i zahraničných publikáciách a v neposlednom rade zoznam jeho autorských textov.

Kniha vznikala dva roky, jej zrod poznamenala v realizačnej etape súčasná pandemická situácia.¹⁶ Zdržanie napokon pomohlo obohatiť obsah o dôležitú dohru – výber z recenzných textov Jana Michla a Petry Hanákovovej, ktoré sú esenciálnym zhrnutím danej témy.

Obsah uzatvára informácia o autoroch. Ich publikačný počin považujem za hodnotný a dôležitý príspevok k teoretickému bádaniu slovenského dizajnu na vedeckej, odbornej i popularizačnej úrovni.

Benefitom je tiež súbežná anglická verzia textu, čo vytvára predpoklad, že táto hodnotná kniha sa môže uplatniť aj ako reprezentatívna monotematická publikácia o slovenskom dizajne v zahraničí.

Všetko povedané

Na záver si dovoľím subjektívnu poznámku. Po prečítaní tejto informačne absolútne vyčerpávajúcej a zároveň nespierne expresívnej knihy som si položila otázku: Čo viac môžem napísať?

Listujem v spomienkach (záchytných bodov je veľa) – spomeniem dve najstaršie. Veľmi živo si pamätám rušnú atmosféru vernisáže prvej autorskej výstavy Tibora Uhrína v lučeneckom Dizajn štúdiu v roku 1999, keď som sa s ním po prvý raz stretla a začala systematickejšie registrovať jeho tvorbu. Z tvarov mi utkvil v pamäti stôl pre Halea a Boppa, ale spomienka má aj výraznú zvukovú stopu – nezabudnuteľný koncert Doda Šošoku s použitím Uhrínových perkusných nástrojov. Škoda, že publikácia neprenáša aj zvukový rozmer, a tým aj ďalšiu schopnosť tohto jedinečného autora – oživiť predmety ich vlastným hlasom.

Iná spomienka sa viaže na jeho prednášku v Dizajn štúdiu ÚLUV v Banskej Bystrici niekedy na prelome storočia (?), ktorú som vtedy navštívila ako stredoškolská pedagogička so študentmi dizajnu. Už si nevybavujem do detailov jej obsah, ale zreteľne vnímam zaujatie, s akým sme ho sledovali a akí motivovaní (študenti i ja) sme odtiaľ odchádzali. Preskočila na nás iskra, nakazil nás túžbou tvoriť.

Je dobrým znamením, že podobná „nákaza“ sa na mňa preniesla aj sprostredkovane, cez publikáciu venovanú jeho tvorbe. ■

Elena Farkašová sa venuje najmä teórii a metodológii dizajnu, kreatívnym aspektom dizajnerskej tvorby a kompetenčným abilitám v odbore dizajn. Pôsobí na Katedre dizajnu nábytku a interiéru Technickej univerzity vo Zvolene a externe prednáša na Inštitúte duševného vlastníctva pri Úrade priemyselného vlastníctva SR.

BANSKÁ ŠTIAVNICA

Inšpirácia písma Komu A.



Písma čísla

Text redakcia

Pri príležitosti Roku slovenského dizajnu sme pripravili výber dvanástich mimoriadnych písiem spolu s ich príbehmi, ktoré navrhli slovenskí dizajnéri alebo vznikli na Slovensku od počiatku digitálnej tvorby písma. O výber sa postarali Palo Bálik, Samuel Čarnoký a Michal Tornyai na základe týchto zhodných kritérií: kvalitné prevedenie, inovátny prístup, domáci a medzinárodný ohlas vrátane ocenení, rozsah a popularita používania písma doma a vo svete, lokálny prínos do globálnej písmarskej scény. Písma sme prezentovali počas tohto roku prostredníctvom nadpisov v jednotlivých číslach časopisu Designum. V tomto čísle predstavujeme štvrtú trojicu písiem: Plastic (Ivana Palečková, Jitka Janečková), Doko (Ondrej Jób), Komu (Ján Filípek).

Plastic

Autorky Ivana Palečková, Jitka Janečková,

Rok 2014 — 2019

Text Palo Bálík

Prvá verzia písma inšpirovaná písmenkovými komponentmi — céčkami, pomenovanými podľa plastového výlisku v tvare C socialistického závesového systému, vznikla v roku 2014 počas digitalizačného projektu prototype.sk v Typolabe pod názvom Céčkoslovensko. Ivana Palečková zdigitalizovala tvary existujúcich plastových výliskov a podľa logiky napájania jednotlivých ohniviek navrhla chýbajúce znaky celej sady. O pár rokov neskôr spojila sily so svojou kamarátkou z ateliéru a čerstvou absolventkou Type and Media na Kráľovskej akadémii umení (KABK) v Haagu Jitkou Janečkovou, aby spoločne vydali variabilnú a ešte hravejšiu verziu pôvodného písmového návrhu pod názvom Plastic.

Toto písmo rovnakej šírky znakov má dve základné kresbebné a dve hrúbkové verzie, medzi ktorými si vie užívateľ vygenerovať požadované rezy. Kým kresbebný variant Chain je vhodnejší na sadzbu nadpisov, variant Simple, pripomínajúci strojové písmo, zvládne aj dlhšie texty. Rovnako je možné upravovať aj ich hrúbku medzi variantmi Black a Thin. Dizajnérky v rámci štylistických setov obohatili verzálky a čísla o šírkové varianty a pridali aj alternatívnu verziu minuskového písmena „l“.

Strojová verzia písma Plastic Simple vôbec nepôsobí jednoduchým a suchopárnym dojmom. Práve naopak, písmo si aj vo veľmi malých veľkostiach zachováva svojský a hravý charakter. Avšak tá najväčšia zábava prichádza s nadpisovou verziou Chain, v ktorej sa bláznivé serify objavujú aj na miestach, kde zvyčajne nebývajú, alebo nemajú šancu vôbec existovať a jestvujú tam iba vďaka reťazovej logike nadpájania. Práve táto nedostatková socialistic-ká absurdnosť dáva písmu originálny charakter a výrazne ho odlišuje od podobných monolineárnych písmových projektov svetových dizajnérov. Ak by bolo pre niekoho ťažšie čitateľnejšej zábavy príliš, žiaden problém. Vďaka variabilnej povahe písma sa dajú

jednoducho stiahnuť serify smerom k strojovej verzii, ale to by bola rozhodne škoda.

Pri písaní tohto článku mi v hlave stále hrá zdanlivo nevytesnená normopopová pieseň Michala Davida „Céčka“, a ja stále nemôžem uveriť, že sprvu nepredstaviteľná možnosť mať doma závesy proti muchám s reálnou obsahovou hodnotou je konečne na dosah.

www.plastic-typeface.com

Chain	Thin
Chain	Light
Chain	Regular
Chain	Medium
Chain	Bold
Chain	Black
Simple	Thin
Simple	Light
Simple	Regular
Simple	Medium
Simple	Bold
Simple	Black



KOMU

Autor Ján Filípek

Rok 2010

Text Samuel Čarnoký

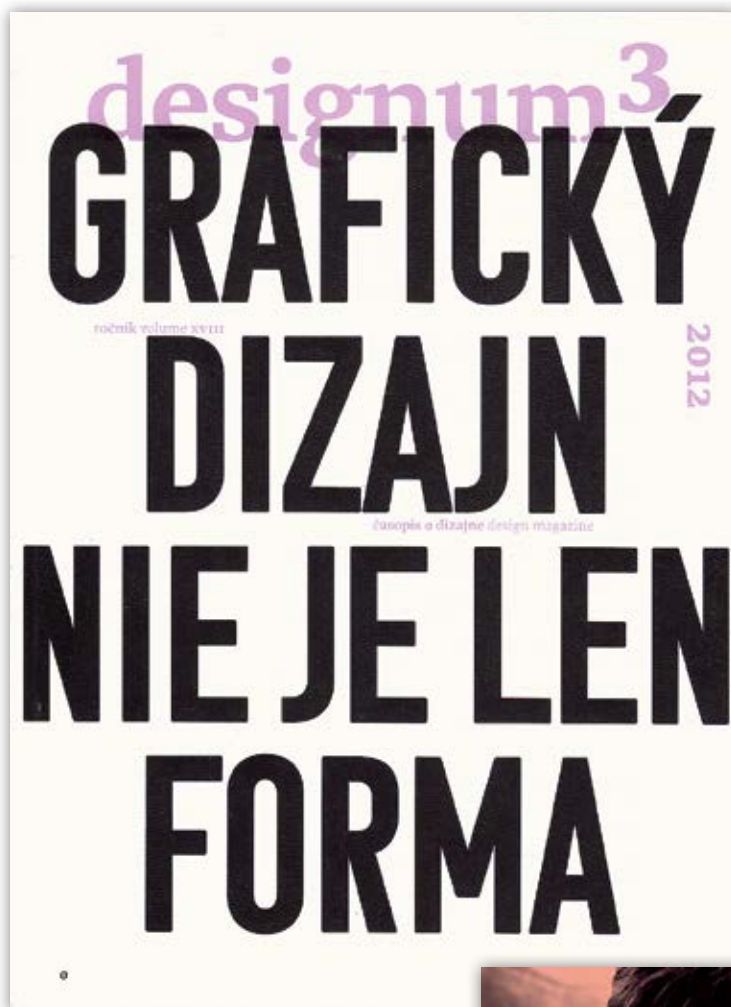
Komu od Jána Filípka (DizajnDesign) patrí medzi písma, s ktorými sa takmer každý určite raz stretol. Pôvodným zdrojom je inšpirácia v našej minulosti. Súčasná podoba je digitálny revival uniformného „nástenkového“ písma z doby socializmu, ktoré sa všadeprítomne používalo v bývalom Československu. Jednoduché, lineárne písmená z farebných fólií alebo polystyrénu, ktoré sa prichytávali špendlíkmi na nástenku potiahnutú zvyčajne červeným plátnom, sa využívali na označenie rôzneho druhu a propagandistické účely. Digitalizovaná verzia je v súčasnosti obľúbeným a preferovaným nadpisovým písmom, ktoré sa nelimituje len na použitie s odkazom na minulosť.

Písmo obsahuje iba verzálky (veľké písmená latinskej abecedy) a pozostáva z dvoch štýlov – Komu A, Komu B. Verzia A je viac hranatá, čo sa prejavuje najmä vo vnútorných tvaroch bez zaoblenia. Obsahuje niektoré osobitné znaky, ako sú K, 5 alebo zúžené písmeno E a špecifickú diakritiku redukovanú na geometrické tvary, vychádzajúcu z pôvodných predlôh. Verzia B má tradičnejší charakter groteskového písma, je tvarovo obľejšia a obsahuje viac uniformnú šírku znakov. Pôvodný rozsah znakov je rozšírený na kompletnú podporu pre európske jazyky používajúce latinku. Digitalizované spracovanie sa prikláňa aj k pôvodným „chybám“, niektoré písmená sa môžu zdať tmavé, veľmi široké alebo úzke, čo autor využil ako zámer na zvýraznenie osobitého charakteru tohto písma.

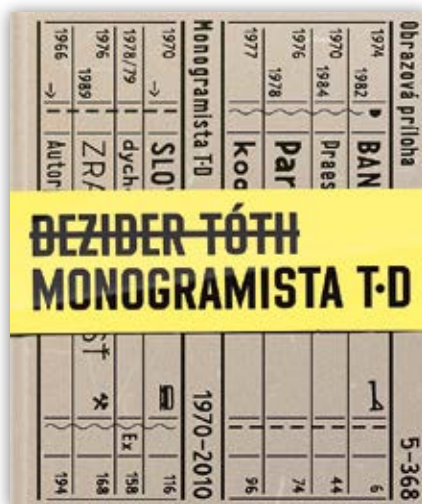
V domácom prostredí patrí Komu k jedným z najviac viditeľných písiem. Stretnúť sa s ním môžeme najmä na obálkach kníh (Obchodná, Monogramista T•D), vizuáloch podujatí, festivalov (výstava Farebná šed', Bratislava Design Week 2014), vo filme (Červený kapitán, Horiaci ker), aktivizme (Štrajk učiteľov) a iných využitíach. Písmo Komu B bolo použité na obálke a ako nadpisové písmo v *Designume 3/2012*.

www.dizajndesign.sk

KOMU A KOMU B



Použitie písma Komu B. Designum 3/2012, dizajn: Boris Meluš.



Použitie písma Komu A. Horiaci ker, dizajn: agentúra 2fresh.

Použitie písma Komu A. Monogramista T•D, dizajn: Boris Meluš.

Doko

Autor Ondrej Jób

Rok 2009 — 2021

Text Michal Tornyai

Doko je písomová rodina určená na použitie v publikačnom dizajne, ktorá umne kombinuje expresívne prvky nadpisových písiem s funkčnosťou textových písiem.

Má hravý charakter inšpirovaný komiksovou a ilustračnou estetikou a tiež ručným kreslením letteringov. Vidno to najmä na serifových rezoch – najviac v italike. Details, ako sú oblé zakončenia ťahov a asymetrické serify, zažiaria najmä vo väčších veľkostiach. Naopak, v malých veľkostiach a v sadzbe dlhších textov má Doko vyvážené výškové a šírkové proporcie a nízky kontrast ťahov, čo ho robí pri takomto použití dobre čitateľným a funkčným. Neustále si však udržiava svoj jedinečný charakter, takže nájde uplatnenie aj v dizajne vizuálnych identít.

Vývoj písmovej rodiny Doko má dlhú históriu. Serifový variant vznikol ako magisterský diplomový projekt v študijnom programe Type and Media na Kráľovskej akadémii umenia v holandskom Haagu, ktorý absolvoval Ondrej Jób v roku 2009. Na trh bol uvedený v roku 2011 ako štvorčlenná rodina (book, bold, book italic a bold italic). Hneď potom začal Ondrej Jób pracovať na bezserifovej verzii písma Doko. Tá síce po desiatich rokoch vývoja stále nie je oficiálne uvedená na trh, ale ako súčasť testovacieho procesu poskytol autor viacerým dizajnérom Doko Sans na vyskúšanie, vďaka čomu sa objavila v mnohých realizovaných prácach.

Doko Sans pozostáva z ôsmich hrúbkových rezov v základnej aj italickej verzii. Ondrej pracuje aj na rozšírení serifového variantu na rovnaký počet rezov. Okrem znakov latinky bude kompletná rodina písiem Doko obsahovať aj znaky pre cyriliku a gréčtinu.

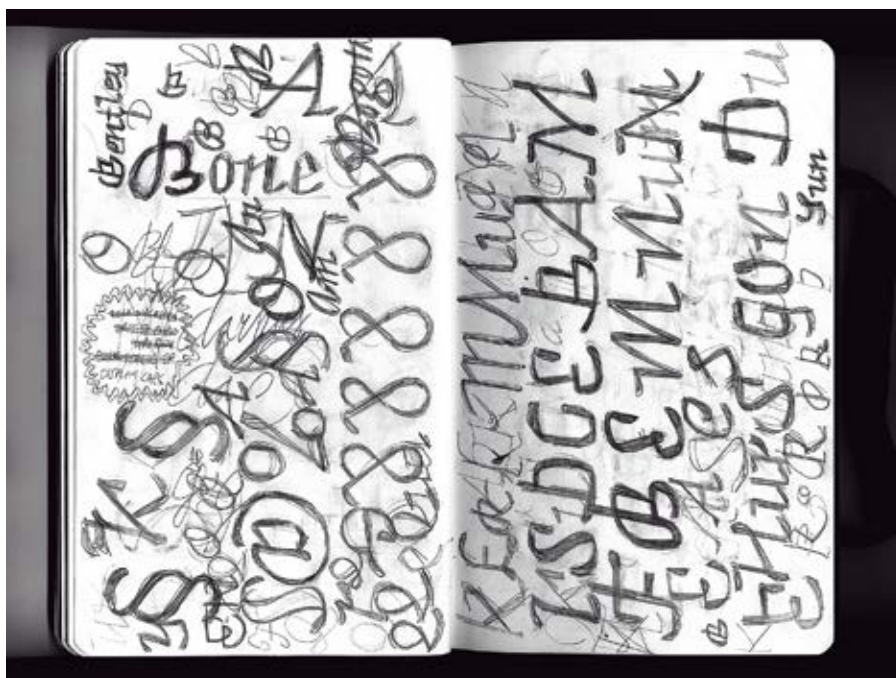
Jednou z zajímavých charakteristik písmovej rodiny Doko je, že obsahuje takzvané švihové kapitály. Ide o sadu

alternatívnych verzákových znakov s kaligrafickou kresbou a výraznými nábehovými a výbehovými ťahmi. V pôvodnej verzii písma boli súčasťou len italikových rezov. V novej, rozšírenej rodine budú súčasťou všetkých rezov – aj bezserifových – čo je veľmi zriedkavé.

www.setuptype.com

**Ručné skice italiky
a švihových kapitál.**

Foto: Ondrej Jób



**Korektúry cyrilikových
znakov písma Doko Sans.**

Foto: Ondrej Jób

Vstúpte prvýkrát v histórii do spoluvlastníctva s nami

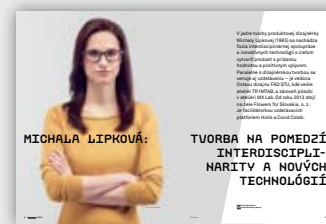
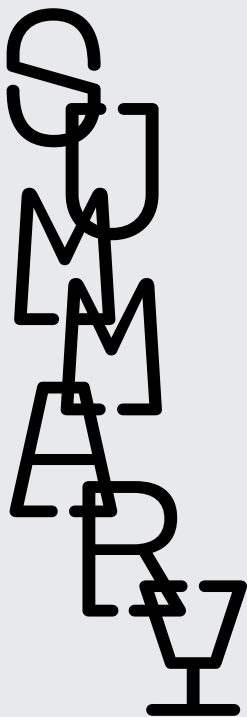


J&T ARCH INVESTMENTS

Fond, ktorý znamená investičnú životnú zmenu.

J&T BANKA EXPERT
NA INVESTÍCIE

UPOZORNENIE Uvedené údaje sú len informatívne. S investičnými nástrojmi je spojené riziko kolísania aktuálnej hodnoty investovanej sumy a výnosov z nej a nie je zaručená návratnosť pôvodne investovanej sumy. Uvedený materiál predstavuje zhrnutie J&T INVESTIČNÍ SPOLEČNOSTI, a. s., ako obhospodarovateľa investičného fondu kvalifikovaných investorov, ktorý vychádza z aktuálne dostupných informácií v čase jeho zhotovenia. Fond je fondom kvalifikovaných investorov podľa zákona č. 240/2013 Sb. zákon o investičných spoločnostiach a investičných fondech a jeho akcionárom sa môže stať výhradne kvalifikovaný investor podľa § 272 tohto zákona. Žiadna z informácií uvedených v tomto oznámení nie je mienená a nemôže byť považovaná za analýzu investičných príležitostí, investičné odporúčania alebo investičné poradenstvo. Materiál nie je návrhom na uzavretie zmluvy ani ponukou na kúpu či na úpis. Oznámenie má iba informatívny charakter a jeho účelom je poskytnúť investorom základné informácie. Účelom nie je nahradiť štatút alebo poskytnúť jeho komplexné zhrnutie. Štatút fondu je k dispozícii na webových stránkach administrátora www.jtis.cz alebo v sídle J&T BANKA, a.s. pobočka zahraničnej banky. Informácie o očakávanom výnose nie sú spoľahlivým ukazovateľom skutočnej budúcej výkonnosti. Pre získanie čistých hodnôt výnosov musí investor zohľadniť najmä poplatky a prípadnú mieru zdanenia, ktorá závisí od osobných pomerov investora a môže sa meniť.



Structure, Tectonics, Framework Order

Author Michal Lalinský

Stanislav Meliš (1982) and Jozef Michalko (1983) are the authors of the *Štebel* shelving system (2021), which won the Main Prize at the Slovak Design Award 2021 — Product Design (category Home and Public Space).

The blurring of professional boundaries between architects and designers is one of the enduring features of the furniture industry. Its history prompts a whole array of instances: both notoriously known icons and half-forgotten works arising from the creative thinking of architects and their self-expression on a smaller scale. The architects of middle generation from the melismichalko studio also contributed to the Slovak furniture production a little. Quite naturally, they worked towards designing system furniture tools that reflect their desire to provide clients with meaningful, functional, and sustainable solutions. In addition, the studio's inclination to design is logical for one of the authors — Jozef Michalko studied at the famous Secondary Industrial School of Woodworking in Spišská Nová Ves at the end of the 1990s. Both architects met during university studies at the Faculty of Architecture STU in Bratislava (2001 – 2007) and after gaining work experience in the studios: Stanislav Meliš with Lubomír Závodný, Jozef Michalko in the studio Bogár Králik Urban; they founded a studio together in 2008. They pursue architecture in a wide range ranging from urban design and the creation of public spaces to family houses and interiors. The relationship with design is an interesting impulse. They develop their individual creative program in a fruitful and now — after being awarded the Slovak Design Award — in an objectively successful style.

What is the story of the *Štebel* shelving system?

↓

Jozef Michalko: The original prototype of the *Štebel* system stood in our kitchen at home; it was created in response to my wife's direct order: She missed storage space, and I was recovering from an accident at the time. Although I was already more mobile, I still couldn't go and get something to buy and assemble. So I made shelves for her from what I found in the workshop: residual parquet and deformed bars (roxor). When I later showed my creation to a colleague Stano Meliš it interested him, so we followed on the original idea and began developing it further. We gradually fine-tuned the details and dimensions to the current stage. However, the system is not finished — we are still working on it: We are trying to fine-tune some details.

Stanislav Meliš: Since this storage system offers many possibilities, and the longer we devote ourselves to it, the more we find out what can be done from it and what cannot be realised. I thought we already finished our design, but we arrive at new impulses through all those little things. The principle of the storage system lies in the basic element: the ladder, which literally offers millions of possibilities for individual implementation.

Jozef Michalko: *Štebel* actually means a pinch made of wood, and it uses the properties of the material — the solid wood's flexibility. We experimented with various materials, such as plywood or locust, but in the end, oak wood served us best.

What winning the Slovak Design Award 2021 — Product Design means to you?

↓

Jozef Michalko: We entered the competition with *Štebel* to get a verification that its design makes sense — that it's not just some of our fads and whims. Well, and coincidentally, it worked out. Apparently, the international jury evaluated it the way we do, meaning that it makes sense. We are now trying to finalise the whole development process.

Stanislav Meliš: The victory confirmed that working on this furniture was not a gaffe. We have

devoted a lot of time to this, so we take it as an evaluation of our efforts. Of course, we are very pleased with the award. At the same time, it nudged us a little bit into talking to potential suppliers. We already have manufacturers who would be willing to produce *Štebel*. We think it just needs to be put on the market — that's the second part of our task, which is very challenging.

Michala Lipková:

Creation Bordering Between Interdisciplinarity and New Technologies

Author Eva Jenčuráková

At the heart of the work of product designer Michala Lipková, there is a fusion of interdisciplinary cooperation and innovative technologies aimed at creating a product with added value and a positive impact. In parallel with her design work, she also pursues education — she works as the head of the Institute of Design at the FAD STU campus, where she runs the studios TRIMTAB and MX Lab. Since 2013, she has been leading Flowers for Slovakia, CA. She is a facilitator of the Holis and Covid Colab education platforms.

Among the awarded works in the Slovak Design Award 2021 — Product Design, there is also the Modulo project — innovative applications of carbon nano-materials; it received a Special Mention for repairable design. You participated in this project from the design strategy perspective. Could you introduce it to us?

↓

The Modulo project solves the problem of epidemiological prevention in places with a mass occurrence of people. Nowadays, we come across hand sanitiser dispensers daily, and the vast majority of them use alcohol-based disinfectants. With Vlasta Kubušová, we were looking



for technologies that could replace these chemical-based disinfection processes following an assignment resulting from the Covid Colab collaborative project. Thanks to the platform Impulz Corona, we “discovered” the research of Marián Vojs and his colleagues from the Slovak Diamond Group (SDG) at STU.

As part of our studio work, we, together with students Jana Vlčková and Ivana Palušová, decided to design a scalable device that would use diamond nanotechnologies developed by SDG. This device was realised as a functional prototype at the start of 2021, and visitors to the 18th Slovak Design Award exhibition in Hurbanove kasárne could literally test its functionality on their own skin.

Modulo consists of three parts; two use diamond nanotechnologies for water electrolysis and air photocatalysis. The result of water electrolysis is the production of water with disinfectant properties with no need to add chemicals which the prototype dispenses instead of conventional alcohol disinfection. Air photocatalysis cleans the air of viruses, bacteria, and dust particles. The technology is based on a special surface-treated foam ceramic that degrades harmful substances from the air, including COVID-19 virus particles, by irradiating the active layer with UV light.

Undoubtedly, the Modulo device is of great importance from an anti-epidemiological point of view and due to its environmental sustainability. What is this device's level of innovation compared to competing products regarding its environmental impact?

↓
Modulo supports the prevention of COVID-19 disease by disinfecting the hands, cleaning the air around the stand, and monitoring entrants. The information function and temperature measurement are not exceptional in themselves, but we have designed our own application — it displays the number of infected, and the client can personalise it. Evidently, the most innovative feature is removing viruses from the air, which is not common in most operations today.

Ľubomír Ontkóc's Library of Materials

Author Petra Polláková

Lubomír Ontkóc (1989) is a graduate of the Department of Applied Arts of the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava and its Ceramics Studio under the tutorship of Daniel Pirš (2009 – 2015). Today he lives and works in Prague. He focuses on the experimental use of rocks that he processes separately or in various combinations with ceramics and porcelain. Even during his studies, he was interested in experimenting with traditional East Asian glazes and the composition with which igneous rocks of volcanic origin are used. He discovered this material's wide range of uses and completely new processes and technologies during the initial attempts at melting granite. Respect for the material being processed, which — to some extent — provides it with leeway to behave freely, naturally, is essential in this regard. At the same time, the extraordinary technical prowess allows the author to combine molten rocks with ceramics and porcelain in an original way; in many respects, it re-evaluates the very tradition of this field of artistic activity.

I spoke with Lubomír on the occasion of the Prague Designblok, where he presented his new project, *Library of Materials*, as part of the exhibition space in Gabriel Loci.

From my point of view, your project was one of the most inspiring in this year's Designblok, and at the same time, it showed that contemporary design can still be very close to art. The core of the presentation is a larger set of vases that manifest your experiments with glazes using different types of molten volcanic rocks. You present a very current conceptual project in a “classic” form in which you work with an emphasis on the uniqueness and detail of individual objects and materials. The vases are installed in several heights and a dynamic sequence — different shapes and sizes of objects and

types of glazes alternate here. Stairs are available for spectators to examine the objects placed on higher levels in detail. Why did you choose this type of presentation?

↓
Partly, I based it on the last year's installation, where I had a portfolio of older works displayed on subtle stone shelves in addition to the main project. They are made of fragments of sheet granite from stonework, anchored to the wall with steel deformed bars of various lengths.

Since the end of Designblok 2020, I have wanted to use the same shelf concept again and exhibit the entire project on as wide a scale as possible. Conceptually, I used the visuals of old libraries and pharmacies where individual books or jars with pharmaceutical materials are neatly displayed next to each other on the shelves.

What's fascinating is how you succeed in combining experimentation with glazes with the classic aesthetics of an art object and, at the same time, with a certain symbolic level. I noticed that many spectators visiting your presentation were curious whether you used glazes and rocks from the area around their home and region — the molten stone from Říp Hill can thus also be a funny and imaginative game on the theme of nationalism or local patriotism. Have you ever tried to “melt” other famous symbolic objects of Czech or Slovak history as part of your work?

↓
I look at Říp from two perspectives: The first represents the possibility of having a vase at home decorated with a melt from the national mountain on which the Forefather Czech showed where the Czech lands would be located. But I also feel a certain sarcastic significance in the sense that a Slovak showed up and melted a national hill here in Bohemia.

I have thirty of these sites melted at the moment, but there will definitely be more in the future.

Idol – Jewellery exhibition in the György Ráth Villa

Author Jana Machatová

At the turn of August and September, a small but exceptional exhibition of contemporary jewellery titled *Idol* took place in Budapest. The exhibition was installed on the premises of Villa György Ráth, named after the first general director of the Budapest Museum of Applied Arts and one of the greatest private collectors of his time. György Ráth (1828 – 1905), collector of books and antiques, author of the *Book of Applied Arts and Crafts* and legal literature, bought the villa in 1901, rebuilt it and filled it with his collection of applied arts with a focus on interior design. After his death, the estate became part of the Museum of Applied Arts (Iparművészeti Múzeum) thanks to his wife and following his request. After a difficult post-war period and the unfavourable atmosphere of building socialism, the museum reopened it in 1918 (after a four-year break) with a permanent exhibition titled *Art Nouveau – A Hungarian Perspective*.

The environment of bourgeois dwelling from the start of the twentieth century formed the background for the works of twenty-six authors of contemporary jewellery from twelve countries. In the villa's charming interior, the visitor could discover contemporary designer jewellery and their references to the past among the pearls of Art Nouveau. According to the exhibition's curators, the installation in a permanent exhibition aimed to bridge the past and present. This way of exhibiting is not an isolated example; the author's jewellery confronted with exhibits of ancient goldsmith art could be seen, for instance, in 2013 at the exhibition *Neuer Schmuck für die Götter* in Munich's Glyptothek. After all, it wasn't the first time for contemporary jewellery in György Ráth's Villa: In 2019, an exhibition called *Control / Ctrl + S* was held here in



the form of an open call which was part of the Budapest Jewellery Week, and a four-member international jury was responsible for selecting the authors. This year, the exhibition *Idol* presented to the Budapest audience the work of leading authors, whose work continues to have a significant impact on the direction of contemporary jewellery. The exhibited works date from almost five decades — the oldest from 1972 by Fritz Meierhofer to the most recent works from 2021 created by Susanne Hammer and Hans Stofer. The styles, concepts, selection, and use of materials differed from the overall approach to this art medium. An encounter of contemporary works with the applied art of the past is visually appealing, allows seeing the pieces from a different perspective, and provides the opportunity to find connections and differences.

Hat – The Crown of Beauty

Little-known stories of hats
from the depositories of the
Slovak Design Museum

Author Zuzana Šidlíková

A look at more than fifty hats in the collection of the Slovak Design Museum, which have come to us since 2014, raises many questions. Hats, caps, turbans, straw hats, top hats, fur hats and earmuffs, berets and others — today rather extinct professional names of headcovers — are a relatively marginal topic in the history of clothing, and there's not much well known about their production. According to the labels of some hats, we can see that most manufacturers are of Czech origin. Although according to periodicals and those who still remember, the tradition of hat making was also strong in Slovakia, prominent personalities and brands are now absent in collective memory. It did not take as much money to get a new hat as it did to get a dress, that's why the hat became a symbol of fashion transformation and the wearer's individual taste: As an ad in *Nová žena* magazine from 1938 confirms: "At the beginning of each

season, we always get a hat first — it's oftentimes more important than a new dress." The majority of smaller milliners did not sew in their label on the hat, so today, it is impossible to find more information about the manufacturer. The brands in the collection that we have started to search for more or less successfully include the largest Tonak, but also Drutex, Moděva, Vkus, Tombo, and names such as Jacques Mayer, J. Waldmann, Čekan, Ambrosová, Samuel Adler, and others. Mostly the era periodicals became a part of the story about hats.

Interwar Bratislava

After establishing Czechoslovakia, Bratislava became a new centre; at the turn of the twenties and thirties, there were twenty hat shops and private trade was operated by up to fifty-seven milliners. Probably one of the most renowned was the Helka salon on Michalská Street 23.

Hats were also offered in Bratislava in the 1920s by the fashion house S. Braun which was based in Suché myto. For the fashion shows of the Tausky company — the number one in Bratislava — I. Blum, based in Sedlárská 6, lent hats. The hat was an important part of the wardrobe for both women and men during this period. Wearing it was subject to the rules of etiquette, but it became an extremely creative addition to the outfit for women, especially in the 1930s, when various materials were used for decoration.

Indeed, we have several hats in the SDM collection without the manufacturer's name; in these cases, it is practically impossible to trace the maker without the donor's information. However, there are such brands, too, which bought hats from another supplier and subsequently added their brand to a label. That's why there are two brands on the hat. Although the milliner's work for a long time maintained a high share of craft, the production of hats gradually became more professional and mass-produced. The directory of the industrial output in Slovakia from 1940 states, "The first Bratislava hat factory: Kanárek Max and Comp."; it was located on Záhradnícka Street 28. It sold woolen, felt, velour hats, sports hats, loden hats. As the most famous hat



factory with an offer of goods for men, this directory announces the Jacques Mayer brand based at Laurinská 18. There is a men's black hat of this brand of the "pinch" variety and a cylinder in the collection. The store's address certainly changed during its operation; on the inner lining of the cylinder, there is a sign with the address Hurbanové námestie 12. Several hats in the collection bear a symbol that can easily be confused with this sign: M. V. Mayer and Comp., also based in Bratislava.

An important hat shop in Bratislava was J. Waldmann, based in Masarykova nám. 7. The collection contains a hat purchased from Hückel, so the two brands meet again on the lining.

Give the Kids a Room!

Furniture for children in the fifties and sixties of the 20th century

Author Lucie Skřivánková

This study is a partial output of a research project titled *Dieťa v byte* in which I am working at the Museum of Decorative Arts in Prague. With the project, I would like to show how the approach to the space set aside for a child within the apartment, the creation of children's furniture and objects for children, developed in the fifties and sixties of the 20th century. How these topics were discussed, and what the reality looked like in the context of relevant events in politics, economy, society, and culture.

Looking at the era periodicals and publications, it is clear that the housing shortage was a serious and intensely experienced issue in the post-war decades. The situation in then Czechoslovakia was not exceptional in the context of the time; almost all European countries faced the same problem. The government



was aware of the problem. At the turn of the fifties and sixties, it defined its housing policy concept, which combined interwar urbanism and the ideological premise of the new regime. Socialist housing policy emphasised the construction of comprehensive blocks, reworked the typification method and pursued the criterion of the economy on the one hand and social, hygienic and cultural targets on the other. The Communist Party proposed solving the housing problem as one of its main tasks at the XI. Congress, June 1958. The party's central committee instructed all housing institutions to develop a long-term housing development concept. Its resolution of March 1959 set out concrete steps to meet the set goals: "to build 1,200,000 flats by 1970" and "provide adequate housing for each household". In practice, this would mean that a third of the population would get new housing — a sheer utopia from the start.

In the spring of 1959, the Research Institute of Construction and Architecture (VÚVA) organised a major interdisciplinary discussion on the basic social, biological, and technical factors determining the forms of housing. A year later, it followed up with further discussions, including various housing types, the standard and layout of housing, and construction technology. These two events were followed by the historically first domestic survey of experiences and opinions of the general public, which took place in the form of discussions on housing at the end of 1960 in all regions. In August of the following year, they simultaneously opened ten exhibitions in Prague and regional cities, jointly titled *Nové bývanie*, organised by the Ministry of Construction. It has definitely shown that without the participation of sociologists and demographers in the design process, with no knowledge of the needs of specific groups of the population, the status of the housing stock and technical possibilities, it is impossible to "build properly". The results of housing discussions contributed to creating two new national construction systems: T 06 B and T 08 B, enabling the construction of flats of the fourth category. These were most needed due to the most common family composition and also allowed for slightly greater

variability of flats and new layout solutions. Of course, there was also room for discussions about a new, more functional arrangement of functioning in the apartment, which included children and related to the growing employment of women and the new family regime. Household and apartment are closely related; living standards largely depend on where and how activities such as food preparation, dining, laundry, apartment cleaning, or childcare are organised.

Fashion in Captivity of Trends: The Nineties of the 20th Century

Author Dana Lapšanská

The 1990s fashion was a kind of laboratory where new concepts and methods were formed that became much more accessible. Globalisation and the associated search for cheap labour in emerging Asian economies have impacted the fashion industry very hard. A huge boom in fashion gained momentum throughout the second half of the 20th century. It made style available to a much wider circle of fashionable people through ready-to-wear and cheap clothing. In response to this mass accessibility of fashion, modern and sophisticated luxury fashion returned to the playing field, reaching a new, younger and, most importantly, much larger target group of consumers. Trends of seasons were the strongest trigger for the desire for fashion garments.

Slovak specifics and structural changes

It should be noted at the outset that in the studies of Slovak provenance, the historical development of the fashion industry has so far been presented mainly through the emergence or demise, nationalisation and privatisation of textile and clothing companies. There is a lack of a more comprehensive view emphasising changes in production, distribution, marketing, dissemination of information and sales at a respective era

in the world. Our goal is to identify some Slovak specifics that led to major changes throughout this chain in the nineties.

From the Industrial Revolution until the second half of the 20th century, the fashion industry and design in Slovakia developed in accordance with the development in the Western Transatlantic Area. Here existed textile and clothing companies, a dense network of tailor salons and smaller tailor shops, department stores were established, fashion shows were held, and magazines ran advertisements.

In the second half of the 20th century, i.e. in the forty-year socialist pre-November period, the fashion industry developed with all its processes within a defined chain — design, production, distribution, dissemination of information, and sales — through state or national textile, clothing and knitting companies, a substantial part of which were nationalised companies between 1945 and 1949, as well as newly established companies in the era of socialism, and since 1970 through the central state economic organisation Slovakotex — Slovak Textile Enterprises, General Directorate Trenčín. Such administrative and organisational arrangements, i.e. the central management of the textile and clothing industry, lasted until 1991. At that time, the Slovakotex production and economic unit became a joint-stock company, and the privatisation of individual state-owned enterprises and the restructuring of the textile and clothing industry in Slovakia began.

In 1989, according to the 2013 Report on the State and Potential of Creative Industries in Slovakia, "... there were 46965 workers in the textile and clothing industry in Slovakia which represented 9.7% of total employment in industries". The report goes on to state: "... during 1990, an agreement was reached to end the CMEA, which meant the end of the operation of wholesale networks oriented towards the eastern markets. Post-communist countries embarked on the path of market-oriented economic models. The companies exclusively in the state's hands that controlled all production and services were being privatised since 1991."

In Slovakia, the works in fashion design in the nineties took place on four levels: in the development centres and model workshops of privatised large companies, in the newly emerging private fashion companies and brands within the emerging original fashion work and the pattern workshops of *Móda* and *Dievča* magazines.

Post-critical Landscapes of Imro Vaško

Author Martin Uhrík

Imro Vaško's book *The New Millennium 2000-2018: From the Fall of the Twins to the Death of Zaha Hadid* is a collage of texts emerging from the beginning of the millennium to the present. It presents a record of the shift in the status of architecture over the last twenty years. It reveals a view into the thinking of an architect who deals with experimental architecture — an exceptional phenomenon in our region.

The book's texts were written for different media at different times; they do not present a comprehensive and final perspective on architecture's historical and creative development. The arrangement of 32 original texts defines the author's intention and the overall purport of the book. They are all independent; they do not follow each other directly and allow the re-collage of their content into new structures. Reading it requires an active search for relationships between texts.

The review aims to try to make a personal reinterpretation of the texts and look for new links. Such an approach has several reasons. The first and most important is that the main focus of this review's author is experimental architecture. Imro Vaško's book offers a plentitude of material for observing the development of this type of architecture. The reassessment of critical theories, the advent of digitisation, and the post-digital response of modernity have brought fundamental changes to the experimental architecture. Other reasons are rather personal. At the same time, the period record-



ed in the book marks the boundary of my activity in architectural practice. Finally, several texts in the book describe the events in which I participated directly.

The formal side of the book also calls for re-collage. The successful graphic design by Petr Babák, Lukáš Kijonka, and Martin Ponec gave the book a pleasant format, attractive colours, and illustrations design. It lacks page numbering that is not replaced by any other orientation method. We can orient ourselves by estimating the position of a given text according to the content and following the book's thickness. We do not know whether such a topological mapping of the book was intended.

On the one hand, the problematic orientation makes it very difficult to use the book as study material, for which the historiographical record of events predestines it; on the other hand, it allows for "creative" work with quoting and mixing the thoughts of the author and commentator — so typical of the post-factual present. The original source is difficult to trace for each new collage of ideas. The text of the book and its reviews may be mixed. It often happens that we cannot go back to the concept of the previous sections, so we use our own memory, which usually does not capture the actual wording but rather its interpretation. A multi-layered interpretation emerges in which the source and authorship dissolve.

When reading, our mind creates a bricolage of objects, trying to capture the meaning of the written text. Undoubtedly, there are other ways of reading Imro Vaško's book, *The New Millennium 2000-2018: From the Fall of the Twins to the Death of Zaha Hadid*. It brings an individual but strong and event-supported view of the current development of architectural thinking. In a way, it transcends the boundaries of architecture and indicates the social relations and countries within which architecture exists. Another book review could begin with the strong text, *Pokusy – pohľad spoza Bad Deutsch-Altenburgu* (2010). The history and present of experimental architecture in Central Europe are portrayed through the Viennese experimental scene of the 1960s to the *parliamentarism* of Zaha Hadid at Angewandte in Vienna, but that would be an entirely different text.

A Beautiful Book in Slovakia

Author Lubomír Krátky

The book's beauty is not its tinsel or decoration; it is a part of the whole architecture of the book; it guarantees the readability and captivation that a book designer strives for at work.

The competition for the most beautiful books was founded in 1930s Prague by the Association of Czech Bibliophiles, Enlightened Printers, and book-loving visual artists. With today's huge industrial production of books, not every book can be expected to be an artefact. Therefore experts in the field of book culture must have the opportunity to evaluate the most successful products from an artistic and polygraphic point of view.

A book is not a common industrial product — it has a cultural mission — it is the bearer of human history. Various technologies and printing techniques are used for its production; artists collaborate on its visual design, so selecting jurors from different professions is the most important task.

Under the title Czechoslovak Most Beautiful Books, a competition was organised alternately in Prague and Bratislava since 1965 by the Ministry of Culture of the Czech Republic and the Ministry of Culture of the Slovak Republic. The first books, including Slovak ones, were awarded in 1965.

After the separation of Czechoslovakia, the competition is organised separately for the Czech Republic and Slovakia. Since 1993, BIBIANA, the international art-house for children, has been the main organiser of the competition The Most Beautiful Books of Slovakia. The Ministry of Culture of the Slovak Republic simply entrusted BIBIANA, whose main task is the Biennial of Illustrations Bratislava (BIB). The competition The Most Beautiful Books of Slovakia was thus necessarily put to sidetrack.

The practice in which the technical committee first reviews all books from a technical point of view, and the jury can then focus on actually comparing the collection of books and awarding prizes has proven successful. The technical and artistic qualities of the book overlap, so truly erudite book artists with experience and a sense of the specifics of book art must make the evaluations. Neither the representatives of the organiser of the competition nor any observers who come into contact with the books only in non-artistic areas may interfere with the jury's powers.

It is wrong and even discriminatory to set aside insufficient time for the technical and main juries to evaluate. The publishers submit more than a hundred books to the competition each year, and the jury has two days to evaluate them — it practically means a maximum of five hours a day. It is understandable that under such conditions, artists and book experts, in particular, have recently lost interest in the competition. Too bad they never voiced it out loud.

It is a paradox that most design offences appear in children's books — wrong layout of illustrations, formatting, drowning out with various graphic spiteful acts, etc. Is art education the only one to blame? Do we neglect typographic and book design? The illustrations seem to have excited the jury, and the typography, i.e. the essential work with the type, is pushed to the back burner. But this would be a new chapter on book design and the level of book culture in Slovakia.



Design Sapiens. Homo Ludens.

About the new monograph
Tibor Uhrín / Form Mellows Function

Author Elena Farkašová

The art monograph *Tibor Uhrín / Form Mellows Function* provides a multidimensional portrait of a designer whose creative position and significance (not only) in the Slovak creative space his editor and co-author Zdeno Kolesár decided to define through several independent coordinates. In the end, they come together at one point and create a broad spectrum, and at the same time, complex picture of the creator: designer, artist, collector, inventor, engineer, craftsman, theorist and practitioner, teacher, and human.

The content structure of the publication reflects the overall categorisation of the designer's work and activities over the past almost thirty years of his professional activity, during which he "established himself as a significant solitaire in our design scene". In a balanced and synergistic way, two basic information lines intersect. On the one hand, the content is constituted through the "inside" view of the creative process — through the testimony of Tibor Uhrín himself and his portfolio — and on the other hand through the "outside" view of a theoretical professional discussion of the international dimension by ten authors and two reviewers. All these solo components of the publication ultimately create a non-linear profile of Tibor Uhrín's personality and identify the remarkable benefits of his professional activity.

The ingenious content composition gradually reveals and characterises Uhrín's activity in all its forms, aspects, and correlations. Arrangement of texts, alternating topics, perspectives and language styles and forms creates an unexpected gradation of the reading experience — intellectual and emotional. The book as a whole is symmetrical in value and weight of information but intensified by the power of emotion. We feel that we are getting to know Tibor Uhrín intimately — from a certain moment which

we cannot determine exactly, he ceases to be the subject of artistic research and critical view, analysis, incorporation into creative, social and cultural contexts. He becomes our close friend whom we have always known, understood, known how he thinks, feels, and likes; we are part of his life journey, we share his experiences — there is friendly intimacy between the thoroughly analysed artist, his work, and us. We can recognise his work in the crowd by the characteristic features of the "face of forms," and we can even, to some extent, predict his behaviour and thinking in work, foresee where we could meet him creatively in the future. But the secret that keeps us thrilled even after reading the book remains in the expectation of how he will enrich us further in the field of art and design.

After reading this absolutely exhaustive, and at the same time, extremely expressive book, I asked myself the question: What more can I write?

I leaf through the memories (there are many clues) — I will mention the two oldest. I vividly remember the busy atmosphere of the opening of the first solo exhibition of Tibor Uhrín in Lučenec Dizajn studio in 1999, when I first met him and began to register his work systematically. The shapes of the Table Hale and Bopp got stuck in my memory. Still, the memory also has a strong soundtrack — an unforgettable concert by Dodo Šošoka using Uhrín's percussion instruments. It is a pity that the publication does not transmit the sound dimension, and with it, this unique author's additional ability — to animate objects with their own voice.

Type of the Issue

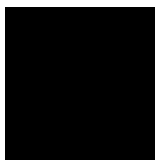
Author editors

On the occasion of the Year of Slovak Design, we prepared a selection of 12 exceptional typefaces and their stories designed by Slovak designers or originating in Slovakia since the beginning of digital type design. The choice was in the hands of Palo Bálík, Samuel Čarnoký, and Michal Tornyai based on these matching criteria: quality design, innovative approach, domestic and international response — including awards, extent and popularity in using the typeface home and abroad, local contribution to the global typeface scene. We will introduce the typefaces during the year with headlines of the magazine Designum.

In this issue, we introduce the fourth triad of typefaces by Ivana Palečková, Jitka Janečková (Plastic), (Doko), Ján Filípek (Komu).

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 04
rok / year 2021
ročník / volume XXVII
cena / price 3,40 €

**vydáva / published by**

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

dátum vydania / date of publishing
December 2021**vedúca redaktorka / editor in chief**

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

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

Matúš Lelovský

obálka / cover

Stanislav Meliš, Jozef
Michalko: Steláž, 2017 - 2019.
Foto: Katarína Bako

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Doko, Komu, Plastic

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Rives Senesation Gloss Linear
Bright White 270 g/m²

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
v kníkupectvách a galériách

v Bratislave

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

**v kníkupectvách a galériách
mimo Bratislavy**

Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

© copyright

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

sídlo redakcie / headquarter

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

tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.

OLIN

Kreatívny papier
inšpirovaný prírodou



olinpaper.com
antalis.sk



