



Časopis o dizajne
Ročník XXIV
3,40 €

NÁRODNÁ
CENA ZA
DIZAJN

KOMUNIKAČNÝ
DIZAJN
2018

OTVORENIE VÝSTAVY FINALISTOV
8 10 2018 18 00
FAKULTA ARCHITEKTÚRY STU

GALAVEČER
12 10 2018 19 00
NOVÁ CVERNOVKA

SAVE THE DATE



vyhlasovateľ/organizátor (SCD)



generálny partner SCD

J&T BANKA

hlavný mediálny partner SCD

designum

partneri

By Design
Conference



mediálni partneri



:RADIO_FM



:RADIO_DEVIN



sod.sk/ncd



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Mária Rojko – grafická dizajnérka, ktorá miluje ilustráciu Helena Veličová a Mária Rojko
	14	Michaela Bednárová – snažím sa odľahčiť témy slovenského stereotypu Vlasta Kubušová
	24	Kristýna Španihelová – šperk som si vylosovala z klobúka Naďa Kančevová
	32	Z kruhu von – moderná a súčasná slovenská keramika Sabína Jankovičová
	40	Knižnica. Zväzky a digitalizáty, zbierky a databázy Iva Knobloch
	46	Homo Arbiter Formae na festivale Sensorium Eva Pavlovičová
Múzejne	52	Odevné závody kapitána Nálepku Prešov. Keď sa Východ spojil so Západom Zuzana Šidlíková
Retrospektívne	60	Expo 67 v Bratislave Martin Zaiček
Teoreticky a prakticky	70	Detaily každodenného života Silvia Seneši Lutherová
	76	Každý dizajnér je svojím spôsobom archivár. Rozhovor s historičkou dizajnu Leah Armstrongovou 2. časť Silvia Bárđová
	82	Písma čísla Redakcia, Zuzana Uhalová, Lucia Gandelová, Mariana Mažgútová, Ester Nemcová
	83	Summary Katarína Kasalová

Text Jana Oravcová

V roku významných výročí dôležitých udalostí našich dejín pripravili mnohé kultúrne inštitúcie v Česku a na Slovensku výstavné projekty, ktoré ich pripomínajú. Jednou z nich je aj nová expozícia 100 rokov dizajnu, ktorú pri príležitosti 100. výročia založenia ČSR a 25. výročia vzniku Slovenskej republiky pripravil tím kurátorov Slovenského centra dizajnu. Okrem výstav zameraných na historický prierez tejto umeleckej oblasti ponúkajú pohľad na súčasné dianie v nej naše najznámejšie festivaly dizajnu – Dni architektúry a dizajnu a Bratislava Design Week, ktoré sa každoročne konajú s blížiacim sa letom, resp. koncom akademického roka. Napokon aj tento čas nám pripomenuli výstavy diplomových prác absolventov odborov zameraných na dizajn. Blažhoželáme študentom k úspešnému ukončeniu štúdia a veríme, že postupne sa im darí nachádzať miesto svojho pôsobenia. Nás zase v redakcii okrem iného potešilo aj to, že *Designum* sa stal mediálnym partnerom viacerých zahraničných podujatí – Prague Design Week, 28. medzinárodné bienále grafického dizajnu Brno 2018, festival Mouvo Praha, Design Without Borders / 13. Made-in-hungary + 6. MeeD Budapešť. Podarila sa nám však aj ďalšia vec – v spolupráci so Samuelom Čarnokým sme vydali publikáciu *Fonts SK/Dizajn digitalizovaného písma na Slovensku*.

Pre toto letné vydanie sme zostavili rozhovory s tromi dizajnerkami: Máriou Rojko, Michaelou Bednárovou a Kristýnou Španihelovou. Hoci ich tvorba inklinuje ku konkrétnym dizajnerským oblastiam, prekračuje aj ich striktné vymedzené rámce a rozširuje ich o ďalšie dimenzie. K týmto prístupom sa hlásia aj nasledujúce dva texty. Iva Knobloch píše o výstave, ktorá upriamuje pozornosť na význam knižníc, knihy reflektuje z perspektívy nových technológií ako dôležitého nástroja meniaceho jej analógovú formu

a spôsoby čítania. Eva Pavlovičová vo svojom príspevku zachytáva atmosféru tretieho ročníka festivalu umenia, dizajnu a nových technológií *Sensorium*, ktorý sa stáva dôležitou súčasťou podpory vzdelávania v oblasti kreatívneho využitia technológií. Slovenská národná galéria sprístupnila v priestoroch Schaumbergovho mlyna v Pezinku výstavu slovenskej keramickej tvorby 2. polovice 20. storočia a súčasnosti nazvanej *Z kruhu von*. V recenzii sa ňou zaoberá Sabina Jankovičová.

V rubrike *Múzejne* sa venujeme histórii odevného priemyslu. Prostredníctvom orálnej histórie rekonštruje Zuzana Šidlíková dôležité etapy produkcie v Odevných závodoch kapitána Nálepku v Prešove. Do časti *Retrospektívne* sme zaradili recenziu reinstalácie výstavy *Automat* na výstavu Československý pavilón na Expo 67 v Montreale v bratislavskej galérii dizajnu *Satelit*, ktorú Martin Zaiček hodnotí nielen v kontexte predchádzajúcich inštalácií v Galérii výtvarného umenia v Chebe a Moravskej galérii v Brne, ale aj v kontexte svetových výstav Expo. V rubrike *Teoreticky a prakticky* interpretuje na pozadí dobovej teoretickej spisby Silvia Seneši Lutherová snahy o estetické reformy každodenného života.

Historička dizajnu Leah Armstrongová v druhej časti rozhovoru, ktorý pripravila Silvia Bárdová, venuje pozornosť odkazu Victora Papanka a archívom dizajnu ako významným zdrojom bádateľských objavov.

Napokon je potrebné zaostriť pozornosť aj na nadpisové písma. Ich autormi sú študenti Ateliéru typografie Katedry vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave a vznikli pod pedagogickým vedením Pala Bálíka a Michala Tornayaia.

Prajeme príjemné letné čítanie.



Letný
a potom

ANICE PROVINCE —

Ajeter Gundar-Gošën | Preh

Daniel Hevier
ŠKOLA PO ŠKOLU

—kľad

Jonas
Hassen
Khemiri

Všetko,
čo si nepamätám

RYBY
NEMAJU NOHY

OMK FELDER
OTOPIS VO VE

Mária Rojko – grafická dizajnéčka, ktorá miluje ilustráciu

Text Helena Veličová a Mária Rojko

Foto Zuzana Kněžeková





Knižná edícia súčasnej prekladovej beletrie
-klad. Ilustrácia Katarína Slaninková.
Vydavateľstvo Artforum, 2018

S Máriou Rojko (1978), úspešnou slovenskou grafickou dizajnérkou, sme sa rozprávali o jej rôznorodých aktivitách. O tom, že v súčasnosti funguje ako *freelancerka* a kurátorka, a čo tomu predchádzalo. O jej knižnej tvorbe a spolupráci s vydavateľstvami Artforum, Buvik, Ikar, Divadelný ústav, Albatros, LIC, Slovart... O návrhoch obalov hudobných nosičov pre hudobné vydavateľstvá Slnko Records, Opus, Hevhetia. Okrem toho sa venuje tvorbe firemných identít, tvorbe určenej pre deti a v portfóliu má viacero redizajnov časopisov, napr. *Nota Bene*, *Báječná žena* či *Včielka* a *Zornička*. Voľný čas venuje podpore domácej ilustrácie, stojí za založením Asociácie ilustrátorov ASIL, občianskeho združenia TOTO! – kultúrne ihrisko a galérie TOTO! je galéria. A od roku 2016 je aj spoluzakladajúcou členkou Únie grafických dizajnérov Slovenska.



Bodaj ťa porantalo
(autorská kniha –
diplomová práca), 2003



Študovala si na Škole úžitkového
výtvarníctva Josefa Vydru (ŠÚV)
a pokračovala si na Vysokej škole
výtvarných umení (VŠVU) v Bratislave,
ktoré ťa prirodzene viedli k tvorivej
činnosti. Aký bol prvotný impulz, že
si sa rozhodla pre výtvarný odbor?

↓

Toto rozhodnutie za mňa urobila
v podstate moja mama, ktorá mi
neustále opakovala, že už ako malé
dieťa som veľmi rada kreslila. Ja
som mala, naopak, vzor v nej a v jej
práci. Pracovala v materskej škole
a vždy vedela a doteraz vie s deťmi
veľmi dobre komunikovať. Je pre mňa
veľkou inšpiráciou dodnes. Odmala
som bola pri všetkých deťoch, ktoré
vychovávala, a odkedy si pamätám,
chcela som robiť s deťmi. To mi zostalo
doteraz, veľmi rada pre ne tvorím.

Na ŠÚV som chodila na odbor propa-
gačná grafika k Petrovi Meluzinovi
a Stanovi Dusíkovi. Kresbu nás učil
Peter Cibula. Odtiaľ som úplne pri-
rodzene prešla na VŠVU, kde sa mi
podarilo dostať na grafický dizajn. Tu
som prvé roky študovala u Stanislava
Stankociho, jeden rok ma učil Emil
Drličiak a končila som u Pavla Chomu.



Knižná edícia súčasnej prekladovej beletrie –klad. Ilustrácie na obálkach: zľava Katarína Slaninková, Daniela Olejníková, Miroslav Cipár. Vydavateľstvo Artforum, 2018



Kniha – Jón Kalman Stefánsson: Ryby nemajú nohy, 2016, Veľké asi ako vesmír, 2017. Vydavateľstvo Artforum

Magisterské štúdium si ukončila diplomovou prácou *Bodaj ťa porantalo*, čo bola interaktívna kniha s kinetickými stránkami. Čomu si sa v tomto projekte venovala a ako kniha vyzerala?

↓
Moje dvojročné magisterské štúdium bolo od začiatku zamerané na tento jeden projekt. Prvým výstupom bola zjednodušená verzia tejto knihy. V tom období som sa vďaka Shootymu a Shine zoznámila so Zuzanou Homolovou, ktorej cédečko *Slovenské balady* ilustroval Juraj Horváth. Veľmi ma zaujalo z hudobnej aj výtvarnej stránky. Súčasne som objavila aj 3D pohľadnice z tridsiatych rokov 20. storočia a celé sa mi to v hlave nejako prepojilo. Vymyslela som si tému balád s tou najdrsnejšou tematikou, smrťou. Majú veľmi zvláštnu, priťažlivú poetiku. A práve balady v knižke *Bodaj ťa porantalo* vychádzajú z cédečka *Slovenské balady* Zuzany Homolovej a Vlasta Redla. K ilustráciám som dospela z prieskumu naratívnych prístupov, resp. ilustrácií ľudových tém (z tzv. kramárskych piesní) či drevorezieb náhrobných drevených stĺpov z 18. storočia. Tieto dva roky magisterského štúdia som

zároveň vyvíjala aj mechanizmy tzv. pop-up knihy (vtedy tento názov ešte asi neexistoval). Pohybový mechanizmus nebolo vôbec jednoduché vymyslieť, nehovoriac o väzbe knihy, s ktorou mi veľmi pomohli v knižnej dielni Lidy Mlichovej. Ilustrácie a typografia boli vyryté do lina a linoryty prenesené do elektronickej formy. Tlač mi formou sieťotlače realizoval Tomáš Ďurovka. Každý detail v knihe som ručne spracovávala a lepila tak, aby sa po otvorení niektoré časti pohybovali. Napríklad v balade Išla Anička na trávu šuhaj poslal hlavu dievčiny domov po chodníčku a keď otvoríte knižku, tak sa hlava po tom chodníčku naozaj kotúľa. Z knihy existujú zatiaľ iba dva exempláre (z plánovaných desiatich) – jeden mám ja, druhý má Lida Mlichová.

Bolo by možné takúto knihu vyrábať i vo veľkom náklade?

↓
Myslím, že áno, ale predsa len to bol autorský projekt – bibliofília. Otázkou je, koľko by to celé v konečnom dôsledku stálo.

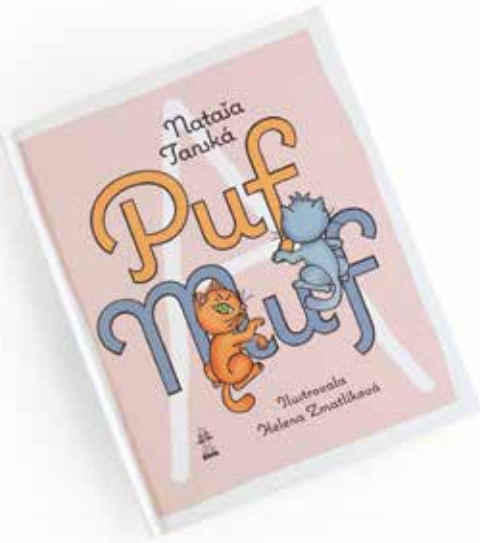
Počas tvojho štúdia nastúpila éra počítačov. Ako to v tom čase vyzeralo

na škole, nastala vo výučbe grafického dizajnu náhle veľká zmena?

↓
Medzi študentmi vznikla veľmi nevyrovnaná situácia, pretože niekto mal možnosť pracovať na počítači, iný k nemu prístup nemal. Postupne sa však počítačmi začala zariaďovať aj škola, na začiatku to boli počítačové miestnosti, kde sme sa všetci striedali pri pár počítačoch a riešili sme výmeny dát na disketách. Neskôr prišli notebooky a časom stúpila aj kvalita tlačových výstupov. Priekopníkmi v počítačových prístupoch boli Palo Bálik a Ján Šicko. Ja som sa snažila zachovať si skôr rukodielny charakter práce a to mi zostalo doteraz.

Študovala si grafický dizajn, pracuješ ako grafická dizajnerka, no diplomovú prácu si aj ilustrovala. S ilustráciami pracuješ dodnes. Ako vnímaš tieto dva odbory, je ti niektorý bližší?

↓
K ilustrácii mám stále veľmi blízko. Aj keď som si záverečnú prácu ilustrovala, vnímala som to skôr ako experiment. Nikdy som ilustráciu neštudovala a nepovažujem sa za ilustrátorku. Som grafická dizajnerka,



Kniha – Nataša Tanská: Puf a Muf.
Ilustrácie Helena Zmatlíková.
Vydavateľstvo Buvík, 2017



Kniha — Martin M. Šimečka:
Světelná znamení.
Fotografie na obálce Peter Župník.
Vydavateľstvo SALON, 2018

ktorá miluje ilustráciu. Na Slovensku je veľa kvalitných ilustrátorov, čo by pri mojej práci bolo škoda nevyužiť. Veľmi ma baví spolupráca s ilustrátormi, s ich pohľadom a prístupom ku knihe vzniká oveľa komplexnejší výstup, ako keď si všetko robí človek sám.

Zadanie na knihu od vydavateľstva dostávaš ty ako grafická dizajnérka a následne nadväzuješ spoluprácu s ilustrátorom, alebo to funguje i naopak?

↓

Dostanem zadanie z vydavateľstva a je na mne, ako knihu vymyslím. A keďže mám blízko k ilustrácii, je to často jasná voľba. Ďalšou motiváciou je pre mňa aj to, že mi je veľmi ľúto, že sa ilustrácia z kníh vytráca, najmä z tých pre dospelého čitateľa.

Napríklad aktuálne s vydavateľstvom Artforum pracujem na novej edícii prekladovej beletrie -klad, kde sme spoločne vymysleli vizuál, v ktorom je jediným spoločným signifikantom škála troch farieb. Tieto tri farby sa budú používať pri každom titule, pričom na obálke sa objavia ilustrácie alebo voľné výtvarné práce od slovenských ilustrátorov všetkých generácií. Teda od študentov až po nežijúcich autorov. Veľmi sa z toho teším, pretože opäť dostanú priestor aj už zabudnutí domáci tvorcovia.

Ilustrácie sa tu objavujú iba na obálke alebo aj vo vnútri knihy?

↓

Hlavným pilierom vizuálneho princípu je ilustrácia na obálke a na frontispise. Vo vnútri knižného bloku sú použité fragmenty ilustrácie ako drobné ilustračné bodky.

V čom je podľa teba príčina, že sa vytratila ilustrácia z kníh pre dospelých?

↓

Myslím si, že to čiastočne súvisí s financiami, čo je problém najmä menších vydavateľstiev. Druhým faktorom môže byť to, že pri zahraničných tituloch sa často nakupujú licencie na celú knihu, a teda i jej výtvarné spracovanie. Asi to súvisí aj s dnešnou zrýchlenou dobou, vydáva sa veľa kníh, celý proces je rýchly a nezostáva čas na

ilustrovanie knihy klasickými technikami, ktoré si vyžadujú práve čas. Pani Jana Kiselová-Siteková potrebuje na vytvorenie ilustrácií pre jednu knihu rok až dva. Našťastie sú vydavateľstvá, ktoré jej tento čas vedia dopriať.

Pre mnohých ilustrátorov znamenala zmena režimu aj veľký pracovný zlom...

↓
Pri práci v galérii sme zistili, že z obdobia rokov 1989 – 1995 je veľa titulov, ktoré boli zilustrované, no nikdy neboli vydané. Čiže nastal zlom, keď vydavateľstvá po zmene režimu už nemohli alebo nestihli vydať plánované knihy. Napríklad Peter Klúčik má kompletne zilustrovanú, no nikdy nepublikovanú knihu *Hobbit* od Tolkiena. A takýchto autorov je viac. Niektorí z nich už ďalej nechceli ilustrovať, pretože by z toho jednoducho nevyžili. Veľká zmena to však bola pre celý knižný trh, ktorý sa otvoril smerom von, ale i smerom dnu. Pre dizajnérov a ilustrátorov sa tak vytvorili nové možnosti spolupráce. Ďalšiu veľkú zmenu priniesol internet. Za posledných desať rokov sa výrazne zlepšila naša knižná tvorba, konkrétne knižný dizajn, a ten rozdiel vnímajú i v zahraničí.

Ako sa ti spolupracuje so slovenskými vydavateľstvami?

↓
Naozaj veľmi dobre, nechávajú mi potrebný priestor. Mám veľkú radosť, že ma oslovujú na základe toho, ako s knihami pracujem.

V súčasnosti pracuješ ako freelancer, na chvíľu sa však vrátiš k obdobiu po absolvovaní školy. Hneď po jej ukončení si rok učila na Súkromnej strednej umeleckej škole v Bratislave, čomu si sa tam venovala a prečo iba rok?

↓
Bola to pre mňa veľmi dobrá skúsenosť a zároveň som mala šťastie, že som učila aj „nadstavbárov“, ktorí boli odo mňa asi o 5 rokov mladší. Medzi nimi bol napríklad Matúš Lelovský alebo Matúš Maťátko. Bola to skôr spolupráca ako výučba z mojej strany. Pri mladších ročníkoch to bolo náročnejšie a pochopila som, že nemám zatiaľ dosť skúseností na to, aby som sa v tomto

povolání cítila dobre. Zároveň som však pomáhala nastaviť osnovu pre výučbu počítačovej grafiky pre stredné školy. Bola to teda škola i pre mňa.

A potom si odišla pracovať do reklamnej agentúry...

↓
Práca v reklamnej agentúre je úplne iná ako školský svet a zároveň je úplne iná ako svet *freelancera*. Najskôr som pracovala pre malú agentúru Adventure, kde sme robili pre klientov ako Poštová banka, Nextra a Rádio Twist a potom som prestúpila do väčšej agentúry Mark BBDO, kde som bola tri roky. Nadobudla som tu veľa skúseností a zúročujem ich dodnes. V agentúrach ma naučili porozumieť zadaniam klienta a implementovať ich do práce. Baví ma takýto balans – vytváranie harmónie tak, aby som bola spokojná ja aj klient. A naozaj to odporúčam každému *freelancerovi*, aby si vyskúšal aj tento typ práce. Práca v agentúre vás naučí dodržiavať termíny a efektne prezentovať svoju prácu. I kvalitná práca môže totiž stroskotať na zlej prezentácii. Myslím si, že 50 % úspechu tvorí schopnosť prezentovať sa.

V súčasnosti vo veľkej miere spolupracuješ s klientmi z kultúrnej sféry, ale prijímaš aj komerčné zákazky. Robila si napr. redizajn časopisu *Báječná žena*, ako si pristupovala k tejto spolupráci?

↓
Redizajn *Báječnej ženy* som prijala práve kvôli výzve vybalansovať estetiku a komerčný zámer. Spolupráca s ľuďmi z časopisu bola príjemná a konštruktívna. Aj tu bola dôležitá forma prezentácie návrhov. Zvolila som klasické čierne *boardy*, na ktorých boli kvalitne vytlačené ukážky zalomenia. Veľmi ich to prekvapilo. Zrazu sa nepozerali na monitor počítača, ako sú bežne zvyknutí, ale mohli si návrhy chytiť do ruky, vidieť a vnímať ich v pomere 1:1. Aj vďaka tomu prijali niektoré výraznejšie zmeny, ktoré naštartovali ďalšie posuny v celkovej vizuálnej kultúre časopisu. Pre mňa bolo potrebné uvedomiť si, že ľudia v časopise často pracujú pod stresom a nemajú čas zamýšľať sa nad ideálnou estetickou podobou. Preto bolo veľmi dôležité vymyslieť nastavenie prvkov identity



Časopisy pre deti – *Zornička*, roč. 62, č. 1. *Včielka*, roč. 52, č. 1. Ilustrácie na obálkach Juraj Balogh, 2009



Obal na CD – Trojka Z. H.: *Net veľkého rozkošu*. Vydavateľstvo Slnko records, 2012



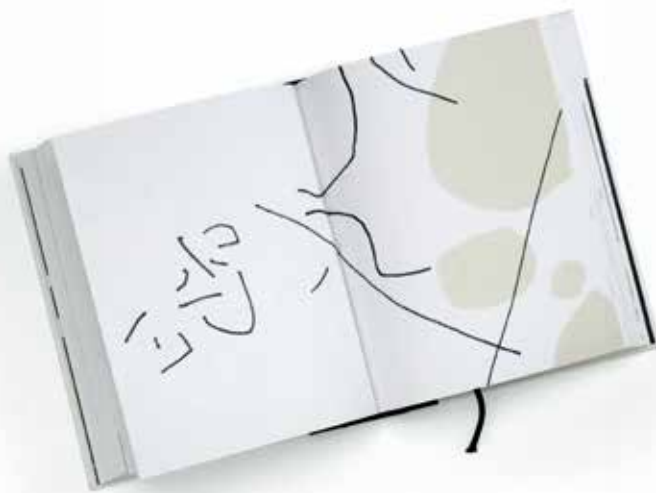
tak, aby sa s nimi dalo veľmi rýchlo, ale jednoducho a dobre pracovať. Po odovzdaní schválených *templatov* som mesiac supervízovala ich interných grafikov, aby som im pomohla pri realizácii novej identity v procese každodennosti. Dodnes z času načas sledujem, ako sa im darí udržať kultúru dizajnu. Spolu s Andreou Polešenskou (odborníčka na marketingový manažment) sa staráme aj o ďalších klientov z komerčnej oblasti, najmä o už spomínanú korporátnu identitu.

Robila si aj redizajny detských časopisov *Včielka* a *Zornička*, ktoré bohužiaľ v takejto podobe vychádzali iba rok. Keď si porovnáš túto prácu s prácou na spomínanej *Báječnej žene*, v čom bola iná?

↓

Bol to úplne iný typ práce, ktorý vyplýva od koncového čitateľa. Inak sa pristupuje k čitateľovi, ktorým je žena vo veku 25 – 60 rokov, a úplne inak k dieťaťu od 6 – 12 rokov. Detské časopisy ma veľmi bavili, v tejto práci som sa našla. Zároveň som sa v tomto období zoznámila aj s Idou Želinskou, s ktorou sme vytvorili v podstate úplne novú *Včielku* a *Zorničku*. Tu sa prvýkrát objavila intenzívna spolupráca s ilustrátormi. Mladí ilustrátori z ASILu mali možnosť ukázať svoju prácu v detských časopisoch. Kvôli týmto aktivitám sme oficiálne zaregistrovali občianske združenie ASIL, predtým ho ako voľnú platformu založil Miloš Kopták.

V roku 2010 nás Literárne informačné centrum oslovilo, aby sme prezentovali ASIL a časopisy na medzinárodnom



Kniha – Ľubomír Feldek:
Životopis vo veršoch.
Ilustrácie Miroslav Cipár.
Vydavateľstvo Ikar, 2016



Kniha – Monika Kapráliková:
Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán.
Ilustrácie Miloš Kopták.
Vydavateľstvo Elán, 2017

knižnom veľtrhu detskej knihy v Bologni (Bologna Children Book Fair 2010), keď bola Slovenská republika čestným hosťom. Počas veľtrhu prebiehala veľká výstava originálov slovenskej ilustrácie, ktoré návštevníci obdivovali. Neuveriteľný úspech mali aj *Včielka* a *Zornička*. Všetci sa nás pýtali, ako sa nám podarilo pracovať s ilustráciou pre detského čitateľa v takej rozumnej farebnej miere. Presne o to som sa v podstate snažila, aby to nebolo príliš farebné len preto, že čitateľom je dieťa. Chcela som zachovať určitú estetiku a kvalitu umeleckého zážitku. To sa dialo aj vďaka Ide Želinskej, ktorá bola istý čas šéfredaktorkou oboch časopisov, vytvárala priestor na akceptáciu použitia ilustrácie mladých nie úplne známych autorov. Tiež vstupovala do časopisov

s novými textami a ich formami, zmenila sa teda aj dynamika obsahu, čo bolo veľmi podstatné pre tvorbu samotnej vizuálnej identity časopisov.

Takáto nová verzia časopisov z viacerých dôvodov fungovala len rok a vy ste následne začali vytvárať detskú rubriku vo víkendovom vydaní SME s názvom SME pre deti.

↓
Keď sme sa s Idou dozvedeli, že sa idú diať zmeny v časopisoch a prideme o našu „srdcovku“, oslovili sme Matúša Kostolného z denníka SME, navrhli sme mu jednu novinovú stranu venovanú deťom. Od toho momentu sme túto stranu pripravovali na každú sobotu, myslím päť rokov. Každý týždeň sme oslovili jedného slovenského spisovateľa, ktorý napísal krátky text pre deti,

a jedného ilustrátora, ktorý sa postaral o výtvarné spracovanie. Opäť to celé fungovalo s prepojením na ASIL.

Aktuálne často spolupracuješ s knižnými či hudobnými vydavateľstvami, vytváraš identity firiem, pripravuješ plagáty na podujatia. Aké typy projektov si vyberáš prioritne?

↓
Identity firiem robím veľmi málo. Knihy a hudbu milujem, preto ich aj uprednostňujem. Mám sama pred sebou podmienku, že každú knihu, ktorú mám zalomiť, si musím prečítať ešte pred dizajnovaním. A to ma na tom veľmi baví, spájam totiž príjemné s užitočným. Pri knihách sa mi veľmi dobre uplatňuje spolupráca s ilustrátormi. Sú iba dva tituly, keď som si obálku knihy sama ilustrovala



– *Ryby nemajú nohy a Veľké asi ako vesmír* od Jóna Kalmana Stefánssona, vydalo ich vydavateľstvo Artforum. Na obálke knihy *Letné svetlo a potom príde noc* som použila dielo z voľnej tvorby Miloša Koptáka. Spätná väzba od čitateľov bola výborná, vraveli nám, že si knihu kúpili len na základe obálky, keďže autora nepoznali, a takýmto spôsobom ho objavili. Z Artfora som dostala informáciu, že museli robiť dotlač knihy a dokonca sám Stefánsson povedal, že sú to jeho najkrajšie knihy vydané v preklade. Takáto výborná spätná väzba opäť len potvrdzuje môj názor, že prepojenie grafického dizajnéra a ilustrátora má v knižnej tvorbe veľký zmysel.

Aký čas trvá vizuálna príprava knihy v dnešnej dobe?



Je to individuálne, niekedy musí ísť kniha veľmi rýchlo na trh, inokedy mám dostatok času. Napríklad edícia -klad sa pripravovala už od minulého roka. Trištvrté roka sme s Artforum pracovali na tom, ako má edícia vyzerať, ako má pôsobiť na čitateľa, aké tituly bude obsahovať. A teraz v priebehu dvoch mesiacov vychádzajú prvé tri knihy edície. S vydavateľstvom Ikar zase od konca minulého roka pracujem na knihe, ktorá uzrie svetlo sveta v októbri tohto roka. Stalo sa mi aj to, že vydavateľ bol ochotný počkať niekoľko mesiacov, aby som mohla na knihe pracovať. To je na jednej strane úžasné, na druhej strane preberám potom za knihu a finálny výstup nesmierne veľkú zodpovednosť.

Viacrát sme spomínali ASIL, teda Asociáciu ilustrátorov, ktorú ste založili s Idou Želinskou a Milošom Koptákom a potom v rovnakom zložení ste založili občianske združenie TOTO! – kultúrne ihrisko, kde sa v rámci projektu TOTO! je galéria venujete skúmaniu, zbieraniu a vystavovaniu slovenskej (často zabudnutej) ilustrácie. Okrem toho si spoluzakladala Úniu grafických dizajnérov Slovenska. Teda nie si len grafická dizajnérka, ale aj sa aktívne venujete vytváraniu platforiem na pomoc ďalším autorom. Ak chcú ľudia pomáhať iným, stojí ich to energiu a čas a určite to ovplyvní



TOTO! je galéria – leták k výstave s ilustráciou Miloša Koptáka. Drobná zbierka ilustrácií (katalóg k výstave) s ilustráciou Vladimíra Machaja. Letáky k výstavám TOTO! je Kabinet ilustrácie v Banskej Štiavnici, 2017 – 2018

aj ich vlastnú tvorbu. Na druhej strane to však má neuveriteľne veľký význam pre fungovanie odboru na Slovensku. Aké sú tvoje motivácie?

↓

Veľmi ťažko nesiem nespravodlivosť a zdá sa mi, že ilustrátori sú na Slovensku nespravodlivo podceňovaní, respektíve nemajú podmienky, ktoré by si zaslúžili. A keďže mi je ilustrácia natoľko blízka, som ochotná jej venovať takmer všetok svoj voľný čas. Zároveň ma tieto projekty naplňajú, najmä keď si predstavím, že ak by neexistoval ASIL, mladí ilustrátori by pravdepodobne až dodnes mali problém v nadväzovaní spolupráce, a to nielen s vydavateľstvami. Vďaka webovej stránke tejto platformy si totiž vydavateľstvá zvykli vyhľadávať ilustrácie v portfóliách a oslovovať i mladých, menej známych ilustrátorov. A aj to prispelo k zmene celkovej vizuálnej kultúre slovenských kníh. V rámci ASILu sme v rokoch 2010 – 2012 vytvorili aj ASIL Gallery, kde sme ilustráciu vystavovali v jej pôvodnej podobe, pretože tlač v knihe ju vždy ochudobní. Chceli sme, aby si ju ľudia mohli vychutnať tak, ako bola vytvorená. Ilustrácia v realite je vždy iná, má oveľa väčšiu hĺbku a dokáže vyvolať silné emócie, zanechať stopu v pamäti dôležitú pre vývoj kultúrnosti v spoločnosti z hľadiska histórie aj súčasnosti. Skvelým príkladom tohto dosahu je napríklad edícia Komorná knižnica Jána Smreka. Vďaka jeho prístupu k tvorbe knihy a časopisov, spolupráci s ilustrátormi a umelcami tej doby, zachytil ducha kultúrnej spoločnosti tridsiatych rokov 20. storočia. Tak to opisuje aj kniha Moniky Kaprálikovej *Za hranice provincie – Ján Smrek a jeho E/elán*, ktorú som dizajnovala. Aj táto kniha je pre mňa veľká motivácia.

Časom sa ale stalo, že mladí ilustrátori sa v takej miere uchytili na trhu, až to negatívne ovplyvnilo publikovanie ilustrácie staršej generácie, ktorá napr. nemá elektronické portfóliá. Vtedy sme si vraveli, že to je nespravodlivé a musíme urobiť niečo aj pre nich. Nastal čas odísť z ASILu a prenechať ho mladým. Dnes ho vedie Peter Gála a robí to výborne. V roku 2011 sme všetci traja založili nové občianske združenie TOTO! – kultúrne ihrisko,

v rámci ktorého robíme množstvo aktivít. Jednou z nich je projekt zacielený iba na ilustráciu – TOTO! je galéria. V galérii prezentujeme staršiu a strednú generáciu ilustrátorov tridsiatych až deväťdesiatych rokov 20. storočia. Táto práca má pre mňa nesmierny zmysel. Nedávno sme mali stretnutie s Irenou Tarasovou, ktorá bola veľmi rada, že sme ju vyhľadali a oslovili. Priniesli sme jej radosť z práce, ktorej sa venovala celý svoj život, a takto môže objavovať nanovo svoju niekdajšiu tvorbu. Keď vidím radostnú tvár pána Jozefa Cesnaka (autor ilustrácií Alfred Hitchcock a Traja pátrači a i.) alebo Petra Klúčika (autor ilustrácií z edície STOPY, Pippi Dlhá pančucha a d.), či Jany Kiselovej-Sitekovej (autorka ilustrácií Seifertovej Maminky a i.), mám pocit, že všetko to úsilie a snaha má veľký zmysel.

Majú dnes ľudia záujem spoznávať ilustráciu, ktorá je, ako sama hovoríš, niekedy aj zabudnutá? Možno to odhadnúť aj podľa návštevnosti galérie.

↓

Zvláštne je, že u nás v galérii veľmi záleží na tom, koho ilustráciu vystavujeme. Rovnako veľmi záleží na medializácii výstavy. Mali sme prípady, keď nám z výstavy urobila skvelú reportáž Jana Masárová z RTVS a ešte aj po troch mesiacoch sa návštevníci odvolávali práve na to, že sa o výstave dozvedeli z reportáže v hlavných správach.

Okrem toho, že vystavujete v bratislavskej galérii TOTO! je galéria, vyvážate výstavy aj do galérií v iných mestách...

↓

Ilustrácia aj napriek tomu, že z veľkej časti vznikala práve v bratislavskom regióne, mala by sa vystavovať aj mimo Bratislavy. Je to predsa „slovenská“ ilustrácia. Preto sa ju snažíme prezentovať aj v iných mestách, robiť osvetu ilustrácii, jej hodnote a rozprávať sa o ľuďoch, ktorí ilustráciu vytvorili a tvoria. V súčasnosti sú prístupné dve výstavy. V TOTO! je galéria je výstava ilustrácií Jindra Čapku s názvom Z ďalekej krajiny. Druhá výstava je súčasťou celoročného projektu TOTO! je Kabinet ilustrácie v Galérii J. Kollára v Banskej Štiavnici a pred nedávnym skončila výstava v Galérii Ludovíta Fullu v Ružomberku, kde vystavoval Teodor Schnitzer. Výstava Teodora Schnitzera bola za posledné dva roky inštalovaná v galériách v Košiciach, Dolnom Kubíne, Banskej Štiavnici, Trenčíne atď.

Vytvárate v rámci galérie i zbierku slovenskej ilustrácie?

↓

Z každej výstavy sa snažíme odkúpiť pár ilustrácií do zbierky... voláme to Archív galérie. Máme víziu, že by sme raz chceli založiť múzeum ilustrácie. Ida to krásne napísala na našej webovej stránke galérie ...tie krehké obrázky k príbehom si zaslúžia mať miesto „iba pre seba“. ■

Otvorenie výstavy Dušan Kállay © Ilustrátor v priestoroch TOTO! je galéria na Moskovskej 29 v Bratislave, september 2017



Michaela Bednářová



Viazanka Anka, na obale
spolupracoval Ado Juráček, 2013.
Foto Michaela Dutková

Snažím sa odľahčiť témy slovenského stereotypu



Text Vlasta Kubušová

Michaela Bednárová (1982) je multižánrová dizajnérka, ktorá od roku 2008 stojí za značkou Puojd. Za desať rokov existencie prešla rôznymi zmenami a konceptmi, doteraz ju charakterizujú autorsky spracované potlače s tematikou národných znakov a slovenských symbolov. Nebojí sa experimentovať, od tvorby svojich prvých známych módných kolekcií (Krava, 2012 a Les, 2014) sa posunula k výrobe darčkových predmetov a suvenírov a „no waste“ udržateľnej línii šiat v štýle *One size* (kolekcia Dedina, 2017). V súčasnosti sa venuje aj autorským projektom, v ktorých prepája slovenské tradície a remeslá s interaktívnymi performanciami či inštaláciami. Michaela je cieľavedomý „rojko“, tak trochu aktivistka a talentovaná umelkyňa. Nie každému sa podarí vybudovať na Slovensku fungujúcu dizajnérsku značku a udržať si flexibilitu, kvalitu a inovatívnosť vo svojej tvorbe. Tento rozhovor je o tom, ako postupovala, kým si značku vybuďovala, či sa jej podarilo nájsť ideálny model fungovania, ale aj o miere aktivizmu.



Šiltovka Makovica, 2017.
Foto Michaela Dutková

USB kľúč Blesk, spolupráca
s Adom Juráčkom, 2015.
Foto Michaela Dutková



Tvoja značka Puojd oslavuje už desiaty rok existencie. Stala sa známym pojmom na Slovensku, trúfam si povedať, že v rámci slovenskej kreatívnej komunity ju poznajú takmer všetci. Puojd si vybuodovala ako vlastnú značku, vlastný biznis veľmi skoro po ukončení štúdia, čo sa odváži iba málokto zo slovenských dizajnérov. Čo bolo tvojím hnacím motorom?

↓
Štúdiom na VŠVU je krásne, ale aj ťažké, nie každý absolvent sa odváži ísť do rizika vlastného podnikania. Ani ja som hneď po skončení školy netušila, čo budem robiť. Potrebovala som si skúsiť „reálny“ život, aby som zistila, čo chcem a čím sa chcem živiť. Veľkým podielom sa o to pričínala pracovná stáž v Helsinkách, kde som spoznala mnoho mladých dizajnérov, ktorí sa živili pod vlastnou značkou. Po návrate z Fínska som založila Puojd, ktorý som rozbiehala po večeroch popri práci v IBM. Táto fáza trvala pol roka,

vtedy mi došlo, že neexistujú žiadne kompromisy, a treba sa rozhodnúť. A tak som sa do práce na svojej značke pustila naplno a je to tak doteraz.

Od začiatku svojej tvorby pracuješ so slovenským symbolom. Prečo si sa touto tematikou začala zaoberať?

↓
Keď som začínala, bolo to jednoduché, nikto sa nevenoval jeho spracovaniu, hoci to dizajnérsky ponúkalo množstvo riešení. Bola som inšpirovaná cestovaním a rôznymi suvenírmi, ktoré som v zahraničí videla. U nás sa dizajn suvenírov nikam neposúval. Cieľom bolo spracovať znak tak, aby bol hravejší, komunikatívnejší a aby sa s ním ľudia lepšie vedeli stotožniť. Preto ho opakovane robím. Naše symboly sú často spájané s negatívnymi súvislosťami, s každou érou príde nový problém, ktorý naštrbí dôveru vo vlastnú krajinu. A z môjho pohľadu je dôležité si pamätať, že naše štátne symboly patria nám všetkým a reprezentujú nás všetkých a nemali by byť zneužívané žiadnou skupinou. Slovensko nie je len politika a problémy, sú to aj ľudia v našom okolí, je to aj naša dizajnérska „bublina“, príroda, mestá, dedinky a všetko, čo život ponúka.

Zmenila ťa v niečom práca so slovenským znakom napríklad vo vzťahu ku krajine? Čo znamená slovenský štátny znak pre teba?

↓
Nezmenila ma. Som stále človek, čo vníma svoju krajinu hlavne cez pozitívne veci. Vekom som sa samozrejme začala viac venovať spoločenským a politickým témam.

Vnímaš sa ako aktivistka, zapájaš sa do protestov?

↓
Nenazvala by som sa aktivistkou. Snažím sa spoločensky angažovať v miere, ktorú mi môj čas dovolí. Robím a podporujem aktivity, ktoré pomáhajú buď dizajnu, alebo zlepšujú životnú úroveň na Slovensku.



Kolekcia Krava, 2012.
Foto Jakub Gulyás



Cvičky Klasičky, 2014.
Foto Michaela Dutková

Do akej miery si myslíš, že môže tvorba slovenského dizajnéra ovplyvniť spoločensko-politické dianie v krajine?

↓
Kreatívne odbory sú podľa mňa často najprogresívnejšie. Majú víziu, ktorá sa možno ťažšie presadzuje, ale môže mať veľmi silný vplyv na rozvoj spoločnosti, i keď často nepriamo. Rozvoj spoločnosti môžeme ovplyvňovať napríklad šírením osvetu, podporovaním domáceho priemyslu, dobrou komunikáciou. Uvediem príklad: ak sa dizajnér rozhodne urobiť nejaký projekt, v ktorom poukáže na vizuálny smog, neúctu k pamiatkam alebo nedostatok cyklochodníkov, skôr či neskôr sa táto téma prederie aj do mysle kompetentných.

A čo v rámci tvojej práce ovplyvnilo alebo podnietilo zmenu, máš nejaký konkrétny prípad?

↓
Je pre mňa ťažké oddeliť pracovné od súkromného. Veci, ktorými ovplyvňujem spoločnosť, môžu byť šírené aj

vďaka postu na instagrame, napríklad ako zbierame s kamarátmi odpadky v lese. Ale tým, že mám vybudovanú divácku základňu, môže to ľudí inšpirovať. Dnes sa to volá byť *influencer*. Pracovne som napríklad rozpútala záujem o Tatralan z textilného i architektonického hľadiska. Spolu s ďalšími nadšencami z Kežmarku sme vytvorili fiktívny projekt, ktorým by mohla časť pôvodnej architektúry ožiť. Projekt zaujal, ale či sa na mieste niečo bude diať, je otázka dlhšej doby. V rámci tejto aktivity som pomohla vytvoriť zbierku vzácných predmetov (pôvodné textílie, vzorkovníky, pôvodné lanové priadze) pre Slovenské múzeum dizajnu.

Značka Puojd sa nespája iba s využívaním slovenských znakov. Venovala si sa tvorbe kolekcií (napríklad Krava a Les), neskôr si s konceptom kolekcií prestala. Môžeš nám priblížiť toto obdobie tvojej tvorby?

↓
Tak ako som sa hľadala počas štúdia, moje hľadanie pokračuje možno

dodnes, aj keď v inom rozmere. Vtedy (v roku 2012) som sa snažila „zapadnúť“ do fungovania módnjej scény. Po týchto dvoch pokusoch som ale narazila na problém, ktorý ma demotivoval. Uvedomila som si, že robiť módu v sériovej výrobe je finančne náročné a spájajú sa s tým rôzne problémy. Napríklad, kde nájsť výrobu, ktorá by splňala moje predstavy a bola by dostupná? Robila som veci na kolene, čo ma hnevalo. Moja predstava o móde je totiž produktová, chcela som a doteraz po tom túžim, aby všetky veci, ktoré navrhnem, boli vyrobené v profesionálne vybavených dielnach s rôznymi možnosťami vypracovania odevov. Ďalším faktorom bolo, že sa na mňa obracalo veľa ľudí o radu ohľadom výroby látok, a tak som začala uvažovať o možnosti ponúkať svoje služby a know-how ostatným návrhárom. Vtedy som pracovala na dvoch kolekciách Lenky Sršňovej (Colorcode a BonBon) a Marcela Holubca (Delusion). Ak by pre takúto formu práce bolo otvorených viac značiek či dizajnérov, bol by to môj „dream job“.



Kolekcia Dedina, 2017.
Foto Peter Spurný

A nie sú? Povedala by som, že slovenské mladé značky radi kolaborujú...

↓

Bola to dobrá skúsenosť, ale nie je to zárobkovo udržateľné, netvorí sa tu kolekcie ako v zahraničí 4-krát a viac ročne. Nie je ani veľa dizajnérov, ktorí chcú vo svojej práci dezentný a nechcú si ich robiť sami.

S akými rôznymi profesiami okrem grafického dizajnu ešte spolupracuješ?

↓

Grafických dizajnérov prizývam na spoluprácu k obalovému dizajnu alebo limitovanej edícii obrázkových motívov. Okrem toho sú to šperkári alebo produktívni dizajnéri na doplnky ku kolekciám.

V istom momente si sa rozhodla nájsť pre Puojd iný model fungovania, dať si pauzu od systému navrhovania kolekcií. Aké verzie si vyskúšala a ktorý model dokáže tvoju značku uživiť?

↓



Kolekcia Dedina, model a rekvizita k performancii na Bielej noci 2017.
Foto Peter Spurný

Tá pauza od módy mi veľmi pomohla mať odstup a priznať si faktory, pre ktoré som ju nechcela robiť. A v jeden moment sa mi zdali riešiteľné. Vylúčila som šitie na mieru, ktoré bolo časovo veľmi neefektívne, a týmto vylúčením vznikol nápad pre *One size* modely s variabilnými možnosťami. Komunikovala som ho s niekoľkými ženami, ktoré sa pohybujú v oblasti módy, majú rôzne postavy a rôzny vkus. Zbavila som sa zbytočných farebných detailov, našla spôsob, ako tvoriť módu viac ekologicky, s čo najmenším odpadom. Záujem o nové technológie ale u mňa pretrváva a naďalej je nosným prvkom kolekcií spracovanie textílií.

Ako začalo vnímať okolie značku Puojd i teba ako dizajnérku, keď si zmenila stratégiu a komunikáciu?

↓

Bola to veľmi pozitívna reakcia. Tak ako sa vyvíjam ja ako tvorca, tak dospievajú aj moji zákazníci. Myslím, že som trafila ich potrebu čistých a viac „dospelých“ kúskov. Táto zmena



Blúzka z kolekcie Dedina, 2016.
Foto Michaela Dutková

priniesla aj finančný rast, takže som sa v tomto kroku naozaj nemýlila.

Zároveň si myslím, že novú líniu odevov som veľmi dobre odkomunikovala, zákazníci boli na ňu pripravení, ba priam sa až tešili na osvieženie. *One size* systém bol vnímaný dobre, určite sa nedá vyhovieť každému, ale mala som iba pozitívne reakcie. Do odevov som pridala aj variabilitu, čo je pre ľudí, ktorí investujú do drahších šiat, výhodou.

**Kto sú najmä tvoji zákazníci?
Sú to ľudia, čo majú záujem
o udržateľnú módu?**

↓
Myslím, že sú to dve rozdielne veci. Udržateľnú módu tvorím len okrajovo, bolo by pokrytecké sa tváriť, že by som mohla mať nálepku 100 % udržateľnosti v zmysle, ako ju chápem ja. Otázka je možno skôr, kto má záujem o autorskú módu. Je to rôzne, niekedy je to žena, ktorá sa chce cítiť výnimočne a odlišiť sa, inokedy je to žena, ktorej záleží na príbehu

jej oblečenia a snaží sa žiť zodpovedne voči spoločenskému daniu.

Čo pre teba znamená tvoriť 100 % udržateľne? Ako by to vyzeralo, keby to malo byť ideálne?

↓
V prvom rade by som nemohla tvoriť potlače, tlač je značne neekologická, ako aj každá výroba textilu. Pri otázke udržateľnosti musíme vedieť, odkiaľ pochádza každý komponent, s ktorým pri tvorbe pracujeme. Preto vždy dôjdem k záveru, že najudržateľnejšie by bolo netvoriť novú módu, ale ju recyklovať.

Myslíš, že módné prostredie to myslí vážne s tým, že sa zaujíma o udržateľné materiály?

↓
Veľké módné reťazce to nemyslia vážne, netvorili by nadbytky a to, že občas siahnu po recyklovateľnom materiáli, nerieši ani zlomok problému, ktorý v súčasnosti textilný priemysel má. Malé dizajnérske značky, ktoré

pristupujú k udržateľnosti zodpovedne, to robia dôslednejšie a myslia to úprimnejšie. Na Slovensku spomeniem napríklad značku spodnej bielizne Créeme, kde vývoj produktu trval veľmi dlho, lebo si dali záležať na každom komponente. Avšak len pri výrobe bavlny sa spotrebuje neskutočné množstvo vody. A sme späť pri recyklácii hotového oblečenia. Značky, ktoré vytvorili svoju existenciu na základe recyklácie oblečenia, sú aj komerčne úspešné, náklady na výrobu sú nízke a zákazník rád prispeje k dobrej veci.

V rámci tvojej značky si začala ponúkať aj výrobu darčkových predmetov na mieru, do akej miery dbáš na vlastný kreatívny prínos do týchto spoluprác?

↓
Dizajn na mieru prišiel ku mne vždy tak, že si ma ľudia z firiem našli sami. Takže bolo jasné, aký štýl chcú. Mám skvelých klientov a najlepšie sa robí s takými, ktorí majú osobnú skúsenosť so značkou a veria



Ponožky Nuožky, 2011.
Foto Michaela Dutková

Ponožky Čičmianky, 2015.
Foto Michaela Dutková



v jej produkty. Zatiaľ sa mi stalo iba raz, že som sa pod projekt nechcela podpísať. Ale bola to začiatočnícka chyba a dnes viem, že je to všetko o správnej komunikácii a uvedomení si hodnoty vlastného názoru.

Darčkové predmety vyrábaš aj pre väčšie firmy a korporácie. Ako sa ti s nimi spolupracuje?

↓

Mám pocit, že to v tých firmách stojí a padá na jednom zamestnancovi, ktorý vás osloví a pozná vašu prácu. Keď ten človek odíde a nahradí ho niekto, kto tomu až tak nerozumie a nevedomuje si hodnotu dizajnerskej práce, nastane problém. Nie každý chápe, že najlacnejšie neznamena aj najlepšie.

Kolko ľudí tvorí Puojd?

↓

Dizajnersky som to ja a občas si prizývam kolegov na spoluprácu, lebo vidím výhody v prepájaní značiek, ktoré sú na jednej vlne. Obchody a e-shop mi riadi Jana Drobotová, ktorá je u mňa

na dohodu, je ešte študentka, ale výborne rozbehla túto sekciu. Občas mám výzvy na stáže zamerané na prácu so sociálnymi sieťami a podobne. Značka navonok pôsobí oveľa honosnejšie a početnejšie, než to v skutočnosti je.

Máš popri tvojej značke aj inú prácu, alebo ťa dokáže uživiť?

↓

Nerobím inú prácu, iba Puojd, veľmi mi pomáhajú granty, bez nich by som nemohla tvoriť nové veci a robiť experimenty s novými technológiami. Alebo by to bolo minimálne ešte dlhšie a náročnejšie, než je to teraz.

Tvoje produkty ti vyrábajú rôzne výrobné podniky na Slovensku. Je náročné nájsť kvalitného výrobcu v tomto regióne, s kým sa ti dobre komunikuje?

↓

Je to náročné, niekedy trvá aj dva roky, kým sa dohodneme. S niektorými výrobcami je ale kooperácia od začiatku veľmi jednoduchá – pokiaľ sa tam tiež nájde človek, ktorý vidí výhody spolupráce s dizajnerom. My sme síce nároční klienti a veľa vymýšľame, výrobca však vďaka tomu môže prísť na nové spôsoby spracovania svojich produktov, rozšíriť si portfólio, a tým pádom aj klientelu.

Ako vidíš slovenský súčasný textilný dizajn? Kto sa podľa teba zo slovenských textilných dizajnérov uchytil a koho tvorbu máš ty osobne rada?

↓

Keďže textilný dizajn je veľmi „zákulisný“ odbor, málokto sa mu rozhodne venovať naplno, nielen na Slovensku. Ideálne pre absolventov je uchytiť sa v zahraničí, ako to dokázal napríklad Juraj Straka. Je pre mňa symbolom najväčšieho úspechu v tomto odbore. Tvrdou prácou sa dopracoval na hlavného textilného dizajnéra najskôr pre obnovenú haute couture značku Schiaparelli a v súčasnosti pracuje pre Dries Van Notena. Ďalšou možnosťou je podnikať a nájsť si svoje zameranie. Ako prvá takúto formu vyskúšala Zuzana Kubánová so značkou Popular, ktorá sa v súčasnosti premenovala na Part. Keď začínala, nemala na škole pochopenie, čo svedčí o tom, ako sa vníma textilný dizajn na Slovensku.

Mám pocit, že tu stále vládne predstava, že musí byť hlboko konceptuálny alebo na hranici s voľným textilom. V dobe, keď som študovala, sa akoby hodnotilo podľa množstva hodín, ktoré boli potrebné na vytvorenie dobrého textilného diela. Naopak, reálny život si vyžaduje efektívnosť a dizajnér musí vedieť vyprodukovať aj 10 kolekcií ročne. Posledných 10 rokov sa, samozrejme, situácia zlepšuje a prichádzajú na scénu noví ľudia. Je dobré mať svoju vlastnú cestu, v poslednom čase dobru ma najviac zaujal Matej Rabada, ktorý obnovil vzácnu technológiu modrotlač. Je úžasné, že sa tomu venuje poctivo a páči sa mi aj to, že netvorí v Bratislave. Pre Slovensko by bolo dobré mať viacerých odhodlaných ľudí, ktorí pôsobia v regiónoch a dávajú ostatným pozitívny príklad. Ďalšie výrazné mená na scéne textilného dizajnu s presahmi do odevného dizajnu sú napríklad Zuzana Zmateková, Dana Kleinert, Johanna Grigarová so značkou Ushyté. Existuje aj niekoľko značiek, ktoré používajú textilný dizajn vo svojich výrobkoch, ale netvorí ho študovaní dizajnéri. Mať vlastnú značku je často aj o šikovnosti podnikateľa, čiže rozumiť trhu a financiám, dobre marketingovo komunikovať či dohliadať na výrobu.

**A ktorého dizajnéra nosíš ty?
Aké máš kritériá pri výbere?**

↓
Najviac nosím veci, ktoré si sama ušijem (z ekonomických aj praktických dôvodov) a mám niekoľko kúsok od Lenky Sršňovej. Veľmi rada by som podporovala kolegov a keby som mala peniaze, vyberiem si určite niečo od Marcela Holubca, Jany Kuzmovej, Andrey Pojezdálovej, Petry Kováčsovej či Martina Hrču. Najdôležitejšie pre mňa je, aby som tú vec vynosila a aby mi išla k mojej komplikovanej postave s výškou 150 centimetrov.

Pre minuloročnú Bielu noc si vytvorila performatívne podujatie v štúdiu BLESS. Aké si mala z toho dojmy a čo to znamenalo pre tvoj vývoj? Je to skôr tvoj osobný záujem alebo nové smerovanie pre Puojd ?

↓
Takéto smerovanie mi bolo blízke už v škole, bola som zvedavá a hľadala som sa. V rámci toho som vyskúšala

napríklad aj *sound art workshop*, ktorý ma veľmi zaujímal a ukázal mi, že tvorca sa môže venovať aj rôznym odvetviam a môže mať cit pre viaceré umelecké odbory. Keď sa k tomu pridá fakt, že som od malička tancovala a tanec bol pre mňa rovnocennou disciplínou popri štúdiu umenia, bolo pre mňa prirodzené tieto svoje záujmy prepájať. Na magisterské štúdium som si pripravovala projekt, ktorý by sa venoval textilným rekvizitám a kostýmom pre rôzne performancie s presahmi do tanca a sound artu. Tento projekt sa mi nepodarilo presadiť a takmer som nebola prijatá na štúdium, hoci som sa hlásila späť do Ateliéru voľnej textilnej tvorby. Napriek tomu mám ale za sebou tvorbu viacerých performancií, kde prepájam už spomenuté odbory (aj vďaka podpore Silvie Fedorovej, ktorá ma rok učila v Ateliéri textilného dizajnu). Považujem to za svoju voľnú tvorbu, ktorá sa nemusí nutne spájať s Puojdom a môže mať úplne iné publikum. Plánujem v tom pokračovať, podľa možností čo najpravidelnejšie.

Kolekcia Les, 2013.
Foto Alexandra Bališová



Mikina Mária, kolekcia Dedina, spolupráca s Michaelou Chmeličkovou, 2017.
Foto Peter Spurný

Čo si pripravila pre Bratislava Design Week 2018?

↓
Bola som prizvaná urobiť inštaláciu z mojich látok. A keďže mám momentálne autorské obdobie, nechcela som prísť iba s výstavou. Vymyslela som interaktívnu inštaláciu, ktorá má upozorniť našu spoločnosť na problémy šliapania si po vlastnej národnej identite či hodnotu dizajnerskej práce.

Ako by si hodnotila štádium, v ktorom sa značka Puojd nachádza dnes?

↓
Značka je zabehnutá a momentálne dobre fungujú princípy, ktoré som zaviedla. Každým rokom sa to môže meniť, takže som stále v strehu. Okrem toho som mala chuť sa umelecky uvoľniť a tvoriť viac autorsky. V poslednej kolekcií som tak začala pridávať veľký podiel ručnej práce do odevov a chcem v tom pokračovať.

Zmenila práca tvoje osobné vnímanie módného priemyslu?

↓



Šaty Versatil, 2016.
Foto Peter Spurný



Rukavice Packy, 2015.
Foto Michaela Dutková

Úplne. Ja si už v reťazcoch neviem nič kúpiť, všimam si prácu a materiály. Móda ovplyvnila asi aj celý môj životný štýl, ktorým sa snažím rozširovať záujem o podporu menších výrobcov. Od jedla, cez módu až po nábytok.

Keď sa ohliadneš späť na vývoj značky Puojd, je niečo, čo by si spravila úplne inak?

↓
Skôr by som si vyhladala pomocníkov do Puojdu na veci, na ktoré jednoducho ako umelkyňa nemám bunky. Bála som sa predstavy zobrať ku sebe niekoho, ale čím ďalej, tým viac to bolo neúnosné. Teraz všetko funguje ako hodinky a ja si môžem väčšinu víkendov dovoliť nepracovať.

Máš pocit, že je tvoja práca dostatočne pochopená a ohodnotená?

↓
Som vďačná za množstvo zákazníkov, ktorých moja práca teší a vracajú sa ku mne. To, že opakovane dostávam granty a zúčastňujem sa rezidenčných

pobytov, je asi moja jediná spätná väzba zo strany odbornej verejnosti, takže asi je to dobré aj tam. Myslím si, že úspešnosť sa ukáže až na konci. Ja by som za úspech považovala, keby moja značka prežila aj mňa, keby v nej pokračovali nové generácie.

Chcela by si učiť a posúvať svoje skúsenosti mladým ľuďom?

↓
Učiť by som chcela jedine na vysokej škole. Veľmi rada by som aj hneď teraz, kým som plná energie a mám kontakt s reálnym svetom. Uvidíme, kedy sa vyskytne príležitosť, pri poslednej výzve na vedúceho Ateliéru textilného dizajnu som splňala iba jednu z požadovaných podmienok. Musím teda asi počkať, keď budú podmienky stanovené menej akademicky. Svojím spôsobom ale učím stážistov, ktorí sa rozhodnú prísť ku mne pracovať. Vidia do fungovania značky, nadobudnú skúsenosti a kontakty, rozprávame sa o problémoch, ktorých riešenia ich môžu po škole dobre nasmerovať. ■

Vlasta Kubušová je produktová a materiálová dizajnérka, zakladateľka crafting plastics! studio. Študovala v Bratislave a v Berlíne dizajn a filmovú produkciu. Zaoberá sa vývojom a aplikáciami inovatívnych a udržateľných materiálov, v súčasnosti najmä bioplastom. Okrem dizajnu sa venuje edukačným aktivitám a organizuje projekty ako Creative Mornings Bratislava, In the Midl Design Forum, Sympóziu BASE.



ROKOV DIZAJNU SLOVENSKO 1918 – 2018

Expozícia zo zbierok
Slovenského múzea
dizajnu otvorená
od 29/6/2018

Slovenské múzeum dizajnu
Hurbanove kasárne
Kollárovo námestie 10
Bratislava

www.100.scd.sk

Michal Hanula: Nádoba Kľučky



SLOVENSKÉ
MÚZEUM
DIZAJNU

Organizátor

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU

MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

Generálny
partner SCD

J&T BANKA

Hlavný mediálny
partner SCD

designum

Partner SCD

antalis™
Just ask Antalis

Otvorené denne okrem pondelka od 13⁰⁰ do 18⁰⁰ hod.

Vstup cez Galériu dizajnu Satelit (roh Mariánskej a Obchodnej ulice)

Vstup voľný

KRISTÝNA ŠPANIHELOVÁ



ŠPERK SOM SI VYLOSOVALA Z KLOBÚKA



Text Naďa Kančevová

Foto archív Kristýny Španihelovej

← Hemocity. Krv, železo, striebro, 2012.
Foto Jakub Jančo

Kristýna Španihelová (1982) študovala pod vedením profesora Karola Weisslechnera na Vysokej škole výtvarných umení v Ateliéri S + M + L_XL Kov a Šperk, kde v súčasnosti pôsobí ako odborná asistentka. V oblasti šperku patrí k najvýraznejším autorkám na domácej scéne a jej tvorba má stále progresívny potenciál. Podnety nachádza v poézii, mytológii, v dielach starých majstrov a v poslednom období predovšetkým v prírode s jej neutíchajúcimi procesmi.

Rozhodujúcu úlohu v kontexte Španihelovej tvorby zohráva povaha materiálov, s ktorými pracuje. Príťažujú ju najmä prírodniny organického pôvodu, blízke k archetypálnym významom. Kosti, krovky chrobákov, vlasy, škrupiny vajec, vosk, surová koža, mlieko, dokonca aj krv sa pre ňu stávajú nástrojom, resp. sprostredkovateľom väčšiny jej konceptov a nápadov. Na tieto emóciami nabité substancie, neraz samé osebe vizuálne zaujímavé, autorka svojím spôsobom uvažovania postupne nabaľuje vrstvy ďalších referencií, a tak spúšťa asocičné reťazce. Jej príbehy, budované pomocou skladania a spájania fragmentov vecí a ich povrchov, sa nám môžu vyjaviť cez naše vlastné spomienky, tradíciu, mýty alebo môžu ostať skryté a vynoriť sa iba v jemnom náznaku. Hoci zvolené námety sa jej často osobne dotýkajú, svoje práce dokáže odľahčiť jemnou iróniou a nadsádzkou.

Jednou z hlavných tém, ku ktorej sa už vyše desať rokov neustále vracia, je pominuteľnosť, v určitom rozpore s trvácnou povahou šperku. Táto neobvyklá súvislosť v nej vyvoláva mnoho ďalších úvah, ktoré intuitívne rozvíja v najrôznejších rovinách. Vďaka prepojeniu nájdenných organických fragmentov a klasických šperkárskych technológií (zlátenie, odlievanie a pod.) dospieva k špecifickej estetike, kde sa materiály navzájom prelínajú a hranice medzi nimi nie sú nijako ostro vymedzené. Malý formát



Irena. Kost', perly, striebro, 2008

Hemocity. Krv, železo, striebro, 2012.
Foto Jakub Jančo

šperku jej zároveň dáva väčší priestor experimentovať s hmotou. V tomto procese vystupuje do popredia akási alchymistická, „švankmajerovská“ črta Španihelovej osobnosti: túžba po kumulácii a recyklácii predmetov, potreba kontaktu so surovou hmotou, resp. akási nutkavá potreba zachytiť pomimuteľné. Ako sama poznamenáva: „Aby se přírodní materiály mohly proměnit ve šperky, musely nejdříve zemřít a pak znovu ožít. Není divu, že ve mně vyvolávají hluboké, temné, někdy i krásné, občas i děsivé emoce. Kladou otázky a poukazují na nekončící cyklus života a smrti. V materii se snažím nalézt ukrytou duši.“

Vzhľadom na to, že ide o tvoj prvý profilový rozhovor, mali by sme asi začať retrospektívne. Kulisou tvojho detstva bolo prostredie moravského Valašska, odkiaľ si v roku 2001 prišla do Bratislavy. Pokiaľ viem, v tvojom bezprostrednom okolí nebol žiaden výtvarník a tvoja cesta k médiu, v ktorom sa dnes pohybuješ, bola skôr vec náhody.

↓

To je pravda. V detstve ma bavilo veľa vecí: šport, najmä beh, ale aj prírodné vedy, matematika, fyzika. Humanitné odbory neboli nikdy mojou silnou stránkou, nemala som veľké nadanie na jazyky. Prijímačky som napríklad robila aj na elektrotechnickú strednú školu.

Aj si ich urobila?

↓

Áno, skončila som ako druhá. Mama však veľmi nesúhlasila s tým, aby som išla na technicky zameranú školu.

Nakoniec si sa rozhodla pre výtvarný odbor. Nastúpila si na špecializovanú strednú školu so zameraním na šperk. Spomínaš si, ako došlo k tomuto rozhodnutiu?

↓

Jasné, bolo to zaujímavé. Žiadneho výtvarníka sme síce v rodine nemali, no moja teta je pedagogička – vychovávateľka a cez prázdniny pre nás deti vymýšľala rôzne tvorivé aktivity. Vyrábali sme napríklad korále zo zemiakov a podobne. To boli asi moje prvé stretnutia s „výtvarnou tvorbou“. Je to niečo, k čomu sa dnes vlastne

znova vraciam. V detstve som chodila aj do ľudovej školy umenia, nie však na výtvarný odbor. Hrala som na akordeóne. Napriek tomu, že som sa chcela učiť hrať na klavíri, nebolo mi to umožnené. Klavír sme totiž doma nemali. Chodila som teda na akordeón k učiteľke, ktorá na ten istý akordeón učila hrať ešte aj moju tetu. Hudobný sluch som síce veľmi nepochytila, ale dostala som aspoň základy. Učiteľke som potom nosila ukazovať svoje obrázky a ona nimi bola nadšená. Vtedy som začala uvažovať aj nad výtvarným odborom. Stále som sa však nevedela rozhodnúť, akú strednú školu si zvolím. Nakoniec som si ju vylosovala.

Vylosovala?

↓

Keďže som bola nerozhodná, moji rodičia nastrihali papieriky s názvami škôl, ktoré by prichádzali do úvahy, a šperk som si potom vylosovala z kúzelnického klobúka.

Z domu si teda odišla už ako pätnásťročná?

↓

Nastúpila som do Ostravy na súkromnú šperkársku školu. V tom čase to bola malá škola zameraná iba na šperk. Na celej škole nás bolo asi len štyridsať, takže pedagógovia sa nám mohli intenzívne venovať. Mali k nám pomerne individuálny prístup a vyžadovali výsledky. Museli sme sa učiť. Myslím si, že stredná škola u mňa zohrala dosť dôležitú úlohu, pretože mi dala základy. Naučila som sa ovládať remeslo, vďaka čomu som dnes zrejme aj v Ateliéri S+M+L_XL – Kov a Šperk na VŠVU.

Na VŠVU si nastúpila hneď po strednej škole. Neuvažovala si aj nad Prahou?

↓

Nie. Pražský ateliér vtedy viedol Vratislav Novák a bol trochu inak orientovaný, bratislavský ateliér bol viac o šperku. To mi vyhovovalo.

Ateliér Karola Weisslechnera však asi nie je iba o šperku. Rozšírený názov ateliéru S + M + L_XL vyjadruje aj jeho zameranie, ktoré môže siahať od drobných realizácií až po veľkorozmerné projekty určené do

architektúry. Ty sa vo svojej tvorbe zatiaľ pohybuješ v rozmedzí S – M. Je šperk, resp. drobnejší objekt tvojím definitívnym formátom?

↓

Väčší formát je samozrejme výzvou, ktorú nezavrhum. To, že pracujem hlavne s malým formátom, u mňa súviselo asi aj s praktickým aspektom. Bývala som na privátoch, nemala som k dispozícii veľký priestor, veľa som musela cestovať. Šperk je výborný v tom, že ho ľahko zbalíš. Na druhej strane mám pocit, že aj v drobnom formáte sa dá povedať veľa. Pekne to vyjadril Patrik Illo, že aj drobné objekty môžu byť rovnako „monumentálne“ ako veľké realizácie. Ten mikrosvet mi stále poskytuje dosť veľa slobody aj v rámci „konceptuálnejších“ prístupov. Nepotrebujem sa zatiaľ rozpriestierať v inštaláciách. Napríklad na minuloročnú výstavu v Mníchove ma oslovil Gisbert Stach so zadaním „stolička“. Ideou projektu bolo, že autori budú inštalovať svoje práce na stoličkách, ktoré si so sebou prinesú. Predstava, že pôjdem vlakom so všetkými zbalenými vecami a ešte so sebou ponesiem aj stoličku, ma veľmi nenadchla. Poňala som to potom tak, že stoličku – tonetku som spálila a jej siluetu som v inštalácii vysypala popolom, ktorý sa stal súčasne „šperkom“.¹ Rada teda vykračujem aj týmto smerom. Napokon, veď aj zadanie, s ktorým si ma pred dvoma rokmi oslovila ty do projektu Osamelí, nebolo o šperku.²

V súvislosti s pedagogickým pôsobením Karola Weisslechnera by sa už dnes možno dalo hovoriť o niečom ako „Weisslechnerova škola“. Samozrejme, takéto zovšeobecňujúce označenia sú niekedy dosť zavádzajúce, no keď si listujem katalógy prezentácií vášho ateliéru alebo sledujem vystavené práce na prieskumoch, mám pocit, že mnohí študenti svoje školenie jednoducho nezaprú. Osobne to nevnímam negatívne, no zdá sa mi, že niektorí absolventi sa z tohto vplyvu programovo usilujú vymaniť. Vnímaš to aj ty ako určitú záťaž?

↓

Nie. Ľudia, ktorí v nejakom ateliéri študujú, majú úzky vzťah so svojím pedagógom. Je to prirodzené. Možno



Irena. Košť, perly, striebro, 2008



Galacity. Mlieko, mosadz, 2018.
Foto Peter Ančič

počas štúdia sa na tvorbe v rámci ateliéru prejavoval Karolov vplyv silnejšie než dnes. Napríklad v spôsobe inštalácie, v kompozíciách, v určitej vizuálnej estetike. Sú to prvky, ktoré sa aj u mňa doteraz objavujú, pretože som prišla na to, že jednoducho fungujú. Je to akási abeceda, ktorú si osvojiš, máš to napozierané a aj zdôvodnené. Dnes to už ale predsa len funguje trochu inak. Je to viac založené na individualite študentov. Musím povedať, že počas mojich študentských čias bola atmosféra v ateliéri oveľa prísnejšia. Mám pocit, a zhodla som sa na tom aj s inými pedagógmi, že to, čo fungovalo pri nás, by na túto generáciu študentov už asi neplatilo. Študenti sú dnes už oveľa asertívnejší.

Majú už asi aj trochu inú mieru pokory.

↓

Presne tak, ja som navyše ešte aj pochádzala z trocha rigidného dedinského prostredia. Hoci sme po revolúcii učiteľkám prestali hovoriť súdružka, v zásade sa nič nezmenilo.

Ateliér šperku na VŠVU je súčasťou katedry s trocha nešťastným názvom – Katedra úžitkového umenia. Je to akási „stigma“, ktorá neustále zvädza k hľadaniu rozdielov medzi „úžitkovým umením“ a „umením“, medzi dizajnom a voľnou tvorbou. Ostravská stredná škola ťa naučila remeslu a vyzbrojila ťa asi najmä technologicky. Je podľa teba dokonalé ovládanie remesla, resp. technológií pre študentov vašej katedry nevyhnutnosťou?

↓

Povedala by som, že toto je rôzne. Každému vyhovuje niečo iné. Dôležitý je hlavne spôsob uvažovania. Osobne mi napríklad prekáža, keď sú v rámci školských prieskumov v niektorých ateliéroch obhajoby založené iba na diskusií o forme a technológii. Chýba mi tam nejaký názor. Vtedy si vždy uvedomím, že som vďačná za náš ateliér.

Asi sa zhodneme, ak poviem, že mediálne škatulkovanie – rozdelenie ateliérov na textil, kov, šperk atď., je dnes už vnímané dosť problematicky. Na druhej strane sú tu však stále určité odborové špecifiká. Napríklad



sklo malo vždy v tomto odbore akési „exkluzívne“ postavenie. Zrejme to súvisí aj s alchýmiou, ktorá je pre toto médium charakteristická. Do istej miery to asi platí aj o šperku.

↓

To škatulkovanie, ktoré ako hovoríš, je dnes vnímané problematicky, je samozrejme dané historicky. Začali sme si robiť škatulky, pretože to niektoré veci zjednodušuje, potrebujú nás skrátka nejako „upratať“. Pokiaľ ide o špecifické postavenie skla alebo aj spracovania kovov, súvisí to podľa mňa najmä s tým, že obe tieto oblasti sú založené na práci s ohňom. V minulosti to boli oblasti, ktoré boli chránené a utajované. Niesli so sebou určité rituály, iniciácie. Kováči boli napríklad v minulosti vyčleňovaní zo spoločnosti, žili skôr na okraji. Ľudia sa ich obávali, pretože mali pocit, že sú s niečím nebezpečným spriahnutí. Mircea Eliade to pekne opisuje vo svojej knihe.³ Bola to veľmi ťažká a tvrdá práca.

S tým asi súvisí aj fakt, že ešte donedávna boli tieto oblasti predovšetkým mužskou doménou.

↓

To je pravda, aj na Slovensku pôsobili v šperku najprv hlavne muži. Prvé „šperkárky“ boli až ženy- sochárky:

Erna Masarovičová a Alina Ferdinandy. Táto sochárska poloha šperku je mi mimochodom tiež veľmi blízka. Jeden semester som strávila v kurze u Petra Rollera, ktorý sa ma pýtal, či nechcem prejsť na sochu. Chvíľu som nad tým aj uvažovala. Hmota, materiál a transformácia toho materiálu sú niečím, čo ma neprestáva zaujímať. V plošných veciach sa veľmi neviem pohybovať. Nie som napríklad dobrý kresliar ako Karol Weisslechner.

Je pre mňa vždy veľmi zaujímavé pozorovať, ako uvažuješ nad svojimi témami. Hoci je pravda, že kresba sa u teba objavuje skôr vo forme skice, veľa si píšeš a poznámkuješ. Mnohým tvojim realizáciám predchádza veľké množstvo popísaných hárkov.

↓

Súvisí to asi najmä s asociačným myslením a hľadaním súvislostí. Nemám však potrebu svoje návrhy ilustrovať.

Vrátila by som sa ešte na chvíľu k technológiám. V poslednom období narážam na zaujímavý paradox (nielen v oblasti šperku alebo dizajnu). Spätosť autora s materiálom a ovládanie technológie často uvádzajú do života projekty, ktoré sú veľmi zaujímavé aj

konceptuálne. Ten koncept akoby vyplynul práve z ovládania „remesla“ a poznania daného materiálu.

↓

Samozrejme, z tohto pohľadu je znalosť technológie dôležitá. V šperku je to navyše o ovládaní rôznych technológií, pretože každý materiál si vyžaduje iné postupy. Je to však asi skôr o hľadaní, laborovaní, skrátka o tom, ako autor v zvolenom materiáli dokáže uvažovať.

Práve naviazanosť na materiál sa aj u teba postupne stala kľúčovým momentom. Posledných desať rokov vyhľadávaš predovšetkým prírodné materiály so silnou archetypálnou symbolikou (kosti, krovky chrobákov, vlasy, škrupiny vajec, vosk, surová koža, krv a na poslednej výstave aj mlieko⁴), ktoré sa stávajú sprostredkovateľmi tvojich myšlienok a nápadov. Nebolo to tak ale vždy. Je zaujímavé, že spočiatku si v škole pracovala skôr s plastmi.

↓

Mám tradičné zlatnícke vzdelanie, ale niekedy na to jednoducho musíš zabudnúť, aby si sa posunula ďalej. Pozorujem to aj u iných autorov, ktorí najprv prešli tradičným zlatníckym školením. Väčšinou, keď



Hemocity. Krv, železo, striebro, 2012.
Foto Jakub Jančo

potom začnú študovať u nás v ateliéri, majú tendenciu kov opustiť, pretože u nich nastáva fascinácia plastmi, epoxidom, farbou, lukoprénom atď. Kov je viac spätý s remeslom.

Po strednej škole sa asi každý chce stať skôr „dizajnérom“ než „remeselníkom“.

↓

Presne tak. Študenti asi majú prirodzenú potrebu vykročiť ďalej – niekam inam, hoci neskôr sa k tomu pôvodnému „remeselnému“ často vracajú. V deväťdesiatych rokoch, keď som začala robiť s plastom, bol tento materiál u nás ešte trochu inak vnímaný. Dnes sme ním už presýtení. Je pre mňa veľmi zaujímavé pozorovať, ako sa aj náš vzťah k materiálom mení. Napríklad vo viktoriánskom období bolo úplne bežné využívať v šperkoch organické materiály, napríklad vlasy, ktoré dnes v ľuďoch vzbudzujú skôr odpor.

Pred časom si v tejto súvislosti vyslovila zaujímavú myšlienku: „Aby sa prírodné materiály mohli premeniť na šperky, museli najprv zomrieť a potom ožiť.“ Tým sa už vlastne dostávame k tvojmu záujmu o alchýmiu.

↓

Alchýmia je pre mňa nesmierne inšpiratívnu oblasťou, studnica „receptov“, ktoré vychádzajú z prírody. To tajomno, ktoré ľudí fascinuje už od nepamäti, som sa pokúsila tematizovať aj vo svojej diplomovej práci. Nebolo to však o alchýmii na dvore Rudolfa II. Tá téma ma zaujíma skôr ako fenomén posledných dvoch storočí. Mnohých autorov, ktorí sa tejto témy určitým spôsobom dotkli, som si potom podrobnejšie naštudovala. Počnúc Marinou Abramovič, cez Josepha Beuysa až po Kandinského. Konzultantkou mi vtedy bola Mária Orišková, čo pre mňa tiež zohralo dosť dôležitú úlohu. Dávala mi veľmi zaujímavé podnety.

Dôvodom našich prvých stretnutí bola téma zberateľstva, ktorou sa už dlhší čas sama zaoberám. Aj ty patíš k autorom „zberateľom“, ktorí sa radi obklopujú rôznymi kurióznymi predmetmi. Dlhodobo zhromažďuješ prírodniny organického pôvodu, ale aj iné drobné

objekty, väčšinou bez toho, aby si vopred vedela, na čo ich použiješ.

↓

Zbieram odmalička. Vždy ma priťahovali rôzne podivuhodné objekty: chrobáky, sušené žaby, ryby. Sú to objekty, ktoré potrebujem a chcem mať, spoznať, fascinuje ma ich anatómia, telesnosť. Možno aj preto stále ostávam v oblasti šperku – je to niečo spojené s telom. Už na strednej škole ma nesmierne bavila anatómia. Tá záhadnosť, ako to celé funguje. Je to tajomná oblasť a baví ma hľadať, v čom spočíva to tajomno.

Ďalším zaujímavým momentom, ktorý v tvojej tvorbe rozpoznávam, je poučenie minulosťou. Schopnosť oživovať staré v novom. Nakoniec aj téma alchymie. A aj kuriozity, ktorými sa aj ty zaoberáš.

↓

Mŕtve materiály, ktoré zbieram, sa snažím oživovať v nových súvislostiach. Veci nezanikajú, majú šancu nejako pokračovať.

V ateliéri na VŠVU si nahradila Bety Majerníkovú, ktorá predčasne, tragicky odišla. Vnímala som vás ako blízke priateľky, niekoľkokrát ste spolu aj vystavovali. Spomínam si na vašu spoločnú výstavu Zbrane a kosti v roku 2008 v galérii Satelit. Po prvý raz si vtedy predstavila svoje šperky a objekty vyrobené z kostí. Aké sú tvoje spomienky na spoluprácu s Bety?

↓

Bety bola blízka priateľka. V čase, keď som nastúpila do ateliéru, bola už doktorandkou. Veľa sme sa zhovárali, pomáhali sme si. Doteraz mám v pamäti jeden z našich posledných dlhých rozhovorov, ktorý sa týkal môjho posunu od plastov smerom k organickým prírodninám. Pýtala sa ma, čo sa stalo a kde nastal ten zlom. Vtedy som si uvedomila, že to nebolo dané iba témou alchymie, ku ktorej som sa dostala viac-menej náhodne, ale aj určitou životnou skúsenosťou. Prekonala som komplikované operácie kolena, plastiku väzu, pri ktorej mi namiešali dosť silný „koktejl“. Vtedy som si po prvýkrát intenzívnejšie uvedomila svoju vlastnú pomínutelnosť. Aj tam niekde asi tkvie môj vzťah k tejto téme.



Vzhľadom na to, že tento časopis je zameraný na dizajn, mohli by sme zaradiť do tejto oblasti okrem autorského šperku niečo z tvojej tvorby, čo sa označuje ako „dizajn“?

↓

To je zložitá otázka. Samozrejme, medzi mojimi kolekciami sú aj také, ktoré sa dajú nosiť. Do istej miery by sa ako dizajn možno dali označiť aj moje spolupráce s Martinom Hrčom, kde je šperk posunutý do polohy „fashion“, alebo misky z mojej poslednej kolekcie Galaxy, vytvorené z mlieka, ktoré môžu, ale aj nemusia byť vnímané ako dizajn. Majú určitú formu, majú aj určitú funkciu hoci len dočasnú. Nedávno som napríklad riešila objednávku na zásnubný prsteň, ktorý mal byť vyrobený zo soli. Kombinovala som soľ a zlato. Napriek tomu, že soľ nie je trvácný materiál, človeku, ktorý si ten prsteň objednával, to neprekážalo. Myslím si, že je to o tom ako a kým sú tie veci vnímané. Tým sa asi opäť dostávame k problému definícií – k tomu škatulkovaniu, o ktorom sme hovorili. Rozumiem, čo je to napríklad produktový dizajn, ale hranice medzi tzv. „art dizajnom“ a dizajnom, „úžitkovým umením“ a dizajnom, „úžitkovým umením“ a umením sú pre mňa stále dosť nejasné. V tomto sa stotožňujem s Karolom Weisslechnerom: Tvorba je len jedna. ■

Nada Kančevová je historička a kritička umenia. V súčasnosti pôsobí ako vedecko-výskumná pracovníčka v Centre výskumu Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave a ako manažérka a kurátorka bratislavskej galérie NOVA.



- 1 *Tog-ther! Fill in: e or a.* Kunstpavillon, Mníchov. (8. – 12. marec 2017).
- 2 *Osamelí/Alone:* Galleri Lista Fyr (Nórsko), Trastad Samlinger (Nórsko), GMB, Bratislava (jún – október 2016). Objekt vznikol ako súčasť medzinárodného projektu, do ktorého sa zapojilo dvadsať autistických výtvarníkov a dvadsať etablovaných autorov zo Slovenska, Čiech a Nórska. Všetci zúčastnení autori vytvárali pre tento projekt dielo na jednotnú tému – osamelí. Príspevkom Kristíny Španihelovej bol objekt – svietidlo, ktorého ideovým východiskom sa stal samotný materiál – škrupina pštrosieho vajca s perforovanou kresbou múru. Vo vnútri bol osadený soliterný brilliant. Objekt sa stal akousi metaforou odvekej ľudskej túžby po blízkosti a prepojení s inou ľudskou bytosťou. Svoju poslednú inštaláciu v GMB tento objekt, žiaľ, neprežil.
- 3 *Eliade, Mircea: Kovári a alchymisté.* Praha : Argo, Praha 2000.
- 4 Posledná kolekcia s názvom GALACITY (lat. gala – mlieko), v ktorej sa autorka intuitívne pohrávala s vyrobenou mliečnou hmotou.



Z KRUHU VON – moderná a súčasná slovenská keramika

Výstava Slovenskej národnej galérie v Schaubmarovom mlyne v Pezinku predstavuje prierez vývinu keramiky druhej polovice 20. storočia a súčasnosti na Slovensku. Takáto prezentácia je významná nielen pre diváka, ale aj tvorcov, pretože keramika, najmä po roku 1990, sa ocitla na okraji záujmu odborných aj bežných médií a prežíva takmer bez povšimnutia.

Text Sabína Jankovičová
Foto Juraj Starovecký, archív SNG



Pohľad do inštalácie výstavy

Vizuál výstavy. Grafický dizajn:
Pavína Morháčová. Foto Viktor Szemző



V kurátorskej koncepcii Viery Klei-
novej je veľmi stručne predstavená
tvorba najvýznamnejších autorov
v dvoch základných okruhoch – prvým
je nádoba ako „tradičná“ keramická
téma a druhým presahy do voľného
umenia. Toto rozdelenie je do istej
miery pomocné, lebo viacerí autori už
k nádobe pristupujú netradičným, de-
konštruktívnym alebo sochárskym spô-
sobom, hoci nádoba ako východisko
zostáva prítomná. V oblasti presahov
do voľného umenia je často tradičný
tvar točený na kruhu východiskom pre
sochu či objekt. Alebo naopak, autor
sa prejavuje ako sochár a hlina je pre
neho skutočne len ďalším tvárnym
materiálom. Iní využijú možnosti
glazúr pre tvorbu keramického obrazu.

Priestory Schaubmarovho mlyna
ponúkajú možnosť na predstavenie
témy, ktorá v skutočnosti má veľ-
ký potenciál a šírku. Vzhľadom na
priestorové obmedzenie boli vybraté
od každého autora jeho kľúčové diela,

prevažne zo zbierok SNG. Výstava
má reprezentatívny charakter, uka-
zuje v takomto rozsahu veľmi veľa
z rozmanitosti keramickej tvorby.

Slovenská keramika vznikala v pro-
tirečivých podmienkach. Na jednej
strane absentovalo na Slovensku v tejto
oblasti vysokoškolské vzdelávanie, na
druhej strane do roku 1989 boli mož-
nosti tvorby a prezentácie pre autorov
veľmi priaznivé. Pravidelné prehliadky
úžitkového umenia umožňovali pred-
stavenie aktuálnej tvorby na verejnosti
a predajne Diela zabezpečovali trvalý
kontakt so zákazníkmi. Rovnako aj
monumentálna tvorba bola v pozornos-
ti teoretikov, ktorí pravidelne vo *Výt-
varnom živote* reflektovali jej aktuálny
stav. Keramika bola síce začlenená do
úžitkového umenia, čo predstavovalo
istý hendikep, ale niekedy tiež oslobo-
denie od cenzúry, napríklad aj v tvorbe
do architektúry. Situácia sa zmenila
po roku 1990, keď toto oddelenie
predstavuje už len záťaž a deformuje

Miloš Balgavý st.: Váza, 1958.
Červenica, glazovanie, odlievanie.
SNG, Bratislava (UP-F 1203)



Dagmar Rosůlková: Misa s koňmi, 1962.
Granula, modelovanie, glazovanie.
SNG, Bratislava (UP-DK 162)



celkový prehľad umenia. Mnohí autori aj autorky by mali byť bez zaváhania zaradení na výstavy sochárskej tvorby, ale nedialo sa to. V skutočnosti je to nelogické, hlina je sochárske médium ako každé iné, glazovanie prináša ešte ďalšie výrazové možnosti. Jednoduché, keramika je pre mnohých autorov socha a mala by tam byť aj automaticky zaradená. Tento fakt odhalila aj prehliadka v Schaubmarovom mlyne.

Sochárske myslenie je najvýraznejšie u absolventov pražskej Vysokej školy umeleckopriemyselnej (VŠUP), ktorí už počas štúdia mali možnosť realizovať aj veľkorozmerné diela a riešili tiež zadania do architektúry. Tým sa stali schopní vnímať všetky možnosti hliny a neustrnuli len v tvorbe nádob. (Hoci táto téma je u nich ako „relaxačná“ prítomná aj naďalej). Po absolvovaní školy boli možnosti tvorby do architektúry veľmi priaznivé, najmä od konca šesťdesiatych rokov, keď nastal nárast výstavby a bolo zabezpečené financovanie diel do architektúry zo súhrnného rozpočtu stavby. Zároveň aj architekti rozšírili svoje vnímanie na to, čo je možné do architektúry umiestniť, takže boli akceptované všetky materiály, aj keramika. Keramika sa objavovala v civilnej architektúre medzi prvými ešte v polovici päťdesiatych rokov na nových sídliskách (prvý panelák v Bratislave, sídlisko v Žiari nad Hronom), ale len v pomerne konzervatívnej forme reliéfu. Od sedemdesiatych rokov prinášali práve absolventi keramiky na VŠUP do monumentálnej tvorby inovatívny prístup (abstrakcia, štruktúra, tvarová expresia, výrazná farebnosť, zlato atď.).

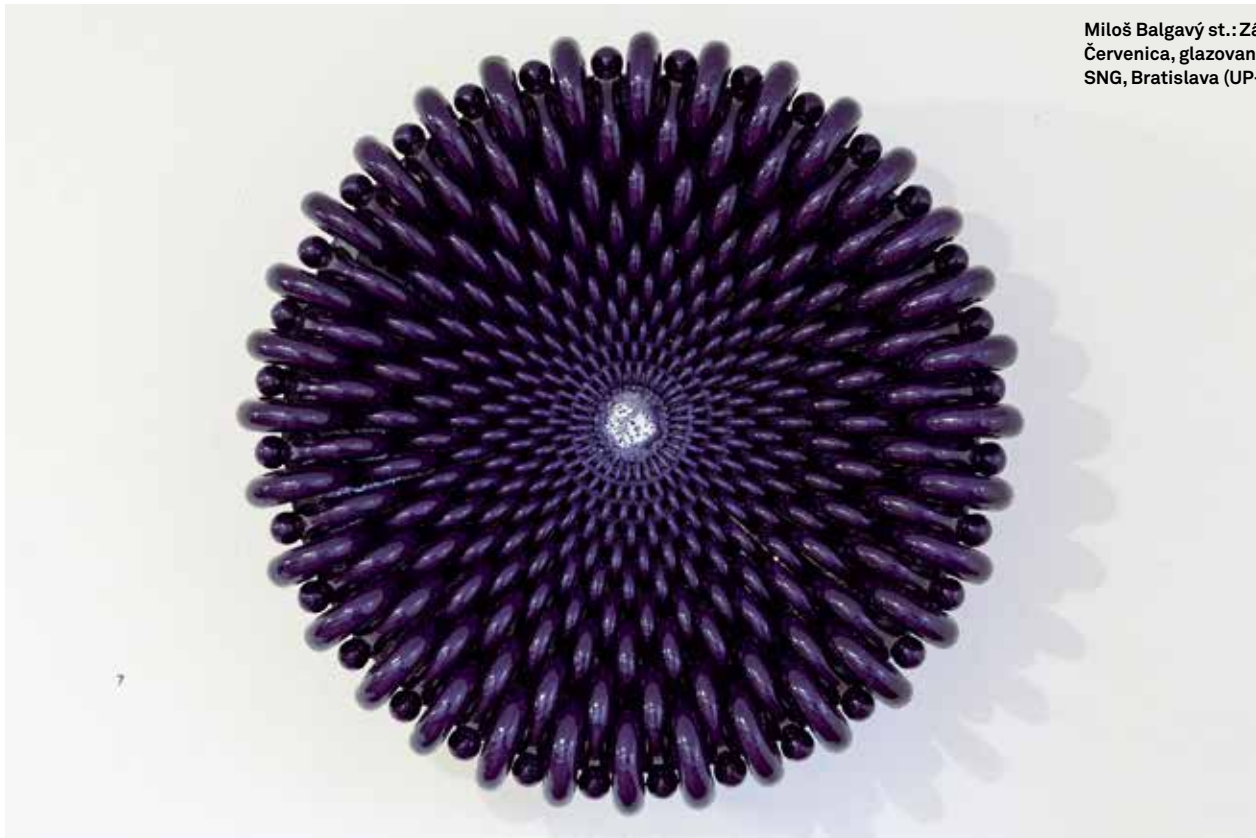
Monumentálna tvorba potom spätne ovplyvňovala komornú tvorbu autorov, ktorí sa jej venovali (Miloš Balgavý st., Imrich Vanek, Juraj Marth). U týchto autorov je sochárske myslenie viditeľné a reprezentujú to aj diela, ktoré sú na výstave zastúpené: Ženy a Zlatá fúga od Imricha Vaneka alebo Plastika II. od Juraja Martha.

Ivica Vidrová-Langerová: Váza, 1997.
Šamot, kobalt, modelovanie.
SNG, Bratislava (UP-DK 2698)



Vladimír Havrilla: Popolník Odysseus, 1988.
Keramika, odlievanie, glazovanie.
SNG, Bratislava (UP-DK 3817)





Miloš Balgavý st.: Závěsná miska, 1984.
Červenica, glazovanie.
SNG, Bratislava (UP-F 1029)



Pohľad do inštalácie výstavy

Výstava je inštalovaná minimalisticky, diela majú dostatok možnosti pôsobiť jednotlivo, aj keď sú rozložené vedľa seba na stoloch, policiach a sokloch. Inštalácia pôsobí prirodzene. Návštevníkov tu čaká nielen zoznam jednotlivých diel v slovensko-anglickej jazykovej mutácii, ale aj brožúrka s hutným textom kurátorky Viery Kleinovej.

Rozdelenie výstavy na dva okruhy jej dodáva prehľadnosť. V prvej časti je ukázané, ako sa jednotliví autori a autorky vyrovnávali s témou nádoby, zväčša vázy. Prítomné sú však aj iné, úžitkové predmety, misy, uzatváracie dózy a pod. Keramika umožňuje nekonečné množstvo variácií farieb a štruktúr použitých na zvolený základný tvar, čo autori a autorky v plnej miere využívajú pri hľadaní estetického pôsobenia nádoby. Zastúpení sú všetci autori, od priekopníčok – Julie Horovej a Dagmar Rosůlkovej – až po najmladšiu generáciu. Nádoby, predovšetkým variácie na tému šálka však tvoril aj

Imrich Vanek a pristupoval k nim rovnako nekonvenčne až deštruktívne ako niektorí z najmladšej generácie, preto by mohli byť zaradené do výstavy (respektíve do zbierky SNG).

Druhá časť výstavy poukazuje posuny jednotlivých autorov k rozmanitým formám voľnej tvorby. Zastúpený je keramický obraz, socha, inštalácia... Hlina je len materiál. Je len prostriedkom na vyjadrenie a navyše zo svojej podstaty umožňuje iné efekty ako ostatné materiály. Samozrejme, má aj svoje obmedzenia, ktoré vyžadujú enormnú zručnosť a technologické znalosti tvorcu. Sú tu zaradení aj sochári, ktorí si z rôznych dôvodov na istý čas keramiku zvolili a preniesli do nej svoj charakteristický spôsob vyjadrenia (Milan Paštéka, Rudolf Uher). Aj v konfrontácii s týmto faktom je oddelenie ostatných autorov do kolónky keramika bez možnosti participovať inde skôr nepravdivé. ...a slovenské sochárstvo tým prichádza o významnú časť tvorby.

Výstava je veľmi stručným prehľadom, ktorý však napovedá, že téma čaká na širšie spracovanie. Autori aj autorky by si zaslúžili veľkorysejšiu prezentáciu. Mnohí z nich sa do roku 1989 venovali monumentálnej tvorbe do architektúry a mnohé z týchto diel predstavujú to najlepšie, čo bolo v architektúre vytvorené. Aj toto by bolo treba k prehľadu keramiky doplniť. Treba dúfať, že táto výstava je prvým krokom k veľkej prierezovej prehliadke. ■

Sabina Jankovičová je historička a kritička umenia. Venuje sa predovšetkým sochárstvu vo verejnom priestore druhej polovice 20. storočia. Je autorkou a spoluautorkou niekoľkých publikácií.

Slovenské centrum dizajnu
a ateliér ▶ 343_ VŠVU
Vás pozývajú na výstavu

NOWNESS*

28. 6. – 12. 7. 2018,
SATELIT, galéria dizajnu SCD,
Hurbanove kasárne,
Kollárovo nám.10,
Bratislava

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

www.scd.sk

* What adds newness, nowness, and freshness are ingenious details, novel styling permutations, and innovative fabrics.

The quality or state of existing or occurring in or belonging to the present time

organizátori



generálny partner SCD



hlavný mediálny partner



mediálni partneri



MORAVSKÁ GALERIE



Porto

28. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2018

11 5 — 26 8

Uměleckoprůmyslové muzeum
Husova 14, Brno

mezinárodní přehlídka
International Exhibition

www.moravska-galerie.cz
www.bienalebrno.org

Projekt vzniká za podpory



B | R | N | O | I





Knihovna
The Library

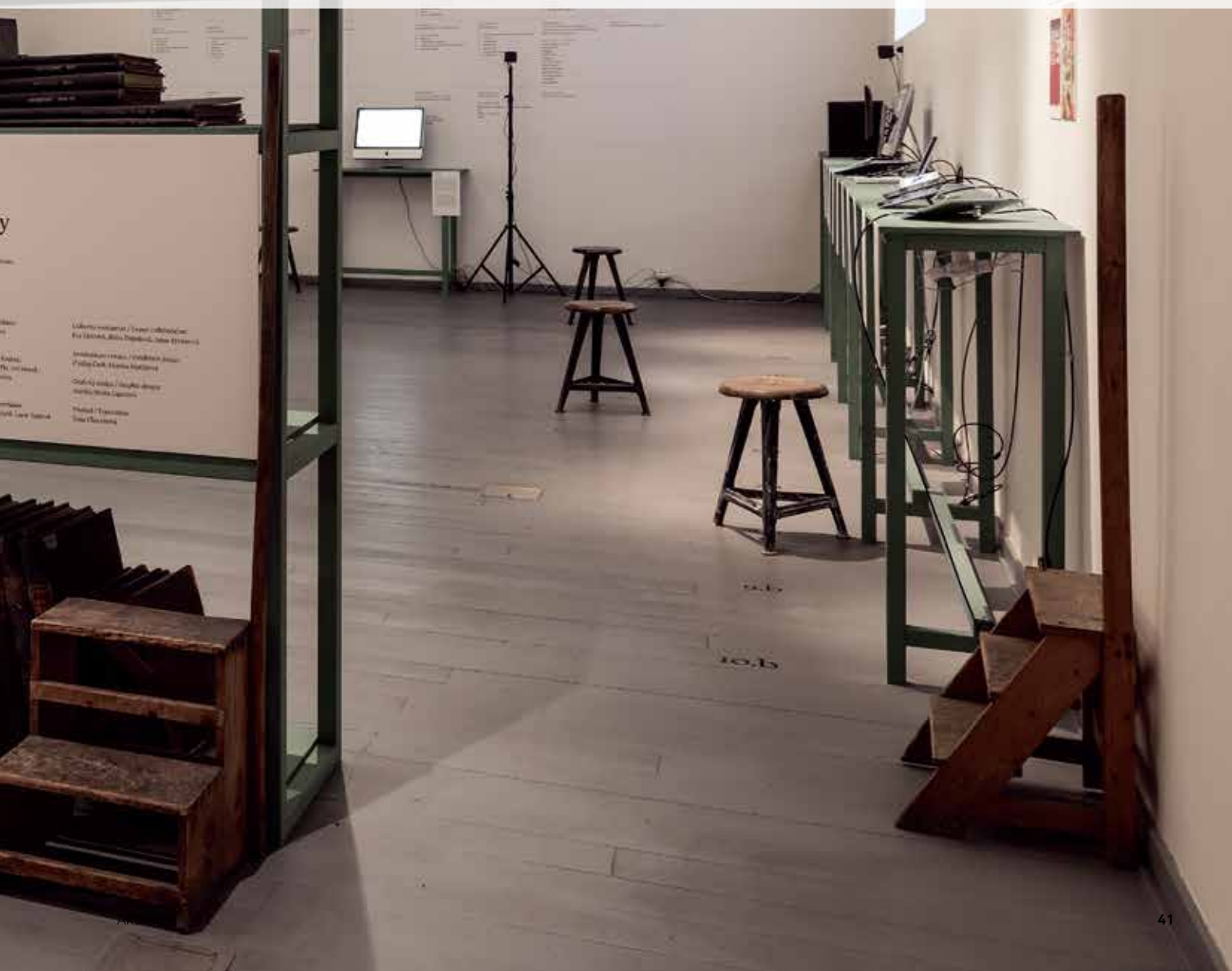
Knihovna
The Library

Pohľad do výstavy

Knižnica. Zväzky a digitalizáty, zbierky a databázy

Text Iva Knobloch
Foto Ondřej Příbyl

Projekt *Knihovna. Svazky a digitalizáty, sbírky a databáze* mal niekoľko rovín. Uskutočnil sa ako výstava a publikácia pražskej Vysokej školy umeleckopriemyselnej a ako výsledok semestrálnej spolupráce katedry teórie a ateliéru Grafického dizajnu pod vedením Petra Krejzka, Zdeňka Kvasnicu, Adama Uchytila a Lucie Jančovej.



Na začiatku projektu bolo nadšenie Lady Hubatovej-Vackovej, keď objavila vzácne grafické albumy a publikácie v školskej knižnici UMPRUM, kde vykonávala dôkladné rešerše k dnes už ikonickému publikácii *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*.¹ Pedagogická skúsenosť so študentmi, ktorí podľa svojho presvedčenia knižnice nepotrebujú – veď všetko možno nájsť na internete a zdržiavať sa s tlačenou knihou teda nemá zmysel, – ju motivovala, aby vzácne albumy a publikácie zverejnila.

Lada Hubatová-Vacková ponúkla spoluprácu na projekte Pavle Pauknerovej, ktorá takisto pôsobí na UMPRUM a vo svojej doktorandskej práci sa zaoberala témou vizualizácie dát. Z ich spolupráce sa zrodila publikácia, ktorá obsahuje historické analýzy fungovania média knihy a knižníc aj

ich pravdepodobné budúce modely. Vyznačuje sa precíznymi formuláciami a obsažným bibliografickým aparátom. Autorky prizvali na spoluprácu dizajnerku Anežku Ciglerovú Hrubú, ktorá dala publikácii veľkoformátovú podobu belostného foliantu.

Text priznáva médiu knihy výsostné miesto v histórii ľudskej kultúry, dômyselnú jednoduchosť a zároveň zložitost' vnútorných obsahových a vizuálnych vzťahov, vzpierajúcich sa jednoznačnej definícii. Podobne „neuchopiteľná“ sa javí aj definícia knižnice ako usporiadaneho systému. Autorky si tu berú na pomoc príklady z beletrie, kde sú knižnice chápané skôr ako tajomný labyrint. S týmto poňatím pristupujú k dobrodružnému odhaľovaniu minulosti školskej knižnice na UMPRUM, jej pôvodného poslania, súvisiaceho s reformou

umeleckého školstva v 19. storočí. Vyťahujú na svetlo skryté poklady, ktoré obstaral teoretik úžitkového umenia a knihovník školskej knižnice Karel Boroomejský Mádl. Snáď najväčším prekvapením sú *Animal Locomotion* Eadwearda Muybridgea alebo kompletný album *Coloured Etchings* Vojtěcha Preissiga, ktoré venoval priamo školskej knižnici. Tá sa tak v texte stáva živý útvarom, nadobúdajúcim v rôznych časových vrstvách svoj aktuálny význam – či už ho určovali kompletná edícia *Bauhausbücher*, modernistické časopisy *Esprit nouveau*, *Telehor*, surrealistický *Minotaur* či situacionistický *The Situationist Times*. A nedávnou súhrou okolností sa jej súčasťou stala aj edícia grafickej špeciálky Františka Muziku, dlhoročného vedúceho ateliéru písma a typografie, ktorú jej ponúkli z pozostalosti Dušana Šindelára v antikvariáte.²



V roku 1995 David Carson, vtedajšia hviezda svetovej scény grafického dizajnu, vydal spolu s Lewisom Blackwelom provokatívnu publikáciu s názvom *End of Print*³. Ohlasovala stlmenie dosahu tlačných médií v digitálnej informačnej dobe, ktorá nakoniec nenastala tak rýchlo, ako autori predpokladali. Predsa však – ako konštatujú Lada Hubatová-Vacková a Pavla Pauknerová – knihy sa stali „predmetom bežnej spotreby a aura, ktorá ich obklopovala, sa často vytráca“⁴ práve v dôsledku súbežne fungujúcich digitálnych informačných priestorov. Čím teda sú súčasné digitálne knihy, pre ktoré má čeština – dúfajme dočasné – slovo *digitalizáty*? (...) „sieťami vzťahov, ktoré sú vrtkavé, nestabilné, tečúce. Neustále vznikajú a zanikajú v otvorenom informačnom priestore“⁵. Autorky

ponúkajú propozície kníh budúcnosti: „Knihy (...) by mohli (...) kombinovať princípy čítania a písania, textovú a dátovú analýzu, mapovanie mentálnych procesov, anotácie a sociálne médiá (...), ich povaha bude multimediálna a multimediálna, stránky budú dočasnými konfiguráciami, ktoré sa sformujú na základe aktuálnej potreby a kontextu (...).“⁶ Navigácia v knihe by tak prekonala súčasnú fixnú organizáciu. Autorky ponúkajú aj pohľad do budúcnosti knižníc: „symbiotické prelínanie fyzických a digitálnych fazií knižnej kultúry, akokoľvek nevyjasnený tento pojem v tejto chvíli je.“⁷

Práve podobné smery uvažovania naznačujú jednotlivé experimenty študentov grafických ateliérov, ktorí pracovali s vybranými „knihami-artefaktmi“ zo školskej knižnice. Do

virtuálnej reality Jonatána Kunu a Krištofa Nováka je prenesený Owenov album *The Grammar of Ornament*, do webovej aplikácie Jakuba Mocka sú prevedené animované chronofotografie Eadwearda Muybridga či *Symbol, rébus, písmeno* Augustina Tschinkela od Jiřího Mocka alebo *Catalog Design Progress* Ladislava Sutnara a Knuda Lönberg-Holma od Cindy Kutíkovej, Dreyfussov *Symbol Sourcebook* od Barbory Beranovej či Hofmannova *Methodik der Form* od Romany Uhříčkovéj. Pre Loisovo *Art of Advertising* pripravil mobilnú aplikáciu Nam Do Hai, rovnako ako pre Čchi Paj-š 'ove *Barevné dřevorezy* Hoai Le Thi a Le Corbusierovu monografiu Jakub Novotný. Tento experiment na pôde UMPRUM treba podporiť, hoci nebolo možné nevšimnúť si, že študenti sa skôr svojpomocne

Pohľad do inštalácie výstavy



dopracovali k výsledkom, ktoré mali posilniť intuitívnu navigáciu, animovať knižnú stranu, obohatiť ju o herné prvky či o zážitok virtuálnej vizuality.

Inštalácia Ondreja Čecha a Moniky Matejkovej v školskej Galérii UM jednoducho a pôsobivo sprostredkovala tichú a sústredenú atmosféru knižnice, naznačila vzácné vnútro zviazaných dokumentov. Vpravo boli vystavené digitálne verzie kníh, naľavo potom ich tlačene autentické náprotivky. Na pravej stene bolo naznačené historické, systematické členenie knižnice a v jeho blízkosti bola k dispozícii diplomová práca Daniela Šmíru: prototyp digitálnej databázy fragmentu školskej knižnice pod názvom 1800 – 1900.cz. Umožňovala prezeranie jednotlivých artefaktov a široko poňatú navigáciu v súbore digitálnych dokumentov.

Výstava patrila skôr k nenápadným projektom, predsa je však pozoruhodná ešte z ďalšieho metodologického aspektu. Projekt upozornil, že kvalita a dôslednosť rešerše je prvý krok podmieňujúci riešenie akéhokoľvek problému, nielen teoretického a historického, ale aj tvorivého. Autorky evokujú význam slova rešerše, teda „hľadanie a znovu hľadanie, opakované nečakaných stôp a schopnosť pracovať s autentickými materiálmi, knižnicami a archívmi. Spomínam si, ako Ruedi Baur⁸ pri návšteve depozitára pražského Umeleckopriemyselného múzea trval na práci študentov v knižnici a múzejných archívoch. Aj posledné ročníky Medzinárodného bienále grafického dizajnu v Brne a kurátori Radim Peško, Tomáš Celizna a Adam Macháček prišli českému prostrediu inšpiratívne

podnety práve tohto druhu – sami dizajnéri podnikali prieskumy v rozsiahlych osobných archívoch, aby dokázali rekonštruovať nere realizované projekty a spleť ich príbehov, na sympóziu nás zoznamovali s objavmi polozabudnutých dizajnérov či architektov a ich koncepčného uvažovania, ktoré je pre grafický dizajn vždy podnetné. V neposlednom rade o dôležitosti rešerše v pôvodných prameňoch svedčí moja nedávna skúsenosť z Bordeaux, kde sa od januára do mája konala vôbec prvá samostatná výstava českej avantgardnej knižnej kultúry.⁹ Tunajšie múzeum usporiadalo konferenciu, kde sa stretli českí a francúzski profesionáli. Francúzske príspevky charakterizovala vyspelá forma animovanej prezentácie, hlboký ponor do autentických prameňov, ako aj napríklad znalosť textov Karla Teigeiho

Inštalácia výstavy



a schopnosť aplikovať jeho myšlienky na dnešnú situáciu. Philippe Millot, inšpirujúci sa Teigem rovnako ako hlasmi vtákov, alebo Catherine Guinel, ktorá doložila multimedialitu knihy už od čias stredovekého kódexu a ukázala, že médium knihy bolo vždy schopné absorbovať nové technologické procesy a reagovať na zmeny senzibility.

Catherine sa ma na záver konferencie spýtala, či študenti rešeršujú v archívoch. Áno, mohla som odpovedať, typografi, pretože štúdium a zručnosť písma aj nadaní tvorcovia písom patrí k starostlivo opatrovanej tradícii. Projekt Lady Hubatovej-Vackovej a Pavly Pauknerovej tak upozornil, že dôkladnosť, zaujatosť, zvedavosť a otvorenosť pri rešerši je základom každej práce. Sebakriticky však musím konštatovať, že predchádzajúce fyzické

spojenie Vysokej školy umeleckopriemyselnej a Umeleckopriemyselného múzea v Prahe už bohužiaľ nefunguje, a to ako dôsledok odsťahovania múzejných depozitárov z centra mesta. Je teda potrebné hľadať nové cesty, ako priblížiť múzejné zbierky školám. ■

Iva Knobloch je kurátorka zbierky úžitkovej grafiky Umeleckopriemyselného múzea v Prahe, externá pedagogička Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe, zaoberá sa históriou dizajnu 20. storočia s presahmi do súčasnosti.

- 1 Lada Hubatová-Vacková: *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880 – 1930*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2011.
- 2 Za túto informáciu a prednášku o tejto edícii ďakujem Otovi Karlasovi.
- 3 Blackwell, Lewis – Carson, David: *The End of Print: The Graphic Design of David Carson*. London, Laurence King Publishing House, 1995.
- 4 Hubatová-Vacková, Lada – Pauknerová, Pavla: *Knihovna. Svazky a digitalizáty, sbírky a database*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2018, s. 10.
- 5 Hubatová-Vacková, Lada – Pauknerová, Pavla, ref. 4, s. 10.
- 6 Hubatová-Vacková, Lada – Pauknerová, Pavla, ref. 4, s. 10.
- 7 Hubatová-Vacková, Lada – Pauknerová, Pavla, ref. 4, s. 40.
- 8 Ruedi Baur, švajčiarsko-francúzsky grafický dizajnér, dnes už s dvadsaťpäťročnou pedagogickou praxou na najrôznejších umeleckých školách, dizajnér mnohých komplexných úloh od kolínského letiska po redizajn Centra Georgea Pompidoua.
- 9 Konferencia sa konala pri príležitosti prvej výstavy českej avantgardnej knihy vo Francúzsku pod názvom *L'image-livre. Éditeurs et artistes de l'avant-garde tchèque (1920 – 1930)* v Musée des Arts décoratifs et du design v Bordeaux, 25. 1. – 6. 5. 2018.



Homo arbiter formae novae sponsus

Text Eva Pavlovičová

Foto STarts – Lucia Kotrhová

„Ako producent kultúry si človek tradične uzurpoval titul homo faber: človek tvorca (nástrojov a obrazov). S pokračujúcim vývojom v priemyselnej revolúcii si osvojuje novú a kritickejšiu funkciu. Čoby Homo arbiter formae sa jeho primárnou rolou stáva rola človeka, tvorca estetických rozhodnutí. Tieto rozhodnutia – či už sú vykonávané koordinovane alebo nie – riadia kvalitu budúceho života na zemi. A čo viac, ide o hodnotiace súdy, ktoré určujú smer technologického úsilia.“¹

Jack Wesley Burnham Jr.



Alexander Scholz, redaktor Holo magazine

FORMA



Computer Vision workshop

Práve rola tvorcu ako „systémového mysliteľa“, zaoberajúceho sa definíciou systémov pravidiel, procesov a parametrov, bola jednou zo základných myšlienok umelcov, ktorí prednášali a vystavovali na podujatí Sensorium. Rozpätie tém bolo široké, od umelej inteligencie cez generatívny dizajn, architektúru, video, VR, prepojenú spoločnosť, *Internet of Things*, *embodiment*, hudbu, divadlo, tanec, až po módu budúcnosti. Komunita medzinárodných kreatívcov prostredníctvom workshopov, prezentácií a performancií ponúkla náhľad do budúcnosti kreatívneho priemyslu. Vo svojich príspevkoch vychádzali z vyššie uvedeného konceptu *Homo arbiter formae*. Podľa Burnhama „... produkty, či už v umení alebo živote – sú čoraz viac irelevantné a objavuje sa odlišný súbor potrieb: tie sa točia okolo takých záležitostí, ako je udržanie si biologickej obývateľnosti planéty, vytváranie presnejších modelov sociálnej interakcie, porozumenie rastúcej symbióze vzťahu človeka a stroja, zavádzanie priorit na využitie a uchovávanie prírodných zdrojov, definovanie alternatívnych vzorcov vzdelávania, výkonnosti a voľného času... Práve sa nachádzame v prechode od kultúry zameranej na objekt ku kultúre zameranej na systém. Tu zmena nenastáva z vecí, ale zo spôsobu, akým sú vytvárané.“⁶

reside in material entities, but in between people and between people and elements of their environment.”

m, *System Aesthetics* (1968)



Na začiatku mája sa v Bratislave uskutočnil tretí ročník festivalu umenia, dizajnu a kreatívnych technológií Sensorium, tento rok na tému *Homo arbiter formae* – človek, ktorý robí estetické rozhodnutia. Program a dramaturgia festivalu Sensorium vznikli v spolupráci s Eduardom Pratsom Molnerom, spoluzakladateľom festivalu Resonate², kreatívnu producentkou Carmen Salas³ a holandskou organizáciou Today'sArt⁴.

Pojem *Homo arbiter formae* zaviedol americký teoretik umenia a technológií Jack Wesley Burnham Jr., pôvodne sochár, pracujúci najmä s fenoménom svetla. Patril k propagátorom systémového umenia, pričom tento pojem použil v článku *Real Systems Art* v časopise *Artforum* v roku 1968.⁵ Burnham učil dejiny umenia a pôsobil aj na MIT, a to v Centre pre pokročilé vizuálne štúdiá (1968 – 1969). Je autorom kníh *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century* (1968) a *The Structure of Art* (1971). V článkoch *Systems Esthetics* (1968) či *Real Time Systems* (1969) skúmal systémový prístup k umeniu. Pôsobil ako editor v časopisoch *Arts Magazine* (1968 – 1970) a *Artforum* (1971 – 1973).



Tobi K na workshope Choreographic Coding Lab X



Konferencia festivalu Sensorium sa konala v priestoroch Pisztoryho paláca v Bratislave.

Ako vznikol festival Sensorium

Podľa dostupných informácií sa myšlienka podujatia Sensorium zrodila na srbskom festivale Resonate. Atmosféra tohto podujatia presvedčila slovenských organizátorov, aby priniesli koncept podujatia aj na Slovensko. Lucia Dubačová, riaditeľka festivalu Sensorium, o jeho vzniku podotkla: „Máme víziu, že technológie môžu prinášať podmienky na lepší život, najmä ak do procesu, v ktorom vznikajú, zasiahnu umelci a dizajnéri. Nové technológie sa často vyvíjajú v akomsi vákuu (na Slovensku sme sa stretli s mnohými prípadmi), rastú z revolučnej myšlienky alebo nového objavu a snažíme sa ich vyvinúť do podôb, aby ich verejnosť mohla ľahko používať. Ktokoľvek môže vytvoriť novú aplikáciu alebo produkt, samozrejme v súlade so základnými pravidlami. Často však nie je čas zamyslieť sa nad vplyvom týchto nástrojov na spoločnosť, na náš každodenný život a na naše vzťahy. Tieto elementy totiž vyžadujú úplne iné perspektívy a procesy, ako sú tie štandardne využívané vo vývojových postupoch. Preto sme sa rozhodli každoročne vyzývať umelcov, dizajnérov, no často aj akademikov a vedcov,

aby poskytli svoj objektív nahliadnutia na technológie a ich miesto vo svete. Tieto nahliadnutia majú byť inšpiráciou, reflexiou, no najmä príležitosťou na nové diskusie, ktoré by sa možno v čisto technologických alebo čisto umeleckých kolektívoch nikdy neuskutočnili. Dôležitou súčasťou toho, čo v Bratislave robíme, aj keď zatiaľ len vo veľmi malej miere, je alternatívne vzdelávanie v oblasti kreatívneho využitia technológií. Uvedomujeme si obrovskú potrebu ľudí, ktorí majú pomerne hlboké porozumenie pre technológie a zároveň sú schopní abstraktného a kreatívneho myslenia. Veríme, že tieto dve v školách často separované zručnosti sú práve tými, ktoré potrebujeme u ľudí rozvíjať súčasne. Sensorium má slúžiť ako otvorená platforma, ktorá poskytuje bezpečné prostredie na multidisciplinárnu konverzáciu, vzdelávanie a zdieľanie skúseností. Zároveň táto platforma dáva priestor na prezentáciu a vývoj umeleckých foriem využívajúcich technológie ako hlavnú súčasť svojho výrazového jazyka.“



Joachim Sauter



Choreographic Coding Lab X

Konferencia

Témami tohtoročných prednášok festivalu Sensorium boli interaktívna architektúra (Jessica In), novomediálne priestory (Joachim Sauter), mixovanie reality (Andrej Boleslavský), digitálna poézia (Christian „Mio“ Loclaire), inovatívny prístup ku kultúrnemu dedičstvu (Jan Nikolai Nellse), interaktívne príbehy (Annette Mees) a ďalšie. Koncept *Homo arbiter formae* naplnili jednotliví prednášajúci najmä v troch aspektoch. Prvým z nich bol vzťah medzi tvorcom a výsledkom jeho práce alebo jej častí. Tvorcovia často pracujú na nástrojoch, ktoré spätne produkujú / renderujú / generujú samotné dielo, a tým sa vzťah medzi tvorcom a dielom vzdaluje. Druhým aspektom bola rola tvorcu, ktorá sa mení. Tvorca sa začína podobať „systémovému mysliteľovi“, keďže sa už zaoberá viac definíciou systémov pravidiel, procesov a parametrov. Tieto dokážu zrodiť „momentky“ konkrétnej práce. V tohtoročných prácach, rovnako ako aj v prácach mnohých prednášajúcich z minulých rokov vidno estetické fenomény, ktoré stelesňujú tento meniaci sa vzťah.

Headlinerom konferencie bol oceňovaný nemecký dizajnér Joachim Sauter⁷, CEO Berlínskeho štúdia ART+COM⁸. Jeho doménou je experimentovanie s digitálnymi technológiami, je známy spoluprácou s islandským skladateľom Ólafurom Arnaldsom. Jeho kinetické skulptúry a inštalácie odkazujú na široké spektrum tém, ktoré sa opierajú o novomediálnych umelcov, ale aj dielo Marcela Prousta či Josefa Beyusa. Sauterova prednáška bola o implikácii digitalizácie do nášho fyzického sveta, o zlučovaní imateriálneho virtuálneho s fyzickým. Jeho cesta k „výpočtovej kinetike“ (*computational kinetics*), ktorou sa zaoberá v súčasnosti, viedla cez grafický dizajn, prácu s papierom, výrobu filmu z celulóidu, zahŕňajúcu aj chemický proces, až po digitálne naprogramované inštalácie. Forma vyjadrenia pre neho vždy vychádza z projektu. V rámci prednášky predstavil projekt Kinect⁹, ktorý štúdio ART+COM pripravilo pre BMW

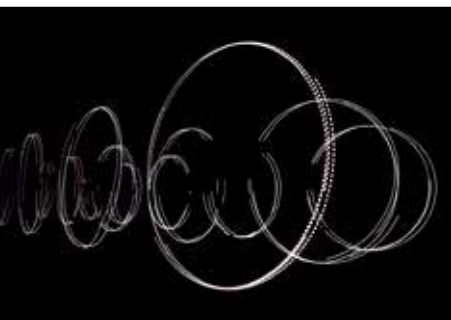
múzeum na základe idey vytvorenia dynamiky povrchového priestoru. Témou inštalácie Kinect bolo hľadanie formy v dizajne áut. Ako Sauter na prednáške objasnil, ich proces tvorby spočíval v experimentovaní s jednotlivými časťami idey až k dokonalému tvaru (guli) a pohybu (motor), na ktoré sa napojil výpočtový dizajn (*computational design*), resp. výpočtové umenie (*computational art*). Vznikla z toho sedemminútová choreografická postupnosť, od chaosu, cez priestorový biely šum až po prvé geometrické tvary, ktoré voľne súvisia s kontúrami vozidla. Následne divák objavuje vzájomne sa prelínajúce série konkurenčných foriem. V závere procesu vzniká konečný tvar vozidla.



Inštalácia agentúry Triad Advertising

Workshopy

Festival ponúkol dva veľmi zaujímavé workshopy a viacerí ich účastníci pricestovali až z veľmi ďaleka (Južná Kórea). Workshop *Computer Vision for Mixed Reality* viedol na festivale Joshua Noble, dizajnér a inžinier, ktorého práca kombinuje kódovanie, dizajn a fikciu. Ako dizajnér Noble vytvára prototypy lietadiel (napr. prvý Boeing), automobilov, šatníkov, budíkov, ale aj alternatívne vízie súčasnosti a blízkej budúcnosti. Vo svojej práci pre spoločnosť Teague sa zaoberal aj novými spôsobmi interakcie v oblasti priemyslu a produktového dizajnu¹⁰. Účastníci jeho workshopu skúmali a skúšali, ako sa počítačové videnie používa na vytváranie rozšírenej a zmiešanej reality, rozpoznávanie objektov a na pochopenie obrazového kontextu. Oboznámili sa aj s konkrétnymi typmi kamier a stratégií pre prácu s počítačovým videním pri tvorbe umenia, natáčaní videí a filmov, budovaní inteligentných priestorov a práci s robotikou. Podľa účastníka workshopu Petra Noska bol „workshop dosť elementárny a v porovnaní s minulým rokom pre mňa nie okamžite zúročiteľný. Bolo však zaujímavé rozprávať sa s Joshom o jeho projektoch, o tom, čo učí v Kodani. Workshop ma utvrdil, že najzaujímavejšie diela vznikajú spontánne a neplánovane, najmä pri nejakom ‘glitchi’, chybe v kóde, ktorá vedie k prekvapivému výstupu“.



Inštalácia Red Horizon autorov Gabey Tjon a Tham



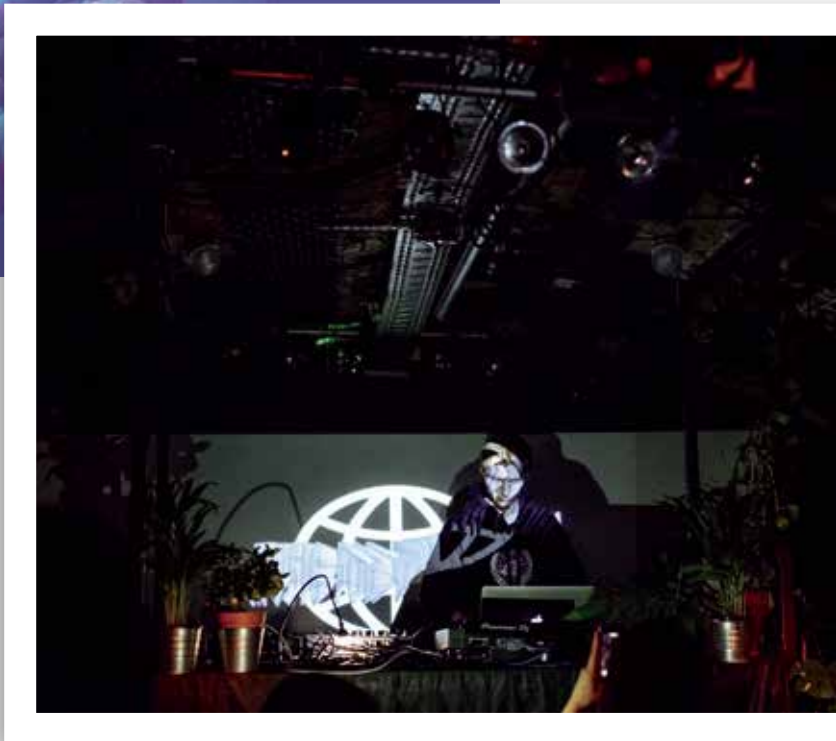
Andrej Boleslavský prednáša o mixovaní realít.

Druhým workshopom bol *Choreographic coding lab*, ktorý je medzinárodne cestujúcim formátom a ponúka možnosť preložiť aspekty choreografického a tanečného myslenia do digitálnej formy a aplikovať choreografické myslenie do praxe. Počas workshopu pracovali účastníci na vlastných ideách prostredníctvom formálnych a neformálnych vzdelávacích aktivít na technickej, choreografickej a konceptuálnej úrovni. Juhokórejská účastníčka Eunji zhodnotila workshop nasledovne: „Naozaj mi pomohol vytvoriť koncept, ktorý som zatiaľ nosila v hlave len ako ideu. Bola to aj skvelá príležitosť rozšíriť vlastný pohľad na moju umeleckú budúcnosť. Odkedy som sa vrátila z festivalu Sensorium do Soulu, rozhodla som sa so svojím tímom naučiť vvvv¹¹ a ďalšie kinetické programy, a to s cieľom prísť na Sensorium 2019 s podporou kórejských inžinierskych spoločností alebo našej krajiny.“



Hudobný program

Okrem uvedených podujatí mal festival aj vynikajúci sprievodný hudobný program, kde sa predstavili škótsky producent Lanark Artefax, Tomáš Prištiak aka 1/2 Tante Elze s novým projektom Mechanical Heart Valve, ktorý pracuje výlučne s live samplingom umelej srdcovej chlopne. Estónsky zvukový nomád – Norman Orro aka Music For Your Plants zbral festivalové auditórium na výpravu do džungle surovej a virtuálnej reality.



Estónsky zvukový nomád – Norman Orro aka Music For Your Plants

Na záver

Festival Sensorium patrí spolu s košickými Art & Tech Days k veľmi výnimočným podujatiam zameraným na progresívne prepojenie vedy, umenia, technológií a budúcnosť kreatívneho priemyslu. Podujatia fungujú od roku 2016 a rovnako prinášajú konferencie, workshopy, inštalácie a hudobný program. Konferencia Art & Tech je rozsiahlejšia a obohatená aj o program pre deti. Obe podujatia vďaka účastníkom „praskajú vo švíkoch“ a koncept *Homo arbiter formae* – človek, čo robí estetické rozhodnutia, môže byť spoločným heslom. Návštevníkom pomôžu otvoriť obzory do nových, nielen umeleckých dimenzií. Len je občas zvláštne, ako sa väčšina prednášajúcich zhoduje, že najpravdepodobnejším a najlepším scenárom budúcnosti je ovládnutie ľudstva umelou inteligenciou. Preto netreba zabúdať na slová Jacka Wesleyho Burnhama, že *Homo arbiter formae* robí aj „hodnotiace súdy, ktoré určujú smer technologického úsilia“. ■

Eva Pavlovičová absolvovala Právnickú fakultu Univerzity Komenského a réžiu a produkciu na Filmovej škole v Zlíne. Je spoluzaklatelkou časopisu KINEČKO. Nadšenie pre animáciu získala ako riaditeľka festivalu Fest Anča, kde pôsobila v rokoch 2012 – 2014. Produkovala a distribuovala animované a experimentálne filmy v spoločnostiach BFILM a FILMTOPIA. Od roku 2017 sa intenzívne venuje tvorbe verejných politík v oblasti kreatívneho priemyslu so zameraním na audiovizu a multimédiá na MK SR.

- 1 Burnham, Jack Wesley: System Aesthetics. In: *Artforum*, roč. 7, č. 1, 1968, s. 30 – 35.
- 2 Resonate je festival pre umeleckú a digitálnu kultúru, ktorý sa koná každoročne v Belehrade v Srbsku od roku 2012. Ide o najväčší mediálny festival v Srbsku.
- 3 Carmen Salas je nezávislá kultúrna producentka a kurátorka pracujúca na pomedzí umenia, technológie a digitálnej kultúry. Má vyše 12-ročné skúsenosti v oblasti strategického dizajnu ako kurátorka, v riadení a produkcii podujatí a rôznych digitálnych projektov. Vo svojej kurátorskej práci sa zameriava na skúmanie tvorivého a kritického využitia nových technológií a nové metódy umeleckej tvorby, výroby a distribúcie, ktoré priniesla digitálna revolúcia.

- 4 TodaysArt je transdisciplinárna platforma, ktorá vznikla v roku 2005 pre medzinárodné talenty, tvorcov a priekopníkov skúmajúcich nové možnosti a formy vyjadrovania. TodaysArt sa usiluje o podporu inovácií, tvorivosti a verejného záujmu pre aktuálny vývoj v oblasti umenia, kultúry a spoločnosti. Okrem každoročného festivalu v Haagu a Tokiu spoluorganizuje TodaysArt podujatia, výstavy a prezentácie na celom svete.
- 5 Burnham, Jack Wesley: Real Systems Art. In: *Artforum*, roč. 8, č. 1, 1969, s. 40 – 45.
- 6 Burnham, Jack Wesley, ref. 1, s. 30-35.
- 7 Po absolvovaní akadémie výtvarných umení v Berlíne študoval Joachim Sauter na Nemeckej akadémii pre film a televíziu v Berlíne. Od polovice 80. rokov pôsobil ako mediálny umelec a dizajnér. Od začiatku sa zameriaval na digitálne technológie a experimentuje s tým, ako môžu byť použité na vyjadrenie obsahu, formy a rozprávania. V roku 1988 založil spoločnosť ART+COM spolu s ďalšími umelcami, dizajnérmi, vedcami, hackermi a technikmi. Ich cieľom bolo prakticky preskúmať nové médiá v oblasti umenia a dizajnu. Vystavoval v Centre Pompidou v Paríži, na benátskom bienále, v múzeu Stejdilik v Amsterdame, Múzeu súčasného umenia Sydney, Deichtorhallen Hamburg, viedenskej Kunsthalle, ICC Tokio, Getty Center Los Angeles, MAXXI Rím.
- 8 Viac na: <https://artcom.de/>.
- 9 Viac na: <https://artcom.de/en/project/kinetic-sculpture/>.
- 10 Je tiež autorom šiestich kníh o kódovaní a elektronike pre umelcov a dizajnérov vrátane titulov *Programming Interactivity* a *Arduino in Action*. Vyučuje Interaction Design Program na vzdelávacom inštitúte CIID v Kodani.
- 11 softvér na programovanie nazívo.



Odevné závody kapitána Nálepku Prešov

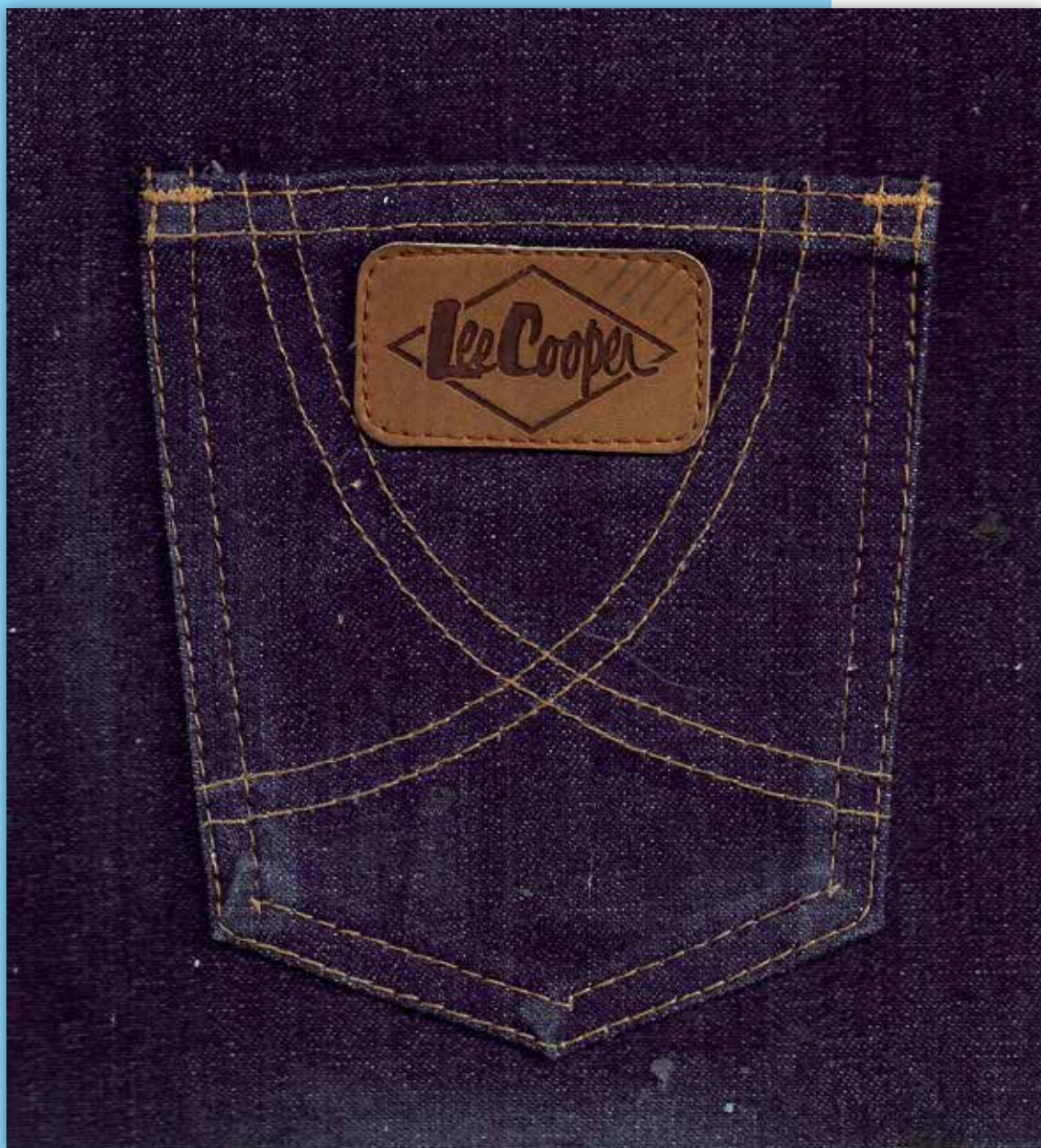
Text Zuzana Šidlíková

Foto archiv SMD, Magdaléna Brellošová

Chlapčenský model z produkcie OZKN,
1956. Repro: Móda – textil 1956

Keď sa Východ spojil so Západom

Džínsy v licencií Lee Cooper



Skúmať históriu textilného podniku je dlhodobý a mnohvrstevný proces. Začína pátraním v archívoch. Kde zväčša zistíte, že materiály sú čiastkové, absentuje dokumentácia týkajúca sa produkcie, alebo dokonca fond podniku ani neexistuje. Ešte že si činnosť závodu občas všimla dobová denná tlač alebo dokonca vyslal nejaký magazín na cestu svoju redaktorku, ktorá mala čitateľom priblížiť aktivity a úspechy nášho priemyslu. Ako to však s výrobou skutočne bolo, ako fungoval výrobný systém, aké boli obchodné vzťahy, ako pracovalo vývojové oddelenie a kto bol dizajnérom týchto masovo vyrábaných produktov? Cez sociálne siete sa mi podarilo osloviť jednu z bývalých návrhárok Odevných závodov kpt. Nálepku, ktorá v rozhovore priblíži prácu vo vývojovom ateliéri. Podnik bol orientovaný najmä na výrobu detského ošatenia, pracovného oblečenia, ale v rámci Československa bol skutočne výnimočný práve preto, že začal produkovať licenčné džínsové výrobky značky Lee Cooper.

Prvá stopa prešovského podniku siaha do roku 1939. Vtedy tu vznikla odevná firma Magura. Po roku 1945 postihli veľké podniky znárodňovacie procesy. Tie sa však dotýkali len firiem nad 500 zamestnancov, čo sa mnohým podarilo aspoň formálne uhrnúť znížením reálneho počtu a znárodneniu sa tesne po vojne vyhli. Po nástupe komunistickej strany k moci v druhej vlne znárodnenia v roku 1948 sa napokon do vlastníctva štátu dostala aj Magura. Keď sa podnik dostal pod národnú správu, rodina Magurovcov sa rozhodla odísť do Švajčiarska. Podnik pričlenili k menšiemu závodu Jána Bohňu a premenovali na Odevné závody Prešov, zároveň sa v snahe o centralizáciu prepájali s ďalšími v republike. V roku 1949 došlo k ďalšej reštrukturalizácii a vyčleneniu Odevných závodov, národného podniku, v Prešove. V jeho názve nastala zmena až v roku 1953, keď sa vyhláškou ministerstva

premenoval na Odevné závody kpt. Nálepku, národný podnik, v Prešove.

V roku 1947 mal podnik 700 zamestnancov, začiatkom päťdesiatych rokov narástol na 2 000, koncom sedemdesiatych rokov ich počet bol dokonca 6 000. Okrem centrálného závodu v Prešove sa k nemu postupne pripájali ďalšie prevádzky, a to v Košiciach a Michalovciach. V roku 1957 pribudli závody v Lipanoch a Svidníku. Neskôr aj závod v Humennom. Podnik vyrábala detské ošatenie (chlapčenské a dievčenské) a pánske odevy – obleky, oblečenie na voľný čas i moderné pracovné odevy.

S rozvojom podnikov sa v Československu začalo budovať aj odborné školstvo. V prešovskom závode vzniklo odborné učilište v roku 1951. Škola pripravovala odborný dorast aj pre iné závody. Od roku 1961 fungovala aj večerná Priemyselná škola odevná.

Postupne produkcia podniku narastala, pričom sa rozširovali aj možnosti využitia nielen prírodných, ale aj nových syntetických materiálov. Práve syntetické materiály sa stali v sedemdesiatych rokoch 20. storočia dôležitou témou pre odevy mladej generácie. Ako hodnotili *Prešovské noviny* v roku 1986: „Za minulý rok vyprodukovali OZKN takmer 9 miliónov výrobkov – junácke a pánske nohavice, plášte, pracovné odevy, obleky pre deti predškolského a školského veku, bavlnené a syntetické plášte, polyamidové bundy pre všetky vekové kategórie.“¹

Dôležitou fázou produkcie, ktorá prepájala výrobnú a obchodnú časť procesu, boli obchodné kontrakty. Tie sa konali na rozličných miestach v republike: napríklad Karlových Varoch, Prahe, Prostějove, Vysokých Tatrách, Trenčíne či Bratislave. Tu nákupcovia rozhodovali o tom, aké výrobky sa dostanú na pulty našich predajní a ktoré pôjdu na export. Podnik vyvážal širokú

škálu produktov najmä do Sovietskeho zväzu, export bol však od konca šesťdesiatych rokov aj do Bahrainu, Etiópie, Iraku, na Island, do Jemenu, Jordánska, Kanady, Kuvajtu, Libanonu, Libérie, Líbye, Malty, Nórska, Švédska, Rakúska, Švajčiarska, NSR, Ugandy, Zambie, Juhoslávie a Veľkej Británie.²

V roku 1981 získal podnik licenciu od značky Lee Cooper a venoval sa najmä modernej úprave licenčných výrobkov – džínsov. Riaditeľ závodu Štefan Kravčák uviedol v *Prešovských novinách*: „Licenčná výroba Lee Cooper zavedená v roku 1981 tvorí dnes 40 % produkcie základného závodu v Prešove. Vyrobili sme tu 215 tisíc kusov značkových výrobkov, za 41 miliónov korún. V roku 1984 bola výroba inovovaná. Začali sme vyrábať nové druhy odevov, blúzóny, vesty, sukne, neštandardné druhy nohavíc. (...) Vývoz do socialistických štátov je orientovaný najmä do ZSSR.“³

Výrobu denimového oblečenia však sprevádzali problémy týkajúce sa najmä materiálu. Po značkových výrobkoch Lee Cooper bol intenzívny dopyt, postupné navýšenie výroby bolo však limitované chýbajúcim materiálom, ktorý bolo nutné dovozovať z nesocialistických štátov.

Ako v rozhovore uviedol Milan Porubský, bývalý riaditeľ Slovakotexu, získaniu licencie na výrobu značky Lee Cooper predchádzalo viacero rokovaní na úrovni federálneho Ministerstva financií, ktoré malo financie na nákup strojno-technického vybavenia a licencie. Rozhodovalo sa medzi OZKN Prešov a KRAS-om Brno. Prešov dostal napokon mimoriadne zdroje, keďže za značku bolo treba platiť licenčný poplatok, ktorý uberal z výnosu predaja. Získať pre podnik financie však nebola jediná úloha, musel sa tiež vyriešiť problém s časovou normou: „Sám majiteľ Michal Cooper nás previedol cez dva závody v zahraničí,

IV./88 - I./89

Chlapečská bunda - letná
PAD

PSU - MŠV

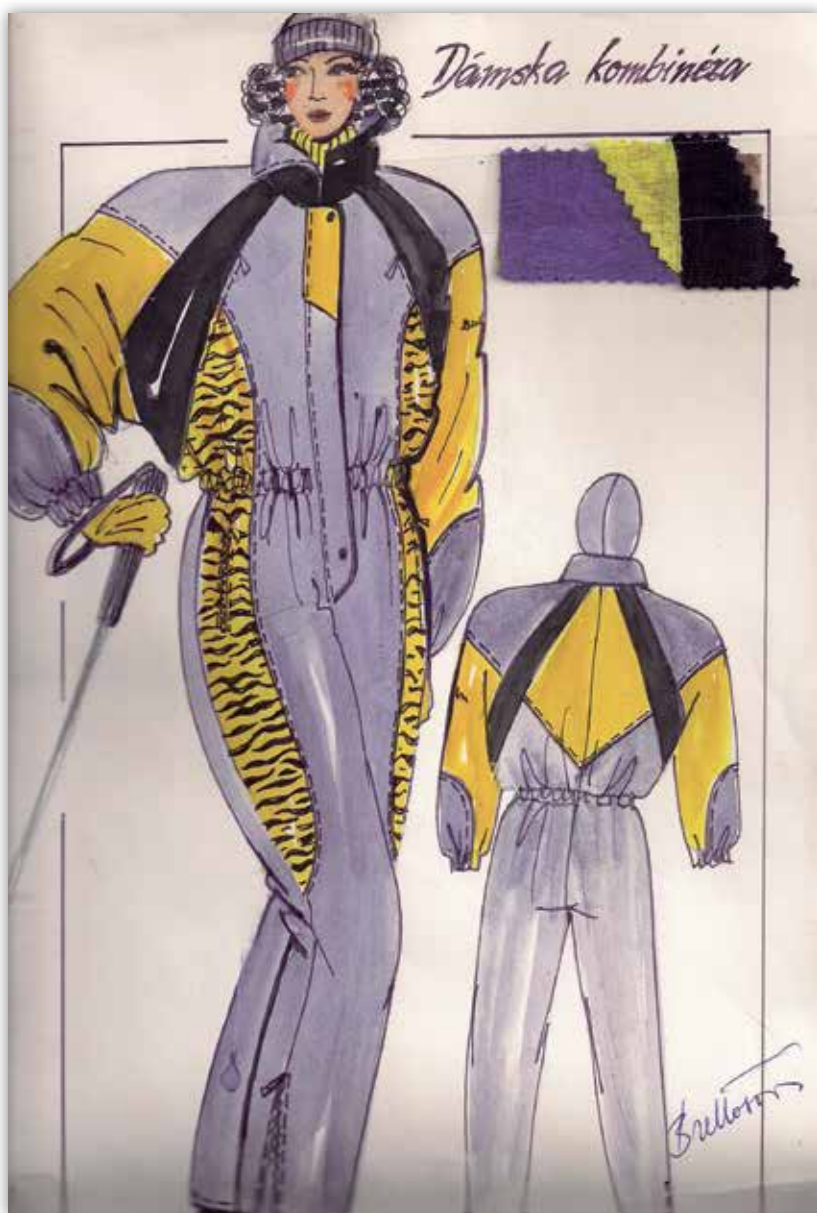
Módna kresba Magdalény Brellošovej
pre OZKN, 80. roky. Foto SMD



Odberateľia požadujú chlapečské bundy gestrofarebné.

Požiadavka : IV Q - 15 900
I. Q - 26 800

Mostrválený náugh
dňa: 05 - 02 - 88



Módna kresba Magdalény Brellošovej
pre OZKN, 80. roky. Foto SMD

kde nám chcel dokázať, že jeden kus nohavíc sa dá na špecializovanej linke vyrobiť za 28 minút na pracovníka. V Tunise sme to videli, ale kvalita bola nízka, neeurópska. Cez kvalitu sme sa nakoniec dostali na 46 minút na pracovníka a po dvoch rokoch sa nám to podarilo znížiť na 45 minút. Výroba priniesla v závode veľa starostí, ale nakoniec aj slávu a schopnosť konkurovať silným,“ konštatoval Porubský.

Prudký rozvoj podniku sprevádzajú čísla: od roku 1948 do roku 1970 stúpala výroba 14-násobne, počet zamestnancov sa znásobil 8-krát, investície boli v hodnote 110 miliónov korún.⁴ Porevolučné dejiny závodu majú podobný príbeh ako mnohé ďalšie, v roku 1991 národný podnik zanikol, časť ľudí prepustili a osamostatnilo sa niekoľko závodov v Michalovciach, Košiciach a Lipanoch. Po delimitácii tu vzniklo päť nových podnikov – OZKN Prešov a Svidník, Zekon Michalovce a Humenné, Kodex Košice, Odeva Lipany, OZEX Prešov. OZKN Prešov boli v roku 1996 sprivatizované skupinou Ross, s. r. o., v roku 2006 sa však podnik dostal do konkurzu.



Džínové bundy realizované podľa návrhu
Magdalény Brellošovej, 80. roky.

Magdaléna Brellošová patrí k tým dizajnerkam, ktoré sa podieľali na činnosti veľkého priemyselného podniku, ale tiež podnikali v porevolučnom období. Založila si vlastnú značku a dotýkali sa jej nové ekonomické pravidlá otvoreného trhu. Po absolvovaní prešovského gymnázia (1969 – 1973) bola zamestnaná v Odevných závodoch kpt. Nálepku v Prešove. Tu pracovala najskôr ako technická kreslička, po roku nastúpila na pozíciu návrhárky. V roku 1992 založila vlastnú odevnú značku Design Brell.

Odhodlanie nastúpiť na pozíciu návrhárky neodradili ani protesty rodičov, ktorí vás nechceli poslať na strednú školu mimo Prešova. Absolvovali ste napokon gymnázium. Aké boli v tom čase možnosti a čo

napokon rozhodlo, že ste na pozíciu kresličky v Odevných závodoch kpt. Nálepku v roku 1973 nastúpili?

↓

Od útleho detstva boli mojou súčasťou farbičky, skicáre, handričky a vlny. Keď som mala sedem rokov, naučila som sa pliesť, háčkovať a šila som na bábiky. Na základnej škole sme s kamarátkou celé prázdniny niečo kreslili, vymýšľali a tvorili. V tých časoch bol mojím obľúbeným časopisom *Dievča*, tak som si začala šiť niečo pre seba. Po ukončení základnej školy som chcela ísť študovať na SŠUP do Bratislavy. Rodičia s tým ale nesúhlasili, pätnásťročnú ma do Bratislavy nechceli pustiť. Triedna rozhodla, že mám ísť na gymnázium. Neskôr som sa zúčastnila návrhárskej súťaže v spomínanom časopise. Uspela som veľmi dobre a pozvali ma do Ostravy na celorepublikové kolo. Úspech ma ešte viac povzbudil, aby som sa nevzdala túžby stať sa návrhárkou. Po ukončení gymnázia som si dala žiadosť do OZKN. Začala som pracovať ako technická kreslička, ale mala som dovolené aj navrhovať. Po roku práce som získala Zlatú Fatimu v Trenčíne. Po troch rokoch som pracovala už len ako návrhárka a pre podnik som vyhrala mnoho ďalších ocenení v Trenčíne, neskôr pribudli Zlaté medaily a Zlaté stuhy v Brne a v Liberci. Musím povedať, že na finalizácii modelov sa podieľali aj konštruktéri a modeloví krajčíri. To, čo vyhralo, sa muselo vyrábať. Do výroby sa konečne dostali aj veľmi zaujímavé modely. Samozrejme, záležalo aj na obchodníkoch, či si to do svojich obchodov objednali. Boli dosť konzervatívni a nemali také informácie o módných trendoch ako my.

Čo bolo v náplni vašej práce a každodennou činnosťou?

↓

Vývojové stredisko, kde som pracovala v návrhárskom ateliéri, bolo na podnikovom riaditeľstve. Súčasťou boli aj modelári, t. j. konštruktéri strihov a modelová dielňa. Podnikové

riaditeľstvo zastrešovalo závody v Prešove, Lipanoch, Michalovciach, Svidníku a Košiciach. V OZKN pracovalo niekedy 6 000 ľudí. Náplňou našej práce bolo navrhnuť podľa požiadaviek množstvo odevov. Boli to chlapčenské a dievčenské oblečenia od predškolského cez mladší školský vek, pre starších školákov až po dospelosť, čiže oblečenie pre mládež. Sortimentom našej výroby v OZKN v jednotlivých závodoch boli zimné a letné bundy, otepľovačky, plášte, nohavice, pánske obleky a bundy, ako aj oblečenie na voľný čas pod značkou Prekon. Nechýbali ani pracovné odevy, a to pánske aj dámske. To všetko sme vyrábali pre tuzemský trh. Na export pre ZSSR sme navrhovali pánske obleky, bundy a nohavice, ale aj chlapčenské obleky.

Kolko návrhárok v ateliéri na podnikovom riaditeľstve pracovalo, pomenúvate si na mená a rozdelenie práce medzi vami? Bol niektorý produkt taký obľúbený, že bol po ňom mimoriadny dopyt? V akých veľkých sériách sa odevy OZKN produkovali?

↓

Keď som v roku 1973 nastúpila do OZKN, bolo nás v ateliéri šesť. Dve technické kresličky a štyri návrhárky. Boli to šikovné dámy, ktorých mená si samozrejme pamätám: Janka Kusá, Mária Timková, Kveta Pončáková, Mária Greplová, Marta Šoltisová a ja. Pracovala tu ešte pani Helena Lechová. To boli sedemdesiate roky. Neskôr sa všetko pomenilo a v osemdesiatych rokoch prišli nové kolegyně. Bolo nás päť a neskôr len štyri. Z toho boli vždy dve technické kresličky. Takže ako návrhárky vtedy pracovali Klára Benkoová, Iveta Vrábeľová a ja. Technické kresličky boli pani Terézia Mitrová a Iveta Blašková a neskôr Katka Tomečková. Týždenne sme museli každá urobiť aspoň desať detailných návrhov. Tieto vždy v pondelok schvaľovala komisia, kde bolo asi 13 ľudí. Pozostávala z konštruktérov, technologov,

zásobovačov a odbyťarov. Schválené návrhy sa potom dostali k modelovým konštruktérom a títo zhotovili strihy. Práca návrhárky spočívala aj v tom, že si daný model sledovala až do finálneho ukončenia v modelovej krajčírskej dielni. Úzko sme spolupracovali s konštruktérmi – modelármi, ale aj krajčírmi. Okrem toho sme chodievali do textilných podnikov na výber materiálov. Nedá sa povedať, či bol alebo nebol po konkrétnych modeloch veľký dopyt. Všetko bolo potrebné a dopyt bol vždy. Niekedy sa vyrábalo z jednotlivých modelov aj 5 000 kusov.

Okrem centrálneho závodu v Prešove existovali aj pobočné prevádzky v Košiciach, Michalovciach, Lipanoch, Svidníku a neskôr v Humennom. V jednotlivých prevádzkach bol iný, špecializovaný typ výroby?

↓

V Prešove sme vyrábali nielen Lee Cooper – voľnočasové odevy, ale hlavne pánske obleky, nohavice na export do západnej Európy, ale i do ZSSR. Všetko bola práca vo mzde okrem odevov pre ZSSR, ktoré sme navrhovali podľa osobitného zoznamu my. V Lipanoch sa vyrábali tiež odevy na voľný čas – zimné a letné bundy, otepľovačky, jarné plášte. V Michalovciach, Humennom a Košiciach pracovné odevy.

Ako prebiehal proces od nápadu k realizácii? Mali ste ako inšpiráciu dostupné zahraničné časopisy? Cestovali ste do pražského ÚBOK-u?

↓

Sledovali sme módné trendy, mali sme aj zahraničné časopisy, chodievali sme do Prahy na Ústav bytovej a odevnej kultúry na semináre, kde nám odovzdávali svoje poznatky zo služobných ciest v západnej Európe. Okrem módných trendov sme museli ovládať napr. aj to, ktoré stroje sú nevyužité, a vymyslieť niečo, aby nestáli ladom. Mnohokrát sme vymýšľali niečo lákavé na staré zásoby látok a drobnú prípravu, na tzv. ležiaky.



Cesty po zahraničných závodov podniku Lee Cooper. Foto archív Magdalény Brellošovej

Dotýkali sa priamo vašej práce kontrakty? Kto vám zadával témy či iné parametre, z ktorých ste pri návrhoch vychádzali?

↓

Témy pri práci nám neurčoval nikto. Ako som už spomínala, dostali sme zoznam odevov, ktoré treba navrhnúť. Každý štvrťrok, ako sa dokončila kolekcia, zasadla komisia a konala sa tzv. žirovačka. Niektoré modely sa z rôznych príčin vylúčili a celá nová kolekcia spolu s nami, modelármi, manekýnkami a manekýnmi, ako aj našimi odbytármi poputovala na výber fazón do vopred určeného mesta v rámci ČSSR. Opäť sa tu zišli zástupcovia obchodu z jednotlivých krajov a zástupcovia výrobných podnikov. Pre návrháry bolo veľmi dôležité počúť ich požiadavky. Boli pomerne konzervatívni a na trh sa báli priniesť nové veci, ktoré sme im ponúkli. Aj preto sme v ČSSR zaostávali asi dva roky za svetom. Módu tu mnohokrát nediktovali návrhári, ale obchod.

Ako to bolo s exportom kolekcie do zahraničia? Mali ste možnosť cestovať na veľtrhy aj za západnú hranicu?

↓

Čo si spomínam, naše modely na export sa brali najmä do ZSSR. Tak to bolo v každom podniku. Pre západnú Európu sa robila aj tzv. práca vo mzde. Najväčším prínosom pre mňa boli služobné cesty, osobne som niekoľkokrát navštívila Francúzsko a Nemecko. Často som na módne veľtrhy chodievala sama a trvalo to asi päť dní. Tam som mohla načerpať veľa inšpirácie, ktorá sa mi dostala pod kožu.

Mali ste možnosť vycestovať do firmy Lee Cooper v Anglicku a Francúzsku. V roku 1981 sa začali v Prešove vyrábať licenčné džínsové výrobky tejto značky, čo bola v rámci odevného priemyslu v tej dobe prvá skutočne významná kooperácia medzi Východom a Západom. Ako si na tieto cesty a rozbehnutie výroby spomínate?

↓



Návrháčky podniku: zľava Mária Timková (neskôr odišla do Plety), technická kreslička Helena Lechová a Magdaléna Brellošová. Foto archív Magdalény Brellošovej

V osemdesiatych rokoch sme ako prví v ČSSR začali vyrábať denimové oblečenia pod zn. Lee Cooper. S výrobou sa začalo v prešovskom závode, ktorý vyrábala najviac exportu zo všetkých našich závodov. Boli to pánske a dámske džínsy, neskôr aj detské. Vyrábali sa aj pánske a dámske bundy, ale i sukne. Určite to pre náš podnik prinieslo ekonomický rast. Najväčšiu zásluhu na získaní tejto licencie mal náš podnikový riaditeľ Štefan Kravčák. Mala som možnosť navštíviť závody pána Coopra vo Francúzsku a Anglicku. Aj dnes sa môžeme s odevmi značky Lee Cooper stretnúť na pulloch našich obchodov. Viem, že boli postavené vysoko efektívne výrobné linky a po týchto denimových výrobkoch bol veľký dopyt.

Vaša rodina je s odevným priemyslom úzko prepojená. Otec pracoval najskôr v odevnom závode v Bardejove od roku 1949, zažil teda obdobie krátko po znárodnení. Od roku 1963 pracoval ako vedúci výroby v OZKN Prešov. Váš brat pracoval v odevnom priemysle aj v deväťdesiatych rokoch. Čo odevný priemysel znamenal pre prešovskú oblasť a ako sa vyvíjal práve cez vaše osobné vzťahy a rodinné súvislosti?

↓
Môj otec Ján Michrina celý život pracoval v OZKN. Bol to veľmi zodpovedný človek a a uznávaný odborník v odevnom priemysle. Najprv pracoval v OZKN v Bardejove a v roku 1958 bol vymenovaný za riaditeľa závodu OZKN Michalovce. Tam som prežila krásne detstvo, bývali sme v areáli továrne. Vtedy sa tam šli pracovné odevy, hlavne modré montérky. V Michalovciach sme bývali päť rokov a potom otca preložili v roku 1963 do Svidníka. Moja mama ani my deti sme si tam nevedeli zvyknúť, a tak sme odišli do Prešova. Otec prišiel za nami a bol vedúcim výroby v prešovskom závode, až kým neodišiel do dôchodku. Zomrel vo veku 64 rokov. Môj o dva roky mladší brat a ja sme sa

stali „odevákmi“. Brat skončil Vysokú školu strojnícku a textilnú v Liberci. Po revolúcii so spoločníkmi odkúpili podnikovú kancelársku budovu, zriadili tam výrobné linky a dnes spolu s manželkou vedú firmy OZEX a EGOTEX, vyrábajú pánsku módu pre Talianov, konkrétne zn. Corneliani.

Čo vás motivovalo svoje skúsenosti začiatkom deväťdesiatych rokov využiť a rozbehnúť vlastnú odevnú značku? Našla si svojich nových klientov?

↓
V OZKN som pracovala 19 rokov a ako podnikateľka 22 rokov. Z podniku som odišla koncom roku 1992, ale ešte celkom vtedy nezanikol. V OZKN som získala mnoho skúseností, po revolúcii som spolu s mojím manželom prišla na to, že si otvorím vlastnú firmu. Názov Design Brell som mala vymyslený ešte za hlbokého socializmu. Bola to fantazmagória, ktorá sa stala skutočnosťou. V roku 1992 som sa zúčastnila súťaže, ktorú vypísalo Ministerstvo vnútra ČSSR na zhotovenie návrhov na kompletný odev pre políciu pre pánov a dámy. Niečo z mojich návrhov vybrali a dostala som prvú väčšiu odmenu. Zobrala som úver na zariadenie dielne a nákup materiálu a prijala som 25 ľudí. Manžel so mnou pracoval len 5 mesiacov a vo veku 45 rokov náhle zomrel, všetko zostalo na mne. Vyrábali sme hlavne dámske a pánske vlnené kabáty, jarné plášte, saká, kostýmy, ale aj zaujímavé zimné dámske bundy. Neskôr sa situácia na tuzemskom trhu zhoršovala. Obchodníci pýtali tovar na komisionálny predaj. Naučili ich to veľkí výrobcovia a pre nás malých to bolo nevýhodné. Najhoršie bolo, že mnohí nechceli platiť. Najviac sa oplátilo robiť prácu vo mzde pre západnú Európu. No mňa to vôbec nebavilo a pre malé firmy to bolo ekonomicky nevýhodné. Prispôbila som sa situácii a dávala som si šiť do väčších firiem len jesenné a zimné odevy. Leto som vynechala. Moje modely som vyvážala do Karlových Varov,

do Prahy – OD Kotva, OD Máj, ale aj do pražských veľkoskladov. Mohli si ich kúpiť zákazníci v Brne, Bratislave, v Košiciach atď. Po niekoľkých rokoch sa situácia opäť zmenila a ja som si urobila módný salón v Prešove. Aj tak ma to najviac bavilo. Nakupovala som látky od výmyslu sveta a keď prišla zákazníčka, na počkanie som jej urobila návrh, ktorý jej pristane. Tak som fungovala až do dôchodku.

Podnik sa rozpadol v roku 1991. Časť ľudí prepustili a osamostatnilo sa niekoľko závodov v Michalovciach, Košiciach a Lipanoch. V roku 2006 sa však závod OZKN dostal definitívne do konkurzu. Ako ste sledovali tieto procesy? Je to skôr otázka pre manažerov, ale dá sa s odstupom času povedať, či bolo možné kolapsom vôbec predísť a ako?

↓
OZKN sa rozpadli, oddelili sa jednotlivé závody, ktoré ako-tak fungujú. Najväčší a najmodernejší závod v Prešove totálne skrachoval. Dovolím si tvrdiť, že to bolo vinou ľudí, ktorí ho dostali, boli nekompetentní, nerozumeli tomu a hľadeli hlavne na svoj prospech. Kedysi tam pracovalo 2 000 ľudí, dnes sú tam hlavne vietnamské a čínske obchody. Je to veľká škoda. ■

Zuzana Šidlíková je historička umenia. V súčasnosti pôsobí ako kurátorka zbierky módy a textilu v Slovenskom múzeu dizajnu SCD. Je autorkou kníh *Móda na Slovensku v medzivojnovom období*, *Textilná tvorba a dizajn v 20. a 21. storočí*, *Stratená móda* a spoluautorkou knihy *Móda na Slovensku*, stručné dejiny odievania.

1 In: *Prešovské noviny*, 24. 1. 1986, nestran., výstrižok fond Slovakotex, SNA.

2 Rodák, Ján. *Prešité roky*. Prešov : Občiansky klub Veľký Šariš, 2014, s. 109.

3 In: *Prešovské noviny*, 24.1. 1986, nestran., výstrižok fond Slovakotex, SNA.

4 Rodák, Ján. *Prešité roky*. Prešov : Občiansky klub Veľký Šariš, 2014, s. 112.

EXPO 67 v Bratislave

Text Martin Zaiček
Foto Adam Šakový

Po vyše päťdesiatich rokoch zavítala do Bratislavy výstava Expo. Teda presnejšie, fragmenty výstavnej prezentácie Československa na tejto prestížnej svetovej prehliadke. Reinštalácia českej expozície Automat na výstavu. Československý pavilón na Expo 67 v Montreale v bratislavskej galérii dizajnu Satelit v Hurbanových kasárňach približuje jej fenomén. Autormi koncepcie výstavy sú Terezie Nekvidová a Daniela Kramerová, ktoré sa téme Expo venujú dlhodobo.



Výstava Automat na výstavu.
Československý pavilón na Expo 67,
Satelit, galéria dizajnu SCD.
12. 4. 2018 – 20. 6. 2018

Autorky výstavy: Daniela Kramerová, Terezie Nekvidová
Kurátori výstavy: Maroš Schmidt, Zuzana Duchová

Fenomén Expo

V 19. a 20. storočí boli jedinečnou prehliadkou pokroku ľudstva – platformou na prezentáciu technickej a kultúrnej vyspelosti národov. Svetové výstavy boli miestom, kde sa tvorila moderna. Na výstave Expo 67 sa zúčastnilo celkovo 62 krajín, z komunistického tábora okrem Československa len Sovietsky zväz, Kuba a Juhoaštória. Československo ako jedna z mála krajín z východnej strany železnej opony využilo možnosť reprezentovať svoju svojbytnú európsku kultúru.

Z dnešnej perspektívy boli výstavy Expo 67 v Montreale a Osake roku 1970 poslednými prehliadkami technooptimizmu, a teda viery, že technológia a vedecký pokrok sú cestou k dosiahnutiu mieru a stability vo svete, a utópie ideálneho humanizmu. Politická realita, hospodárske a ekonomické krízy a narastajúce problémy s ekológiou usvedčili ľudstvo, že cesta, na ktorej sa globálna spoločnosť ocitla, nevedie k naplneniu utópie, ale skôr k opačnému koncu. V kontexte Československa bolo toto vytriezvenie navyše korunované okupáciou a následnou normalizáciou. Technooptimizmus nahradil techno- a sociorealizmus. Možno aj z tohto dôvodu sa tradícia svetových výstav Expo odmlčala na dlhé dekády a bola obnovená až roku 1992 Expom Sevilla. Dnes je účasť na svetovej výstave viac vecou prestíže než ekonomickým benefitom a neľahkou úlohou pre menšie krajiny. Ostatne, od roku 1992 a po rozdelení spoločného štátu Čechov a Slovákov už samostatné nástupnícke štáty nerealizovali pavilóny, ktoré by pre domáce prostredie a medzinárodnú prestíž predstavovali významný architektonický medzník. Z tohto dôvodu sa zameriame na zastúpenia ČSR na svetových výstavách, ktoré na vlne medzinárodného úspechu posúvali hranice možného v domácom prostredí.

Daniela Kramerová bola v roku 2008 spoluautorkou výstavy Bruselský sen¹, ktorá v našom prostredí reflektovala a kriticky hodnotila československú účasť na svetovej výstave pri jej 50. výročí. Expo v Bruseli výrazne ovplyvnilo formovanie domácej architektúry, dizajnu a umenia, preto sa niekedy tento štýl označuje aj ako bruselský.² Výstava, ktorá pripomenula naše zastúpenie na svetovej výstave v roku 1967, vnútorne nadväzuje na predchádzajúcu prezentáciu, hoci nie je tak rozsiahla. Ako sa Československá republika predstavila na výstavách Expo v rokoch 1933 v Chicagu, 1937 v Paríži a 1939 v New Yorku³, to sa nám už asi nikdy nepodarí fyzicky sprítomniť. Pokladáme ich však za významné medzníky architektúry a dizajnu medzivojnového demokratického Československa, reprezentovaného predovšetkým v architektonickej forme samotných pavilónov. Z neskorších výstav Expo z rokov 1958 (Brusel), 1967 (Montreal) a 1970 (Osaka) sa zachovala okrem inventára aj živá pamäť na proces prípravy a realizácie týchto prezentácií.

Rovnako ako výstavu Bruselský sen aj Automat na výstavu. Československý pavilón na Expo 67 v Montreale sprevádza knižná publikácia.⁴ Na výstave si bolo možné si pozrieť niektoré predmety, makety alebo súčasť umeleckých diel vystavených v pôvodnom pavilóne. Väčšia časť montrealskej výstavy totiž ostala na americkom kontinente, do vlasti sa vrátili len drobnejšie artefakty.⁵

Automat na výstavu

– tak znel oficiálny názov výstavy v Satelite, ktorá upriamila pozornosť na filozofiu prezentácie v Montreale. Za krátku dekádu medzi svetovými výstavami v Bruseli a Montreale 1958 – 1967 došlo k výraznému posunu vo vnímaní a koncipovaní výstav. Kým na skorších svetových výstavách, končiac bruselskou prehliadkou, dominovala prezentácia technického pokroku prostredníctvom samotných zariadení, ako sú automobily, lietadlá, spotrebná elektronika, vlakové súpravy alebo turbíny, ktoré boli len okrajovo doplnované umeleckým vyjadrením, tak výstavy počnúc Montrealom tento koncept zavrhl. Technológie sa jednoducho stali bežnou súčasťou života, ktorá už neohurovala davu. Pozornosť publika bolo potrebné získať novou formou zážitku.

Automat je priamou odozvou na spektakulárne výstavné formy, ktoré dominovali československému pavilónu. Diapolyekran a Polyvízia boli synchronizované a automatizované multimedialne diela Emila Radoka a Josefa Svobodu. Pre návštevníkov pavilónu boli azda najpôsobivejšou súčasťou výstavy.⁶ Iným dielom prezentovaným v programe pavilónu, ktorý sa neskôr stal známy širokej verejnosti, bol prvý interaktívny film Kinoautomat (autor Radúz Činčera, scenárista Pavel Juráček, režiséri Ján Roháč, Vladimír Svitáček a technické riešenie Jaroslav Frič).

Všetky tieto diela sa pre svoju technickú komplexnosť vytvorenú pomocou komplikovaných analógových technológií nezachovali, a teda ani nie je možné ich na aktuálnej výstave prezentovať. O to viac zaujme dokumentácia týchto diel, či už formou makiet a modelov alebo video záznamov.



Inštalácia výstavy – české
a slovenské sklo a šperk
z pavilónu ČSSR

Rapido / Eska, Cheb, n.p. –
bicykel, 1966 (súkromná zbierka)



Inštalácia výstavy – publikácie
a katalógy Expo 67 Montreal



Slováci

Veľkým pozitívom práce autoriek výstavy Daniely Kramerovej a Terezie Nekvidovej je pokus o komplexnejšie nazeranie na slovenskú účasť na Expo 67. Slovensko bolo na skorších svetových výstavách zastúpené najmä folklórom, ľudovou tvorbou, prípadne ľudovou architektúrou ako súčasťou kultúrneho dedičstva štátu. Dôvod, prečo boli doboví slovenskí tvorcovia marginalizovaní, mal hlbšie korene, spočíval v kultúrnej, sociálnej a ekonomickej asymetrii republiky. Je preto prínosom (čiastočne) výstavy, ale predovšetkým najmä sprievodnej publikácie, že upriamujú cielene pozornosť na politické pozadie účasti slovenských autorov pri tvorbe obsahu pavilónu.⁷ Na aktuálnej výstave sú zastúpené zachované diela slovenských autorov úžitkového umenia a dizajnu zo zbierok Slovenskej národnej galérie. Či už zo sklárskej tvorby Jaroslava Tarabu, alebo domáci riad z produkcie Sandrik od Jána Čalovku, vyznačujúci sa minimalistickým dizajnom. Umeleckú tvorbu reprezentovali v Montreale napríklad Milan Lahuha, Ľudovít Fulla, Vladimír Kompánek alebo Rudolf Uher. Bronzový model obojstranného reliéfu je aj súčasťou inštalácie, originál plastiky zdobí dodnes okolie kultúrneho centra v Newfoundlande.

Pre Slovákov azda najznámejším artefaktom celého Expo Montreal bol reštauračný pavilón na Ostrove sv. Heleny. Reštaurácia Koliba od architektov Stanislava Talaša a Vojtecha Vilhana⁸ bola po skončení výstavy ako jediná stavebná časť prevezená späť do vlasti, kde na bratislavskej Kolibe slúžila svojmu pôvodnému účelu až do roku 2006.⁹ Vzťah slovenskej (nielen) odbornej verejnosti ku kultúrnemu dedičstvu ilustruje fakt, že budova Koliby bola nenávratne znehodnotená rozsiahlou prestavbou – dnes je ruinou slávnej minulosti.

Satelit

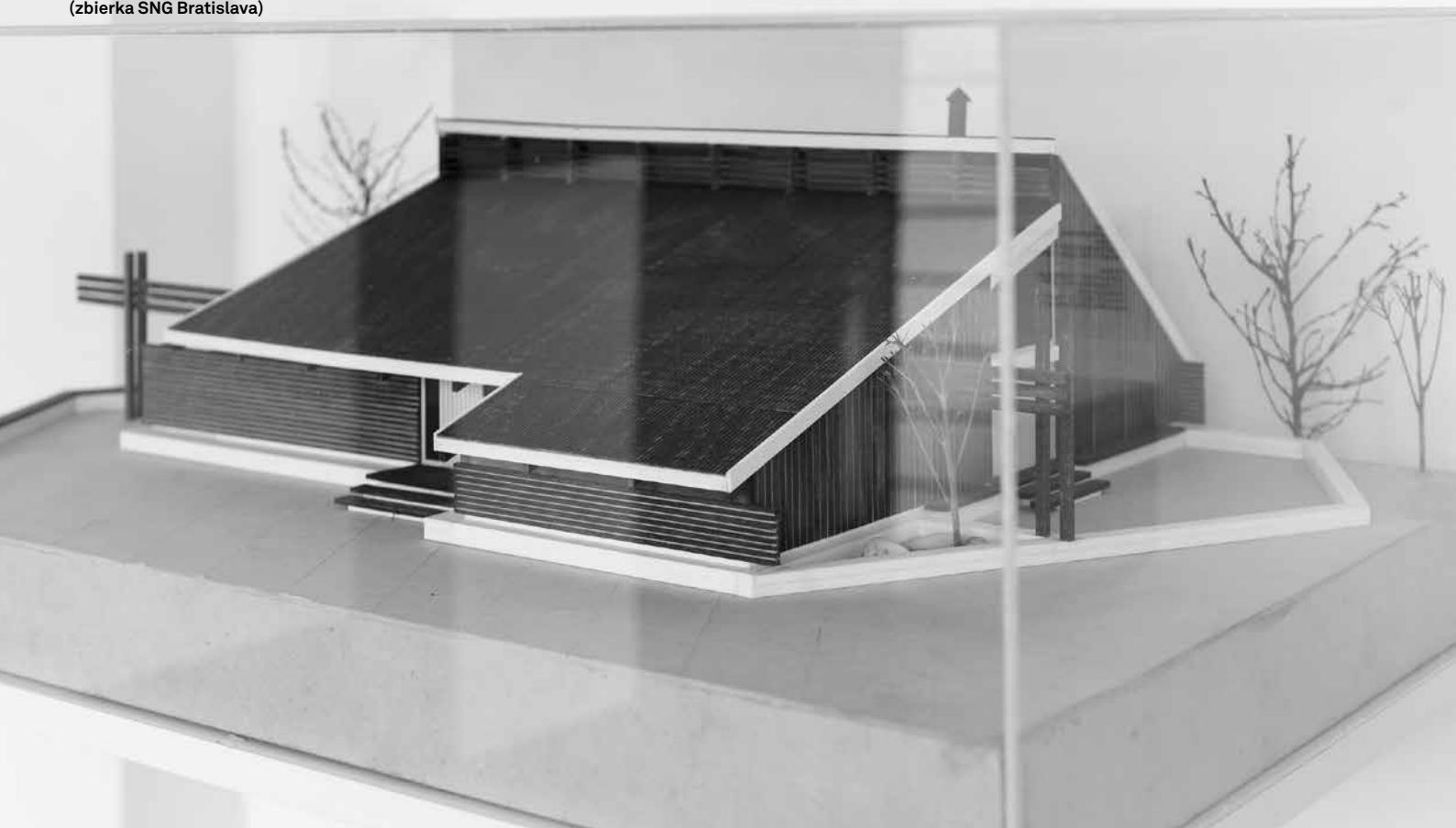
Kým československý dizajn s prívlastkom bruselský brázdí dodnes ulice v podobe električiek T3, výtvarne tvarovaná, odľahčená architektúra, mramorové benátske dlažby a zámočnicke detaily dodávajú charakter stavbám počiatku šesťdesiatych rokov¹⁰, podobné príklady s atribútom „montrealské“ v našej kultúre nenájdeme. Aj napriek tomu existujú priame prepojenia medzi Montrealom 67 a domácou tvorbou. Henrieta Moravčíková v publikácii, ktorá sprevádza výstavu (výstava skôr sprevádza knihu), píše, že na Expo 67 sa tvorila architektúra druhého veku strojov.¹¹ Obrátená pyramída Slovenského rozhlasu je stelesnením technooptimizmu doby, hľadanie nových foriem moderny. Nie náhodou sa v približne rovnakom čase paralelne tvorila koncepcia obrátenej pyramídy v Bratislave a zároveň aj na Ostrove Notre-Dame v Montreale.¹²



Emil Radok a spolupracovníci:
Model Diapolyekranu, magnetická
tabuľa na prípravu kompozícií
Diapolyekranu. Album fotografií
zo zbierky Jaroslava Friča
k audiovizuálnym programom
(súkromné zbierky)

Z obsahovej stránky mala výstava predpoklady na sprostredkovanie fenoménu Expo a jej československého zastúpenia. Bratislavská výstava je však nainštalovaná s dojemom provizórnosti. Samotný priestor galérie Satelit so svojou členitosťou a nečitateľnosťou je možno pre ambíciu dramatickejšie inštalácie Automatu na výstavu: Expo 67 v Montreale pritesný a nepoddajný. Prezentovaná výstava je tak opakom spektaklu výstavy v Montreale. Precíznejšia hra so svetlom a farbou priestoru by čiastočne umožnila navodiť atmosféru zážitku, čo sa ostatne aktuálnej výstave podarilo napríklad inštaláciou v Umeleckopriemyselnom múzeu Moravskej galérie v Brne.¹³ Aj preto je ťažké ubrániť sa dojmu, že výstave niečo chýba. Pokus slovenských partnerov doplniť výstavu o spomienkové predmety Expo 67 však nie je tou cestou, ako výstave pomôcť, a našťastie ostáva návštevníkom táto intervencia ukrytá v odľahlej miestnosti Satelitu.

Stanislav Talaš a Vojtech Vilhan:
Slovenská koliba pre EXPO
67 Montreal. Model 1:200
(zbierka SNG Bratislava)



Suveníry z Expo 67 Montreal
(súkromná zbierka)



Dagmar Rosůlková:
Súprava pre Kolibu, 1965
(zbierka SNG Bratislava)



Ján Čalovka: Príbory a servírovacia misa
z reštauračných zariadení pavilónu ČSSR
(zbierka SNG Bratislava)



Inštalácia výstavy s mobilom Jiřího Nováka
pre Expo 67 v Montreale (zbierka Alšovej
juhočeskej galérie v Hlubokej nad Vltavou)





Inštalácia výstavy – tzv. black box s dokumentáciou o Expo 67 Montreal. V pozadí na stene Mozaiková projekcia programu Diapolyekranu Emila Radoka a Josefa Svobodu (archív Josefa Svobodu)

Pre komplexné a kritické zhrnutie československej účasti na Expo 67 treba siahnuť po knižnej publikácii. V porovnaní s výstavou *Bruselský sen* si bratislavský návštevník hneď neuvedomí spoločenský vplyv výstavy na život v Československu. To však už neleží na zodpovednosti galérie *Satelit* ani autoriek výstavy. Ako priamo poukazujú, Expo v Montreale aj vzhľadom na vzdialenosť kontinentu, kde sa výstava uskutočnila, a roztrieštenosť doby, v ktorej sa konala, jednoducho nevyniesla generáciu autorov so silnou identifikáciou k štýlovej identite.

Kam ďalej?

Je nevyhnutné vytvárať prepojenia medzi globálnym diskurzom a domácou tvorbou. Expo aj vďaka nášmu (československému) zastúpeniu umožňovalo konfrontovať domácu dizajnovú, výtvarnú a architektonickú scénu so svetovým dianím. Mnohí autori mohli vycestovať na miesta výstav a mediálny ohlas v domácich médiách poskytol odbornej verejnosti inšpirácie a informácie o globálnom smerovaní. Dnes sú tieto postupy prirodzené a jednoduché, avšak len donedávna takmer nemožné. Za dva roky uplynie 50. výročie svetovej výstavy Expo Osaka 70, kde sa ČSSR

zúčastnilo poslednýkrát v plnej sile, aj keď vzhľadom na počiatok normalizácie to nebola pozícia sebavedomá a progresívna. Pre uzatvorenie série veľkolepých zastúpení socialistického Československa by bola škoda toto výročie prejsť mlčaním. Aj napriek skromnému vyzneniu aktuálnej výstavy by expozícia venovaná našej účasti na Expo v Osake uzavrela jeden príbeh. Výstavu aj s jej nedostatkami je preto potrebné vnímať pozitívne ako dlhodobý projekt. Aj keď návštevník neodišiel ohúrený, zaiste mu predložená Expo archeológia odhalila málo poznané pohľady na výstavníctvo. ■

Martin Zaiček je doktorand na Fakulte architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave. Vo svojej dizertačnej práci sa venuje problematike neskorého modernizmu v prostredí slovenských kúpeľov. Ako člen výtvarnej skupiny *Opustená (re)kreácia* sa dlhodobo venuje objektom architektúry 20. storočia v slovenských kúpeľoch a rekreačných lokalitách.

- 1 Autorky výstavy Vanda Skálová a Daniela Kramerová; výstava bola prezentovaná v rokoch 2008 – 2009 v Galérii hlavného mesta Prahy v Mestskej knižnici, v Moravskej galérii v Brne a v SNG v Bratislave.
- 2 Kolektív autorov: *Bruselský sen*. Praha : Arbor Vitae, 2008.

- 3 V roku 1933 pavilón v Chicagu navrhol architekt Kamil Roškot. V roku 1937 v Paríži na brehu Seiny realizovali vysoko oceňovaný pavilón podľa návrhu architekta Jaromíra Krejčara, autora dnes chátrajúceho liečebného domu Machnáč v Trenčianskych Tepliciach. Výstavu 1939/1940 v New Yorku, ktorú Československo vzhľadom na jeho násilné rozdelenie nedokončilo, pripravoval opäť architekt Kamil Roškot.
- 4 Nekvidová, Terezie – Kramerová, Daniela a kol.: *Automat na výstavu. Československý pavilón na EXPO 67 v Montreale*. Cheb – Praha : Galerie výtvarného umění Cheb, Akademie výtvarných umění, 2017, 303 s.
- 5 Samotný pavilón od architekta Miroslava Řepu po ukončení svetovej výstavy odpredali regionálnej vláde v odľahlej kanadskej provincii Newfoundland a Labrador, kde dodnes slúžia ako kultúrne centrum v meste Grand Falls – Windsor a čiastočne ako športové centrum v meste Gander. Nekvidová, Terezie: *Výstavníctví na vrcholu*. In: Ref. 4, s. 75.
- 6 Bernátek, Martin: *Spektácky synchronizace*. In: Ref. 4, s. 167 – 195.
- 7 Slovenskú účasť na Expo 67 podrobne analyzuje Vladimíra Büngerová: *Koliba na ostrově*. In: Ref. 4, s. 197 – 223.
- 8 Architektúra Koliby bola modernou parafrázou vernakulárnych konštrukčných a materiálových princípov. Interiér sa delil do troch častí: Grobská izba, Liptovská izba a Ždiarska izba. Interiér dopĺňali diela slovenských autorov a autoriek ako napr. Erna Masarovičová (kovácke prvky), Mária Rudavská (textilné prvky), Viktor Holešák-Holubár (svietidlá), jedálenský riad vystavený aj v rámci prezentovanej výstavy vytvorila Dagmar Rosůlková.
- 9 Droppová, Zoja: *Kolibský masaker motorovou pilou*. In: *Forum architektúry*, roč. 16, č. 1/2006, s. 8 – 9. Husta, Lubica: *Nenápadne brutálny koniec jednej legendy*. In: *Designum*, roč. 12, 1/2006, s. 5.
- 10 Napríklad Dom umenia, dnešná Kunsthalle (1958 – 1965) od Miloša Chorváta alebo hotel Bellevue (1965) v Novom Smokovci architekta Karola Királyho.
- 11 Moravčíková, Henrieta: *Co na Expo nebylo*. In: Ref. 4, s. 167 – 195.
- 12 Kanadský pavilón Kativamik, 1966 – 1967, Rod Robbie, Colin Vaughan, Matt Stankiewicz.
- 13 Výstava sa konala v Galérii výtvarného umenia v Chebe (11. 5. – 5. 11. 2017), v Umeleckopriemyselnom múzeu Moravskej galérie v Brne (24. 11. 2017 – 25. 3. 2018).

Estetizácia každodennosti

„Zmenil sa názor človeka na život, umelecké smery prekonali niekoľko vývojových fáz a umelecký priemysel vývojom zastal pred úlohou: nájsť pre človeka najšťastnejšie podmienky jeho pozemského života. (...) Ak pred 50 rokmi len tušili obrovité a krásne úkoly a význam umeleckého priemyslu, my dnes už v mnohom môžeme oceniť jeho prospešnosť a blahodarný zásah do života jedincovho i života spoločenského,“ píše Antonín Hořejš pri príležitosti Výstavy moderného umeleckého priemyslu v roku 1927 v Bratislave.¹

Detaily každodenného života

Ako sa zmenil názor človeka na život na začiatku 20. storočia a ako mohol umelecký priemysel, respektíve dizajn uspokojiť zmenené potreby každodenného života? Tieto otázky suverénne dominujú medzi témami odbornej kritiky kultúry bývania a úžitkovej tvorby v priebehu celých dvadsiatich rokov 20. storočia v Československu. Termín „umelecký priemysel“ je ešte v tom čase mladý a rovnako ako oblasť výroby, ktorú pomenováva, len hľadá svoj presný obsah a hranice.² Modernizácia umeleckého priemyslu v hospodárstve i bytovej kultúre mladej republiky, osobitne Slovenska, je pomalá, a to môže byť dôvodom, prečo v odbornej kritike pribúdajú argumenty o jeho význame pre každodenný život človeka. „Tu už nejde o architektúru, ale o dobré bývanie, a tým aj lepší život,“ píše Arnošt Bláha v roku 1924.³ Československí kritici reflektujú jeden z dominantných ideálov modernizmu: potenciálom aj úlohou umeleckého priemyslu je vylepšiť ekonomické a sociálne podmienky v spoločnosti. Pod tlakom politických snáh o hospodársko-sociálnu reformu formulujú požiadavku estetickéj reformy, ktorú vzťahujú práve na problematiku každodenného života v prostredí moderného mesta, na obytný priestor a jeho zariadenie. Za spoločné východisko týchto postojov možno považovať presvedčenie, že zvyšovanie estetickéj úrovne obytného prostredia má priamy vplyv na kvalitu života človeka, ako aj na duchovný rozvoj spoločnosti. „Estetizácia každodennosti“, ako sa ziada nazvať túto tendenciu, sa stáva jedným z dominantných prostriedkov aj cieľov reformy umeleckopriemyselného hnutia v Československu. Nasvedčuje tomu napríklad komentár Antonína Hořejša z roku 1930: „Moderné hnutie umelecko-priemyselné má v programe prebudiť u konzumu záujem o krásne výrobky a výrobky kvalitné a výrobu donútiť, aby rešpektovala požiadavky doby a jej vkus. Hnutie s týmto programom je na postupe a získava stále viac stúpencov. Zachvacuje i výrobu, ktorá si pozvoľne uvedomuje význam kvality, krásneho tvaru a farby. Podmaňuje si obyvateľstvo, zmocňuje sa jeho vkusu, prevychováva ho a ovplyvňuje životný názor. V tom je nesmierne dôležité kultúrne poslanie, ktoré toto hnutie prináša so sebou.“⁴



Pohľad do obývacej izby.
Byt nové doby, roč. 2, 1913/1914

Hořejš považuje obyvateľa mesta za typického konzumenta umeleckopriemyselnej produkcie a práve mestská kultúra prechádza zmenami, ktoré má hnutie reflektovať: „Spolu s architektúrou sa oprelo o najprimeranejšie požiadavky človeka a na nich budovalo. Bola to túžba po vzduchu, po svetle, po čistote, vode a pohodlí, ktoré tvorili základ. Bola to tiež radosť človeka zo života na tejto zemi, odklon od pesimizmu a snaha vyjadrovať sa jasne a farebne. Boli to však tiež nové potreby, nové životné formy, ktoré vyvolal vývoj a zmenené pomery a svetový názor i doba, ktorá nasadila zvýšené tempo činnosti.“⁴⁵

William Morris a aplikovanie umenia na užitočné veci

Za jedného z prvých teoretikov každodenného života vo vzťahu k estetike prostredia možno považovať výtvarníka a teoretika, politika a kľúčového predstaviteľa reformného estetického hnutia v Spojenom kráľovstve, Williama Morrisa. V priebehu sedemdesiatych až deväťdesiatych rokov 19. storočia, čiže ešte pred nastolením témy „každodennosti“ v európskom diskurze, Morris verejne prezentoval viacero prednášok o umení aj politike, v ktorých reflektuje „detaily každodenného života“ v kontexte viktoriánskeho prostredia. Podľa literárnej vedkyne Wendy Perkins všetky detaily každodenného života, ktoré majú spraviť život šťastným, Morris asocjuje s každodennými objektmi a miestami.⁶ Zdôrazňuje kapacitu dekoratívneho umenia⁷ so zámerom upriamiť pozornosť ľudí na záležitosti každodenného života, ako je zrejme z jeho v prednášky *The Lesser Arts* z roku 1877: „Našou témou je veľkolepé umelecké dielo,

prostredníctvom ktorého sa ľudia stále viac alebo menej usilujú o skrášlenie známych vecí každodenného života... Skvelý priemysel, ktorý na jednej strane zahŕňa remeslá podieľajúce sa na budovaní domu, maliarstvo, stolárstvo a tesárstvo, kováčske práce, výrobu keramiky, skla, tkanín a mnoho ďalších, a na druhej strane umenie, ktoré je vo všeobecnosti dôležité pre verejnosť, ale ešte väčšmi pre nás remeselníkov...“⁸ Morris spája krásu každodennosti s krásou tvorby a za ich spoločného menovateľa považuje umenie. Na základe tohto presvedčenia formuluje výzvu, ktorá zásadne ovplyvnila celé reformné estetické hnutie konca 19. storočia: „Dať ľuďom potešenie z vecí, ktoré musia nutne používať, je jedna z hlavných funkcií dekorácie: dať ľuďom potešenie z vecí, ktoré musia nutne vyrábať.“⁹

Aplikácia umenia na úžitkové predmety je kľúčová téza Morrisovej teórie umenia. Zaoberá sa ňou aj v prednáške *The Arts and Crafts of Today* z roku 1889.¹⁰ Zďaleka nejde len o aplikáciu ornamentu či zdôraznenie



↑ Jednoduchá spálňa. *Byt nové doby*,
roč. 2, 1913/1914

→ Pánska izba. *Byt nové doby*,
roč. 1, 1912/1913

dekoratívnej funkcie predmetov. Za cieľ a funkciu aplikovaného umenia stanovuje predovšetkým: (...) „pridať krásu predmetu zhotovenému človekom, ktorý by inak bol škaredý“ a „dodať pôžitok práci samotnej, ktorá by inak bola útrpná a nepríjemná“.¹¹ Zámerne používa úderné slovo „škaredý“, ako priamočiary opak „krásneho“, aby upozornil na jeho vplyv na človeka i spoločnosť: „Byť aktívne škaredý znamená, že degraduje ľudské kvality a je prostriedkom úpadku.“ Krásu teda vníma ako duchovnú aj umeleckú kvalitu, estetický a zároveň morálny princíp. Morris osobitne varuje pred dôsledkami aktívneho poškodzovania „neumeleckou“ prácou: (...) „ak sa človek zaobíde bez aplikovania umenia na úžitkové predmety, nevzniknú nezaujímavé utilitárne predmety, ale predmety, ktoré spôsobujú asi toľko ujmy, ako prikrývka infikovaná syfilisom, a každý krok v materiálnom živote človeka smeruje takto k intelektuálnej smrti ľudskej rasy“.¹² Podľa Morrisa je rozumné a správne, aby sa človek usiloval robiť užitočné veci a vyrábať ich krásne ako sama príroda

a vyrábať ich príjemne, ako robí príroda príjemné vykonávanie potrebných funkcií vnímateľného bytia. Apeluje: „Aplikovanie umenia na užitočné veci – výrobky, nie je frivolnosťou, ale je to súčasť serióznych povinností života.“¹³

Umenie bývať

Odborná kritika a teória umeleckého priemyslu v našom regióne preukázateľne reflektovala ideály reformného estetického hnutia a konkrétne aj Morrisovu tému „estetizácie každodennosti“, ktoré sa šírili z Anglicka do strednej Európy ešte pred vznikom Československej republiky a programovým rozvinutím umeleckopriemyselného hnutia. Svedectvom sú články rôznych autorov, objavujúce sa v mesačníkoch o kultúre a výtvarnom umení, ktoré otvorene kritizujú prostredie každodenného života i úroveň kvality úžitkových predmetov a proklamujú potrebu estetizácie a modernizácie výroby. Vzácnym prameňom je ilustrovaný mesačník *Byt nové doby*, vydávaný ešte v čase monarchie (od roku 1911) „prvými rakúskymi veľdielnami



pre bytové umenie“ A. Eichlera.¹⁴ Vydávanie mesačníka úzko súviselo s propagáciou predajne „továrne umeleckého nábytku v Prahe“, ktorá sídlila v pražskom Paláci Generali. Mesačník je mimoriadne hodnotný nielen kvôli fotografickým ukážkam súdobých interiérov, ale aj vďaka redaktorským príspevkom A. Eichlera, v ktorých reaguje na témy rezonujúce v európskych centrách ranej moderny. Z autorít, ktoré ho v jeho úvahách ovplyvnili, priamo menuje Williama Morrisa, ale v textoch môžeme identifikovať aj postoje Hermanna Muthesia, Adolfa Loosa či Otta Wagnera.

Estetika obytného prostredia na začiatku nového storočia je ústrednou témou viacerých Eichlerových textov, pričom za kľúčový problém považuje nezáujem verejnosti o úroveň kvality zariadenia. V príspevku *Výchova k vzdelanosti* kriticky konštatuje: „Hoci celý svet vzdychá nad ničotou a prázdnotou života, otázka estetická nie je otázkou životnou, aj keď sa vôbec vyskytuje, je najposlednejšou.“¹⁵ Myšlienka zdôraznenia estetickej dimenzie každodenného

života ako protiváhy voči „bezmyšlienkovitosti, uponáhľanosti a slepote moderného života v meste“ bola vlastná už Williamovi Morrisovi. Wendy Perkins tvrdí, že podľa Morrisa je za úpadok interiérovej tvorby vo svojej dobe zodpovedná každodenná nevnímanosť a proti nej implicitne stavia schopnosť vedieť sa nadchnúť objektmi, vnímať a prijať ich.¹⁶ Ako sa Morris vyjadruje v prednáške *The Arts and Crafts of To-Day*: „Ak je potešenie z každodennej práce dôležité pre dobrý život, tak potešenie dvojnásobne prichádza z toho, čo vidíme okolo seba každú hodinu a deň.“¹⁷ Taktiež Eichler hovorí o ľahostajnej verejnosti, ktorá „sa ešte nenaučila mať potreby“.¹⁸ Na druhej strane sa pýta: „Kto by popieral, že toto ‚umenie žiť‘ a ‚umenie v žití‘ je v našej dobe, utekajúcej v nervóznom chvate pred kľudným užívaním, celkom zvlášť zapotreby?“¹⁹

Na textoch je pozoruhodné, že sa neprihovárajú primárne tvorcom ani odbornej verejnosti. Oslovujú „spoluobčanov“, vlastne potenciálnych zákazníkov dielní, takže text pôsobí ako cieľená

snaha o osvetu v spotrebiteľskom prostredí. Pokiaľ ide o cieľovú skupinu magazínu aj spôsob komunikácie s ňou, ukazuje sa nápadná podobnosť s textami inej výraznej autority – Adolfa Loosa. Vo svojich kritických článkoch z prelomu storočí Loos opakovane zdôrazňuje „občana“ ako ideálneho adresáta bytovej reformy a nový bytový sloh pomenúva ako „občiansky“. Zároveň, paralelne s prízvukovaním zodpovednosti samých občanov, spotrebiteľov, odmieta zvrchovanú autoritu a rolu tzv. architekta vnútorného vybavenia v realizácii obytného prostredia. Eichlerove články pripomínajú Loosovu rétoriku prekvapivo otvorenou výhradou voči presadzovaniu umeleckých ambícií architektov a takisto samoučelnej estetizácii vybavenia domácnosti. V článku *Umění bydlet* Eichler píše: „Pred časom chopili sa architekti úpravy zariadenia bytov. Ich snaha vniesť do nášho najbližšieho okolia vkus moderného smeru a dať každému, čo i len najmenšiemu predmetu v domácnosti dráždivý vzhľad umelecký, uskutočnila spolupôsobenie jednotlivca pri zariadení bytu zdanlivo zbytočným. Svojím bytovým



Posedenie v predizbe. *Byt nové doby*,
roč. 1, zošit 8, 1913

umením vyvolali v nás umelci rozmach chcenia, takže pri zariadení bytov obraciame sa na nich a takmer o ničom slobodne nerozhodujeme.²⁰ Eichler kritizuje túžbu mestskej spoločnosti po prepychu i snahu imponovať okoliu, ktorá prekrýva schopnosť rozpoznať a uvedomovať si hodnotu komfortného a účelného bývania, úprimného prežívania každodennosti vo vlastnom prostredí. Apeluje na užívateľov, aby sa stalo pre nich smerodajným to, čo skutočne považujú za útulné a príjemné, a nie fakt, či je byt zariadený od „povestného X alebo ešte znameňtejšieho Y“. „Podmienky útulnosti bytu neležia v pravom slova zmysle na umení architekta, ako na jednotlivcovi. Každý, kto si byt zariaďuje, musí sám najskôr vedieť, čo chce.“²¹

Žitie každodennosti v modernom obydli je teda možné v Eichlerových textoch interpretovať aj ako úprimnosť k sebe samému a uvedomovanie si vlastných hodnôt. Jedine tak nebude prostredie falošné a iluzórne: „Len vo svojom, povahe a postaveniu zodpovedajúcom okolí môže sa človek

cítiť doma. Zariaďme si neprimerane nádherný byt a pocítíme z každého kúta závan chladu, cudzoty. Aby sme rozumeli umeniu bývať, vyhnime sa bezpodmienečne falošnej reprezentácii, buďme v prvom rade sami k sebe úprimní. Nestavajme sa pred blíznymi do iného, nám nevhodného svetla, hľadme si vycibriť svoj vkus a zistíme, ako ľahko je usporiadať si byt, aby pobyt v ňom nám bol milý.“²²

A predsa Eichler určuje dôležitú úlohu v modernizácii kultúry aj umelcovi (architektovi). Práve jemu je určená výzva, aby prevzal zodpovednosť a „uvoľnil občianskych ľudí“ od zväzujúcich povrchných okrás v interiéri, nepraktickej dispozície aj proporcií miestností a namiesto toho, aby odvodzoval usporiadanie bytu od funkčných potrieb a moderného životného štýlu.²³ „Architekt dneška, nie zajtrajška používa na nábytok poctivého materiálu, pridržuje sa v tvaroch línií, ktoré samy bez ozdôb a príkras ladne pôsobia. Princíp jeho umenia je veľmi jednoduchý, účelné je krásne,“ vyhlasuje Eichler.²⁴

Text je súčasťou výskumu podporeného z verejných zdrojov formou štipendia Fondom na podporu umenia.

u. fond
na podporu
umenia

Zúčelnenie každodennosti

„Účelné je krásne“ – jedno z fundamentálnych hesiel ranej moderny zaznieva v magazíne *Byt nové doby* v ročníku 1913/1914 ako otvorený súhlas s ustanovením „účelnosti“ za kritérium modernej produkcie v prostredí dnešného Česka a Slovenska. Presvedčeným zdôraznením účelnosti, ktorá determinuje krásu, Eichler preukazuje svoje povedomie o aktuálnom diskurze v stredoeurópskej, respektíve angloamerickej kritike architektúry a umeleckopriemyselnej produkcie. Napokon, heslo „Čo je nepraktické, nemôže byť krásne“ zarezovalo na prelome storočí vo viedenskom prostredí, keď ho deklaroval Otto Wagner vo svojej publikácii *Die Moderne Architektur*. No napriek tomu, že Eichler týmto názorom jednoznačne koreluje s generáciou tvorcov a teoretikov prehodnocujúcich postoje estetického hnutia, v prízvukovaní jednoduchosti a účelnosti sa menovite odvoláva práve na Williama Morrisa: „Začať ale musí táto nová estetika tým, že odstránime všetok takzvaný prepych z našich domovov a že sa vrátíme k úprimnosti a jednoduchosti, ak chceme, aby umenie v našom dome opäť ožilo. Potom musí byť naším záujmom neporušiť staré pravidlo, ktoré zanechal William Morris: Nepodržte žiadne veci vo svojom dome, o ktorých neviete, na čo sú užitočné, a u ktorých nepredpokladáte, že sú krásne!“²⁵

Doposiaľ sme v reformnom úsilí umeleckej kritiky definovali zámer „vniesenia umenia do každodennosti“. V tomto momente však ťažisko prechádza na zúčelnenie, vnímané ako pravdivý zdroj krásy každodenných predmetov a prostredia. Eichler formuluje novú „estetiku účelnosti“ a za jej základný princíp ustanovuje jednoduchosť, čím potvrdzuje kľúčový ideál raného modernizmu.

Jednoduchosť v podaní Morrisa presahuje výtvarnú kategóriu, je prostriedkom eliminovania sociálnej nerovnosti premietnutej do materiálneho prostredia, ako o tom svedčí jedno z jeho zásadných vyhlásení: „Jednoduchosť života, plodiaca jednoduchosť vkusu, to je láska k milým a ušľachtilým veciam, je každopádne najpotrebnejšia pre zdroj nového a lepšieho umenia, po ktorom

dychtíme, jednoduchosť všade, v paláci rovnako ako vo vidieckom dome.“²⁶ Takisto Eichler prirovnáva estetické princípy účelnej, jednoduchej krásy, konštrukčnej a materiálovej prirodzenosti a primeranej solídnosti k duševným a morálnym kvalitám spoločnosti. Vidí v nich prostriedok, ako prekonať „úpadok“, v ktorom sa ocitla úžitková tvorba i spoločnosť za posledné polstoročie.²⁷ Na druhej strane, Eichler sám upozorňuje na pretrvávajúcu diskrepanciu medzi reformným úsilím a reálnym stavom kultúry a spoločnosti. Ako opakovane tvrdí, každodenný život dospeje k zúčelneniu, a to po duchovnej i materiálnej stránke až vtedy, keď spoločnosť prijme moderné životné hodnoty. Príkladom za všetky je citát z článku *Nové prostorové umění*: „Až keď sa naše priestory zrovnajú s našimi modernými pocitmi, potom môžeme očakávať, že toto pravé, v poctivom duchu utvorené okolie, bude vykonávať vplyv na náš celý život a životný názor.“²⁸

Magazín *Byt nové doby* zúčelňuje úsilie priekopníkov modernizácie kultúry bývania z prelomu storočí a zároveň je prognózou vývoja ďalšej etapy, ktorou je modernistické hnutie. Mnohé z jeho kľúčových princípov sú tu už jasne formulované. V nasledujúcom roku po vydaní magazínu sa v Európe rozpútava prvá svetová vojna, ktorá síce na niekoľko rokov prerušuje aktivity v tejto oblasti, ale nemarí, práve naopak, nanovo podnecuje volanie po reforme architektúry a umeleckého priemyslu. Vojna však zároveň definitívne spochybňuje hodnoty a životné formy predchádzajúceho sveta, prevracia mnohé predstavy o spoločnosti, jej usporiadaní a fungovaní. Československo sa dostáva do dejiska dôležitých aktivít zameraných na pozdvihnutie úrovne materiálneho prostredia i na utváranie moderného štýlu, zodpovedajúceho každodenným životným nárokom modernej spoločnosti. Na vytvorenie „bytu novej doby“ nastáva ten správny čas... ■

Silvia Seneši Lutherová je historička a teoretička výtvarného umenia. Zameriava sa na históriu a teóriu dizajnu a úžitkového umenia. Pedagogicky pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

- 1 Hořejš, Antonín: Umelecký priemysel a Slovensko. In: Výstava moderného umeleckého priemyslu, 1927. Sväz Československého diela v Praze a jeho pobočky v Bratislave, s. 30.
- 2 Termín „umelecký priemysel“ v odbornej kritike a teórii medzivojnového obdobia predchádza pojmu dizajn, ktorý sa ešte v textoch nevyskytuje. Ale aj termín „umelecký priemysel“ nemá ustálený obsah, čomu nasvedčuje tiež skutočnosť, že jednotliví teoretici ho opakovane vysvetľujú a upresňujú.
- 3 Bláha, Arnošt: Demokratizace a moralizace průmyslu, In: Bytová kultura I. Sborník průmyslového umění. 1924 – 25, Brno : Vyd. Jan Vaněk, s. 90-92.
- 4 Hořejš, Antonín: Člověk a moderná výroba. Výstava moderného umeleckého priemyslu československého Košice. Košice, 1930, nestran.
- 5 Hořejš, ref. 4.
- 6 Morris dáva každodenný život do súvisu aj s prácou, resp. konceptom užitočnej práce. O tom pozri: Parkins, Wendy (ed.): *William Morris and the Art of Everyday Life*. Cambridge : Scholars Publishing, 2010.
- 7 Morris strieda v textoch pojem „dekoratívne umenie“ s pojmom „aplikované umenie“.
- 8 Morris, William: The Lesser Arts. In: Full Online Book [online], (cit. 15. 11. 2017), dostupné na internete: <http://fullonlinebook.com/nonfictions/the-lesser-arts/godb.html>, s. 1.
- 9 Morris, ref. 8, s. 2.
- 10 O tom pozri: Morris, William: The Arts and Crafts of To-Day (Collected Works, ed. May Morris, London 1910 – 1915, reprint 1992). In: Frank, Isabelle (ed.): *The Theory of Decorative Art. European & American Writings*. New York : Yale University 2000, s. 61-71.
- 11 Morris, ref. 10, s. 61.
- 12 Morris, ref. 10, s. 62.
- 13 Pod dielom aplikovaného umenia, skutočne tvoriaceho jednotu umenia, Morris rozumie stavbu so všetkou svojou výzdobou a nábytkom. Morris, ref. 10, s. 63.
- 14 Eichler, A.: *Byt nové doby*. Ilustrovaný mesačník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 1, 1911 – 1912, zošit 6, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění, Praha Palác Generali, nestran.
- 15 Eichler, A.: Vychování k vzdělanosti. In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 2, 1913 – 1914, zošit 3, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění Praha Palác Generali, nestran.
- 16 Parkins, Wendy (ed.): *William Morris and the Art of Everyday Life*. Cambridge : Scholars Publishing, 2010, s. 6.
- 17 Morris, ref. 10, s. 63.
- 18 Eichler, A.: Estetika nájemného bytu. In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 1, zošit 10, 1911 – 1912, nestran.
- 19 Eichler, A.: Umění bydlet. In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 2, 1913 – 1914, zošit 1, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění, Praha Palác Generali, nestran.
- 20 Eichler, ref. 18, nestran.
- 21 Eichler, ref. 18, nestran.
- 22 Eichler, ref. 19, nestran.
- 23 Eichler, ref. 18, nestran.
- 24 Eichler, ref. 19, nestran.
- 25 Eichler, A.: Jakým způsobem okrášlím svůj byt? In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 1, 1911 – 1912, zošit 1, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění Praha Palác Generali, nestran.
- 26 Morris, ref. 8, s. 10.
- 27 O tom pozri: Eichler, A.: Umění stylové. In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 1, 1911 – 1912, zošit 8, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění Praha Palác Generali, nestran.
- 28 Eichler, A.: Nové prostorové umění, In: *Byt nové doby*. Ilustrovaný měsíčník pro umění bytové, stavbu domů a spřízněných oborů, roč. 1, 1911 – 1912, zošit 12, A. Eichler, První rakouské velelídny pro bytové umění Praha Palác Generali, nestran.

Každý dizajnér je svojím spôsobom archivár

Rozhovor s historičkou dizajnu Leah Armstrongovou
2. časť

Text Silvia Bárdová



Leah Armstrongová

Foto archiv Leah Armstrongovej

Leah Armstrongová je historička dizajnu a kultúry. Pôsobí ako odborná asistentka na Katedre dejín a teórie dizajnu Univerzity úžitkového umenia vo Viedni. Po boku profesorky Alison J. Clarkovej zároveň pracuje v Nadácii Victora J. Papanka a spravuje jeho archív. Pochádza zo Severného Írska a v minulosti pôsobila na univerzitách a v kultúrnych inštitúciách v Londýne, Brighton a Glasgowe. V rámci svojho výskumu sa dlhodobo zaoberá otázkami kreatívnej práce, identity a prezentácie dizajnerskej profesie.

Popri učení na univerzite pracuješ aj v Nadácii Victora J. Papanka, kde vedieš jeho archív. Aké je hlavné poslanie nadácie a čím je pre teba výnimočná?

↓

Pre nás v nadácii je dôležité, že Victora Papanka neoslavujeme, ale pokračujeme v jeho odkaze tým, že sme kritickí a tvoríme určitý priestor na kritické myslenie v dizajne. Jedna z jeho najdôležitejších zásluh je podľa mňa to, že bol naozaj kritickým mysliteľom. O dizajne uvažoval veľmi nezvyčajne a inovatívne, vzdelával sa v oblasti antropológie, sociológie a etnografie, zaoberal sa spoločenskými a humanitnými vedami, čo v tom čase nebolo bežnou súčasťou diskusie o dizajne. Pre nadáciu je naozaj

dôležité pokračovať v týchto aspektoch dizajnerskeho výskumu a viesť kritickú debatu o kľúčových témach Victora Papanka. Každé dva roky organizujeme sympóziu, prostredníctvom ktorého sa snažíme presadzovať nové oblasti dizajnerskeho výskumu a myslenia. Vlni sa sympóziu konalo v Londýne ako súčasť podujatia London Design Festival a jeho témou bola etika v dizajne, keďže tá tvorila veľkú časť Papanekovej práce. Vďaka tomu, že archív je otvorený priestor, môžu k nám prísť výskumníci, a to nielen dizajnéri, ale ktokoľvek, kto má záujem dozvedieť sa viac o jeho práci. Každý piatok ráno tu máme čitateľov nielen z univerzity, ale aj ľudí, ktorí proste hľadajú nejakú knihu z Papanekovej knižnice. Takýto otvorený a nehierarchický postoj bol vo všeobecnosti súčasťou jeho profesionálneho prístupu.

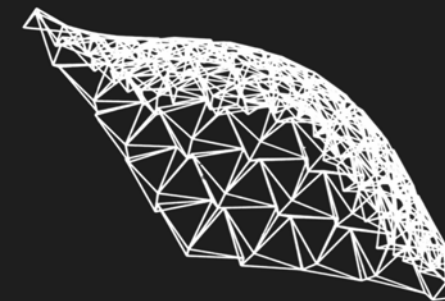
Ktoré doterajšie aktivity a spolupráce boli pre nadáciu najzaujímavejšie? Pripravujete aj tento rok nejaké konkrétne podujatie?

↓

Na príprave minuloročného sympózia sme napríklad spolupracovali s rakúskou ambasádou v Londýne, čo bolo veľmi príjemné. Je zaujímavé prepájať Papanka s rakúskym dedičstvom, pretože bol známy hlavne ako americký kritik dizajnu, keďže v Amerike dlhodobo žil. Z tohto hľadiska je dôležité, že bol jeho archív presunutý do Viedne, jeho rakúsky pôvod bol dôležitou súčasťou jeho identity. Spolupracovali sme tiež s univerzitou v Brightone, kde som absolvovala doktorandské štúdium. Spolupráca sa týkala medzinárodných dizajnerských organizácií a ich politiky. Vďaka Papankovmu odkazu sme ako nadácia schopní pracovať medzinárodne, keďže neustále cestoval a mal kontakty po celom svete. Je dôležité mať tento medzinárodný kontext stále na mysli, aby sme sa nestali príliš lokalizovaní a zachovali si globálne poslanie.

Tento rok organizujeme veľkú výstavu v spolupráci s Vitra Design Museum, ktorú iniciovala Alison Clarková, ktorá je zároveň jednou z kurátorov. V múzeu boli projektom výstavy nadšení

a videli to ako príležitosť preskúmať alternatívne pohľady na dizajn a jeho úlohu v spoločnosti. Výstava bude otvorená tento rok v septembri a jej témou bude politika dizajnu. Bude sa zaoberať politickými otázkami v dizajne s využitím bohatých materiálov z archívu Victora Papanka a pravdepodobne odhalí aj niektoré nečakané aspekty jeho práce ako dizajnéra. Väčšina ľudí totiž pozná Papankovu knihu *Design for the Real World* (Dizajn pre reálny svet), ktorá je podľa všetkého stále najlepšie predávanou knihou teórie dizajnu, ale zoznam jeho publikácií je obsiahly a mnohé z nich sa často nespomínajú. Bude zaujímavé pozrieť sa na jeho prácu v plnom rozsahu, nielen na jeho pôsobenie ako sociálneho dizajnéra, ako býva označovaný v súčasnom dizajnerskom diskurze. Výstava taktiež prinesie novodobé príklady ďalších dizajnérov, ktorí pracujú s podobnými myšlienkami alebo sa zaoberajú rovnakými problémami ako on.



Papanek Symposium 2017

Design and Ethics

22 September 2017

Austrian Embassy, 18 Belgrave Square, London SW1X 8PX

Jan Boelen / David Bruemmer / Christopher Csikszentmihályi / Bianca Elzenbaumer / Corinna Gardner / Alexandra Daisy Ginsberg / Orit Halpern / Alison Powell / Matthias Tarasiewicz / Eyal Weizman

An event organised by the University of Applied Arts Vienna

Registration at
www.papanek.org/symposium
www.dieangewandte.at



Papanek Symposium 2017, plagát

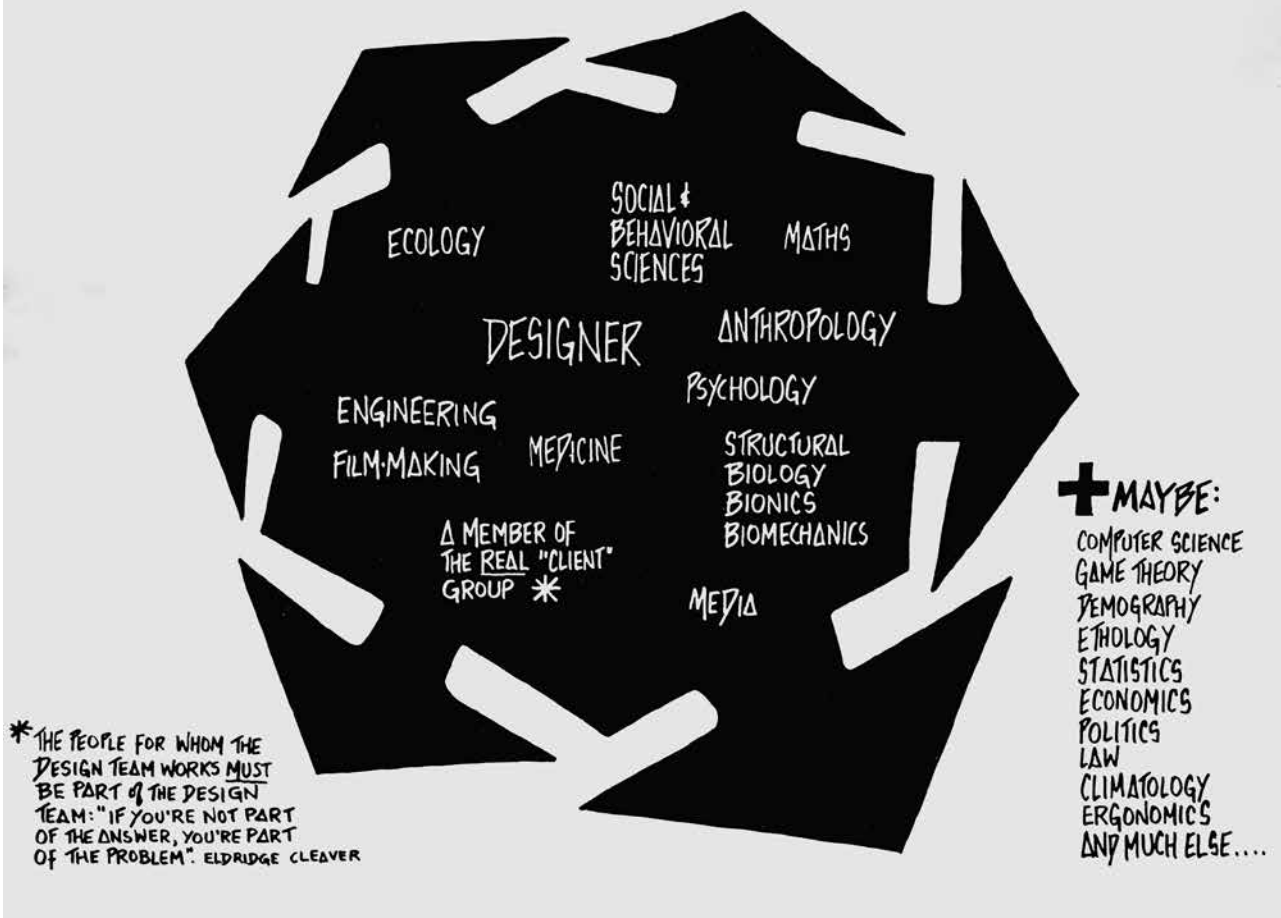
Grafický dizajn: Katrína Wiedner

Sociálny dizajn je téma, ktorou sa sama aktívne zaoberáš. Kam sa podľa teba posunula táto problematika od času, keď sa jej venoval Victor Papanek?

↓

Papanek sa v súvislosti so sociálnym dizajnom spomína veľmi často, ale je to oblasť dizajnerskeho výskumu, ktorá sa podľa mňa dosť výrazne zmenila. Jeho chápanie sociálneho dizajnu a toho, čo je sociálne, bolo podľa všetkého veľmi odlišné od toho, ako funguje súčasná prax v tejto oblasti. Pokladá sa síce za priekopníka sociálneho dizajnu, ale nie som si istá, či sociálny dizajn dnes znamená to isté ako za jeho života. V Británii som istý čas pracovala na projekte mapovania sociálneho dizajnu ako novej oblasti výskumu. Išlo o programový dokument pre vládu, ktorý bol zameraný na lepšie pochopenie a financovanie výskumu v rámci sociálneho dizajnu. V každom národnom kontexte je to zrejme

The minimal Design Team:



Victor J. Papanek: The minimal design team, část z Big Charakter Poster N 1. Pracovní schéma pre dizajnérov, [1969] (1973)

© University of Applied Arts Vienna, Victor J. Papanek Foundation

iné, ale jedným z dôležitých aspektov sociálneho dizajnu v Spojenom kráľovstve bolo zavedenie úsporných opatrení a škrtoz rozpočtu. Vláda začala znižovať rozpočty v lokálnych zastupiteľstvách, zdravotnej starostlivosti a infraštruktúre. V dôsledku toho začali dizajnéri dostávať prácu, napríklad zákazky na strategizáciu a redizajn verejných služieb, čo je na jednej strane naozaj pekná príležitosť a veľa dizajnérov tým bolo samozrejme nadšených. Na druhej strane s tým súvisí obrovská politická otázka o úlohe dizajnéra v procese, ktorý v zásade prináša novú formu štátu, novú formu sociálnej starostlivosti, čo je naozaj komplexná záležitosť. Bolo to niečo, čoho sme si boli vedomí po celý čas písania programového dokumentu – že táto konkrétna forma sociálneho dizajnu, ktorá sa v Británii zavádza, je úzko prepojená s úspornou politikou a rétorikou škrtoz. Čiže niečo veľmi podobné tomu, od

čoho Papanek aktívne odhovára. Bol totiž proti úlohe dizajnéra ako akejsi neutrálnej postavy, ktorá jednoducho dodáva služby či tovar bezmyšlienkovitým a bezproblémovým spôsobom.

Dúfajme, že jednou z veľkých tém výstavy bude demonštrácia toho, že dizajn je vždy politický, teda aj dizajnéri sú vždy politickí. Je naozaj dôležité vzdelávať ľudí v tom, čo táto politika znamená. Zároveň je to aj veľmi ťažké, keďže veľa študentov – dizajnérov aktívnych v sociálnom dizajne chce skutočne úprimne pomôcť, využiť dizajn a svoje schopnosti na zlepšenie kvality života ľudí v dôležitých oblastiach, napríklad v zdravotnej starostlivosti. Niekedy však nie sú si vedomí širších súvislostí a toho, kde sa oni sami v rámci politiky a osobitne ekonomiky nachádzajú. Politika dizajnu je pretrvávajúca a nevyriešená záležitosť a je to zároveň niečo, o čom študenti veľa rozprávajú. A ja s nimi súcitím, pretože je to naozaj zložitá.

Čo sa ti vo všeobecnosti zdá na archívoch príťažlivé? Sú pre dizajnérske povolanie dôležité a mali by ich dizajnéri pri svojej práci využívať?

↓

Prvú serióznú prácu s archívami som robila v rámci svojho dizertačného výskumu v archíve dizajnu univerzity v Brightone. Bola to skvelá skúsenosť, s archívnym materiálom sme pracovali pomerne kreatívnym spôsobom. Veľký dôraz tam kladú na digitalizáciu archívnych materiálov a celkovo o archívnych dátach premýšľajú pomerne netradične. Takže to nie je iba o tom, pozrieť si vládne dokumenty z päťdesiatych rokov, je to niečo omnoho viac kreatívne. Spolu s výskumníkmi digitálnych humanitných vied som tam pracovala práve na digitalizácii s cieľom vytvoriť nové mapy a spôsoby zobrazenia dát v kontexte archívov. V rámci svojho vlastného výskumu som študovala napríklad archívne záznamy a zasadacie plány večierkov, ktoré usporadúvali dizajnéri. Vytvorila som akési vizuálne mapy zasadacích plánov na zobrazenie toho, ako boli siete dizajnérov utvorené a ako fungovali sociálne. Uvažovať o archívnych materiáloch týmto spôsobom je veľmi vzrušujúce, vdýchne im to nový život. Ale na druhej strane netreba mať o archívoch príliš romantické predstavy; mám na mysli to, že sú to v podstate škatule s materiálmi. Pre dizajnérov môžu byť archívy inšpiratívne, keďže ide o kritický priestor, kde môžu vidieť, ako sa veci robili v minulosti, a reflektovať úspechy a zlyhania. Ak dovolíme, aby sa v archívoch usadilo príliš veľa prachu a stali sa niečím mŕtvym, môže to byť nebezpečné. Vždy je užitočné archívy otvoriť súčasnej diskusii, čo sa snažíme robiť aj my v nadácii.

Osobitne jedna vec ma zaujala pri práci v dizajnérske archívoch, a to, že každý dizajnér je svojím spôsobom archivár. Všetci dizajnéri majú svoj archív a často zisťujeme, že používajú veľmi špecifické spôsoby archivovania a uchovávaní svojich dokumentov, je to súčasť ich kreatívneho procesu, spôsobu zmysľovania. V archíve Nadácie Viktora Papanka sa snažíme zachovať pôvodnú formu úschovy prác



Leah počas štúdia dokumentov v archíve dizajnu na univerzite v Brightone

Foto University of Brighton Design Archives

dizajnérov, a tak to bolo aj v prípade ostatných archívov, kde som pracovala. Odhaľuje to vzorce a štruktúru ich myslenia. Máme tu napríklad zbierku Papankových diapositívov a považujeme za veľmi dôležité zachovať ich pôvodné poradie, pretože to doslova ukazuje, ako prezentoval svoju prácu a ako kategorizoval dizajn, máme tiež všetky pôvodné kategórie jeho knižnice. Takže si predsa len myslím, že archívy sú pre dizajnérov dôležité, aj keď nie nevyhnutne tie externé, každý dizajnér si vytvára svoj vlastný archív.

Prednávkou vyšla tvoja nová publikácia *Fashioning Professionals – Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, môžeš nám priblížiť jej obsah?

↓

Kniha čiastočne vzišla z môjho doktorandského štúdia, keďže s jej spoluautorkou Felice McDowellovou som sa stretla niekedy v polovici

môjho výskumu. Obidve sa zaujímame o otázky kreatívnych profesií a to, ako je táto práca reprezentovaná. Keď sme obe ukončili štúdium, zorganizovali sme sympóziu v múzeu V&A v Londýne s názvom *Fashioning Professionals* (Formovanie profesionálov). Vyzvali sme ľudí, aby nám poskytli príspevky o rôznych kreatívnych postupoch a odvetviach a ako sú odborníci a pracovníci v týchto odvetviach prezentovaní. Príspevky boli výborné, takže sme oslovili vydavateľstvo Bloomsbury a knižnú publikáciu sa podarilo zrealizovať.

Kniha približuje, ako sa profesionálne prezentujú rôzni odborníci z kreatívnych odvetví ako architektúra, dizajn, móda, umenie a iné v rozličných obdobiach a kontextoch. Ide o výborný dialóg naprieč kapitolami, v ktorom sa vynárajú opakujúce sa otázky o osobitných aspektoch identity a tvorivej práce v kreatívnych odvetviach. Napríklad nielen to, ako sa ľudia

LEAH ARMSTRONG AND FELICE McDOWELL



Identity and Representation at Work
in the Creative Industries

BLOOMSBURY

Obálka knihy *Fashioning Professionals – Identity and Representation at Work in the Creative Industries*, vydavateľstvo Bloomsbury

Foto archív Leah Armstrongovej

v práci obliekajú, ale aj aké médiá používajú na vlastnú propagáciu a ich celkový životný štýl, ktorý je súčasťou ich profesionálneho pôsobenia. Jedna typická črta vašej práce, ak ste umelec, architekt alebo dizajnér je, že nekončí vo vašej pracovni, ale očakáva sa od vás, že túto svoju identitu budete predvádzať aj v každodennom živote. V troch sekciách knihy sme sa zamerali na to, ako predstavitelia kreatívnych odvetví využívajú módu a jej aspekty na vynájdenie svojich vlastných identít. Napríklad jedna z kapitol predstavuje profesiu kurátora dizajnu a to, ako sa prejavuje ako veľmi charakteristická postava, odlišná od kurátora umenia. Autori jednotlivých kapitol pochádzajú z rôznych oblastí výskumu, nie sú to iba historici dizajnu, ale aj teoretici módy, historici architektúry a umenia a je naozaj dobré priviesť ich k dialógu.

Čo bolo vašim hlavným cieľom pri zostavovaní tejto knihy?

↓

Knihá dáva do súvislosti množstvo súčasných otázok týkajúcich sa tvorivej práce a identity. Sú to problémy neistoty, čo je veľká sociologická téma, podmienok, v akých kreatívni profesionáli pracujú, s tým súvisí obmedzený rozsah ich odmeňovania, neplatené stáže a podobné veci okolo kreatívneho priemyslu, ktoré sú veľmi aktuálne. V podstate sme sa pýtali, čo znamená byť kreatívnym profesionálom, čo znamená byť tak prezentovaný a ako sa to mení v priebehu času. Podobným problémom ľudia čelili už dávno, čo ukazuje, že tieto problémy sa v kreatívnych zamestnaniach stále vracajú. Prípadové štúdie, ktoré sme v knihe uviedli, osvetľujú problémy, s ktorými sa veľa ľudí pracujúcich v tomto odvetví stretáva, ale možno o nich neuvažujú kriticky. Napríklad od módnych blogerov sa očakáva, že budú pracovať zadarmo a popritom každý deň starostlivo zvažovať, čo si obliecť a ako sa prezentovať. Je to aj príklad neplatených stáží, ktoré sú v rámci kreatívnych odvetví naozaj hojné. Sú to závažné otázky súvisiace s tým, ako sa práca a očakávania s ňou spojené menia. Práca v kreatívnej oblasti má akýsi lesk, čaro, ktoré je jednak rozpačito vytvárané médiami, ale do určitej miery sme toho súčasťou všetci. Prispievame k tejto idealizácii, či už prostredníctvom výstav alebo toho, ako o móde či dizajne píšeme, ako o niečom veľmi vzrušujúcom a prestížnom. Všetci sme svojím spôsobom súčasťou tohto problému, preto bolo celkom dobré to v knihe externalizovať a pomenovať niektoré z kľúčových otázok. Nehovorím, že sa tým niečo zmení, ale myslím, že je proste dobré o týchto otázkach kriticky premýšľať. ■

Silvia Bárdová je produktová dizajnérka. Pôsobí ako doktorandka na Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. Zaoberá sa témou nomádskeho dizajnu.

Exkluzívna výstava umelkyne Daphne Guinnessovej zavítala do Bratislavy

Text Milan Janásik, J&T Banka
Foto archív J&T Banka

Vďaka J&T Banke prišla na Slovensko výnimočná umelkyňa, milovníčka módy, zberateľka a hudobníčka Daphne Guinnessová. Klienti banky mali možnosť osobne sa s ňou stretnúť a porozprávať počas tradičného gala večera, ktorý banka zorganizovala. Daphne tiež osobne otvorila svoju exkluzívnu výstavu v Galérii mesta Bratislavy, v priestoroch Mirbachovho paláca.

Pradedko Daphne Guinnessovej bol zakladateľom jedného z najznámejších írskych pivovarov Guinness. Daphne však podnikanie až tak neučarovalo, odmaľička mala bližšie k umeleckým kruhom. Oplyvnil ju priekopník surrealizmu, maliar Salvador Dalí, ktorý bol jej susedom neďaleko Barcelony. Daphne tiež pravidelne navštevovala večierky v newyorskom klube Studio 54. Práve tam sa stretávala manhattanská smotánka.



Daphne Guinnessová na slávnostnom otvorení výstavy Queen of the night.

Vizáž a styling umelkyne naznačujú, že jej srdcovkou bol dnes už zosnulý britský návrhár Alexander McQueen. Jej šatník je akýmsi spojením nadčasovosti a extravagancie.

Výstava Queen of night bola pripravená presne na mieru a podľa požiadaviek Daphne. „Názov The Queen of the Night možno interpretovať viacerými spôsobmi, okrem iného aj reminiscenciou na postavu Kráľovnej noci z opery Čarovná flauta Wolfganga Amadea Mozarta, čo posilňuje dôraz na hudobnú tvorbu umelkyne. Odkazy na opernú predlohu nachádzame aj vo viacerých prezentovaných dielach a osobnosť Mozarta predstavuje akúsi linku s našim kultúrnym prostredím,“ vysvetlila kurátorka výstavy Lucia Ramljaková.

Expozícia je mozaikou zloženou z diel, na ktorých autorka spolupracovala s elitou svetovej fotografie, ako Nick Knight, David LaChapelle, Indrani či Luca Pizzaroni. Výstava je koncipovaná do siedmich celkov, každý z nich prezentuje iný pohľad na Daphne. Vizúálne a zvukové vjemy sprevádzajú návštevníka celou érou jej života. Interiér výstavy je kompletne zatemnený, aby diela dokonale vynikli.

„Aj pre mňa je táto výstava akýmsi prevzatením, pretože som ju predtým naživo nevidela. Keďže som však bola



Generálna riaditeľka J&T Banky Anna Macaláková na otvorení výstavy.

celý čas pri jej príprave a prežívala som celý proces realizácie, je pre mňa veľmi ťažké odosobniť sa. Asi by som výstavu nedokázala zhodnotiť úplne objektívne, som však veľmi poctená, že sa to podarilo a že tu môžem byť,“ zhodnotila umelkyňa Daphne Guinnessová.

„Unikátnosť, komplexnosť, modernosť. To sú atribúty, ktoré charakterizujú Daphne Guinnessovú a jej projekt. Zároveň sú to hodnoty, ktoré sú blízke aj nám. Som rada, že po niekoľkých unikátnych projektoch, na ktorých J&T Banka participovala v minulosti, tak môžeme nadviazať na tradíciu a opäť priniesť výstavu, ktorá je vrcholným predstavením roka,“ povedala Anna Macaláková, riaditeľka J&T Banky.

Návštevníci si budú môcť unikátnu výstavu v Mirbachovom paláci pozrieť do 9. septembra. „Pre Galériu mesta Bratislavy je tento prestížny projekt vrcholom tohtoročnej výstavnej sezóny. Veríme, že priláka návštevníkov nielen zo Slovenska, ale aj zo zahraničia,“ zhodnotil Ivan Jančár, riaditeľ GMB.

Vďaka podpore J&T Banky navštívili v minulosti Slovensko aj také osobnosti svetového umenia, akými sú David LaChapelle či Robert Wilson. Privátni klienti banky tak mali možnosť osobne sa s nimi stretnúť a porozprávať sa.

Písma čísla

Text redakcia, Zuzana Uhalová,
Lucia Gandelová, Mariana
Mažgútová, Ester Nemcová

Aj v tomto čísle prezentujeme nadpisové písma, ktoré vznikli v Ateliéri typografie Katedry vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave pod pedagogickým vedením Pala Bálíka a Michala Tornayaia. Sú priamou ukážkou využitia písma študentiek Lucie Gandelovej, Mariany Mažgútovej, Ester Nemcovej, Zuzany Uhalovej v praxi.

Cornichon

Cornichon je malá kyslá chrumkavá uhorka. Je to aj veľmi špecifický monospace s obráteným diagonálnym kontrastom a geometrickou konštrukciou. Vznikol ako školská semestrálna práca v Ateliéri 305 Pala Bálíka v letnom semestri 2018.

Autorka: Zuzana Uhalová

Nika

Písmo Nika vzniklo ako semestrálna práca v Ateliéri typografie v rámci projektu RE-BOOK. Súčasťou zadania bolo redizajnovať knihu a zároveň v nej použiť vlastný redizajn písma Kristall Grotesk, ktoré ešte nemá svoju digitálnu podobu. Základom môjho redizajnu bolo dodať písmu určitú mäkkosť a hravosť, a čo najviac skrátiť horné aj dolné doťahy, pretože malo byť použité v margináliách knihy.

Autorka: Lucia Gandelová

Valeria

Písmo Valeria vzniklo ako semestrálna práca, počas ktorej bolo úlohou okrem iného aj redizajnovať písmo Kristall Grotesk. Mojou snahou bolo vytvoriť serifové titulkové písmo s jemne historickým charakterom a veľkým kontrastom.

Autorka: Mariana Mažgútová

Cila Light Hatch

Cila SemiBold Hatch

Cila Bold Hatch

Cila je nadpisová písmová rodina inšpirovaná technikou tkania textilných štítkov. Písmo je založené na systéme mriežky a jeho výsledná podoba je výsledkom jej obmedzení. Každé písmeno sa skladá z niekoľkých línií a zmena rezu nastáva zmenou hrúbky ich ťahu, pričom základná šírka písma ostáva vo všetkých rezoch rovnaká. Písmo má 3 rezy: Small, Medium & Large.

Autorka: Ester Nemcová

Summary



Mária Rojko. Graphic Designer In Love with Illustration

Written by Helena Veličová and Mária Rojko

She graduated with a thesis titled May the Devil Take You [Bodaj ťa porantalo] – an interactive book with kinetic pages. What did you pursue in this project and what did the book look like?

↓
My two-year master's study was focused on this one project from the beginning. The first output was a simplified version of the book. In this period, I met Zuzana Homolová, thanks to Shooty and Shina, Juraj Horváth illustrated Zuzana's CD Slovak Ballads [Slovenské balady]. It appealed to me from the musical and artistic side. At the same time, I also discovered 3D postcards from the '30s of the 20th century and it all interconnected in my mind. I came up with the topic of ballads in their toughest form – death. They have very strange with alluring poetics. And just the ballads in the May the Devil Take You! book are based on the CD Slovak Ballads by Zuzana Homolová and Vlasta Rendl. I got to illustrations in research of narrative principles, resp. illustrations of folk themes (from so-called street ballads) or wooden thumb mast woodcarvings from the 18th century. During the two years of master's programme, I also developed mechanisms of so-called Pop-up books (the name probably had not existed at that time yet). Thinking up the motion mechanism was not easy at all, not to mention the bookbinding with which the Lida Mlichová's book workshop helped me a lot. Illustrations and typography were engraved into lino and linocuts were transferred to an electronic form. Tomáš Ďurovka realised the printing with silk-screen printing. I hand-processed and glued every detail in the book to make some parts move after opening it. For example, in the ballad Anička Went for Grass [Išla Anička na trávu], a youngster sends a girl's head down a path, and when

you open the book, the head really rolls down the path. There are only two copies of the book, so far (out of ten planned) – I have got one, and Lida Mlichová has got the second.

You have studied graphic design, you work as a graphic designer, but you have also illustrated your thesis. You work with illustrations until today. How do you perceive these two fields, are you more into one of them?

↓
I am still very much into illustration. Even when I was illustrating the thesis, I saw it as rather an experiment. I have never studied illustration, and I do not consider myself an illustrator. I am a graphic designer who loves illustration. There are many quality illustrators in Slovakia; it would be a shame not to make use of that in my work. I enjoy working with illustrators a lot, a more complex output comes out with their perspective and approach to a book, compared to when one does everything for oneself.

Michaela Bednárová. I Am Trying to Lighten the Slovak Stereotype Topics

Written by Vlasta Kubešová

Your brand Puojd is celebrating its tenth year of existence. It has become a recognised name in Slovakia; I dare to say that almost everybody in the Slovak creative community is aware of it. You have built Puojd as your own brand, set up your business very early since graduation – not many Slovak designers dare to do that. What was your driving force?

↓
Studying at AFAD is beautiful but also hard, not every graduate dares to risk setting up own business. I also did not have an idea what I would do right after graduation.

I needed to try the "real" life to see what I want and what I want to do for a living. My working stay in Helsinki contributed a lot, that is where I met many young designers who were making a living with their own brand. I founded Puojd after returning from Finland; I was starting it in the evenings while working for IBM. This phase took a half year; then I realised there are no compromises and I needed to decide. And so I pursued the work on my brand full-time, and it has been like that ever since.

From the beginning of your work, you have been working with the Slovak emblem. Why did you start dealing with this subject?

↓
When I was starting, it was easy, nobody was pursuing its adaptation, even though it offered a number of design solutions. Travelling and various souvenirs I had seen abroad inspired me. Here, there was no progress in souvenirs. The target was to adapt the emblem to make it more playful, communicative, and to make people identify with it better. That is why I do it repeatedly. Our symbols often have negative connotations: with every era, there is a new problem that jeopardises trust in our country. And from my point of view, it is important to remember that the state emblems belong to all of us and they represent us all, and no group should abuse them. Slovakia is not just politics and problems, it is people in our surroundings, it is our designer "bubble", nature, cities, villages, and all life has got to offer.

Kristýna Španihelová. I Have Drawn Jewel from a Hat

Written by Nada Kančevová

Kristýna Španihelová (1982) studied under the tutelage of Karol Weisslechner at the Academy of Fine Arts in the Studio S + M + L_XL Metal and Jewel where she currently works as an assistant. She belongs to the most distinguished authors in



the field of jewel in the local scene, and her works still have a progressive potential. She finds stimuli in poetry, mythology, works of old masters, and recently, primarily in nature with its unrelenting processes.

The nature of materials she works with plays a determinative role in the context of Španihelová's works. She is mostly drawn by products of nature with an organic origin, closely related to archetypal substance. Bones, bug shards, hair, egg shells, wax, raw leather, milk, even blood become tools for her, or rather, intermediaries for most of her concepts and ideas. On these emotion-filled substances, often visually interesting on their own, the author with her reasoning gradually piles up layers of further references and thus sets off chains of associations. Her stories, built using folding and interconnecting fragments of things and their surfaces, may reveal via our own memories, tradition, myths, or they can remain hidden and emerge only in a slight hint. Even though the selected ideas are often personal, she can ease them with subtle irony and exaggeration.

One of the primary topics she has been returning to in over ten years is the topic of fleetingness in some contrast with the permanent nature of jewel. This uncommon connection arouses many other considerations in her; she intuitively develops them in various levels. Using interconnection of found organic fragments and standard jewellery technologies (gilding, casting, etc.), she reaches specific aesthetics where materials overlap and borders between them are not strictly defined in any way. At the same time, the small jewel format gives her more space to experiment with mass. This process gives rise to somewhat alchemistic "švankmajer" nature of Španihelová's personality: a desire for cumulation and recycling of objects, the need for contact with the raw material, or some urge to capture the fleeting. As she notes, "If natural materials could transform into jewels, they would first need to die and then come to life again. There is no wonder that they bring me deep, dark, sometimes beautiful, often terrifying emotions. I ask questions and point at the endless cycle of life and death. I strive for finding a hidden soul in the material."

Out of the Circle – Modern and Current Slovak Ceramics

Written by Sabina Jankovičová

The Slovak National Gallery's exhibition in Schaubmar's Mill in Pezinok introduces an overview of ceramics development in the second half of the 20th century and present in Slovakia. Such presentation is significant not only for a visitor but also for makers because ceramics, mostly after 1990, ended up on the verge of expert and also regular media and it is surviving almost unnoticed. In Viera Kleinová's curator concept, the works of most prominent authors are introduced briefly in two fundamental areas: in the first a vessel as a "traditional" ceramics theme, and in the second the overlaps with free art. This division is auxiliary to some extent because several authors already approach a vessel in a nontraditional, deconstructionist, or sculptural way; nonetheless, a vessel remains a base. In the area of overlaps with free art, the traditional shape rotating on a wheel is often a starting point for a sculpture or object. Or vice versa, an author expresses herself/himself as a sculptor and clay is just another malleable material for her/him. Others use possibilities of glazing to make a ceramic picture.

The premises of Schaubmar's Mill offer the space to introduce the topic that actually has enormous potential and scope. With consideration to the spatial limitation, there is a selection of key works from every author originating mostly from the SNG's collections. The exhibition is representative in character, in such a small scale, it shows very much from the diversity of ceramic works.

Slovak ceramics came into existence in contradicting conditions. On the one hand, university education was absent in Slovakia, on the other, since the year 1989, the options for authors' presentation were very favourable. Regular displays of applied art allowed the introduction of works to the public, and the Works [Diela] stores secured permanent contact with clients. Equally, monumental

works were in the attention of theoreticians who regularly reflected on its current status in Art Life [Výtvarný život]. Ceramics was actually singled out to applied art which posed some handicap but it also sometimes liberated it from censorship, for example, also in work for architecture. The situation changed after 1990 when this separation poses just a strain and deforms the overall overview of art. Many authors should be included in sculpture exhibitions without hesitation, but it has not happened. It is illogical in reality; clay is a sculpting medium as any other, glazing brings even further possibilities for expression. Simply, ceramics is a sculpture for many authors, and it should be automatically categorised there. The exhibition in Schaubmar's Mill revealed this fact too.

The Library. Books and eBooks, Collections and Databases

Written by Iva Knobloch

The project The Library. Books and eBooks, Collections and Databases had several levels. It took place as an exhibition and publication of Prague's Academy of Arts, Architecture and Design (UMPRUM) and as a result of semestral cooperation of the Studio of Graphic Design and Visual Communication led by Petr Krejzek, Zdeněk Kvasnica, Adam Uchytíl, and Lucie Jančová.

At the start of the project, there was Lada Hubatová-Vacková's enthusiasm when she discovered precious graphic albums and publications at the UMRUM's library where she was carrying in-depth archive research to now iconic publication The Silent Revolutions in Ornament. Pedagogical experience with students who, according to their conviction, do not need books – since everything is on the Internet and so there is no point in wasting time with a printed book – motivated her to publish the valuable albums and publications.



Lada Hubatová-Vacková offered cooperation on the project to Pavla Pauknerová who also works at UMPRUM and in her dissertation, she pursued the topic of data visualisation. Their collaboration resulted in a publication containing a historical analysis of book media functioning and libraries and also their probable future paradigms. Precise formulations and extensive bibliographic apparatus characterise it. The authors invited the designer Anežka Ciglerová Hrubá to cooperate; she gave the publication a large-format appearance of a snow-white folio.

The text admits the book medium a central place in the history of human culture, its ingenious simplicity and, at the same time, the complexity of inner content and visual relations defying unambiguous definition. A definition of a library as an organised system seems similarly “ungraspable”. The authors use examples from fiction to help them, where a library is understood rather as a mysterious labyrinth. They use this approach in an adventurous revelation of the UMPRUM’s school library past, its original mission related to the schooling reform in the 19th century. They bring hidden treasures to light provisioned by the applied art theoretician and librarian of the school’s library Karel Boromejský Mádl.

Clothing Factory of Capt. Nálepka Prešov. When the East Joined the West

Written by Zuzana Šidlíková

Researching the history of a textile factory is a long and multi-layer process. It starts with looking into archives. There you usually find out that the materials are only partial, documentation regarding production is missing, or the factory does not even have any fund. Fortunately, the factory’s activity had been

noticed by some daily press of the period or some magazine even sent their editress for a trip to portray its operations and the success of our industry. But how was it actually with the production, how did the production system work, how about business relationships, how did the development department work, and who was the designer of these mass-produced products? Using social networks I succeeded in getting in touch with one of the former designers of OZKN, in the interview, she explains her work in the development studio. The factory mainly focused on making childrenswear, workwear; but within Czechoslovakia, it was outstanding right because it started a licence-production of Lee Cooper’s jeans.

Magdaléna Brellošová belongs to the designers who contributed to the activity of the great clothing company but she also ran her own business in the post-revolution period when she established her own brand, and she was also affected by the new rules in a free market economy. After completing the grammar school in Prešov (1969 – 1973), she worked for OZKN in Prešov. First, she did a job of a draughtswoman, after a year, she took a designer position. In 1992, she set up her own clothing brand Design Brell.

What did you do in your job and what was your daily routine?

↓
The development department, where I worked in the design studio, was in the company’s head office. Modelers, so-called cut constructors, and model workshop were also a part of it. The company’s headquarters also managed factories in Prešov, Lipany, Michalovce, Svidník, and Košice.

6000 people were working for OZKN. Our job was to design a number of garments following requirements. They were clothes ranging from those for boys and girls of pre-school age, younger school-age, older school children, to youngsters – garments for youth. The assortment of OZKN’s production in the individual factories consisted of winter and summer jackets, salopettes, coats, trousers, suits for men and jackets, as well as casual wear under the Prekon brand. Workwear for men and women was not absent either. We were making



it all for the domestic market. We were designing suits, jackets, and trousers for men and suits for boys for the export to USSR.

Expo 67 in Bratislava

Written by Martin Zaiček

After over fifty years, the Expo exhibition arrived in Bratislava – or more precisely, the fragments of Czechoslovakia’s exhibition presentation in this prestigious world show. The reinstatement of the Czech exposition explains the phenomenon of The Automatic Exhibition [Automat na výstavu] from the Czechoslovak pavilion at the Expo 67 in Montreal now in Satelit design gallery, Bratislava, in Hurbanove kasárne. Terezie Nekvidová and Daniela Kramerová, who have been pursuing the topic of Expo long-term, authored the exhibition’s concept.

Daniela Kramerová is the co-author of the Brussels Dream [Bruselský sen] exhibition that in our environment reflected and critically evaluated the Czechoslovak participation at the world exhibition on the occasion of its 50th anniversary. The Expo in Brussels had an enormous impact on the formation of local architecture, design, and art; that is why this style sometimes gets labelled as the Brussels’ style. The current exhibition commemorating our presentation at the world exhibition in 1967 connects internally with the previous successful presentation even though it is not that extensive. We will never succeed in physically retrieving how did the Czechoslovak Republic present itself in the Expo exhibitions of the years 1933 in Chicago, 1937 in Paris, and 1939 in New York. However, we consider them as significant landmarks in architecture and design of interwar democratic Czechoslovakia represented mostly in the form of architecture of the pavilions themselves. From the later Expo exhibitions of the years 1958 (Brussels), 1967 (Montreal), and 1970 (Osaka); apart from the inventory, the preparation process and their implementation are still live in our memory.



The Automatic Exhibition. Czechoslovak Pavilion in Expo 67 in Montreal is, just as the Brussels Dream, accompanied by a publication. The exhibition offers some objects, models, or parts of artworks exhibited at the original pavilion. Since a greater part of the Montreal exhibition stayed on the American content and only smaller artefacts returned to the homeland.

Everyday Life Details

Written by Silvia Seneši Lutherová

Aestheticization of Dailiness

“A man’s worldview has changed, artistic movements have undergone several developmental phases, and art industry stopped in its development at the task to find the happiest conditions for a man in his earthly life. (...) Just as they only guessed the enormous and beautiful tasks and the meaning of art industry 50 years ago, we can now appreciate its benefits and wholesome infiltration into an individual’s life and also society’s,” says Antonín Hořejš on the occasion of the Exhibition of Modern Art Industry in 1927 in Bratislava.

How did the worldview of a man at the beginning of the 20th century change, and how could art industry, respectively design, meet the changing needs of the everyday life? These questions sovereignly dominate among topics of expert critics of living culture and applied art during the whole twenties of the 20th century in Czechoslovakia. The term “art industry” was young back then and also the field of production it names, it was just looking for its exact content and borders.

Modernisation of art industry in the economy and housing culture of the young republic, respectively Slovakia, is slow and that could be the reason why expert critics accumulate arguments about its meaning in an individual’s everyday life. “It has nothing to do with architecture here, but it is about good living, better life with it,” says Arnošt Bláha in 1924. The Czechoslovak critics



reflect one of the dominant modernism ideals: the potential and the task of art industry is to improve societal economic and social conditions. Under the pressure of political efforts for economic and social reform, they formulate the need for aesthetic reform that they relate right to the issue of everyday life in the modern city environment, living space and its furnishings. As the shared starting point of these positions could be considered the conviction that increasing aesthetic level of the living environment has a direct influence of the quality of human life, as well as on the spiritual development of society. This tendency prompts the name “Aestheticization of Dailiness”, it is becoming one of the dominant means of the reform targets by the decorative arts movement in Czechoslovakia. The commentary by Antonín Hořejš from 1930 proves it: “The modern decorative arts movement aims to awaken in consumerism the interest in beautiful products and quality products, and force production to respect the needs of the era and its taste. With this agenda, the movement is gradually gaining even more supporters. It is also affecting production that is step by step realising the point of quality, beautiful shape, and colour. It is captivating population, seizing its style, re-educating it, and influencing the worldview. In it lies the immensely important cultural mission that the movement brings along.”

Every Designer is an Archivist in His Way. Interview with a design historian Leah Armstrong

2nd Part

Written by Silvia Bårdová

Besides, you are also managing the Victor Papanek Foundation archive. What is the mission of the

Foundation and the Archive and what makes it exceptional for you?

↓
The important thing for us at the Foundation is that we're not celebrating Victor Papanek, that we continue his legacy by being critical and creating kind of critical space for thought around design. I think that one of the most valuable contributions he made is that he was a really critical thinker. He used very innovative, unusual approaches to thinking about design, he read a lot, extensively in anthropology and sociology, ethnography, so he was really engaged in areas of social science and humanities that weren't at that time so commonly part of the design discourse. So, I think continuing in these aspects of design research is really important to the Foundation. We have a symposium every two years through which we're trying to push new areas of design research and thinking. Last one was in London and it was part of London Design Festival and the topic was Ethics, that's big part of Papanek's work, he was interested in questions of ethics. So, trying to continue critical thinking around his key focus areas. In terms of archival access, it's obviously really important that we are an open space for researchers to come and learn about his work and not just designers, but anyone who's interested. Every Friday morning, we have readers who come not just from the university, but people who are just using the library catalogue to find a book in his library that they want to read. And I think that kind of open and non-hierarchical attitude was part of his approach in general. So, yes, continuing his legacy in criticality in design and design education.

What activities and collaborations were the most interesting or valuable for the Foundation?

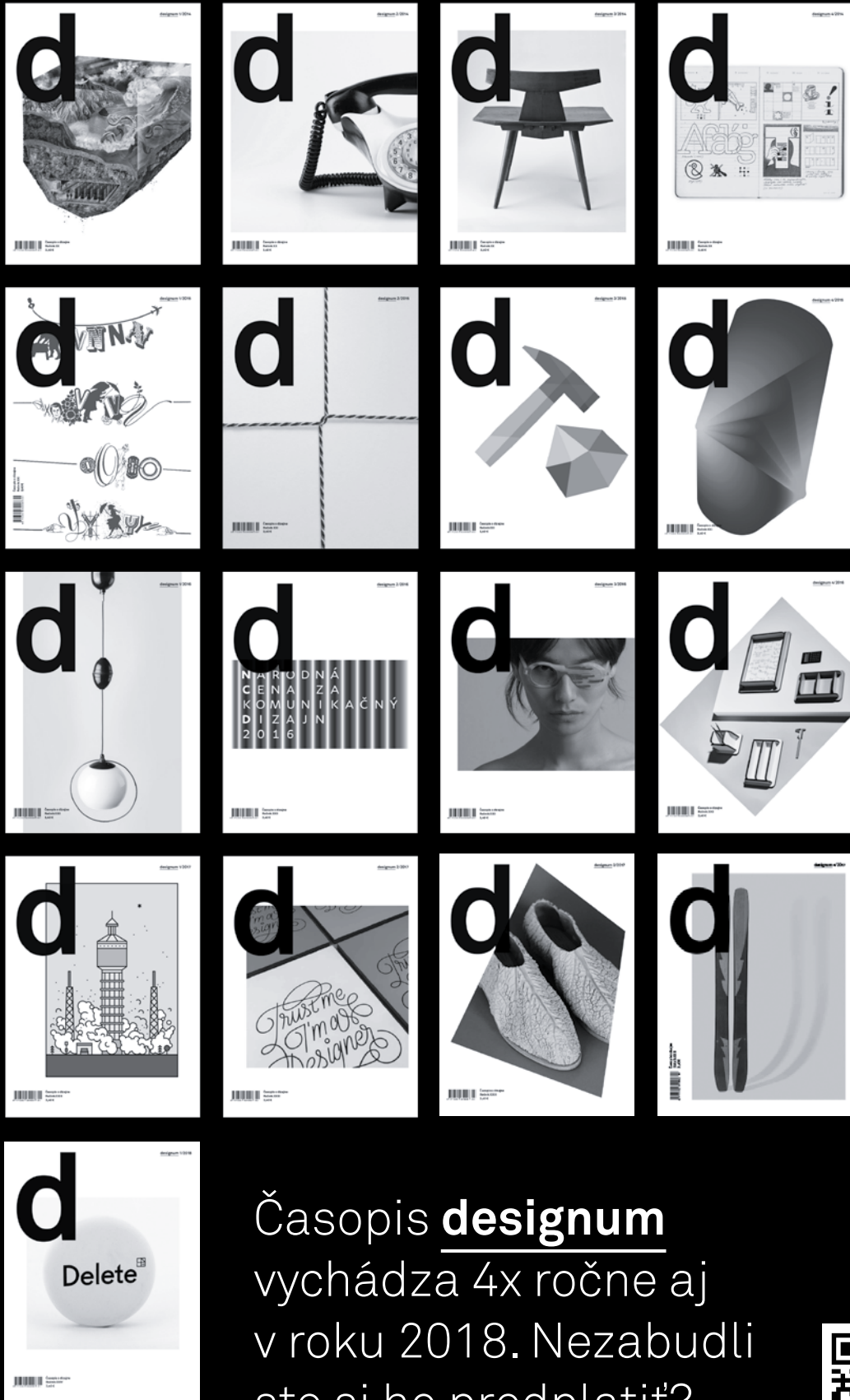
↓
We worked with the Austrian embassy in London on the symposium last year, which was really nice. It's quite interesting also to connect Papanek with an Austrian heritage because he, for a long time, was known best as an American design critic because he lived in America for a long time. But it is significant, of course, that his archive did move back here to Vienna and that was important part of his identity. We also did collaboration with the University of Brighton,

which is where I did my PhD and that was on international design organizations and the politics of that. So, it's really great to be able to work quite internationally as a foundation because of Papanek's legacy. He really moved around all the time and had connection all over the world. I think it's important also to keep that in mind, to not become too localized and keep it a global mission, in a way.

Next year, there's a big exhibition with the Vitra Design Museum, which Professor Clarke had initiated. So, it was really great that they were so enthusiastic about the exhibition and they saw this is the opportunity to explore alternative views of design and the role of design. The exhibition will open in September 2018 and it's co-curated with Vitra Design Museum and The Papanek Foundation, Alison Clarke is the curator from here. The subject of the exhibition is the politics of design, it's looking at political questions in design and using his archive material I think it'll probably show some unexpected aspects of his work as a designer. There's a lot of rich material and I think that's going to open up new aspects of his work. Because most people know Papanek's *Design for the Real World* and apparently it's still a best-seller design theory book.

But he published a lot and he has a quite rich publication list that doesn't always get remembered, so I think it will be nice to look at his work in full, not just as a social designer, which is often how he gets branded in contemporary discourse.

I think it's also going to bring in contemporary examples of other comparative designers who are using the same kind of ideas or working at the same problems.



Časopis designum
vychádza 4x ročne aj
v roku 2018. Nezapudli
ste si ho predplatiť?

Viac o predplatnom na www.scd.sk



designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 02
rok / year 2018
ročník / volume XXIV
cena / price 3,40 €

vydáva / published by

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

dátum vydania / date of publishing

júl 2018

vedúca redaktorka / editor in chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Cornichon, Nika, Valeria, Cila

obálka / cover

Predná strana / Front side:
Michaela Bednárová:
kolekcia Dedina, 2016 - 2017.
Foto Peter Spurný

Zadná strana / Back side:

Kristýna Španihelová:
Spod hniezd. Meď a krovky chrobákov,
2015. Foto Juraj Starovecký

papier / paper

Cyclus Print
obálka / cover:
Rives Tradition Ice White

tlač / printing

Bittner print s.r.o.

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
**v knižkupectvách a galériách
v Bratislave**
Satelit SCD, Artforum, Knižnica SCD,
Galéria Medium, Slovenská národná
galéria, Martinus, Slávia
**v knižkupectvách a galériách
mimo Bratislavy**
Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright

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

sídlo redakcie / headquarter

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

Použitím recyklovaného papiera Cyclus Print
namiesto papiera z nových vlákien bol účinok
na životné prostredie zredukovaný takto:

173 kg odpadu
35 kg CO₂ skleníkových plynov
348 km ubehnutých priemerným európskym autom
5 376 litrov vody
505 kWh energie
281 kg dreva



arjowiggins

Conqueror Greys

3 nové farby v ponuke 2018

arjowigginscreativepapers.com

Distribútor: Antalis
0800 106 106
antalis.sk

