



	3	Editoriál Ľubica Pavlovičová
Aktuálne	4	Do práce! Bratislava Design Week 2014 Alexandra Tamášová
	12	MEJD Design Tour 2014 Helena Veličová
	18	V znamení jeleňa, skla a betónu. 16. ročník pražského Designbloku Martina Lehmannová
	26	Pri dizajnoch nejde o jedného človeka: Štúdio deFORM Jana Oravcová
	32	Nie sme tu sami. Festival SELF Michal Janák
	34	Typoplagát v Bratislave Pavel Noga
Retrospektívne	38	Ikony dánskeho nábytku v Prahe Pavla Rossini
Múzejne	44	Škola základ života? Mária Rišková, Maroš Schmidt a Lívia Pemčáková
	62	Čo je pre dizajnéra základ života? Zdeno Kolesár
Teoreticky a prakticky	66	Dva pohľady jednej generácie Zuzana Chlebová
	72	Príspevok Sandry Hirschovej do aktuálnej debaty o dizajne Monika Miklášová
	76	„Podmestie“ Londýn. Archigram a mentálne obrazy mesta Sonia de Puineuf
	82	Summary Rastislav Majorský





Editoriál

Text Lubica Pavlovičová

Milí čitatelia,
Designumom, ktorý práve začínate listovať, uzatvárame etapu dvadsiatich ročníkov jeho vydání.

Keď hľadáme dôležité údaje o slovenskom dizajne, jeho osobnostiach alebo úspešných produktoch, často sa pri našej práci vraciame k starším číslam. Nachádzame články o udalostiach a dielach, ktoré by možno bez nášho časopisu zostali zabudnuté. Časopis neraz prinášal témy, ktoré nám z dnešného pohľadu pomáhajú dokresliť dobu, v ktorej *Designum* vychádzal a vďaka ktorým môžeme pochopiť aj mnohé súvislosti zo súčasného diania. Táto úloha *Designumu* zostáva naďalej jednou z jeho najdôležitejších, napokon stále veríme, že aj v budúcnosti budú printové vydania časopisov, a to aj popri iných médiách, kvalitným zdrojom poučenia a inšpirácie.

Preto sa znovu stretnete s hodnotením už etablovaných festivalov: Bratislava Design Weeku a pražského Designbloku. Po dvoch rokoch opäť prinášame postrehy z podujatia SELF, ktorý si osvojila nielen obec grafických dizajnérov, ale aj tých, ktorí radi hľadajú a nachádzajú nepoznané cesty kreatívneho myslenia. Nezabudli sme ani na profily autorov, pripravili sme rozhovory s dizajnérmí Katarínou Beličkovou a Štefanom Noskom z MEJD-u a Václavom Mlynárom a Jakubom Pollágom z česko-slovenského zoskupenia deFORM. V Prahe bola v októbri otvorená výstava dánskeho dizajnu, na ktorej sa môžeme stretnúť so (stále vyrábanými) ikonickými výrobkami tejto severskej krajiny, ktoré určite potešia každého priaznivca kvalitného dizajnu.

Prinášame recenziu pomerne novej publikácie Ivy Knoblochovej a Jiřího Pelcla *89 Diskuse 014*, ktorá je obsahom veľmi úzko zviazaná aj so slovenskou dizajnérskou scénou a knihy od nemeckej teoretičky Sandry Hirschovej o úlohe priemyselného dizajnu ako nástroja tvorenia nových hodnôt. K týmto príspevkom sme zaradili aj článok venovaný experimentálnemu časopisu *Archigram*, ktorý v rokoch 1961–1970 vydávala skupina mladých londýnskych architektov.

Najväčšia časť posledného tohtoročného čísla je však venovaná výstave zo zbierok Slovenského múzea dizajnu *Škola základ života?* v galérii Satelit. Okrem iného ukázala aj zameranie zbierok, ktoré Slovenské centrum dizajnu začína systematicky budovať. Predstavila sedemnást osobností slovenského umenia, narodených v prvej polovici 20. storočia, ktorých kurátori prezentovali nielen prostredníctvom ich diel, vznikajúcich už počas profesionálnej činnosti, ale aj cez práce z obdobia ich školských rokov. Vzťah medzi školou a praxou a miera vplyvu pedagógov a škôl na jednotlivých autorov sa tu ukázali ako fenomén, ktorého obsah sa v závislosti od rôznych faktorov mení pri každom zo zastúpených autorov.

Milí čitatelia,
v úvode som spomenula, že aktuálnym číslom končíme dvadsiaty ročník vydania časopisu. Zároveň sme tento rok pred vás predstúpili s novým layoutom, ktorý mal podporiť náš zámer postupne prispôbiť obsah časopisu *Designum* novým podmienkam. Mnohé informácie sme presunuli na webovú stránku Slovenského centra dizajnu a na Facebook Designumu. Umožnilo nám to uverejňovať kvalitnejšiu fotodokumentáciu a veríme, že aj kvalitnejšie príspevky. Ďakujeme všetkým prispievateľom, veď písať o dizajne je nielen poučné, ale aj veľmi náročné. ■



Do práce!

Bratislava Design Week 2014

Text Alexandra Tamášová

Foto archív Bratislava Design Week



V dňoch 22. – 28. septembra 2014 sa konal 6. ročník slovenskej verzie medzinárodne rozšíreného typu podujatia zameraného na propagáciu všetkých odvetví dizajnu – Bratislava Design Week. Prísne vzaté, s týmto názvom (a v tomto rozsahu) sa podujatie konalo po druhý raz, keďže prvé štyri ročníky niesli názov Design Weekend a trvali v rozmedzí jedného až troch dní. Predlžujúce sa trvanie festivalu môžeme považovať za jeden z najočividnejších ukazovateľov jeho zvyšujúcej sa úspešnosti a profesionality.



➤ Llot Llov: stôl CLARK, 2010
a sedačka GRIT, 2013.

→ Bjørn Jørund Blikstad:
Imeuble, 2011-2014.

Témou tohto ročníka bola *Práca* ako poukaz na veľmi všeobecný fakt, že dizajn je najmä práca. Okrem toho, že akýkoľvek dizajnerský produkt je výsledkom práce jeho autorky/autora/autorov, organizátori pripravili v rámci výstavnej prezentácie samostatnú kurátorskú sekciu s názvom *Work is all around*, ktorá tému *práca* predstavila koncepčne, vo viacerých fazetách. Do tejto časti výstavy boli zaradené diela rôznych domácich, ako aj zahraničných autorov. V niektorých prípadoch bola práca vlastnou témou toho-ktorého projektu, inde mal artefakt funkciu pracovnej pomôcky, alebo bol vyrobený špecifickými pracovnými postupmi, ktoré určovali jeho výsledný charakter. Medzi tradičné diela, ktoré zapadajú do najbežnejšej predstavy o dizajne, patria napríklad práce berlínskeho štúdia Llot Llov – stôl CLARK a sedačka GRIT. CLARK je pracovný kancelársky stôl, navrhnutý s ohľadom na zaužívané funkcie a zvyklosti, viažuce sa k tomuto typu nábytku. Okrem samotnej dosky je jeho súčasťou otvorený „úložný“

priestor na rôzne dokumenty, s ktorými majiteľ stola práve nepracuje, ale nie sú ešte určené na založenie do zásuvky či police. Ide o dizajn otvorene rešpektujúci pracovné návyky a potreby skôr neporiadneho, až chaotického užívateľa, ktorý je zvyknutý produkovať „štósy“ zavádzajúcich papierov. Trochu iný prípad predstavuje sedačka GRIT, tvarom evokujúca drôtený koš na papierový odpad, prípadne nákupný košík obrátený naopak. S jednoduchou korkovou doštičkou na sedenie predstavuje nečakane pohodlnú a stabilnú stoličku. Ďalším predstaveným produktom s funkciou inovatívnej pracovnej pomôcky bola najmenšia tlačiareň na svete – diplomová práca mladého japonského dizajnéra, absolventa prestížneho ECAL-u, Mugiho Yamamotu. Pointou tohto minimalistického zariadenia je absencia zásobníka papiera, spravidla najmasívnejšej súčasti každej tlačiarne. Yamamoto *Stack* (v preklade *Stoh*) je totiž položený na voľnom stohu papiera, po ktorom s jeho postupným ubúdaním (tlačením) „sadá“ stále nižšie. Jednou





z hviezdnych návštev BADW bol nórsky dizajnér Bjørn Jørund Blikstad a jeho „2 a pol dimenzionálny“ úložný systém, *Imeuble*. Na tomto kúsku je asi najzaujímavejší príbeh o tom, ako sa jeho špecifický tvar rodil v autorovej hlave prostredníctvom rôznych asociácií, nákresov, modelov. *Imeuble* vznikol ako záverečná školská práca. Na jeho začiatku stála idea, že rôzne predmety si odkladáme kvôli ich symbolickému významu (kvôli tomu, čo evokujú v našich myšliach), a nie kvôli nim samotným. Blikstad chcel tvarom svojho produktu vyjadriť vzťah medzi úložným priestorom a obsahom, ktorý doň ukladáme, a zvolil na tento účel obraz „kocky videnej vnútorným zrakom“. Vznikli závesné police, ktorých súčasťou je ilúzia trojdimenzionálnej kocky, založená však sčasti na skutočnom tvare. (Môžem len potvrdiť, že *Imeuble* vyzerá na prvý pohľad rovnako mäťúco ako tento slovný opis.) Podrobný opis procesu je možné nájsť v rozhovore, ktorý autor poskytol online magazínu *Design Milk*.¹ Do kategórie prác, zaujímavých (aj) vďaka použitiu

špecifickej výroby alebo materiálu, patria svetidlá /objekty *Transmission* od tvorivej dvojice deFORM. Závesný aj stojaci objekt boli vyrobené pre firmu Lasvit v kooperácii so sklárňami Kavalierglass. Tradičné remeselné techniky v spojení s priemyselnými postupmi sú poznávacím znakom produktov švajčiarskeho dizajnéra Floriana Hauswirtha, ktorý sa na kurátorskej výstave predstavil napríklad sériou stolového riadu, alebo veľmi zaujímavou prácou *Democratic Chess* – šachovou súpravou s variabilnými skladacími figúrkami a možnosťou nerešpektovať zaužívané pravidlá hry. Špecifickým príspevkom boli produkty z „dielne“ Talie Radfordovej, ktorá je zakladateľkou a hlavnou postavou štúdia TaliaYstudio. Hlavnou ideou štúdia je spájať nové digitálne technológie (vnímané najmä ako chladné, vyvlastňujúce) s potenciálom ľudského tela, navracajúc ich človeku. Príkladom je špeciálna fotobúdka *Thermobooth*, ktorá reaguje na pohyb fotografovaných ľudí a sníma obrázky vo chvíľach, keď sa navzájom dotýkajú. Talia je aj autorkou

KissCam – malého fotoaparátu, ktorý sa aktivuje bozkom. Výstava však nebola postavená len na produktovom dizajne. Tvorivá dievčenská dvojica Cox&Grusenmeyer z Belgicka sa venuje grafickému dizajnu s presahmi do konceptu či performancií. Na výstave sa predstavili sériou plagátov – excerptov z rozsiahlejšieho projektu *Bureau for Busyness*. Je paródiou na súčasnú predstavu o úspešnom pracovnom živote, ktorý sa okrem iného prejavuje neustálou zaneprázdnenosťou. Zdanie zaneprázdnenosti je pritom dôležitejšie než zaneprázdnenosť samotná, a tak autorky vytvorili sériu návodov a pomôcok, ako pôsobiť veľmi „busy“, ale vyhnúť sa pritom skutočnému stresu. Medzi ich odporúčania patrí napríklad aplikácia tmavých tieňov pod oči (znak únavy), predstieranie pracovného telefonátu počas návštevy WC, nosenie ohryzenej ceruzy v náprsnom vrecku, neustále vyhováranie sa na dôležité porady, z ktorých sa človek práve vracia, alebo na ktoré mieri, a podobne. Podobným konceptuálnym projektom sa predstavila slovenská



Talia Radford zo štúdia TaliaYstudio: KissCam, 2014.

Florian Hauswirth: Stolová súprava, 2013.

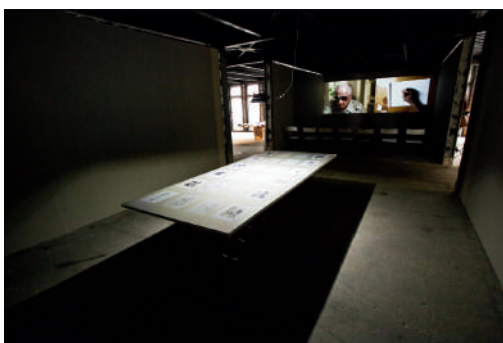
Florian Hauswirth: Democratic Chess, 2011.

→ Curro Claret: La Pieza.

dizajnérka Sylvia Jokelová, ktorá sa dobrovoľne rozhodla byť na výstave takmer neviditeľnou – jej príspevok s názvom *Upratané* spočíval v uprataní a vyčistení vybraných častí budovy na Laurinskej ulici, kde sa konala výstava. Manuálnu prácu samu osebe priniesol aj katalánsky dizajnér Curro Claret, ktorý bol pre mňa zrejme najinšpiratívnejším a najzaujímavejším autorom zo všetkých vystavujúcich. Jeho produkty majú vždy okrem estetickej kvality a funkčnosti ešte ďalšiu pridanú hodnotu, spočívajúcu v sociálnom či ekologickom potenciáli výrobku. Vlastne nie je presné hovoriť o výrobkoch, pretože mnohé z Claretových projektov sú skôr návodmi, performanciami, mnohé produkty prezentované na jeho webe zostali v stave prototypu alebo návrhu. Ako príklad možno uviesť špeciálnu perforovanú dosku na krájanie pečiva, cez ktorú prepadajú odrobinky, aby sa prostredníctvom širokej hadice následne dopravili do zbernej nádoby umiestnenej v exteriéri domu, určenej ako krmidlo pre vtáctvo. Ďalším zaujímavým autorovým projektom sú sklápacie kostolné lavice, ktoré možno jednoducho transformovať na posteľ. Ide o pokus navrátiť kostolu jeho (kedysi bežnú) sociálnu funkciu, ktorá spočívala v tom, že chrám bol prístupný 24 hodín denne ako útočisko pre kohokoľvek. V Bratislave sa tento dizajnér – aktivista predstavil projektom *La Pieza*, ktorý už realizoval niekoľkokrát. *La Pieza* je kovový prvok určený na spájanie jednotlivých častí nábytku. Pomocou tejto súčiastky vzniká v Claretovej réžii nový mobiliár poskladaný zo starých, nefunkčných fragmentov nábytku. Nejde však len o recykláciu materiálu, ktorá je v tomto projekte dôležitá. Nábytok totiž vyrábajú ľudia v ťažkej sociálnej situácii (napríklad ľudia bez domova), ktorí okrem praktických predmetov získavajú samotnú pracovnú skúsenosť, možnosť spoločne niečo vytvoriť, zažiť a (ako dúfa autor) aj zmeniť spôsob, akým sa nich pozerá(me) my – ostatná spoločnosť.

Ako hovorí autor: „Existuje určitý typ dizajnerských objektov, ktoré zohrávajú skôr úlohu umenia. Sú tu, aby pomohli, stimulovali nejaký diskurz, pýtali sa na viaceré uhly pohľadu, no nemajú ambíciu nachádzať konečné riešenie.“²





Dizajn súvisí s architektúrou, a tohtoročný Bratislava Design Week tento fakt dokazoval viacerými spôsobmi. Predovšetkým výberom samotnej hlavnej centrálky festivalu – už dlhšie opustenej a značne spustnutej, no urbanisticky aj architektonicky veľmi špecifickej budovy na Laurinskej ulici č. 14. Ide o modernú architektúru zo sedemdesiatych rokov, ktorá je zasadená do historickej zástavby, a napodiv, vôbec z nej nevytŕča. Surové, pre potreby festivalu len nahrubo upratané a upravené priestory dobre ladili so súčasným trendom „pop-up“ projektov, „ruin pubov“, a rôzneho iného využívania provizórnych priestorov so špecifickou atmosférou minulých období. V rámci výstavného programu mala architektúra aj relatívne veľa priestoru – napríklad premiérou projektu *Vladimír Dedeček: Práca*, ktorý prostredníctvom výstavy a dokumentárneho filmu predstavil osobnosť a tvorbu jedného z našich najvýznamnejších architektov, okrem iného autora prestavby a dostavby areálu Slovenskej národnej galérie, dodnes vnímanej ako kontroverzný projekt najmä pre tzv. „premostenie“. Súčasťou kurátorského výberu bol aj projekt *Stavať a búrať*, ktorým sa Fakulta architektúry Slovenskej technickej univerzity predstavila na tohtoročnom Bienále architektúry v Benátkach, a ktorý riešil často kritizovaný slovenský neduh – tendenciu búrať približne každých dvadsať rokov všetky architektonické pozostatky predchádzajúceho obdobia, a nahrádzať ich novými, spravidla nekonceptnými „hodnotami“. Čerešničkou na torte, a súčasne jediným tematicky nesúvisiacim príspevkom v rámci kurátorského výberu bola kolekcia objektov – kravát od Karola Pichlera, známeho slovenského „konceptuálneho textiláka“.

Ambíciou Bratislava Design Weeku samozrejme nie je len priniesť zaujímavú kurátorskú výstavu, ale všestranne podporiť domáci dizajn. Okrem kurátorskej časti preto boli vo výstavných priestoroch prezentované aj ďalšie sekcie, venované rôznym aspektom dizajnu ako priemyselného odvetvia – od liahne mladých talentov na škole, cez malé štúdiá, až po výrobcov. Riaditeľka festivalu Ľubica Hustá v rozhovore pre časopis *.týždeň* uviedla, že práve spolupráca medzi dizajnérmi a výrobcami je najsľubším článkom reťazca,³ ktorý by mal viesť v ideálnom prípade k početnejším zákazkám pre domácich dizajnérov, zlepšeniu ich ekonomickej situácie, a predovšetkým ku kvalitnejšiemu dizajnu slovenských výrobkov všetkých mysliteľných odvetví. Viac slovenských dizajnérov podľa nej spolupracuje s českými značkami, pretože na Slovensku akoby firmy stále nevnímali dizajn ako prirodzenú a rentabilnú súčasť postupného budovania značky. Chyba pritom zrejme nie je v nedostatku kompetentných dizajnérov. Bratislavská Vysoká škola výtvarných umení (ďalší z vystavujúcich subjektov) sa už od svojho vzniku profilovala ako inštitúcia spájajúca umeleckú akadémiu s umeleckopriemyselnou školou, takže v súčasnosti na nej existujú štyri katedry spadajúce pod široko chápaný odbor dizajnu (sú to: dizajn, textilná tvorba, úžitkové umenie a vizuálna komunikácia). Spolu to predstavuje štrnásť ateliérov pokrývajúcich prakticky všetky oblasti produktového aj grafického dizajnu (napríklad industriálny, textilný, odevný dizajn; keramika, sklo, šperk; ale aj rôzne tradičné ako aj intermediálne podoby grafického dizajnu). Napriek cieľavedomému rozvíjaniu spolupráce všetkých ateliérov s výrobcami, najlepší uplatnenie v ďalšej praxi nachádzajú absolventi Ateliéru transport dizajnu VŠVU, čo je dané práve tým, že majú šancu zamestnať sa v prestížnych zahraničných automobilkách od Škody až po Porsche. Nielen VŠVU, ale aj Fakulta architektúry Slovenskej technickej univerzity v Bratislave a Univerzita Tomáša Baťa v Zlíne sa prezentovali v rámci výstavnej sekcie *School area*. Väčšina zo zúčastnených školských pracovísk sa predstavila výberom z najlepších záverečných prác svojich študentov, zaujímavejšie však



pre mňa boli tie, ktoré prezentovali jeden spoločný projekt. Originalitu nápadu ocenila porota v prípade Ateliéru S+M+L_XL Kov a šperk, ktorý získal aj festivalovú cenu v kategórii „inštalácia“ za vystavenie kusa mosadzného plechu s priloženými pílkami, ktorými si návštevníci mohli odrezať kúsok plechu na pamiatku, a súčasne vyskúšať fragment z práce šperkára. Podnetná bola aj inštalácia projektu študentov Ústavu dizajnu na FA STU *Bratislavské metro 2054*. Jednotlivé príspevky predstavovali utopické komponenty určené pre hromadnú aj individuálnu dopravu po meste budúcnosti. Artefakty, ktoré by obstáli aj na umeleckej výstave venovanej téme sci-fi a vesmíru, vynikali nápaditým dizajnom aj technologickým pozadím. Autorka Petra Debnárová napríklad navrhla *Vetru* „nositeľný dizajn“ – aerodynamický prvok, ktorý má byť nadstavbou ľudskej kostry a napomáhať rýchlemu pohybu vo veterných tuneloch budúceho mesta. *Wind Wall* Milana Stanca by mala slúžiť ako dekoratívny prvok – zvislé lamely prekrývajúce vývody vzduchotechniky, ktoré svojím pohybom dotvárajú priestor stanice. Medzi ďalšími návrhmi nájdeme napríklad malé roboty/monitorovacie informačné systémy, alebo magneticky levitujúce inteligentné osvetlenie.

V rámci sekcie *Solid Area*, kde sa predstavovali producenti dizajnu, bola jednoznačne najvýraznejšia kolekcia IKEA PS, ku ktorej táto najznámejšia švédska značka prizýva rôznych etablovaných avantgardných dizajnérov, čím naplňa marketingový cieľ prezentovať sa (okrem iného) ako svieža, odvážna firma, majúca čo ponúknuť aj mladému, kreatívne založenému zákazníkovi. Za zmienku určite stojí kovová (či skôr drôtená) skriňa s variabilnými

dekoratívnymi prvkami od francúzskej dizajnérky Matali Crassetovej. Ide o autorku so silným konceptom tvorby, ktorý presahuje parametre estetiky a funkčnosti smerom k snahe oslobodzovať človeka (užívateľa) od zavedených módov a kódov spoločenského fungovania, nabádať ho k participácii, uvoľneniu a experimentu.

Prístup firmy IKEA nám ukazuje, ako sa čoraz viac stierajú hranice medzi komerčnou sférou na jednej strane, a revoltou či „alternatívnym umením“ na strane druhej; a navyše, aj tendenciu k prelínaniu rolí autora výrobku a jeho konzumenta.

Najväčšia časť výstavných priestorov bola venovaná čiastočne kurátorovanej sekcii *Design Lab*, ktorá predstavovala prihlásené malé dizajnérske štúdiá rôzneho zamerania. Táto sekcia, ktorá vlastne mapuje a predstavuje verejnosti aktuálny stav dizajnu na Slovensku, ukazuje predovšetkým nestabilitu a kolísavosť celej scény. Nie všetky zaujímavé štúdiá majú napríklad dost prostriedkov na to, aby každý rok vyprodukovali bez spolupráce s výrobcom nové výtvy, resp. aby im stálo za to investovať do prenájmu výstavného priestoru. Jednotlivé značky, hoci aj odborne oceňované a kvalitné, pomerne často zanikajú, pretože dizajnéri, stojaci za nimi, nemajú motiváciu a možnosti financovať si donekonečna produkciu svojich prác z vlastných zdrojov. Ak sa aj podarí nadviazať spoluprácu s výrobcom, produkty sa stávajú nedostupnými pre väčšinu potenciálnych záujemcov, pokiaľ výrobca nie je schopný vyrobiť ich za nízku cenu. Na druhej strane, dizajnéri sú čoraz odvážnejší a samostatnejší, napríklad v oblasti módy,

ktorá je relatívne nenáročná na výrobu, aspoň v porovnaní s výrobou nábytku a bytových doplnkov, keďže odevný dizajnér je schopný aspoň zo začiatku vyrábať svoje produkty aj celkom sám. Vidíme množstvo absolventov odevného dizajnu, ktorí si zakladajú vlastné značky a vďaka internetu rozvíjajú marketing na slušnej úrovni. Na výstave bolo možné spoznať množstvo malých nápaditých značiek, často s pútavým príbehom vzniku. Ako príklad možno uviesť dreváky a tašky *Pikpoki*, ktoré vznikli spoluprácou mladých umelcov s tradičným výrobcom drevakov. Redizajn tvaru, svieža farebnosť a cieľavedomý marketing zaznamenali u slovenských zákazníkov úspech. Aj v tejto sekcii sa však okrem štandardného dizajnu našli presahy do voľného umenia, najmä v zmysle performance. Medzinárodná umelecká skupina MUST JOON zaoberajúca sa kresbou, ktorá vznikla v Estónsku, sa prezentovala skvelou a u návštevníkov veľmi obľúbenou interaktívnou inštaláciou. Akcia spočívala v kreslení bežných predmetov čiernym fixom na papier podľa ústnych inštrukcií, bez toho, aby participant vedel, čo vlastne kreslí, a bez zrakovej kontroly kresby. Výsledný výtvy, ako aj proces sám osebe bol zakaždým zdrojom pobavenia. Zaujímavým príspevkom sa predstavil Marián Laššák. Jeho práca s názvom *Najlepšie miesto na sledovanie* dokumentuje akcie v prírode, ktoré autor realizoval počas návštevy Islandu. Vyhľadával miesta, odkiaľ bol najkrajší výhľad na prírodnú scenériu, a následne na týchto miestach inštaloval drôtené objekty predstavujúce zariadenie obývacej izby (kreslo, televízor, stolík, lampa) ako ironický poukaz na rozpor medzi reálnymi, autentickými zážitkami na jednej strane, a sprostredkovanou,



Marián Laššák: Najlepšie miesto na sledovanie, 2014.

virtuálnou realitou, v ktorej trávime čoraz viac času. Hoci v kontexte vizuálneho umenia ide o pomerne bežne spracúvanú tému, je pozoruhodné, že sa takýmto spôsobom rozhodol prezentovať človek, ktorý sa inak venuje produktovému dizajnu v rámci štúdia LAF (spolu s Marekom Laššákom a Mariánom Očenášom). Tvorba pod hlavičkou LAF-u je však niečím viac než bežným nábytkom a bytovými doplnkami – každý výrobok má za sebou príbeh a vtip, je postavený na emocionálnej kvalite a/alebo premyslenom koncepte (napríklad vydarená alúzia na slávny najlacnejší IKEA stolík s názvom *B Lack*, vyhotovený z granitu).

Nielen výstava, ale festival ako celok (zahŕňajúci medzinárodnú konferenciu, aukciu dizajnu, množstvo workshopov a ďalších sprievodných podujatí) ukazuje zvyšujúcu sa profesionalitu jeho organizátorov, ako aj čoraz väčší záujem verejnosti. Napriek tohtoročnej téme *Práca* sme mali možnosť vidieť, že dizajn je širokým, otvoreným poľom, ktoré zahŕňa okrem sféry práce a biznisu aj hru, zábavu a experiment. ■

- 1 <http://design-milk.com/deconstruction-imeuble-by-bjorn-jorund-blikstad/>
- 2 <http://www.jablko.sk/ludia-bez-domova/stolicky/> (cit. 29.10.2014)
- 3 Elena Akácsová: Bez práce nie je dizajn. In: .týždeň, 38/2014, s. 54-55, ISSN 1336-5932

GRAFICKÝ
DIZAJNÉR
NIE JE
PASÍVNY

Outliner —
www.urtd.net

GRAFICKÝ
DIZAJNÉR
NEMUSÍ
BYŤ OTROK

Deputy Caps —
www.katstudio.sk

Grafický
dizajnér
nemá slúžiť
ale pomáhať

Empirik —
www.katstudio.sk

*Grafický
dizajnér
nie je
neutrálny*

Klimax Plus Italic —
www.urtd.net

Grafický
dizajnér
má byť
zodpovedný

Dezen Pro Bold —
www.dizajndesign.sk

Grafický
dizajnér
môže aj
usmerňovať

Monoxil —
www.urtd.net

Grafický
dizajnér
rozmýšľa
nad obsahom

Deva Ideal Bold Italic —
www.dizajndesign.sk

GRAFICKÝ
DIZAJNÉR
CHCE
ROZUMIEŤ

Poleno Semibold —
www.dizajndesign.sk

dizajnér
kritik
editor
komentátor

Deva Ideal Medium —
www.dizajndesign.sk

Výstava
k 15. výročiu
založenia
Katedry vizuálnej
komunikácie
na Vysokej škole
výtvarných umení
v Bratislave

Deva Ideal Medium —
www.dizajndesign.sk

18. 12. 2014 —
— 25. 01. 2015
Výstavný a informačný
bod SCD SATELIT,
Hurbanove kasárne,
Kollárovo nám. 10,
www.sdc.sk
Vernisáž: 17. 12., 18:00

Deva Ideal Medium —
www.dizajndesign.sk

Organizátori

VYSOKÁ ŠKOLA
VÝTVARNÝCH UMENÍ
ACADEMY OF FINE ARTS
AND DESIGN

SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU
LOGO
SATELIT
GALÉRIA
DIZAJNU
SCD

Finančná podpora



VEDNÁ A VÝTVARNÁ
MINISTERSTVO
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Agentúra
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR
pre štrukturálne fondy EÚ



Agentúra
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR
pre štrukturálne fondy EÚ



Agentúra
Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR
pre štrukturálne fondy EÚ



Mediálni partneri

designum

kam do mesta

RÁDIO_FM

DESIGNBY

BRATISLAVAGUIDE.COM



Výstava je súčasťou prezentačných podujatí k 65. výročiu vzniku
Vysokej školy výtvarných umení a je usporiadaná k 15. výročiu založenia
Katedry vizuálnej komunikácie na VŠVU a prezentácii výsledkov
realizácie projektu Digitalizácia technologických procesov v dizajne.

MEJD Design Tour 2014

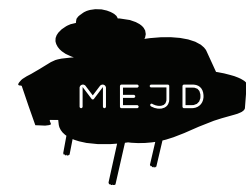
Text Helena Veličová

Foto Adam Šakový, archiv MEJD





Myslím si, že bratislavské štúdio MEJD, ktoré založili Katarína Beličková a Štefan Nosko v roku 2011, netreba veľmi predstavovať. Štúdio, zamerané na produktový dizajn, si vďaka kvalitnému portfóliu i úspešným prezentáciám vybudovalo v súčasnom slovenskom dizajne silnú pozíciu. Túto jeseň sa predstavilo tromi novými kolekciami na troch rôznych medzinárodných prehliadkach dizajnu.



Túto jeseň ste postupne predstavili pod hlavičkou projektu **LOADING** tri nové kolekcie: **JAR**, **EXHIBIT**, a **WELL**, ktorých spoločným menovateľom je prepojenie tradičnej slovenskej a českej remeselnej práce so súčasným dizajnom. Môžete nám jednotlivé kolekcie i samotný projekt priblížiť?

↓

Projekt **LOADING** (*local added in global*), v rámci Bratislava Design Weeku predstavený ako **LOCALHOST** (keďže išlo o domácu scénu), je niekoľkoročný projekt štúdia MEJD, v ktorom sme sa rozhodli preskúmať možnosti remesiel a remeselníkov na Slovensku a v okolitých krajinách a prepojiť ich so súčasným pohľadom na dizajn. Postupne tak vznikajú produkty, ktoré pracujú s materiálmi a odkazmi na remeslá a tradície, no zároveň majú ambíciu obstáť v konkurencii súčasného produktového dizajnu.

Každá z troch spomenutých kolekcií má spoločný princíp rotácie počas výrobného procesu. Tak ako sa točí keramika na hrnčiarskom kruhu, tak sa točí aj kovový plech na sústruhu počas kovotlačenia, a samozrejme aj nádoba pri ručne fúkanom skle v drevenej forme.

Kolekcia **JARS** je vyrobená z hnedej kameniny, pričom vnútorné časti sú glazúrované v žltej, bielej a modrej farbe. Rozrezaním pre keramiku asi

najtypickejšieho tvaru – džbán – vznikli dva produkty v jednom, a to svietidlo a misa, ktoré sa dajú výškovo vzájomne polohovať. Produkty zhotovil keramikár Miloslav Orságh z Limbachu.

Podobný princíp sme uplatnili aj pri objektoch **EXHIBIT**, kde sme reagovali na remeslá neskoršej industriálnej éry, a to rotačnú kovotlač. Jiří Poledne z Prahy zhotovil polgule a tie pomocou konštrukcie z mosadzných tyčí zjednotil spájkovaním striebrom umelecký kováč Ján Turzo z Bratislavy. Finiš – leštenie celého objektu – urobil šperkár Ján Jánoš. Princíp delenia sa tu uplatnil pri tvare gule ako čistého geometrického útvaru typického pre modernizmus, resp. bauhausovskú éru dizajnu. Názov **EXHIBIT** dostali objekty vďaka konštrukcii, ktorá odkazuje na výstavné prvky a muzeálne artefakty umiestnené v sklenených vitrínach v tvare kocky či kvádra.

Posledným produktom z kolekcie **LOADING** je **WELL**. Reaguje na princíp studne, keď sa otáčaním kľuky dosahuje iná atmosféra svetla. Pri vyšších polohách je sklo transparentné, takže aj svetlo zo zdroja je jasnejšie, zatiaľ čo pri nižších polohách je tmavomodré alebo matné – pieskované. Nádoby boli vyfúknuté v sklárňach Ajeto v Česku, drevené časti sústružil Eduard Herber a mosadzné prvky Tomáš Ondroušek, obaja zo Slovenska.

← Well, 2014.

Aktuálne

13





Jar, 2014.







V priebehu dvoch mesiacov ste stihli pripraviť tzv. MEJD Design Tour 2014, teda prezentácie najaktuálnejšej tvorby na troch festivaloch dizajnu. Prvou zastávkou bola vaša účasť ako jediného slovenského štúdia na prestížnom London Design Festival v sekcii Designjunction. Dostali ste sa do výberu startupových značiek z celého sveta a juhoamerický magazín Casa Vogue vás dokonca zaradil medzi desať najzaujímavejších prezentácií celej výstavy. Ako vyzerala vaša prezentácia v Londýne a aké skúsenosti a pocity ste si odtiaľ priniesli?

Prezentácia na Designjunction nám priniesla veľa inšpirácie a podnetov, s ktorými pracujeme ďalej. Stretli sme tu mnoho zaujímavých ľudí z rôznych oblastí, ktorých naša tvorba zaujala a považujú ju za veľmi kreatívnu a kvalitne realizovanú. Aj keď sa žiadne zázraky po takýchto podujatiach nekonajú, a inak to nebolo ani v našom prípade, vystavovať na podujatí ako je Designjunction pre nás znamená ďalší schodík nahor na našej ceste vytvoriť štúdio, ktoré je schopné zhmotňovať jedinečné nápady a obstať v európskej konkurencii.

Vystavovalo tu viac ako sto dizajnérov a značiek. Stretli ste sa s niečím, čo vás mimoriadne zaujalo či prekvapilo a z čoho možno budete čerpať inšpiráciu do budúcnosti?

V troch sekciách sa tu objavilo pár naozaj zaujímavých projektov, resp. značiek, ktoré sú nám niečím podobné a dodali nám inšpiráciu a povzbudenie aby sme pokračovali ďalej, pretože za niekoľko rokov sa im podarilo nájsť si svojich klientov a vytvoriť práce, o ktoré má záujem množstvo ľudí. Okrem toho sú po niekoľkých rokoch schopní sa veľmi slušne užiť vlastnou tvorbou len v rámci produktového dizajnu.

Deň po skončení londýnskeho festivalu začal Bratislava Design Week, počas ktorého ste okrem inštalácie prezentovali aj samotný vznik nových kolekcií na podujatí pod názvom *How it's Mejd*. V rámci projektu *LOADING* vytvárate v spolupráci s Máriou Olhovou krátke videá, ktoré približujú proces výroby a následne hotové produkty. Je pre vás dôležité, aby zákazníci poznali koncept a kontext výrobkov?

Určite je príjemné, keď ľudia vidia viac ako len finálny produkt. Hlavne tí, ktorí sa zaujímajú o autorský dizajn, sú vecami nadšení a radi skúmajú, aké je pozadie produktov. Ak vytvárate niečo, čomu veríte a znamená to pre vás viac ako príležitosť, ktorá vám má priniesť komerčný úspech, budete k tomu pristupovať ako ku komplexnému dielu, ktoré je súčasťou aj vašou osobnou výpoveďou.

Z festivalu ste si odniesli cenu Bratislava Design Week Award 2014 za najlepší produkt, a teda ocenenie od medzinárodnej odbornej poroty. Akú máte spätnú väzbu na nové kolekcie zo strany širokej verejnosti?

Ohlasy na novú kolekciu sú veľmi pozitívne, či už v Londýne alebo u nás. Mnoho ľudí nás kontaktuje, hlavne zo zahraničia. Sú to prevažne interiéroví dizajnéri, retailoví obchodníci a médiá.

Počas písania tohto rozhovoru prebieha tretia spomínaná udalosť, Dutch Design Week v holandskom Eindhoven, na ktorej premiérovu prezentujete tretiu kolekciu svetidiel WELL. Čím sa festival líši od londýnskej a bratislavskej verzie „oslavy dizajnu“?

Dutch Design Week má úplne iný charakter ako Bratislava Design Week, ale aj ako Designjunction. Ľudia tu počas tohto týždňa doslova žijú dizajnom. Každý deň si výstavu prejdú tisíce ľudí z najrôznejších oblastí spoločenského diania a vekových kategórií. Holandsko je povestné svojou experimentálnou tvorbou. Stretnete sa tu s množstvom zaujímavých prístupov pracujúcich so širokou paletou materiálov a technológií, ktoré reagujú na súčasné problémy spoločnosti. Ďalší rozdiel je v tom, že

výstava nie je koncentrovaná na jednom mieste, ale celé mesto ponúka množstvo prezentácií, podujatí, prednášok a workshopov. Takže je tu veľa možností na interakcie s návštevníkmi. Jednou z hlavných výstav podujatia je Graduation show na eindhovenskej Akadémii dizajnu, kde študenti prezentujú svoje najnovšie kreácie. Škola má vo svete vysoké renomé a študujú tu budúci dizajnéri z celého sveta. Eindhoven sám o sebe okrem toho, že je známy futbalom, je mestom, ktoré možno označiť aj ako Mekku konceptuálneho dizajnu.

Pozitívne aspekty prezentácií na medzinárodných podujatiach sú nesporné, či už z hľadiska profesijného alebo vášho osobného. Stretli ste sa aj s niečím negatívnym, čo by ste radi zmenili vy osobne alebo odporučili zmeniť napr. organizátorom?

Vyslovene negatívne skúsenosti nás zatiaľ obišli, ale určite sú veci, ktoré sa dajú zlepšiť na každom podujatí.

Okrem týchto medzinárodných podujatí ste sa tento rok prezentovali aj na Parter Gallery, spolu so štúdiom ALLT ste workshopovali na Pohode, objavujete sa na stránkach i titulných stranách časopisov, aktívne fungujete i na sociálnych sieťach, nadväzujete spolupráce (napr. Marek Cina, Mária Olhová)... Nasadili ste rýchle tempo, dá sa to vôbec všetko stíhať popri samotnej tvorbe, alebo máte tím ľudí, ktorí vám pomáhajú?

Je to veľmi náročné, ale sme radi, že nám ľudia veria a sú ochotní s nami spolupracovať. Veríme, že sa tieto spolupráce v budúcnosti ešte prehĺbia, pretože dnes je veľmi dôležité uvedomiť si, že každý by mal mať široké spektrum vedomostí, ale najlepšie je, ak ich využíva v špecifickejšom, užšom zábere. Potom je možné svoje schopnosti prepojiť so schopnosťami iných tvorcov. Takto by mala fungovať ideálna spolupráca na viacerých poliach. Mal by to byť opak toho, čo sa deje dnes: že každý robí všetko. Projekt *LOADING* bol celkovo náročný zo stránky logistiky, organizácie a financovania. Nebolo by možné ho zrealizovať bez finančnej podpory ministerstva kultúry a Tatrabanky, ktorým sme veľmi vďační za to, že nášmu projektu verili. ■



Exhibit, 2014.



V znamení jeleňa, skla a betónu – 16. ročník pražského Designbloku

Text Martina Lehmannová

Foto archiv Designblok



Salim Issa: 16. ročník Designblok, vizuál, 2014.

Tento rok na začiatku októbra prebehol v Prahe už 16. ročník prehliadky dizajnu Designblok. Zo skromných začiatkov sa vypracoval na sledovanú akciu s medzinárodným ohlasom. Čím sa líšil tohtoročný ročník okrem toho, že z vizuálu zmizol obligátny zajac z hesla „Dizajnu neunikneš!“ a nahradil ho jeleň šestnástorák?

Mates

Autorom vizuálu je Salim Issa a biely jeleň Mates má na fotografii personifikovať čistú krásu a jedinečnosť. Presne to odráža smerovanie organizátorov Designbloku. Pozornosť je zameraná predovšetkým na unikátne výrobky a na koncepty, ale milovníci produktového dizajnu si aj tak prišli na svoje. Prezentácia 111 výrobcov a distribútorov, 106 dizajnérov a dizajnerských štúdií z Česka a ďalších 15 európskych krajín prebiehala na 65 miestach po celej Prahe. Na rozdiel od prvých ročníkov, dnes už nenájdete nikoho, kto by prešiel všetko a väčšina návštevníkov, ktorí chceli trhnúť nejaký ten rekord, bola rada, že prešla aspoň všetky superstudia. Tie boli tento rok štyri: Európa, Hra, Openstudio a Art House, módne prehliadky sa konali v Kostole svätých Šimona a Júdy. Návštevníkov, ktorí na Designblok do Superstudia zabúdili, bolo viac ako 40 000, pri prirátaní všetkých, ktorí navštívili výstavy aj mimo hlavných výstavných priestorov sa počet vyšplhal až na 56 700.

Superstudio Európa

Najväčšiu pozornosť priťahovalo Superstudio Európa nazvané podľa hotela Európa uprostred Václavského námestia. Jeho podoba je výsledkom rekonštrukcie staršej budovy postavenej roku 1872 podľa návrhu Jozefa Schulza, na ktorej sa v rokoch 1899–1905 podieľal tím popredných architektov Bedřich Bendelmayer, Alois Dryák, Bohumil Hübschmann a Jan Letzel. V roku 1924 hotel kúpil Karel Šroubek a premenoval na Grand hotel Šroubek. Z plejády slávnych klientov treba spomenúť Sira Nicholasa Wintona, ktorý z kaviarne hotela organizoval odvoz 669 židovských detí z Československa. V roku 1951 bol hotel znárodnený. V deväťdesiatych rokoch hotel zakúpila Pražská správa nehnuteľností. Plánovanú rekonštrukciu podľa návrhu popredného českého architektonického ateliéru DaM zdržala kríza roku 2008, hotel bol uzavretý, verejnosť sa sem znova dostala až v rámci Designbloku. Priestor pôvodnej kaviarne bol premenený na foyer a návštevníci sa od prvej chvíle nechávali unášať duchom trocha zanedbaného, viac ako sto rokov starého luxusu dreveného obloženia stien a predovšetkým nádherných svietidiel. Expozície vystavovateľov sa nachádzali v pôvodných hotelových izbách a boli venované interiérovému dizajnu od nábytku cez svietidlá až po tlačidlá na toaletách. Svoje miesto tu mali svetové značky, ako Capellini, moooi, Artemide, Parcs, Hans Grohe a množstvo českých výrobcov, ktorí predstavovali svoje novinky.

Aktuálne



Štúdio Dechem pre Kavalier: Lampy Hadovky, 2014.

Skláreň Kavalier rozšírila svoju ponuku o rad svietidiel. Podľa návrhov dizajnérov štúdia Dechem vyrobili niekoľko stolových lúč a závesných lustrov, ktoré tvarovo vychádzajú z foriem laboratórneho skla a preberajú aj ich názvy, ako napríklad *Erlenmeyer Light*, s tienidlom v tvare špeciálneho typu skúmavky, ktorú v roku 1861 vyvinul nemecký chemik Emil Erlenmeyer. Pre Kavalier koncept využívania hotových foriem laboratórneho skla objavil v roku 2010 Jan Padrnos vázami *Seven* zo spojených skúmaviek. Preciosa Lighting predstavila novinky z kolekcie *The Seven Sences of Light*, a to organické *Muutos*, ktoré sú ukážkou skvelej práce so sklenenou materiálou, a elementárne *Rings* V kolekcií nájdeme diela rôznych návrhárov, ako Jakub

Berdych, Boa a ďalší, ktorí pracujú pod kuratelou umeleckého riaditeľa firmy Jaroslava Bejvla ml. Brokis predstavili nový rad svietidiel *Mona* navrhnutý dvorskou dizajnérkou, umeleckou riaditeľkou Luciou Koldovou. Jednoduchý tvar skleneného tienidla môže byť ako luster zavesený na textilných popruhoch, alebo ako lampa na nohe. Prototyp stolovej lampy predstavila aj ďalšia sklárska firma Bomma. K svietidlám patria aj vypínače, a tie mali v Superstudiu Európa tiež svoj priestor. Z českých výrobcov stoja za zmienku dva zlínske: výrobné družstvo Obzor a firma ABB, Elektro-Praga, ktorá predstavila vypínače Levit® navrhnuté Janom Čapkom. Vtipná bola aj inštalácia s vypínačmi pokrývajúcimi celú jednu organicky tvarovanú stenu izby.

19



Lucie Koldová pre Brokis:
Lampy Mona, 2014.

Snáď ešte zábavnejšia bola prezentácia tlačidiel na toalety, ktoré predstavovala breclavská firma Alcaplast. Firma, ktorá v čase svojho založenia roku 1998 vyrábala iba napúšťací a vypúšťací ventil na splachovanie, je dnes v odbore najväčším výrobcom v strednej Európe a hrdým nositeľom ceny Red Dot Design Award za ovládacie tlačidlá *Flat*, ktorých podobu navrhla Barbora Škorpilová. Tlačidlá zakomponované do steny boli tvorené kotúčikmi bieleho a červeného toaletného papiera. Jedinečne vyladená bola aj inštalácia firmy Dřevojas zo Svitav. Výrobca kúpeľňového nábytku sa vlani rozhodol usporiadať študentskú súťaž a víťazný návrh Retro Jakuba Meda sa dočkal realizácie a prezentácie

nielen na Designbloku. Na výrobkoch zaujme spojenie zaujímavého návrhu a dokonalá technická realizácia. V prezentácii s komiksovým katalógom všetko podčiarkla ešte hosteska vyladená do posledného detailu v duchu päťdesiatych rokov 20. storočia. Medzi výrobcami nábytku treba pripomenúť firmu Jelínek. Pamätníci si možno spomenú na ich jedinečné matrace Bára a Sára, ktoré spôsobili rozruch na začiatku deväťdesiatych rokov. Odvtedy o valašskomeziříčskej firme nebolo veľa počuť. Tento rok vytvorili novú kolekciu nábytku do spálne, ktorý navrhol Jaroslav Juřica. Čelo postele trochu pripomína opepradlá windsorských stoličiek, ktoré boli obľúbené predovšetkým v dvadsiatych

rokoch 20. storočia, keď tento typ vyrábala firma Thonet-Mundus. Skrátka, v tejto posteli môžete ležať aj sedieť a stráviť v nej v pohode celý deň.

Novinku predstavil aj boskovický LD Seating, ktorý podľa návrhu Filipa Streita vyrobil modulový systém sedenia nazvaný *Openport*, určený pre verejné priestory ako sú čakárne, odpočívárne, rôzne predsálie. Nábytok pre takéto priestory býva často riešený na mieru, a to so sebou môže prinášať aj úskalia spojené s kvalitou výroby. Sériovo vyrábaný nábytok má za sebou rad skúšok odolnosti a iných atestov. *Openport* je tvarovo veľmi kultivovaný, kvalitne vyrobený, skrátka poctivý produkt.



Superstudio Hra

Pred návštevou Superstudia Hra by mohol návštevník podľahnúť dojmu, že práve tu sa budú nachádzať hračky pre deti. Zahrali sa však hlavne rodičia. Koniec koncov veková skupina 35+ je cieľovým klientom. Už pri vstupe návštevník nemohol minúť stromovú kaviareň Vitra. Ponúkala posedenie na nábytku tejto značky, kávu a štipku sentimentu v podobe špekáčikov, ktoré ste si mohli opiecť nad ohniskom tak ako vtedy, keď ste boli desaťroční. Rovnako ako vlni firma Heineken prizvala Jana Plecháča a Henryho Wielgusa na vytvorenie návrhu ich prezentácie. Ak minulý rok zrkadlová sála útočila hlavne na vizuálne zmysly a navodzovala príjemný pocit zneistenia seba samého v multiplikovanom priestore, tohtoročná *The City Experience* naopak s očami takmer nepočítala a hrala sa hlavne so sluchom. Čiernočiernu tmú priestoru pretínali zelené lúče svetla, len čo ste do nich vstúpili, ozval sa zvuk mesta. Kurátorský počin Agnieszky Jacobsonovej, Tulgy Beyerleovej, Jany Zielinskej a Jiřího Macka predstavil súčasný dizajn ako prostriedok hry a poznanie. Aká nezreteľná je dnes hranica medzi tým, čomu hovoríme dizajn a umenie, ukázala prezentácia poľskej dizajnéry Oly Mireckej. Strieľanie z praku do hradov z piesku pripomína *Shooting into the Corner* Anisha Kapoora. Obaja si odpovedajú na otázku, čo vlastne je výsledkom deštrukcie. Pokiaľ vás však zaujíma konštrukcia, konkrétne *body building*, určite vás v superstudiu Hra zaujala inštalácia *Gymnasium* lotyšského štúdia Rijada zložená z posilňovacích hrádz upevnených na stene. Svojím spôsobom



Jan Plecháč a Henry Wielgus pre
Lasvit: Lamps Moulds, 2014.

silovou pretahovačkou bol aj projekt *Wojna*. Išlo o výstavu porcelánových a keramických produktov vyrábaných v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch v Poľsku a niekdajšom Československu. Návštevníci sa mali pokúsiť určiť, či sa jedná o československý alebo poľský výrobok. Prezentácia na Designbloku bola akousi ochutnávkou výstavy, ktorá by mala onedlho prebehnúť aj na Slovensku. Priateľské meranie síl rozhodne zaujalo. Dá sa hovoriť o osvedčenom recepte – zaiste si spomínate na obrovský úspech výstavy *Design Match* pripravenej v roku 2008, ktorá porovnávala český a slovenský dizajn. Dôležité však je, že ako víťaz pri takýchto projektoch vyjde vždy návštevník.





Markéta Kalivodová, Západočeská
univerzita v Plzni: Vázy, 2014.

Openstudio v dome U Minuty

Študentským projektom bol venovaný priestor domu U Minuty. Skvostná budova s renesančným sgrafitom na Staromestskom námestí hostila výstavu *Diploma Selection*. Vyberalo sa z 80 prihlásených študentských prác z celej Európy. Pre českých študentov bol určený Designblok Talent Card, projekt na podporu talentovaných študentov z českých vysokých škôl. Rad predstavených študentských prác mal ako spoločného menovateľa skúmanie možností materiálov a zažitých tradícií. Martina Hudečková, jedna z laureátok ceny Designblok Talent Card, predstavila sériu keramických mís s kovovými pilinami, ktoré vytvárajú na povrchu špecifickú štruktúru a zafarbenie. Barbora Vinařová prezentovala servis Na lúčke, odlievaný do foriem drevených polienok a samorastov. Markéta Kalivodová prezentovala porcelánové vázy s črepom dvoch farieb s prebrusovaným dekórom, ako sa ukázalo prístup typický pre vrstvené sklo je možné s úspechom uplatniť aj pre porcelán.





Renata Dračková, VŠUP
v Praze: Identita, 2014.





Štúdio Rijada: Posilňovacie hrazdy, Gymnasium, 2014.

Art House v Colloredo- -Mansfeldskom paláci

Colloredo-Mansfeldský palác hostil Designblok už druhý rok. Palác riadi Galéria hlavného mesta Prahy, a tak aj expozícia bola venovaná projektom na pomedzí umenia a dizajnu. Najväčším lákadlom bola práca Gijsa Bakker, holandského šperkára, dizajnéra a predovšetkým spoluzakladateľa legendárneho štúdia Droog Design (1993) a nadácie CHP ...? (Chi ha paura ...? alebo Kto sa bojí ...?, 1996) ktorej hlavnou ambíciou je podporiť rozvoj súčasného šperku z jednoduchého doplnku na úroveň samostatného umeleckého diela. Inštalácia predmetov však svojou nápaditosťou nedosahovala ani úroveň amatérskej výstavy spôn spolku dobrovoľných hasičov a krásnu tému šperku celkom zabila. Venovať starostlivosť

inštalácii vystavených predmetov sa však vypláca. Ukázala to inštalácia „Byt zberateľa“ vytvorená časopisom Art + Antiques v spolupráci s pražskými starožitníkmi a galeristami. Priestor napumpovala dielami historických i moderných tvorcov tak, že by sa za to nemuseli hanbiť ani takí slávni zberatelia ako Hans Makart či Friedrich von Amerling. Pozornosť návštevníci venovali aj inštalácii Chanelu, ktorú navrhol Jan Plecháč a Henry Wielgus v spolupráci s firmou Lasvit. Medzi sklenené ozdoby v tvare kvapky rozvešali kvapky ľadu z parfumovanej vody. Pre Lasvit ešte navrhli svietidlá *Moulds* s drevenými objímkami pripomínajúcimi formy na fúkanie skla. Za všetky tieto práce nakoniec získali najvyššiu cenu Designbloku.





Gijs Bakker: Brošňa Erik Meijer, 1989.

Betón

Na všetkých miestach tohtoročného Designbloku sme mohli nájsť prezentácie prác z betónu. Materiál v posledných niekoľkých rokoch úspešne prenikol v odbore stavebníctva do dizajnu. Súčasné technológie polymerizovaných betónov umožňujú výrobu veľmi tenkých dosiek s jemnými delikátnymi tvarmi. Navyše je výroba predmetov z betónu lacná, potrebujete len tú správnú zmes, formu a garáž alebo komoru ako výrobný priestor. V porovnaní so sklom alebo porcelánom odpadajú náklady na zabezpečenie a prevádzku pece. Pritom môžete vyrobiť funkčne totožné predmety, ako sú umývadlá, vázy alebo popolníky. Hviezdami v tomto odbore sú Jiří Peters, Ladislav Eberl a Tomáš Vacek, ktorí v roku 2012 založili značku Gravelly a vytvorili prvú kolekciu betónových ležadiel, tienidiel,

umývadiel, mís a šperkov, dokonca aj látku, z ktorej v roku 2013 návrhárka Mirka Horká ušila kolekciu pre Prague Fashion Week. Betónové platne LiCrete so zaliatou mriežkou z plexiskla, ktorá prepúšťa svetlo, si nechali patentovať a získali za ne cenu za najlepšiu českú inováciu roka 2013 a v tom istom roku boli nominovaní na cenu Czech Grand Design. Na tohtoročnom Designbloku vystavovali spoločne s firmou Innex. Ďalšie betónové výrobky predstavila svitavská firma Velbates, vyrábajúca pod značkou Velb' tenkostenné betónové dosky, ktorými je možné obložiť stenu, alebo ich zostaviť ako paraván. Tretím vystavovateľom výrobkov z betónu bolo dizajnové štúdio Mixt. Z betónu vyrába taburety, sokle svietidiel a vešiakov alebo vtáčie búdky. Betón v dizajne nepochybne čaká veľká budúcnosť. ■



Pri dizajnoch nejde o jedného človeka: Štúdio deFORM

Text Jana Oravcová
Foto archív deFORM



Václav Mlynář a Jakub Pollág: Lampa Transmission vznikla ako rozšírenie rovnomennej kolekcie z roku 2012.

Sú spolužiaci zo štúdií na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe. V roku 2011 založili štúdio deFORM. Majú na svojom konte niekoľko ocenení. Na Czech Grand Design 2013 boli vyhlásení za Objav roka. Svoje návrhy vytvorili a realizovali pre renomované firmy. Vystavovali na mnohých domácich a zahraničných dizajnerských podujatiach. Na jeseň 2014 prezentovali svoje produkty na design weekoch v Bratislave, Prahe, Budapešti, Viedni a Londýne. Reč je o česko-slovenskom zoskupení mladých dizajnérov, ktoré tvoria Václav Mlynář a Jakub Pollág.



Napriek tomu, že ste len nedávno obaja ukončili štúdiu na pražskej VŠUP, mohli by ste našim čitateľom, pre ktorých nie je vaša tvorba celkom neznáma (pozn. red. *Designum* 5/2013, 6/2013) priblížiť, čo vás viedlo k štúdiu dizajnu a následne k založeniu štúdia?

Jakub: Už od mala som chcel byť vynálezcom, len som netušil, že sa niečo také dá študovať. Predstavoval som si, že budem sedieť niekde v laboratóriu a miešať rôzne chemikálie. Potom som zistil, že existuje niečo ako produktový dizajn a to ma zaujalo natoľko, že som ho išiel najskôr študovať na Slovenskú technickú univerzitu v Bratislave, neskôr na Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe. Tu som sa spoznal s Václavom a založili sme štúdio deForm. Teraz si dokončujem magisterské štúdium na Royal College of Art v Londýne.

Václav: Škola je skvelá v tom, že človek môže porovnávať svoje schopnosti so spolužiakmi a ujasniť si, v čom by práve jeho dizajn mal zaujať publikum.

Obaja preto študujeme posledné roky v Londýne na Royal College of Art, kde sú ľudia z celého sveta.

Na Slovensku už dlhšie zaznamenávame nevôľu výrobcov spolupracovať s profesionálnymi dizajnérmi. Za krátky čas vašej profesionálnej dráhy dizajnéra máte už za sebou niekoľko skúseností prostredníctvom konkrétnych dizajnerských produktov s firmami napr. Lasvit, du Pont, Bomma atď. Ako vnímate spoluprácu s firmami v Čechách?

J: Je pravda, že na Slovensku výrobcovia zatiaľ veľmi nevidia potenciál v spolupráci s dizajnérom. V Čechách sa nám darí presvedčiť firmy, že pri spolupráci s nami nejde len o vytvorenie pekného produktu, ale napr. aj o zefektívnenie výrobného procesu alebo rozšírenie potenciálu firmy na iné segmenty. To sú veci, ktoré firmy často samé nevidia a preto je fajn, keď ich niekto, kto s nimi normálne nepracuje a funguje len externe, na to upozorní.

V: Máme to šťastie, že nás oslovujú zaujímavé firmy, s ktorými nás baví pracovať a máme voľnosť v našej kreativite. To je pri spolupráci rozhodujúce. Inak by sme do toho nešli.

Aké konkrétne dizajny vzišli zo spolupráce s firmami?

J: Pre firmu Bomma sme navrhli nápojovú súpravu *U Collection*. Lasvit predáva našu kolekciu Lasvit Transmission, pre duPont vznikol výstavný koncept *Classics + Corrian*. Pre Heineken sme navrhli už dva pop up bary a jeden mobilný bar. S Nike sme spolupracovali na expozíciách pre Designblok 2013, *WE RUN PRAGUE 2014* a kreatívnej inštalácii *ICE BLOCKS* na Václavskom námestí v Prahe alebo prezentácii produktov v rámci futbalového obchodu Top4 sport. Pre mladú českú firmu Krust sme navrhli cyklistickú helmú. Pre pražský festival Design Super Market ich každoročný mobiliár a v neposlednom rade interiér pre pražský obchod Botas.

Vaše portfólio teda obsahuje realizácie z viacerých oblastí. Zaoberáte sa produktovým a interiérovým dizajnom, ale aj navrhovaním výstav, prezentáciami výrobkov, malosériovými umeleckými objektmi a zároveň priemyselne vyrábanými produktmi. Nie sú to len rozličné oblasti dizajnu, ale aj rozdielne materiály, ako je sklo, kameň, drevo, koža atď. Je táto rozmanitosť výsledkom aktuálnej situácie na poli dizajnu, alebo ich ponuku prijímate ako výzvu a dobrú skúsenosť?

J: Rozmanitosť je práve to, prečo nás baví robiť dizajn. Pokiaľ by sme mali celý život pracovať v jednom médiu, bolo by to veľmi ubíjajúce. Sme tak trochu neposední a potrebujeme pracovať na rôznych veciach a prijímať nové výzvy.

V: Na druhej strane je pravda, že človek nemôže byť vo všetkom špecialistom. Preto pri každom projekte spolupracujeme s profesionálmi z daného odboru. Máme okruh ľudí, s ktorými spolupracujeme radi a veríme, že sa naše projekty v ich rukách stanú ešte lepšími. Sme tímoví hráči. Pri našich dizajnoch nejde nikdy iba o jedného človeka, ale o konverzáciu nad problémom a o spoluprácu.



➤ ICE BLOCKS, 2014.

➤ Jakub Pollág pre Bomma:
U Collection, 2011.

Váš úspech odštartovalo aj pražské podujatie Desingblok. Je to jedna z ciest ako sa dostať do povedomia firiem, širšej verejnosti, ale aj zahraničného záujmu. Môžete opísať ako ste zúročili pozvanie Rossany Orlandi do Milána?

↓

V: S Rossanou spolupracujeme už tretí rok. K stretnutiu prišlo úplne prirodzene. Rossana videla našu expozíciu na Designbloku. Oslovilo ju hlavne svetlo Transmission a tak nás pozvala, aby sme ho k nej priviezli. Bez zbytočného zaváhania sme po pár emailoch sadli do dodávky a zaklopali Rossane na dvere galérie. Vo svojej milánskej galérii Spazio di Rossana Orlandi predáva našu kolekciu Lasvit Transmission a je možné, že čoskoro k nej privezieme ešte nejakú novinku.

J: Mali sme šťastie, že ešte na škole sa nám podarilo osloviť pár zaujímavých ľudí, ktorí nám pomohli dostať naše veci do sveta a na zaujímavé podujatia. Už rok po založení štúdia sme vystavovali v Tokiu, New

Yorku, Londýne, Paríži a na iných zaujímavých miestach a môže za to určite aj Designblok v Prahe.

S akými prácami ste sa na medzinárodnom poli prezentovali? Môžete byť konkrétnejší?

↓

J: V Tokiu bola v rámci výstavy Design Tide 2011 prvýkrát predstavená U Collection pre Bommu. V Paríži sme v rámci Czech Selection vystavovali na Maison et Objet 2013 s kolekciou Transmission, do New Yorku sme navrhli inštaláciu výstavy UMPRUM Simply for Simple. V Londýne sme po prvýkrát predstavili svetlo Transmission v českom olympijskom dome. Tento rok sme sa do Londýna vrátili a v rámci London Design Festival predstavili závesný variant Transmission a časť kolekcie Classics + Corian pre duPONT.

Na jeseň tohto roka ste sa zúčastnili viacerých dizajnerských podujatí, tzv. design weekov. Každé z nich, hoci ich spája spoločný



zámer – sprostredkovanie dizajnu odbornej a laickej verejnosti – je špecifické svojím prístupom k jeho prezentácii, k tradícii, či rozsahom. Čo vás presvedčilo, aby ste sa zúčastnili a svojimi produktmi prezentovali na týchto dizajnerských festivaloch?

↓

J: Tento rok nás oslovili, aby sme sa zúčastnili London Design Festivalu, Bratislava Design Weeku, Vienna Design Weeku, Budapest Design Weeku a nakoniec Designbloku v Prahe. Na viacerých sme ukázali naše staršie projekty, no pre Viedeň a Prahu sme pripravili novinky.

V: Napríklad v Prahe v Colloredo-Mansfeldskom paláci sme sa prezentovali v rámci minuloročného ocenenia Czech Grand Design 2013 – Objav roka – Cena Preciosy. Vznikla kolekcia kávových stolíkov, ktorých dosky tvorili farebné sklenené koráliky od firmy Preciosa. V Londýne v galérii 19 Greek Street, ktorá už rok zastupuje predaj niektorých našich kúskov, sme s ročným oneskorením ukázali kolekciu Classics + Corian a závesný variant Transmission. V Budapešti sme predstavili asi najstaršie projekty, a to dva roky starú kolekciu Bianco P z Carrara Tripu.

Súčasťou Vienna Design Weeku boli tzv. Passionswege/Cesty vášne, ktorých cieľom je podpora a prezentácia domácej dizajnerskej produkcie. Rakúske firmy s dlhoročnou tradíciou pozývajú dizajnérov, aby hravým, experimentálnym spôsobom vstúpili do ich výroby. Tento rok napríklad spolupracovala holandská dvojica BCXSY so sklárskou dielňou J.& L. Lobmayer a vy s obuvníckou firmou Rudolf Scheer & Söhne. Čo ste pre nich navrhli, ako sa vám spolupracovalo, aké podmienky vám ponúkli?

↓

V: Koncept projektu Passionswege sa nám veľmi páčil. Myslíme, že je prospešné pre obe strany, ak sa niečo podobné organizuje. Aj keď musíme uznať, že bolo náročné vytvoriť niečo pre takú zabehnutú firmu, ako je Rudolf Scheer & Söhne. Má skoro 200-ročnú históriu a sedem generácií obuvníkov, ktorí vytvorili túto tradíciu. Je to ako by ste sa snažili upraviť alebo inak nasmerovať rozbehnutý vlak. Vytvorili sme preto nie jeden, ale rovnako dva typy objektov, ktoré dopĺňajú ich prácu, ale inak do nej nezasahujú.

J: Chceli sme pre nich navrhnuť niečo, čo by bolo do ich kolekcie užitočné a niečo, čo zachytí atmosféru, ktorú

majú v dielni. Spájajúcim prvkom, ktorý má odkazovať na Scheer, bola koža, ktorá starne do krásy. Prvá vznikla kolekcia zrkadiel z vysoko lešteného nerez, ktorý bol laserovaný tak, aby sme ho mohli ku koži prišiť. Čas a gravitácia sa podpíše na koži, za ktorú je zrkadlo prichytené do steny. Druhé vzniklo kreslo, ktoré má odkazovať na miestnosť, kde Scheer skladuje kožu. Malá štvorcová miestnosť s pôdorysom 2 × 2 metre, ktorá má intenzívnu arómu materiálu. Silná vôňa a stiesnený priestor je akosi v tejto kombinácii príjemným miestom na relax a kreslo túto atmosféru zachytáva.

V súčasnosti zaznamenávame akýsi „obrat“ k histórii. Máte dizajnerské vzory? Ktorý z dizajnérov z histórie je vám svojou tvorbou blízky?

↓

J: Je toho strašne veľa. Som veľkým fanúšikom dánskeho dizajnu napr. Hansa J. Wegnera, Fínov Tapia Wirkkalu alebo Kaja Francka. Je mi blízky aj nemecký dizajn zameraný viac na mechanické objekty, napr. práce Karla Claussa Dietla. Jeho skúter Simson SR 50 sme si pred nedávnom kúpili do zbierky.

V: Dieter Rams.





- ← Svetidlo Transmission a stôl pre Kavalierglass.
- Helma pre Krust, 2012.
- » Projekt Beads vznikol na základe ocenenia Objav roka Czech Grand Design 2013. Štúdio pracovalo s tradičnými dekoratívnymi sklenenými prvkami od firmy PRECIOUSA. Vystavené na Designbloku 2014.

Dizajn funguje nielen v trojuholníku dizajnér – výrobca – spotrebiteľ, ale je súčasne reprezentantom predmetného sveta. Kladiete pri tvorbe dizajnov na dôraz na sociálne, psychologické, či ekologické aspekty?

↓

J: Sú to ďalšie obmedzenia, ktoré formujú naše práce a sú pre nás dôležité. Pozeráme sa na ne v širšom kontexte. Veríme, že je lepšie vytvoriť objekt, ktorý bude človek používať pravidelne a bude si ho vážiť, než použiť 100 jednorazových biodegradovateľných variantov. Základom je nevytvárať odpad.

V: Naším cieľom je vytvárať objekty, ktoré budú ľudia používať dlhé roky a budú im celý ten čas skvele slúžiť. Čo sa týka sociálnych aspektov, máme portfólio produktu, ktoré obsahuje predmety od tých najdrahších po

najlacnejšie. Napríklad pred dvoma rokmi sme rozdávali dizajn nášho kresielka celkom zadarmo pre ľudí, ktorí majú chuť si ho vyrobiť. Obsahoval návod a zoznam materiálov, ktoré človek na výrobu potrebuje. Keď bol niekto ochotný investovať dve hodiny svojho času a 180 Kč na materiál, získal kresielko od nás. Je však trochu ironické, že tieto projekty málokoho zaujímajú. Médiá vždy siahnu iba po tých luxusnejších objektoch, ktoré nie sú celkom pre každého. ■



Nie sme tu sami!

Festival SELF

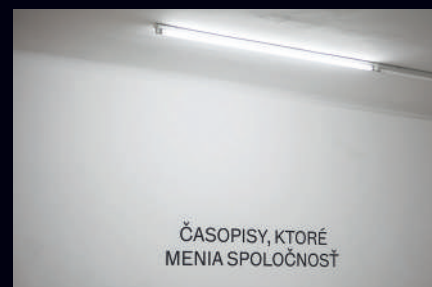
Text Michal Janák

Foto archív SELF

SELF je festival o grafickom dizajne. SELF nie je tak celkom festival o grafickom dizajne. SELF je o presahoch grafickej reprezentácie v kultúre, spoločnosti. Vytvorili ho a prvýkrát zrealizovali v roku 2012 dizajnéry Ľubica Segečová a Eva Kašáková a teoretička Mária Rišková. Ako uvádzajú, ich motiváciou bolo vytvoriť bienálne podujatie, pokrývajúce oblasti vlastného záujmu v grafickom dizajne. Je „nástrojom na konfrontáciu domácej (slovenskej i českej) scény s aktuálnymi témami, chce podporovať a mapovať angažovaný prístup v oblasti grafického dizajnu a vizuálnej komunikácie“.

Tento rok 5. – 7. septembra sa v priestoroch a bezprostrednom okolí bratislavskej galérie Photoport na Pražskej ulici konal druhý plnohodnotný ročník (keďže minulý rok sa konal „neplnohodnotný“ mini-self, ktorý poskytol priestor na reflexiu a dopovedanie tém predchádzajúceho, úvodného ročníka). Organizovanie festivalu vo Photoporte bol adekvátne, vhodne zvolený krok. Je plošne nevelký a kompaktný, ale priestorovo členitý. Obsiahol istú potrebnú intimitu, zdôraznil charakter tém spojených so subkultúrou a avantgardou. Zároveň však dostatočnú košatosť pre pojem „festival“. Náplňovo ponúkol cyklus prednášok o avantgardných magazínoch spojený s ich expozíciou v priestoroch galérie Photoport. Na plochách autoservisov a garáží, ktoré patria k areálu, prebiehali workshopy IDEO a RISO a v sobotu sa konala Živel párty.

Tematicky festival nadviazal na problematiku self-publishingu z predchádzajúceho ročníka. Z víkendového cyklu prednášok boli najdominantnejšie tie o avantgardných časopisoch dvadsiateho a dvadsiateho prvého storočia v Československu. Prednášky boli radené chronologicky, od prvorepublikového slovenského časopisu *Nová Bratislava* a českého *Žijeme* 1931–1932, cez šesťdesiate roky *Mladej tvorby*, undergroundu samizdatu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (*Fragment K*, *Kontakt*, *K*), po porevolučné médiá ako *Živel*, internetový *inZine*, až portál *Kyberia.sk*. Napriek kolísavej kvalite jednotlivých prednášok, respektíve akademických predčítaní, súbor ako celok poskytol fascinujúci zážitok, prierez časopismi, ktoré boli voči režimu a spoločensko-kultúrnemu dopytu v minimálne menšinovej pozícii. Tieto prednášky neboli primárne o vizuálnej komunikácii daných publikácií. Prezentované časopisy ani nemôžem považovať za avantgardné v tom zmysle, že boli až revolučne prelomové. Snažili sa byť adekvátne a úprimné k obdobiu a priestoru, v ktorom vznikali, a ich ambície boli sympatické, hoci niekomu sa dnes môžu zdať naivné. Grafika tu buď hrala poprednú úlohu (*Nová Bratislava*, *Živel*), alebo reflektovala (samizdat, *inZine*) obmedzenia prostredia a média. Nešlo teda o výber publikácií na základe kvality dizajnu, ale ich dejinnej úlohy a jej vzťahu k vizuálnej komunikácii.





Remeselná kvalita nie je nevyhnutnou podmienkou, ak je uchopená koncepcne a je autentická, a teda opisuje dobu. Zároveň však môže byť obsahom samotným. Festival SELF nehodnotil a neopisoval remeslo vizuálnej komunikácie, snažil sa ju opísať ako nástroj. V okrajových oblastiach kultúrnej scény sa stáva nástrojom identifikácie s ňou, nie produktom. Subkultúra v prirodzenej polohe artikuluje svoj obsah bezprostredne a na rozdiel od oficiálnej scény jej zámerom nie je využívať remeslo vizuálnej komunikácie primárne ako marketingový nástroj. Už samotné miesto konania festivalu zámerne či nezámerne komunikovalo túto tému: galéria a bar Photoport je miestom stretávania určitej súčasnej subkultúry. SELF samotný je nástrojom komunikácie tejto subkultúry a v nej je koherentný, aj so všetkými formálnymi nedostatkami. Táto kultúra, komunita tu je, artikuluje týmto spôsobom témy a otázky, ktorými sa zaoberá.

Tým nie je povedané, že remeslo nebolo na festivale prítomné. Prizvaní boli *Soybot*, mikro-vydavateľstvo a dizajnérsko-ilustrátorský kolektív pôsobiaci vo Viedni, ktorí viedli workshop RISO. Risograph je akási slepá vetva technológie tlače na pomedzí fotokopírovania a ofsetu. *Soybot* priniesli a demonštrovali technológiu a účastníci mali možnosť produkovať ilustrácie, ktoré následne boli touto technológiou spracované a namnožené. Aj tu má remeslo určitý undergroundový význam. Potvrdzuje to limitnosť technológie, akt výroby a remesla, ako aj jedinečnosť produktu a jeho identifikáciu s istou komunitou. Táto technológia je zastaraná, jestvujúce prístroje sa stali akýmisi kultúrnymi artefaktmi umožňujúcimi špecifický výstup obmedzenému počtu ľudí. Druhý prebiehajúci workshop IDEO pod vedením dizajnéra Braňa Matisa, s účasťou publicistu Michala Havrana ml., provokatívne uchopil potenciál *self-publishingu* ako nástroja komunikácie ideológie, alebo reakcie na ňu. Workshop mal ambície „skúmať potenciál utopického urbanizmu“ a ambície „zachrániť svet“, konkrétne slovenskú metropolu. Konflikt mesta Bratislavy ako kolektívnej neurózy, mesta, ktoré zdá sa nik nemá úprimne rád, alebo



s ním nie je spokojný, s ideou utópie, viedla účastníkov k až psychoterapeutickému zážitku. Náročnosť témy a sklon k podvedomému nutkaniu dané témy riešiť – s ambíciou vyriešiť, viedli počas workshopu k neurčitým, nejasným výstupom. Výsledná publikácia plagátov jednotlivých účastníkov tak poukazuje na zásadný problém workshopov ako takých. Ich téma je vždy zaujímavejšia, produkt je iba zámienkou na konanie procesu. Jej nadsadenosť a neuchopiteľnosť aj na SELFE miestami naozaj vzbudili zaujímavú diskusiu. Jasnejšia formulácia zámeru diskutovať však mohla vytvoriť väčší priestor v časovo stiesnených podmienkach.

Konkrétnosť a jasný zámer sú niečím, čo by festivalu určite dopomohlo k vybudovaniu pozície v kontexte scény. Možno, že by zvýšila účasť. Určitá neuchopiteľnosť je však zároveň jeho kvalitou poskytujúcou intímnejší, bezprostrednejší zážitok, väčšiu slobodu interpretácie pre návštevníka a voľnosť pre organizátorky do budúcnosti. V určitej miere je táto neuchopiteľnosť provokujúca. Grafický dizajn je oblasť kultúry až obsedantne zaťažaná ambíciami v spojitosti s vlastným remeslom tvorby – priamočiarosťou komunikácie. SELF paradoxne ale dáva dôraz na iné a zaujímavejšie polohy, kultúrne významy komunikácie vlastnou neschopnosťou formulácie. Bezprostredne, zvedavo a autenticky. Nie je preto príhodné hodnotiť kvalitu, alebo kvantifikovať úspešnosť. Ak festival zotrvá pri zabehnutom vzorci a o rok bude nasledovať mini-Self, tak bude určite zaujímavé mať možnosť sa spätne vrátiť sa k témam tohto septembrového. ■

Autor nie je grafický dizajnér.



Typoplagát v Bratislave

Text a foto Pavel Noga

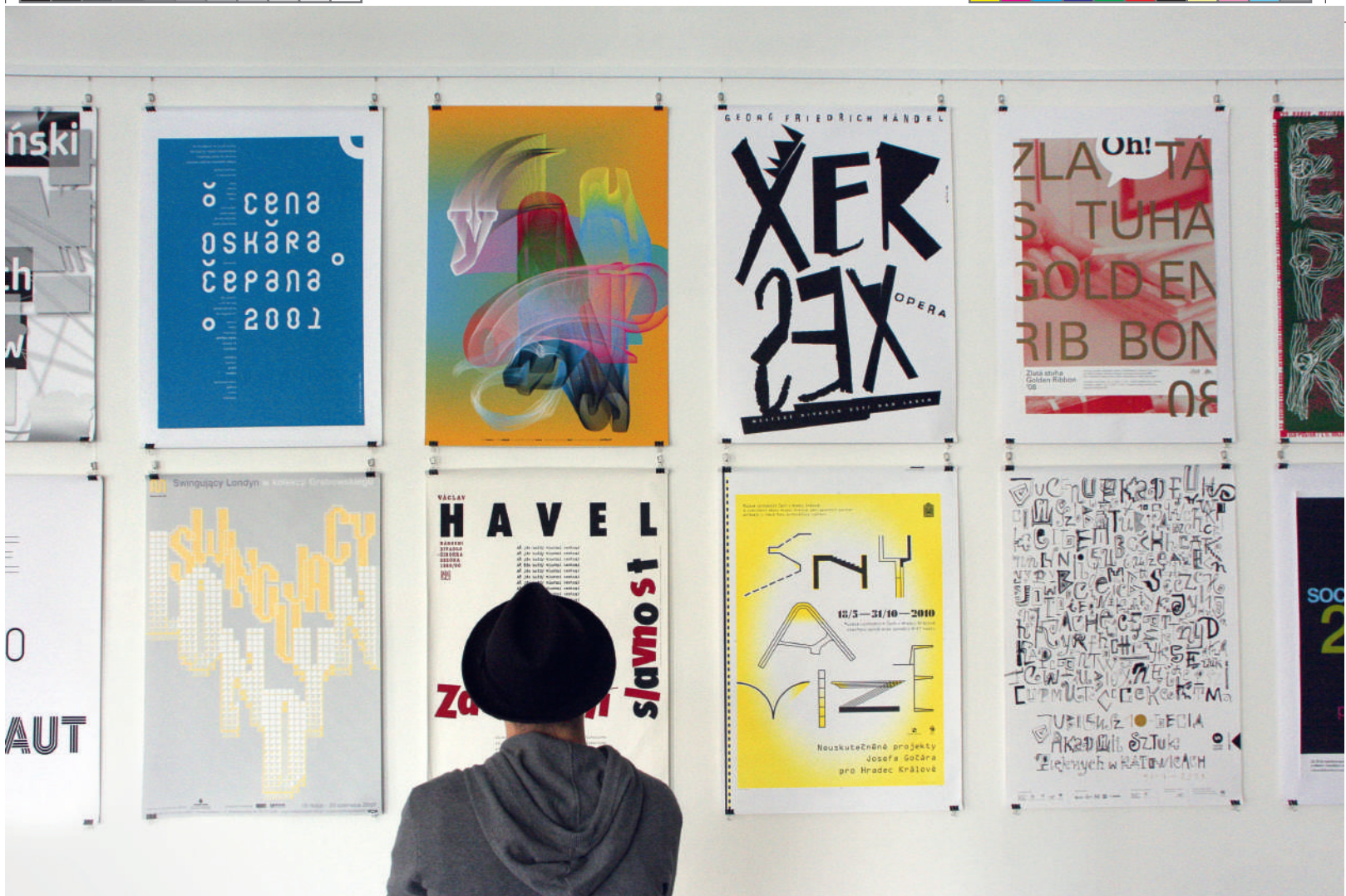
Bratislava je v súčasnosti miestom zaslúbeným typografickým plagátom. Stačí sa prejsť jej centrom a takmer na každom rohu uvidíte ukážku predovšetkým kultúrneho plagátu vytvoreného často len z písmen. Je to možno iba náhoda, ale ako pozadie k podobne zameranej výstavnej akcii sa to náramne hodilo. Galéria Slovenského centra dizajnu Satelit totiž celý september hostila výstavu pod názvom Typoplagát. Na túto výstavu boli oslovení dizajnéri zo Slovenska, Čiech a Poľska.

V kolekcii vystavených prác prevažovali autori spojení – či už ako absolventi alebo ako pedagógovia – s Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave, Vysokou školou umeleckopriemyselnou v Prahe a Akadémiou umení v Lodži. Sú to všetko školy s bohatou typografickou tradíciou. Akadémia umení v Lodži navyše zaujíma v rámci tzv. Poľskej plagátovej školy mimoriadne postavenie, pretože sa z nej úplne vymyká. Kým tvorcovia z iných miest Poľska po 2. svetovej vojne získali svetovú slávu svojimi umelecky uvoľnenými a maliarsky budovanými plagátmi, na ktorých mnohokrát hralo písmo druhoradú úlohu, v Lodži si naproti tomu dokázali udržať osobitosť modernistického odkazu zakladateľa tamojšej akadémie – Władysława Strzemińskiego – a na písme postavili svoj umelecký výraz. Dizajnéri z Lodže dodali na bratislavskú výstavu najrozsiahlejšiu kolekciu plagátov. Bolo veľmi ťažké z nej

vybrať konkrétne ukážky. Nakoniec boli vystavení Sławomir Kosmynka, Sławomir Iwanski, Piotr Karczewski alebo napríklad Przemysław Hajek, ktorých konštruktivistické kompozície dopĺňala osobitým kresbovým štýlom Aleksandra Niepsuj.

Na výstave boli zastúpení dizajnéri aj z iných miest a škôl: napríklad z Brna (Jan Rajlich ml., Jiří Eliška), Katovic (Marian Oslislo, Tomasz Bierkowski, Jacek Mrowczyk, Paweł Krzywda), Košíc (Andrej Haščák) a Krakova (Piotr Kunc, Aleksandra Toborowicz). Pre niektorých z vystavujúcich je čisto typografická forma v ich tvorbe úplne dominantná, takže nemali problém vybrať na výstavu nejaký už realizovaný projekt (Petr Bosák, Robert Jansa, Braňo Matis, Karel Míšek, Martin Pecina), iní zasa naopak špeciálne na výstavu vytvorili úplne nový plagát (Julo Nagy, Juraj Blaško, Palo Bálík, Pavel Choma). Nakoniec sa mi podarilo





zozbierať viac ako 170 prác (niektorí autori ich dodali aj niekoľko) od 81 dizajnérov. Kvôli priestorovým možnostiam mohla byť vystavená bohužiaľ len asi polovica získaných plagátov.

Vedľa zastúpenia troch krajín je potrebné spomenúť aj fakt, že vystavujúci reprezentovali hneď niekoľko generácií tvorcov, takže návštevník môže pozorovať rôzne výtvarné prístupy ovplyvnené časom vzniku alebo technikou realizácie. Najstarším vystavujúcim bol klasik českého plagátu Zdeněk Ziegler, ktorý zároveň na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe vychoval ďalších dizajnérov predstavených na výstave (Tomáš Machek, Filip Hejduk, Adam Macháček, Radim Peško, Pavel Noga, Tomáš Salamon). Podobné spojenie sme mohli na výstave pozorovať aj v prípade Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, kde pedagogicky pôsobili alebo doteraz pôsobia

napríklad Stanislav Stankoci alebo Pavel Choma, a ich bývalých študentov, teraz už aj pedagógov na VŠVU – Marcela Benčíka, Pala Bálika, Juraja Blaška, Ondreja Gavaldu, Michala Tornaia, prípadne iných absolventov VŠVU – napr. Emila Drličáka, Matúša Lelovského, Ondreja Jóba, Mareka Chmiela alebo Pavlíny Morháčovej.

Na výstave bolo možné vidieť typoplagáty s tematikou kultúrnou, spoločenskou aj politickou. Symbolické „čestné miesto“ hneď pri vstupe zaujímal v čase výstavy veľmi aktuálny plagát Borisa Meluša „Ukrajina“. Osobitnú kategóriu tvorili plagáty od tvorcov písma, ktorí ich využívajú pre prezentáciu svojich nových produktov. A tak sa mohli návštevníci cez plagáty stretnúť s ochutnávkami z ponuky písmolejární Storm Type Foundry, Typetogether, Rosetta Type Foundry a DizajnDesign, ktoré boli zastúpené prácami Františka Štormu,

Veroniky Burianovej, Davida Březinu, Anny Giedryšovej a Jána Filipka.

Na výstave sa predstavili aj významné dizajnérske štúdiá Side2, redesign alebo Studio Najbrt, ktoré bolo zastúpené známymi realizáciami pre Pražskú jar (Petr Štěpán), Filmový festival Karlovy Vary (Petr Štěpán, Marek Pištora), architektonickým plagátom Mikuláša Macháčka alebo autorským plagátom Aleša Najbrta.

Zaujímavú zberateľskú sériu predstavovala vystavená kolekcia plagátov venovaná Ladislavovi Sutnarovi. Alan Záruba v roku 2002 oslovil menom časopisu *Delatur* niekoľko českých grafických dizajnérov, aby vytvorili na počesť Ladislava Sutnara plagát. V Bratislave boli vystavené „sutnarovské“ plagáty Alana Zárubu, Petra Babáka, Tomáša Machka, Aleša Najbrta, Kláry Kvízovej a Petra Krejzka, Tomáša Celizny, Petra Knoblocha a Roberta V. Nováka.





Typografickú raritu potom bezpochyby predstavuje plagát Pala Bálíka – jeho izbový fikus, ktorý narástol do tvaru písmena „F“ alebo zbierka ľudových pútačov vytvorených predajcami lesného ovocia na oravských cestách, ktoré predstavil na svojom plagáte Pavel Choma.

Na výstavu Typoplagát by sme sa mohli samozrejme pozerieť ešte aj pod inou optikou. Napríklad pre niekoho by mohlo byť zaujímavé porovnávať, ako sa dnes robí plagát v krajine plagátom dlhodobo zaslúbenej – Poľsku, a ako naproti tomu na Slovensku a v Čechách, kde predsa len nepovažujeme plagáty za národný vývozný artikel, v takej miere ako to cítia Poliáci.

Výstava v Satelite nadväzuje na podobné, aj keď rozsahom oveľa skromnejšie výstavy Typoplagátu, ktoré prebehli v Múzeu tlače v Poľskom Tešíne (2012) a na Univerzite Tomáša Baťu v Zlíne (2013). Celý projekt výstav typografických plagátov je živý organizmus. Počet predstavených autorov sa od výstavy k výstave neustále rozširuje a ani do budúcnosti nie je uzavretý. Predpokladám, že výstava bude mať pokračovanie aj v iných mestách a za účasti ďalších tvorcov.

Plagát dlhé roky patril k najrozšírenejším informačným médiám. Aj keď v poslednom čase jeho miesto čoraz častejšie zaujímajú citylighty, digitálne tabule, popr. webové banery, bratislavská výstava ukazuje, že aj s takou pomerne vyhranenou formou plagátu ako je plagát čisto typografický, sa aj naďalej môžeme bežne stretávať. Zdá sa, že aj klasický papierový plagát nie je zďaleka na ústupe a že sa ním aj tá najmladšia generácia dizajnérov rada zaoberá. ■



- ↖ Petr Bosák.
- ↗ Palo Bálík.
- ↙ Tomasz Bierkowski a Marcel Benčík.
- ↘ Boris Meluš.

12. ročník

celoštátnej súťaže
dizajnu v Slovenskej republike

N Á R O D N Á
C E N A Z A
P R O D U K T O V Ý
D I Z A J N
2 0 1 5

profesionálny produktový dizajn
študentský produktový dizajn
experimentálny produktový dizajn

Uzávierka prihlášok

2. marec 2015

www.scd.sk

Vypisovateľia:

S L O V E N S K É
C E N T R U M
D I Z A J N U
L O G O



MINISTERSTVO KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



V popredí: Arne Jacobsen:
stoličky Mravec, 1952
a Série 7, pôvodný
návrh z roku 1955.





Ikony dánskeho nábytku v Prahe

Text Pavla Rossini

Foto Jaroslav Kvíz

Novo rekonštruovaná historická budova tržnice na pražských Vinohradoch sa pred rokom stala mekkou milovníkov súčasného produktového dizajnu svetových značiek. Obchodné zameranie priestorov na dizajnový nábytok ma inšpirovalo k usporiadaniu výstavy *Ikony dánskeho nábytku*. Jej prostredníctvom sa snažím odpovedať na otázku, prečo predmety vzniknuté pred viac než polstoročím nestrácajú svoju aktuálnosť, idú s dobou a jej potrebami a svojimi kvalitami inšpirujú aj súčasných tvorcov nábytku. Oslovila som Martina Leitgeba, ktorý stál za revitalizáciou priestoru kde prevádzkuje obchody *Stockist*. V jeho portfóliu totiž nechýbajú popredné dánske značky nábytku. Čoskoro som si uvedomila, že je priateľom dizajnového nábytku nadčasových hodnôt, ktorý sa vyznačuje kvalitou materiálu a spracovania, a nesie v sebe istú odolnosť. Práve to sú podstatné vlastnosti dánskeho dizajnu.





Arne Jacobsen: Kreslo Vajčko, pôvodný návrh 1958 a Finn Juhl: Kreslo Pelikán, 1940.

Expozíciu dánskeho nábytku pripravilo Štúdio Pelcl.

Hans J. Wegner: Kreslo na odpočívanie.

→ Pohľad do expozície s lavičkou Nanny Ditzelovej, 1990 a kreslom Corona s podnožou od Poula M. Volthera, pôvodný návrh z roku 1960.

Na prehliadke sú predstavení dvadsiati najvýznamnejší dánski dizajnéri nábytku prostredníctvom viac než stovky diel. Je koncipovaná chronologicky a kritériom výberu bolo nielen to, že autori sú považovaní za ikony dánskeho dizajnu, ale aj skutočnosť, že vystavené nábytkové kusy a svietidlá sa vyrábajú aj v súčasnosti, hoci niektoré z nich boli navrhnuté aj pred polstoročím. Vzhľadom na to, že nejde o historicky verné repliky, ale o sériovo či malosériovo vyrábané predmety, je pochopiteľné, že za desaťročia prešli drobnými konštrukčnými zmenami a vylepšeniami. Pri zachovaní vysokého podielu remeselnej práce sa premenili aj výrobné techniky, obmieňa sa farebnosť, čalúnenie a pod. Veľakrát vznikajú v kooperácii viacerých výrobcov, a to i nedánskych.

Sto rokov má za sebou napríklad stropné svietidlo z opálového skla od Poula Henningsena (1894–1967), ktoré bolo navrhnuté pre dánsky pavilón na Svetovú výstavu v Paríži v roku 1925 a dostalo sa aj do brnianskej vily Tugendhat. Je zároveň jedným z prvých príkladov priemyselného dizajnu v Dánsku. K nestorom nábytkárskej tvorby patrí architekt a dlhoročný pedagóg Kaare Klint (1888–1954), ktorý ako jeden z prvých uplatňoval ergonomické prístupy aj princípy štandardizácie. Jeho stoličky *Faaborg* sa nepretržite vyrábajú už 100 rokov.

Klintovi žiaci nepresadzovali originalitu nábytku za každú cenu, čerpali z funkčnosti ľudového alebo historického nábytku, škandinávského i mimoeurópskeho, a vysoko oceňovali dokonalosť remeselného vytvorenia. Staré nábytkové typy dokázali modifikovať do súdobého praktického dizajnu a na ich výrobu použiť domáce dreveniny vo výnimočne kvalitnom spracovaní. Mnohí z nich začínali ako vyučení stolári a mali praktické skúsenosti s materiálom. Za všetkých menujme aspoň Mogensa Kocha (1898–1992), na výstave predstaveného ako autora modulového systému úložného nábytku. Ďalší tvorcovia potom hľadali inšpiráciu vo funkcionalizme a porozumenie pre svoje myšlienky nachádzali v tradičných stolárskych dielnach, zatiaľ čo nábytkársky priemysel sa držal konzervatívnych noriem vkusu.

Už v období pred 2. svetovou vojnou vznikalo v zahraničí povedomie o kvalitách škandinávského dizajnu, najmä prostredníctvom medzinárodných výstav a súťaží. Začiatkom päťdesiatych rokov sa na americkom trhu presadil najprv nábytok Hansa J. Wegnera (1914–2007) a Finna Juhla (1912–1989). Bolo to nielen vďaka originálnemu dizajnu v duchu organickej moderny, ale aj dobrému marketingu a priaznivej obchodnej klíme. Značka „Danish Modern“ sa vďaka kvalitnej distribúcii postupne uplatnila aj na európskych trhoch. Pozitívnu úlohu zohrala aj reklamno-propagačná činnosť, napríklad prostredníctvom časopisu *Mobilia*.

Wegnerovi je v expozícii venovaná zvýšená pozornosť aj preto, že v roku 2014 uplynulo 100 rokov od jeho narodenia. Z jeho bohatej produkcie predstavujeme niekoľko jeho stoličiek vrátane ikonickej *The Chair*, na ktorej sedával napríklad J. F. Kennedy. Sedací nábytok sa vyznačuje



vynaliezavými konštrukciami a pozoruhodným zmyslom pre detail dreveného materiálu, veľmi skulpturálne pôsobia aj Wegnerove čalúnené kreslá.

Na dánskom trhu zohrali veľkú úlohu každoročné výstavy Združenia stolárov a aktivity Dánskeho družstevného zväzu (FDB), ktorý vo svojom programe presadzoval moderné bývanie a priemyselne vyrábaný kvalitný nábytok za dostupné ceny pre široké vrstvy – najmä pre menšie byty. Vyjadrením tohto úsilia sa stala návrhárska činnosť Børge Mogensena (1914–1972) a ďalších, vytvárajúcich kombinovateľný nábytok z prírodných materiálov, účelný a pevný, s dlhou životnosťou. Spočiatku oslovoval skôr vzdelanejšie segmenty spotrebiteľov, ale neskôr sa jeho neokázalá estetika a funkčná integrita široko uplatnili; v medzinárodnom kontexte sa stali synonymom dánskeho dizajnu. Vyjadrujú nielen sociálny idealizmus tvorcov, ale celospoločenské demokratické princípy s presvedčením, že dobrý dizajn ovplyvňuje kvalitu života a majú naň nárok všetci občania.

Aj Mogensen je na výstave bohato zastúpený jednak preto, že aj on bol storočným jubilantom, ale najmä preto, že prednedávnom bola úspešne obnovená výroba niekoľkých jeho stoličiek a stoličiek jeho kolegov, ktoré pre FDB navrhovali od konca štyridsiatych do začiatku šesťdesiatych rokov. Významným faktorom pre rozvoj nábytkárskeho odboru v Dánsku bola potom aj podnikavosť výrobcov a spolupráca s dizajnérmi pri vývoji sériovo vyrábaného nábytku za použitia nových technológií – ako bolo ideálom napríklad Poula Henningsena, ale aj Arneho Jacobsena (1902–1971). Jemu i ďalším umožnili realizovať odvážne, najmä biomorfne tvary a uplatniť nové konštrukčné princípy. Nábytok sa prestával anonymne podriaďovať charakteru interiéru, stával sa aj jeho originálnou výtvarnou dominantou. Komplexné úvahy o architektúre a priestore v nadväznosti na farebné riešenie, svetlo a zariaďovacie predmety charakterizujú prístup aj Finna Juhla (je pripomenutý napríklad kreslom *Náčelník* alebo *Pelikán*) alebo autora exkluzívneho

kovového nábytku Poula Kjærholma (1929–1980), ktorý je predstavený minimalistickým nábytkom *PK*. Tieto snahy vrcholila Jacobsenovým *Gesamtkunstswerkom* v stavbe kodánskeho hotelu Royal SAS, pre ktorý vytvoril skupinovú kreslá *Vajcia*, *Labuť* alebo *Kvapka*. Okrem nich sme vystavili aj ikonické stoličky *Mravec* či *Séria 7*.

Dizajnerský nábytok si našiel cestu nielen do domovov, ale rastúca ekonomická prosperita spoločnosti otvorila od polovice šesťdesiatych rokov priestor na ďalšie využitie. Nábytok navrhnutý architektmi-dizajnérmi, sa stal neodmysliteľnou súčasťou inventáru verejných administratívnych a vzdelávacích inštitúcií, sociálnych zariadení, vrátane sektora stravovania, rôznych pracovísk a pod. Za všetkých zastúpených autorov menujme Nannu Ditzelovú, dvojicu Thygesen & Sørensen či Foersom & Hiort-Lorenzen, ktorých nábytok je robustný a nadčasový. Postupne sa aj v Dánsku ohlasuje nová éra ovplyvňovaná vzorcami konzumnej spoločnosti „uži a odhod“, kde už nie



je veľký priestor pre dobrý vkus nadčasových kvalít. S generáciou hippies nastupujú neformálne koncepty bývania s výraznými farbami, vyjadrujúce emotívne hodnoty. Kým dánski výrobcovia optimalizujú úžitkovosť dizajnu predovšetkým modernizáciou v postupoch dreva, v zahraničí sa vyvíjajú technológie spracovania nových materiálov a plastických hmôt. Z dánskych tvorcov reaguje na tieto trendy predovšetkým Verner Panton (1926 – 1998) a zameriava sa na vízie bývania, kde alternatívny dizajn vyjadruje symboliku produktu prevzatú z pop-kultúry.

Na pražskej výstave je reprezentovaný legendárnou plastovou stoličkou *Panton*, vyrobenou z jedného kusu.

Nasledujúca vlna postmoderny nachádza v Dánsku len ohraňujúci ohlas, prejavuje sa väčšou farebnosťou nábytku a v miešaní štýlovo odlišných prvkov. Rast blahobytu spoločnosti, kde sa dôležitou hnacou silou rozvoja stávajú nové informačné systémy a masové médiá, vystriedala koncom sedemdesiatych rokov ekonomická recesia. Viera v nekonečný rast bola podlomená a nastupujú kritickejšie pohľady na

zaobchádzanie so životným prostredím. Dizajnérske aktivity sa v Dánsku sústreďujú predovšetkým na priemyselný dizajn a až začiatkom deväťdesiatych rokov sa environmentálne aspekty vo väčšej miere premietajú do nábytkárskej výrobnéj praxe a povedomia tvorcov. Výrobcovia pokračujú v spolupráci s etablovanými menami čiastočne aj na úkor nových talentov. Výrazom frustrácie mladých bola v roku 1995 spektakulárna performance, keď motorovou pilou rozrezali slávnu Wegnerovu stoličku. Akcia vyburcovala výrobcov k dialógu a postupne sa



Nábytok mladších dánskych dizajnérov
Cecilie Manzovej a Louisy Campellovej.

dokázali vyrovnať po svojom s odkazom *Danish Modern*, ktorý bol zaväzujúci, ale aj zväzujúci. Mnohé výstavné aktivity toho obdobia – ako aj doteraz existujúce ročné prehliadky SE¹ svedčia o tom, že aj nastupujúce generácie uctievali hodnoty remeselnej práce s drevom, vysokú kvalitu vytvorenia, vynaliezavé konštrukcie, či zmysel pre detail. V ekologickom kontexte sú premyslené paradigmy trvanlivosti, bezodpadového a energeticky úsporného spracovania materiálu, využitie miestnych drevín a pod. Návrhárske snahy charakterizuje „nová skromnosť“ a namiesto konzumného raja je ponúkaná opäť praktická funkčnosť.

V novom tisícročí prináša globalizácia trhu zvýšenú konkurenciu medzi výrobcami aj dizajnérmi. Na trh vstupujú noví hráči a zostruje sa boj o udržanie trhových podielov a získanie nových odbytov. Ekonomické tlaky vedú novovznikajúce firmy k tomu, že nedisponujú vlastným výrobným zariadením, ale kooperujú s radom subdodávateľov, väčšinou zahraničných. Na výstave sú tieto tendencie zastúpené výrobcami ako Hay alebo Muuto. Prednosťou tohto konceptu je väčšia flexibilita, zároveň však aj vyššie nároky na koordináciu, logistiku a kontrolu kvality. Takisto niektorí tradiční výrobcovia praktizujú outsourcing a sortiment obohacujú produktmi navrhovanými súdobými tvorcami.

Aj dizajnéri sa musia nanovo vymedzovať ako súčasť globálneho trhu a je zrejmé, že najlepšie sa presadzujú všestranne experimentujúce osobnosti, ktoré sa dokážu orientovať

v nesmierne širokej ponuke materiálov a technológií, uvažovať interdisciplinárne a zohľadňovať multikultúrne aspekty. Racionálne prístupy, vrátane digitálnych vizuálnych realizácií, sú často iniciované akoby nezáväznou kreatívnou hrou s materiálmi, skicami apod. Takúto pracovnú metódu a konceptuálny prístup k dizajnu aplikuje napríklad na výstave reprezentovaná Louise Campbell či Cecilie Manz. V ich výstavných inštaláciách s cross-over objektmi sa produktový dizajn prelína s voľným vizuálnym umením. Silný vizuálny apel a fabulačné schopnosti charakterizujú dizajn Borisa Berlina (zastúpený stoličkami z plsti *Nobody*), ktorý niekoľko rokov pracuje s recyklovateľnými materiálmi. K výrazným osobnostiam dánskeho dizajnu 21. storočia patrí aj Kasper Salto, ktorý prostredníctvom inovatívnych technológií netradične pracuje s ergonomickými aspektmi foriem na sedenie, ako o tom svedčia vystavené stoličky *Nap* alebo *Ice*.

Cez internacionálny charakter súčasnej dizajnerskej činnosti možno aj v dizajne dánskeho nábytku zaznamenať určitú národnú špecifiku. Minimalistický výraz býva často zmäknutý hravosťou, odstupom a iróniou. K premyslenosti a vypracovanosti patrí aj to, že sa tvorca venuje tomu, čo oko nevidí. Výsledkom je dizajn pre dobrý život, bez toho by bol tyranou vkusu, rešpektujúci individuálne potreby a neformálny životný štýl. Obsahuje kritickú sebareflexiu a spoločenskú zodpovednosť k životnému prostrediu. Pri všetkých sociopolitických premenách sú to aj naďalej znaky patriace k DNA dánskeho dizajnu. ■

1 Snedkernes Efterårsudstillingen, pôvodne jesenná výstava stolárov, kde sa v súčasnosti prezentujú nové návrhy nábytkových architektov a dizajnérov.

Škola základ života?

Cesty k dizajnu v diele sedemnástich osobností zo zbierok Slovenského múzea dizajnu

Text Mária Rišková, Maroš Schmidt a Lívia Pemčáková

Foto Jana Hojstričová a Ľubomír Longauer

Výstava *Škola základ života?* v galérii dizajnu Satelit bola kurátorskou sondou do zbierok Slovenského múzea dizajnu SCD venovanou osobnostiam – tvorcom dizajnu, ktorí sú v zbierkach významne zastúpení. Prezentácia sedemnástich autorov dokumentovala široký význam pojmu dizajn, ktorý má presahy do úžitkového umenia, architektúry, fotografie, konceptuálneho umenia, scénografie a iných výtvarných odborov.

Výstava sa venovala obdobiu, ktoré predchádzalo profesionálnej kariére predstavených autorov, no nebola „prieskumom“ školských prác, či oslavou pedagogických osobností. Kurátori si radšej zvolili prístup porovnania, paralel raných prác daného autora zo školy, či jeho domácich, mimoškolských diel s vybranými dielami z jeho profesionálnej tvorby (finálnymi produktmi, prototypmi, štúdiami a pod.). Každý z autorov absolvoval výtvarnú školu, v ktorej sa väčšinou formovali zárodky jeho budúcej profesie, no otáznik v názve svedčí aj o kritických postojoch k akademickému vzdelávaniu výtvarníkov a o osobitých osudoch niektorých autorov a ich prípravy na profesionálnu tvorbu. Zadaná zo školských ateliérov, voľné umelecké kreácie alebo výsledky voľnočasových aktivít niekedy priamočiaro predurčili budúce smerovanie autorov, inokedy naopak kontrastovali s výslednou kariérou dizajnérov. Výstava sa pokúsila dať odpovede na otázku o škole ako základe (profesionálneho) života, a zároveň poskytla hlbší pohľad na tvorbu jednotlivých autorov a odhalila možné príčiny ich výtvarného smerovania. Príbehy osobností dizajnu a symbolický súboj ich raných a zreých diel predstavili kurátori výstavy Mária Rišková a Maroš Schmidt v spolupráci s ko-kurátormi Ľubomírom Longauerom a Líviou Pemčákovou, pracovníkmi SCD, autorom grafického dizajnu Robertom Paršom a autormi priestorového riešenia výstavy Matúšom Lelovským a Petrom Liškom.

Tibor Honty

fotograf

Školské práce Tibora Hontyho (1907–1968) získalo múzeum do svojich zbierok v rámci výskumného projektu Kabinet Školy umeleckých remesiel darom od rodiny Hoffmanovcov. Akékoľvek práce vytvorené na Škole umeleckých remesiel (ŠUR) sú vzácnym materiálom, ktorý môže pomôcť pri výskume tejto školy významnej pre našu kultúru. Hontyho tempery na papieri sú cvičeniami práce so svetlom, priestorovou kompozíciou i typografiou. Jeho keramické tanieri s označením ŠUR a HT na spodnej strane sú možno prekvapením pre tých, ktorí Tibora Hontyho poznajú ako profesionálneho fotografa, autora dokumentárnych fotografických cyklov. Na ŠUR bol však podľa doteraz dostupných zoznamov žiakov v školskom roku 1932–1933 zapísaný v keramickom oddelení Júlie Kováčikovej-Horovej. Keramike sa neskôr nevenoval autorsky. V jeho životopisoch sa uvádza, že fotografovať začal až v Prahe v roku 1935, no zo svedectiev rodinných príslušníkov vyplýva, že už počas štúdia na ŠUR sa začal zaujímať o fotografiu, je dokonca možné, že chodil na predmet Jaromíra Funkeho. Jeho profesionálnu prácu na výstave zastupovalo niekoľko fotografií z obdobia šesťdesiatych rokov, kde sú aj práce jeho bývalej učiteľky zo ŠUR Júlie Kováčikovej-Horovej, s ktorou ho spájalo celoživotné priateľstvo. MR

Múzejne



- 1 Lama, 60. roky 20. storočia, fotografia, 299 × 440 mm (súkromný majetok).
- 2 Miska na sklenenom stole, 60. roky 20. storočia, fotografia, 300 × 405 mm (súkromný majetok).
- 3 Sediaci muž, Škola umeleckých remesiel v Bratislave, začiatok 30. rokov 20. storočia, tuš a tempera, 300 × 437 mm.
- 4 Kongres lekárov, Škola umeleckých remesiel v Bratislave, začiatok 30. rokov 20. storočia, tuš a tempera, 298 × 439 mm.

Martin Brezina

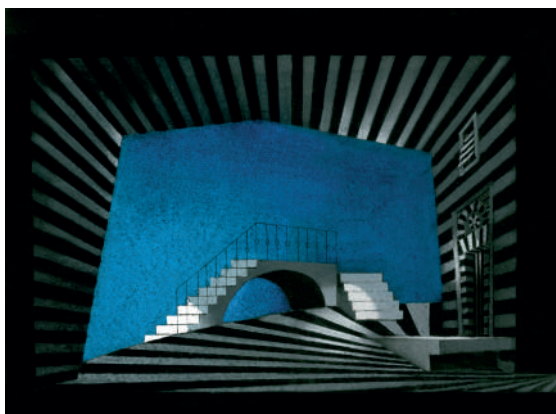
scénograf

Práce žiakov a pedagógov Školy umeleckých remesiel v Bratislave (1928–1939) sú pre múzeum jednou z najcennejších častí zbierok. Spolu-kladateľ divadelnej scénografie na Slovensku Martin Brezina (1909–1997) patril k talentovaným žiakom ŠUR na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov, odkiaľ v roku 1931 odišiel študovať na Vysokú školu umelecko-priemyselnú do Prahy. Do zbierok múzea sa od rodiny Brezinovcov podarilo získať cenné akvarely – návrhy interiérov, kresbu tušom – návrh diapozitívu a iné práce, ktoré neboli prezentované na výstave. Tieto školské práce dokazujú výtvarnú vyspelosť a priestorové myslenie budúceho úspešného scénografa. Obrazy haly s vázou a chodby so stĺpom už svojím výrazom pripomínajú dramatické priestory. Návrhy scén zo šesťdesiatych rokov sú typickým príkladom Brezinovej scénografickej práce. Základy scénografickej tvorby získal už na ŠUR, kde sa viacerí z pedagógov scénografii venovali (Ľudovít Fulla, Zdeněk Rossmann, František Tröster). Vo výročnej správe ŠUR z roku 1930–1931 sa uvádza, že v tomto školskom roku realizovala škola výpravu pre divadelnú hru Alexeja Tolstého *Fabrika mladosti* v Slovenskom národnom divadle v Bratislave pod vedením Ľudovíta Fullu s dekoráciou podľa návrhov Antónie Dobiášovej a Martina Brezinu. MR

1



2



3



- 1 Vstupná hala so schodiskom a vázou, návrh interiéru, Škola umeleckých remesiel v Bratislave, 1931, akvarel, 272 × 378 mm.
- 2 Bohuslav Sedláček, Karel M. Walló: Vdova z Valencie, návrh divadelnej scény, 1964, suchý pastel, 598 × 446 mm.
- 3 Ing. arch. Bohuslav Kriváň Bratislava, grafické riešenie diapozitívu, Škola umeleckých remesiel v Bratislave, 1931, tuš na papieri, 440 × 440 mm.

Vojtech Vilhan

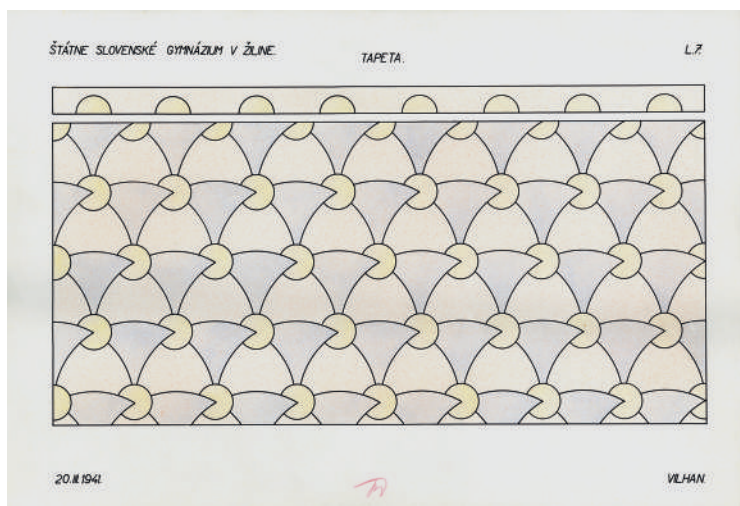
architekt

Detstvo Vojtecha Vilhana (1926 – 1988) bolo späté s prostredím mesta Vrútok a rodinnou tradíciou ochotníckeho divadelníctva. Školské práce *Geometrické rysovacie cvičenie* a *Návrhy dezénu dlažby a tapety* vytvoril ešte počas štúdia na Štátnom slovenskom gymnázii v Žiline. Komplexnosť a jasný pragmatický prístup k realizácii projektov sa naplno prejavil až v autorovej profesionálnej kariére. Interiérové a výstavnícke projekty sú predstavené na dobových fotografiách, ktoré boli vytvorené počas realizácie alebo po jej dokončení samotným Vilhanom. Je známe, že bolo takmer nemožné stretnúť ho bez fotoaparátu. Univerzálny výstavnícky systém i jeho uplatnenie v praxi dokumentuje originál modelu *Variabilného textového panelu* (Bratislava 1972) i fotografie stavebných modelov československých pavilónov pre medzinárodné zahraničné veľtrhy (Tripolis 1962, Lima 1978). O možnostiach vystavenia exponátu, ale aj konštrukčnom prístupe k skladbe výstavných systémov vypovedajú zábery zahraničných expozícií (Poznaň 1959, Tripolis 1962, Viedeň 1963). Komplexné rekonštrukcie a interiérové realizácie by neboli tým, čím sú, bez interiérových prvkov a Vilhanovho autorského dizajnu. Kvalitný materiál, pohodlnosť a účelnosť je typická pre zostavy, ale aj solitéry sedacieho nábytku. Úcta k ľudovej tvorbe a tradícii bola jazykom modernej architektúry predstavená na Medzinárodnom EXPO '67 v Montreale (Koliba, Bratislavská reštaurácia). Estetika stroja, čisté formy skla a železa sa spojili aj v jeho interiéroch Slovenskej národnej rady (Bratislava 1964–1966). Sen o interiéri budúcnosti sa napokon uskutočnil. Dôkazom je aj futuristicky pôsobiaca atmosféra Slovenskej národnej knižnice (Martin 1968–1975) a high-tech Vládného salónika (Bratislava 1972–1973). LP

Múzejne



1



2

- 1 Československý pavilón, Medzinárodný veľtrh v Poznani, 1959, pohľad do expozície, čiernobiela čiernobiela fotografia, 175 x 125 mm.
- 2 Návrh tapety, Štátne slovenské gymnázium v Žiline, 1940, technický výkres, akvarel, 415 x 279 mm.

Bohumír Prihel

sochár, maliar

Školské práce Bohumíra Prihela (1926–1990) pochádzajú z 2. ročníka Odbornej keramickej školy v Modre (1944) a z Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, oddelenia figuratívneho sochárstva Jozefa Kostku (1954). Pri plastike ruky z roku 1944 sa okrem diela zachovala aj jeho fotografia. Kresba aktu a rýchly kresbový záznam z hodiny modelovania sú práce z 2. ročníka na VŠVU. Štúdia hutníka, vystavená v kresbe i malej figúre, pochádza z rozsiahlejšej školskej práce, ktorej predchádzala návšteva Bohumíra Prihela v ostravských hutách v roku 1954. Rozmernejšia sadrová socha roľníčky pochádza z toho istého obdobia. Bohumír Prihel patrila na škole k bravúrnym kresliarom a sochárom. Svoj zmysel pre proporcie a detail využil po škole aj pri navrhovaní úžitkových predmetov, ktoré vychádzali z voľných umeleckých kreácií. Kresbový návrh ozdobnej mreže na okná a model z lakovaného hliníka dokumentujú autorov „dizajnérsky“ rozmer. V spolupráci s Inštitútom priemyselného dizajnu (IPD) Bratislava vyhlásila Tesla Liptovský Hrádok, n. p., závod Stropkov v roku 1975 súťaž o nový dizajn stolového telefónneho prístroja. Zúčastniť sa na nej mohli profesionálni výtvarníci. Návrhy boli realizované v sadre, v mierke 1:1 a boli farebne lakované. Výberovú komisiu tvorilo päť členov – zástupca zo Stropkova, z IPD Bratislava a Praha a dvaja predstavitelia Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Medzi mnohými návrhmi, ktoré prišli do súťaže, sa objavil aj výnimočný telefónny aparát od Bohumíra Prihela. Dodnes pôsobí veľmi expresívne a zároveň vyvážené. Netradičné, ladné a pritom funkčné tvarové riešenie komisiu nepresvedčilo. O pár rokov neskôr však spustili výrobu oválneho telefónu, ktorý sa veľmi podobal na jeden z troch Prihelových návrhov. MSCH

1



2



3



- 1 Telefón, kolorovaný sadrový model, Tesla, n. p., Liptovský Hrádok, závod Stropkov, 1975, sadra, plexisklo, kov, 275 × 150 × 220 mm.
- 2 Ozdobné mreže na okná, model, 1966, kolorovaný hliník, 275 × 395 mm.
- 3 Hutníci, kresba, 1954, ceruzka na papieri, 160 × 205 mm.

Igor Didov

dizajnér, historik umenia

Štúdia oka je najstaršou zachovanou školskou prácou Igora Didova (1931–2002), aj keď iba vo forme malej fotografie z 1. ročníka Štátnej umeleckopriemyselnej školy v Bratislave (1948). Malá ilustrácia „Ja som baník, kto je viac – Mlynky“ (1952) reprezentuje posledný ročník strednej školy. Popri štúdiu dejín umenia na Filozofickej fakulte UK v Bratislave naberal Igor Didov praktické skúsenosti z oblasti tvarového riešenia výrobkov. Po prednáškach na Gondovej ulici to mal naozaj blízko do vývojového oddelenia Tesla Bratislava, ktoré sídlilo neďaleko na Dostojevského rade. Vedúci vývojového oddelenia Tesly Bratislava Ján Vikrut spomína, že pri vývoji nového rádia *Talisman* komunikoval s Igorom Didovom, ktorý nosil do Tesly rôzne kresbové návrhy rádioprijímačov. Na jednotlivých listoch skicovacieho bloku Steno, do ktorého Didov kreslil v rokoch 1954–1956, je možné nájsť voľné štúdie hlavy, variácie známych logotypov, návrhy nábytku, svetidiel, automobilov a rádií. Medzi rozkreslenými variantmi loga Palmy sa nachádzajú náčrty tvaru rádioprijímača *Tesla Talisman 308U*, ktoré sa neskôr stalo ikonou československého dizajnu malých stolových prijímačov. Prvé potlače pre izolačné fľaše vytvoril Igor Didov v roku 1958. Jedna z fliaš si zahrala aj vo filme „Marečku podejte mi pero“ v roku 1976. Termosku má na stole pán profesor. V roku 1959 navrhol celú škálu teplomerov určených do chladničiek alebo detskej vaničky. Dodnes používané a známe sú série vodovodných batérií pre Slovenskú armatúrku, n. p., Myjava z roku 1967, ktoré získali ocenenie na 6. celoslovenskej výstave úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva v Bratislave v roku 1969. Vodovodná batéria získala ocenenie Cena vlády ČSSR – vynikajúci výrobok roku 1969. V roku 1978 dostal ďalšie ocenenie: cenu CID – Krištáľový ihlan za nové návrhy bytových vodovodných armatúr. MSCH

1



2



3



1 Rádio Talisman 308 U, Tesla Bratislava, n. p., Tesla Praha – Hloubětín, n. p., Tesla Orava, n. p., 1956, kombinovaný materiál, sklo, bakelit, 317 × 185 × 151 mm.

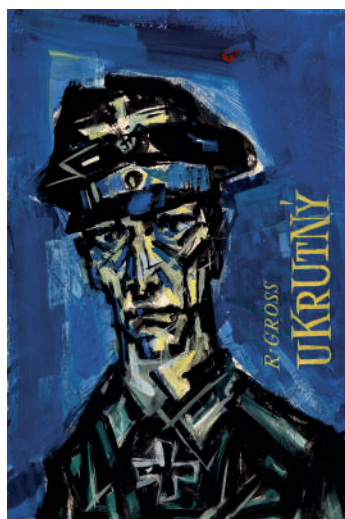
2 Sprchová vodovodná batéria, Slovenská armatúrka, n. p., Myjava, 1969, kov, plast, 310 × 142 × 186 mm.

3 Vaňový teplomer, 1959, plast, 43 × 147 × 30 mm.

Miroslav Cipár

maliar,
grafický dizajnér,
ilustrátor

Pre osobnosť výtvarného umenia Miroslava Cipára (1935) je z hľadiska témy výstavy typické, že viaceré jeho práce z čias štúdia boli vytvorené už ako profesionálna zákazka. Počas štúdia napríklad realizoval knihy pre vydavateľstvo Mladé letá (na výstave *Ceruzky a góly, Rysavá jalovica, Príde dedo mráz*). Pre obľúbenú edíciu Smeny Dobrodružné romány vytváral obálky s maľovanou typografiou – titulkami. Spomína na výzvu Vincenta Hložníka, ktorý si na školský prieskum vyžiadal práce, čo Cipár vytvoril pre Mladé letá (*Hra pre tvoje modré oči* od Ľubomíra Feldeka). Podobne ako u Vladislava Rostoku, bola u neho tvorba knihy na významnom mieste už v ranom období. Aj začiatok záujmu o grafický dizajn kladie do gymnaziálnych čias, keď „chodil do kníhkupectiev a dotýkal sa kníh, ktoré ho fascinovali“. Podľa vlastných slov bol aj v oblasti typografie samoukom. Jeho štýl je typický kaligrafovaným písmom, v ktorom dosahuje majstrovstvo. Znovu teda korene tvorby siahajú k individuálnym zážitkom a odkazujú k samovzdelávaniu. Kurióznym príkladom výtvarného vzdelávania mimo školských lavíc v kariére Miroslava Cipára je „prípád diplomu pre Stalina“. Išlo o požiadavku vytvoriť blahoprajný diplom k Stalinovým narodeninám, ktorá skončila u vtedy iba 15-ročného Cipára (zadanie profesora Bíroša, pedagóga na gymnáziu v Žiline). Vďaka tejto prvej „zákazke“ dostal autor pergamen a základy práce od známeho žilinského knihára Jána Vrtílka. Bohužiaľ, diplom odišiel v roku 1950 nenávratne do Moskvy a nie je zdokumentovaný. Našťastie, mnohé ďalšie práce Miroslava Cipára sú zachované, množstvo z nich už aj v zbierkach múzea dizajnu. MR



1 Návrh knižných obálok, edícia: Dobrodružné romány, vydavateľstvo: Smena, 1960: Richard Gross – Ukrutný, tempera, 220 × 320 mm, Stanislav Adam, Karel Šifer – Noc nemá konca, 223 × 324 mm.

2 Kanada ČSSR; Lokomotiva, ilustrácie knihy Príde dedo Mráz, 1960, tempera, 220 × 270 mm.

Karol Rosmány

architekt,
grafický dizajnér

Pre Karola Rosmányho (1937), vzdelaním architekta, sa stal grafický dizajn hlavným profesionálnym záujmom. Na výstave sme prezentovali dve línie jeho profesionálnej práce – tvorbu vizuálneho štýlu a knižný dizajn. Rosmányho „vlajkovou“ prácou je vizuálny štýl hnutia Verejnosť proti násiliu vytvorený v rokoch 1989 a volebná kampaň hnutia z roku 1990 (v spolupráci s Janom Meisnerom). Ďalšou významnou realizáciou bolo logo hotelu Kyjev, ktoré bolo na výstave prezentované návrhom pozvánky na otvorenie hotelu z roku 1973. Knižný dizajn je oblasťou, ktorá je typická pre viacerých autorov predstavených na výstave – napokon, začínali tvoriť v období, ktoré vydavateľským aktivitám prialo, vydávanie kníh bolo dotované štátom a redakcie veľkých vydavateľstiev vyžadovali kvalitnú výtvarnú úpravu publikácií. Z knižnej tvorby Karola Rosmányho, ktorá je neobvykle bohatá, sme vystavili jeho návrhy obálok pre vydavateľstvá Tatran a Slovenský spisovateľ. Je to len zlomok diela, ktoré autor daroval do múzea dizajnu, a ktoré čaká na podrobnú dokumentáciu. Paralelnými dielami z čias Rosmányho výtvarného školenia sú na výstave jeho voľné práce z čias štúdia architektúry – tempera a karikatúry z roku 1963. Cvičenia – koláže sú z obdobia o niečo neskoršieho a dokumentujú prepojenie výtvarného a technického videnia. MR

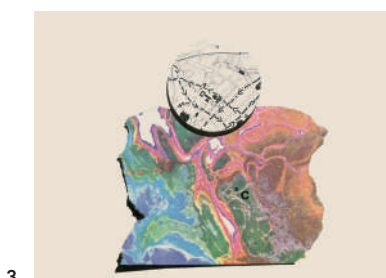
Múzejne



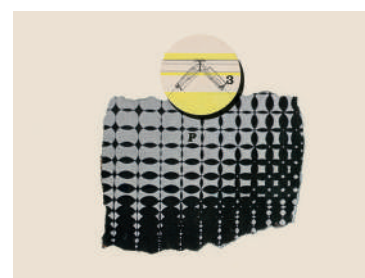
1



2



3



1 Rafika-Sliepka; Policajný žralok, vytvorené počas štúdia na Slovenskej technickej univerzite, Bratislava, 1963, kresba tušom, 211 × 298 mm.

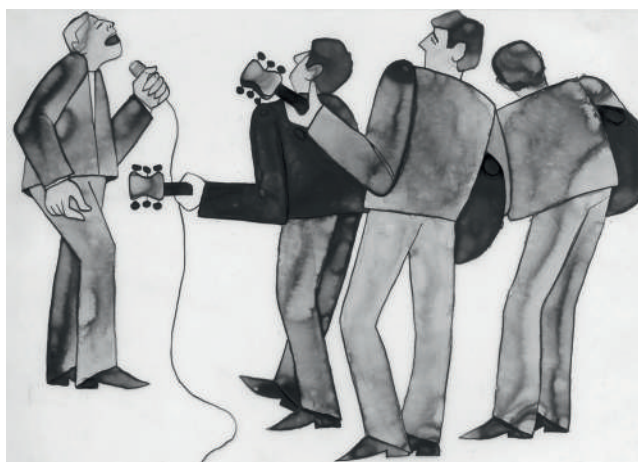
2 Julio Cortazar – V každom ohni oheň, návrhy knižnej obálky – nerealizované verzie, 1971, koláže.

3 Cvičenia-koláže, prvá pol. 60. rokov 20. storočia, 200 × 152 mm.

Jan Meisner

grafický dizajnér,
ilustrátor

Jan Meisner (1939) kreslil od malička. Listy skicára s obrazovými vtipmi a komiksovými ilustráciami, ktoré autor veľmi precízne prekresľoval zo zahraničných časopisov, pochádzajú z obdobia okolo roku 1955. Pred ukončením bratislavskej Jedenástročnej strednej školy Petra Jilemnického vznikli aj prvé koláže či typografické cvičenia ako *Jules Verne, Loď*. Tie boli neskôr zaradené aj do portfólia k prijímacím pohovorom na Vysokú školu výtvarných umení v Bratislave, ako aj na Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe, na ktorej začal v roku 1961 študovať. Školská práca *Jazz Kalendár* bola vytvorená u Antonína Strnadela na oddelení propagačnej grafiky tejto školy. „Z jedného návrhu na text komunistického manifestu ma ospravedlnili – ženil som sa,“ hovorí Meisner, keď spomína na školské časy. V tom čase sa zoznámil aj so svojím dlhoročným priateľom – grafikom a divadelným výtvarníkom Josefom Vyleťalom (1940–1989). Po ukončení VŠUP sa vrátil späť do Bratislavy, kde sa začal venovať aj tvorbe kultúrnych plagátov. Vystavený filmový plagát *Zakázané územie* pochádza z roku 1971. Meisner spolupracoval s menšími i väčšími kultúrnymi inštitúciami od začiatku sedemdesiatych rokov. Medzi tie najplodnejšie patrí bezpochyby aj spolupráca s hercami Júliusom Satinským a Milanom Lasicom, ktorej výsledkom nebola len vizuálna identita Štúdia L+S, ale aj dizajn obalov mnohých gramoplatní. Nejednen zberateľ by ocenil vtipné, farebne i kompozične zaujímavo riešené originály kartónových predlôh albumov, ako *Plné vrečky peňazí* či *Opus Club 02*. Veľká časť tvorby je spätá s knižnou grafikou a ilustráciou. Spomedzi mnohých publikácií a ich grafického riešenia je na výstave predstavená detská rozprávková knižka *Indiánske rozprávky*, spolu s originálmi rytín na kriedovom papieri (vydavateľstvo Pravda, 1977). LP



1



2



3

- 1 Jazz Kalendár, školská práca, VŠUP Praha, 1. polovica 60. rokov 20. storočia, plastová fólia, lavírovaný tuš, 233 × 164 mm.
- 2 Loď, domáca práca, portfólio na prijímacie skúšky VŠUP Praha, 1960, koláž, 327 × 244 mm.
- 3 Opus Club 02, návrh obalu gramoplatne, 1978, akryl na kartóne, 315 × 315 mm.

Jozef Pokorný

dizajnér, sochár,
maliar

Školské práce Jozefa Pokorného (1941) sú na výstave zastúpené iba dobovými fotografiami. Najstaršie pochádzajú z Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe, ateliér tvarovania strojov a nástrojov Gottwaldov (Zlín) u Zdeňka Kováča (2. ročník). Sochárske cvičenia ako *Bizón* (1962) alebo *Volavka* (1962) ukazujú dôslednú sochársku prípravu v tomto ateliéri. Pokorného diplomová práca – model stanovišťa vodiča dieselovo-elektrickej trakčnej lokomotívy bola vysoko hodnotená a publikovaná v rôznych odborných periodikách. Dizajnerský štýl, s ktorým autor pristupoval k navrhovaniu, najlepšie prezentuje séria ventilátorov pre podnik v Pohorelej. História dnes už neexistujúceho podniku Strojsmalt Pohorelá siaha až do 18. storočia, keď rodina Koháριοvcov založila železiarne na Horehroní. Po druhej svetovej vojne bol znárodnený podnik pričlenený k n. p. Tatrasmalt Matejovce a v roku 1966 sa osamostatnil závod Tatrasmalt Pohorelá a začlenil sa priamo pod generálne riaditeľstvo Strojsmalt Bratislava. Istý čas závod fungoval aj pod značkou Omnia so širokými exportnými aktivitami. V roku 1972 prišiel na trh úplne nový stolový ventilátor *Klimat*, ktorý bol prvým slovenským ventilátorom z vlastného vývoja. Prvý model v mierke 1:1 vznikol u Pokorného už v roku 1971. Z dizajnerskeho hľadiska je *Klimat* založený na racionálnom prelínaní základných geometrických foriem s dôrazom na účelnosť a ergonómiu. Zaujímavý je plastový model nástenného axiálneho ventilátora NV 15 z roku 1989, ktorý sa v Strojsmalte vyrábal až do zániku holdingu v roku 2005. Dodnes sa predáva v špecializovaných predajniach zo zásob. Je to jediný model, ktorý sa z procesu vývoja ventilátorov u Jozefa Pokorného zachoval. MSCH



1



2



3

1 Stolový ventilátor *Klimat*, Tatrasmalt, n. p., Pohorelá, 1972, kov, plast, guma, 120 × 175 × 270 mm.

2 Stolový ventilátor typ ST 8, Strojsmalt, n. p., Pohorelá, 1975, kov, plast, 170 × 230 × 135 mm.

3 Stolový ventilátor typ SV 8, Strojsmalt, n. p., Pohorelá, 1987, plast, 185 × 265 × 135 mm.

Pavel Blažo

grafický dizajnér,
fotograf, experimentátor

Príbeh cesty Pavla Blaža (1943) k profesionálnej kariére grafického dizajnéra je inšpiratívny predovšetkým pre tých, ktorí majú záujem o experiment a technológie. Blažo veľmi skoro začal pôsobiť v praxi, absolvoval stredoškolské výtvarné štúdium, po ktorom hneď nastúpil do Československej televízie ako grafik (1961). Tu zužitkoval skúsenosti zo svojej viacročnej praxe amatérskeho fotografa, keďže už ako 10-ročný dostal svoj prvý fotoaparát značky Pionýr, s ktorým sa sám podľa príručky naučil fotografovať, vyvolávať filmy a ďalej pracovať s fotografiou. Už vtedy vymýšľal inovácie pri vyvolávaní snímok a svoj zmysel pre experimentovanie využil aj pri práci televízneho grafika, neskôr vedúceho oddelenia televíznej grafiky. Z tejto práce sú na výstave dve ukážky – titulok k filmu (vstupné zadanie pri prijímaní do televízie – znelo: vytvoriť titulok so secesným charakterom) a tzv. televízne pozadie – psychedelická fotografia pre reláciu o vede, ktorá po zväčšení slúžila ako pozadie v štúdiu. Pozvánky na karneval sú prácou z konca štúdia na Strednej škole umeleckého priemyslu – ide znovu o experiment: vytlačil linoryty, ktoré rozdal spolužiakom, aby ich dotvorili. Blažo je známy aj ako dizajnér kníh, má za sebou viac ako 800 realizácií, pôsobil dlhé roky vo vydavateľstve Smena – na výstave prezentujeme ukážku makety kníh z edície Štafeta (autori sa podobnými návrhmi uchádzali o získanie zákazky v „komisiách“). Plagáty pre Collegium musicum dokresľujú jeho profil experimentátora s technológiami – využíva prekrývanie základných tlačových farieb na dosiahnutie živého farebného výrazu, ktorý má opäť v súlade s obdobím vzniku plagátu psychedelický charakter. MR

1



2



3



- 1 Návrh televízneho pozadia pre populárno-vedeckú reláciu, kolorovaná fotografia, 590 x 400 mm.
- 2 Yves Robert – Réžia, návrh na televízny titulok k filmu Arsen Lupin, okolo 1961, tempera, 452 x 310 mm.
- 3 Karneval, pozvánka na maturitný ples, školská práca, Stredná škola umeleckého priemyslu Bratislava, spoluautori: spolužiaci autora, 1961, kolorovaný linoryt, 314 x 114 mm.

Peter Lehocký

dizajnér, sochár,
maliar

Školské práce Petra Lehockého (1944) pochádzajú z 5. ročníka Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (1972), z oddelenia tvarovania výrobkov spotrebného priemyslu u Václava Kautmana. Tvarovo pestrá paleta sadrových návrhov obalov telovej kozmetiky a výrobkov pre ústnu hygienu je mimoriadne inovatívna. Napríklad špeciálna tuba na zubnú pastu nepotrebuje žiaden vrchnák, vďaka svojmu tvaru sa po vytlačení sama uzavrie. Krátko po škole vznikli návrhy obalov telovej kozmetiky pre Tatrachemu VD Trnava a neskôr pôvabné návrhy fľašiek na telový a vlasový šampón pre CHVDI Rimavan, inšpirované krivkami ženského tela. V roku 1988 ste si mohli v jednej z nich kúpiť vlasový šampón RIA. Pri návrhoch obalov na aditíva a motorové oleje, ktoré sa začiatkom deväťdesiatych rokov realizovali pre Lang Chemie Wien (A) a Benzinol, dbal autor o čo najlepšie využitie priestoru pri skladovaní a preprave normovaného počtu výrobkov. V roku 1984 vytvoril Peter Lehocký funkčný prototyp exteriérového svietidla v mierke 1:1, ktorého výrazná sklenená časť z varného skla bola realizovaná v sklárňach Kavalier, Sázava. Svietidlá boli ozdobou Medickej záhrady spolu s lavičkami od Tibora Schottera. Pred niekoľkými rokmi boli však svietidlá demontované, uskladnené a rozkradené. Spolu s Michalom Porackým vytvoril Peter Lehocký návrh pohárov pre súťaž Graal Glass, ktorá sa uskutočnila v roku 2009 v Bossano del Grappa. Z 2 200 návrhov z celého sveta sa návrh *Pacific* dostal do prvej desiatky a bol realizovaný v benátskych sklárňach v Murane. K myšlienke zo školských čias, inovatívneho samostatváračiemu obalu, sa Lehocký vrátil práve tento rok v súťaži Zepster, ktorej výsledky ešte neboli zverejnené. MSCH



1



2



3



4

1 Súbor, návrhy pre telovú kozmetiku a ústnu hygienu, školská práca, VŠVU, Oddelenie tvarovania výrobkov spotrebného priemyslu, 1972, sadra.

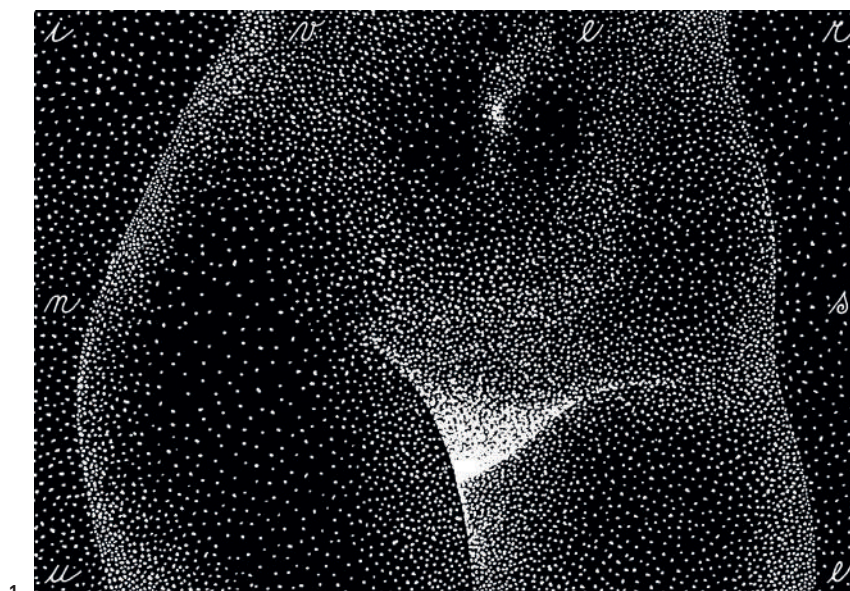
2 Telová kozmetika I., modely pre Rimavan CHVDI Rimavská Sobota, nerealizované, 1988, sadra, 95 × 55 × 206 mm, 100 × 50 × 239 mm, 94 × 33 × 232 mm a vlasový a telový šampón, Rimavan CHVDI Rimavská Sobota, realizované, 1988, plast, 89 × 36 × 236 mm.

3 Flaša rozprašovača, Tatrachem VD Trnava, 1992, 95 × 83 × 306 mm a flaša na motorový olej MOGUL, Lang Chemie Wien, Benzinol, realizované, 1990, plast, 93 × 93 × 227 mm, flaša na motorový olej MOGUL, model pre Lang Chemie Wien, Benzinol, nerealizované, 1990, sadra, 92 × 92 × 230 mm.

4 Flaše pre Superdiesel aditívum, Lang Chemie Wien, Benzinol, realizované, 1990, plast, 77 × 60 × 247 mm.

Jozef Dóka ml. grafický dizajnér, dizajnér plagátov

Jozef Dóka mladší (1948–2011) bol generačným druhom viacerých autorov prezentovaných na výstave, ktorých napriek jeho fyzickému obmedzeniu v mnohom ovplyvnila jeho živelná osobnosť a mimoriadny talent. Vďaka tomu, že po prvýkrát neprešiel prijímacími pohovormi, stal sa aj spolužiakom Ľubomíra Longauera a Pala Chomu (neprešiel kvôli banálnej otázke – nevedel, že vtedajší čerstvo menovaný slovenský minister kultúry básnik Miroslav Válek pochádzal z Trnavy, rovnako ako Dóka). Dóka mal výtvarný talent od detstva. Ako 20-ročný, v roku 1968, mal dostatok kvalitných prác, aby zostavil svoju prvú samostatnú výstavu s názvom *Grafika – Kresba* v aule Pedagogickej fakulty v Trnave, bohužiaľ, z tejto výstavy sa nezachovali žiadne práce. Podľa slov jeho brata Roberta, ktorý poskytol niektoré jeho rané práce do zbierok múzea, strávil detstvo „prevoňané terpentínom“ v ateliéri ich otca, výtvarníka Jozefa Dóku staršieho. Tu treba hľadať aj počiatky Dókovho výtvarného vzdelania a kresliarskeho majstrovstva (štyri štúdie hláv/portréty vytvorené počas školy, zelená kresba je portrétom jeho brata). Počas celej tvorby ho sprevádzali opakujúce sa motívy, ktoré varioval a obmieňal s nečakanou originalitou. Permanentne plával medzi obrazmi teroru, smrti, štylizovanej fyzickej deformácie a vypointovanej, na piedestál postavenej sexuality. Tieto motívy nájdeme v raných prácach, aj v dielach, ktoré vytvoril ako profesionálny výtvarník. Plagát pre Molièrovu hru *Tartuffe* je príkladom jeho zaujatia týmto majstrom tragikomického pohľadu na človeka a svet. Návrh na plagát vznikol počas školy, no podobné motívy, variácie profilu hlavných hrdinov sa dajú nájsť v jeho mnohých ďalších plagátoch. Plagát bol jeho hlavným a milovaným médiom, napokon za jeho najväčšie dielo sa dá pokladať založenie Trienále plagátu Trnava. MR



1



2



3

- 1 Universe, autorský plagát, 80. roky 20. storočia, digitálna tlač, 1940 x 850 mm.
- 2 Molière – Tartuffe, autorský plagát, pôvodný návrh vytvorený počas štúdia na VŠVU Bratislava (1970 – 1976), sieťotlač, 620 x 864 mm.
- 3 Lebka, VŠVU Bratislava, 1973, tuš, tempera, 241 x 219 mm.

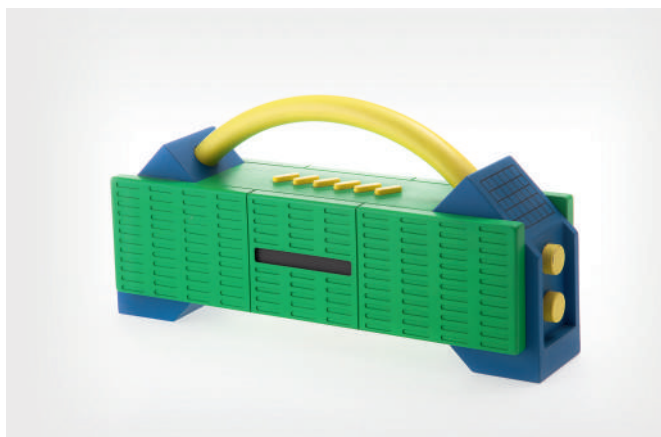
František Burian

dizajnér, sochár

Školské práce Františka Buriana (1948) pochádzajú z 3. ročníka Strednej umeleckopriemyselnej školy v Brne – fotografie busty (1966) a z Vysoké školy umeleckopriemyselnej v Prahe, ateliér tvarovania strojov a nástrojov Gottwaldov (Zlín) u Zdeňka Kováři – fotografie abstraktných priestorových štúdií (1969). Záber Burianovej tvorby je mimoriadne široký. Od dizajnu strojových zariadení cez postmoderné produkty až po konceptuálny dizajn a objekt. Paralelne s dizajnérskou tvorbou sa od počiatku venoval aj voľnej tvorbe. Autorské plagáty, kresby a akvarely už vtedy naznačovali vlastnú cestu k symbolickej reči dizajnu. Kresbový návrh turistickej lode pre Lodenice Komárno (ZŤS Komárno – Výskumný ústav pre stavbu lodí), ktorý bol aj vo forme modelu (1983), dokumentuje Burianove vynikajúce kresliarske schopnosti. Hoci lode navrhovali spoločne s Igorom Didovom, kresbové prezentácie boli výhradne od Františka Buriana. Dvojica Didov – Burian navrhovala začiatkom osemdesiatych rokov dizajn exteriéru aj interiéru nákladnej morskoročnej lode *Amur* (1981), za ktorý dostali ocenenie Federálneho ministerstva všeobecného strojárstva – Najlepší výrobok roku 1984 a exteriér korčiekového bagra s triediacim zariadením *UFA* (1981), ktorý dostal rovnaké ocenenie za rok 1985. Návrhy pestrých prenosných rádiomagnetofónov pre mladú generáciu vytvorených v rámci štipendia Slovenského fondu výtvarných umení (1988) veľmi šťastne reflektovali medzinárodný prúd postmoderny. Tvarovo a farebne expresívne návrhy sprevádzajú nemenej zaujímavé kresbové návrhy. Deväťdesiate roky zastupuje v tvorbe Františka Buriana objekt s názvom *Kríž* (1994), ktorý je predstaviteľom ready-made asambláží, pracujúcich s mixom tajomna, vtipu a absurdity. Súčasná tvorba Františka Buriana pokračuje v nastolenej tvorivej línii, je však oveľa kritickejšia a adresnejšia smerom k človeku v súčasnej spoločnosti. MSCH

Múzejne

1



2



3



- 1 Prenosný rádiomagnetofón pre mladú generáciu I. (zelený), model 1:1, štipendium Slovenského fondu výtvarných umení, 1988, lakovaná HPS doska, 415 × 215 × 105 mm.
- 2 Prenosný rádiomagnetofón pre mladú generáciu II. (modrý), model 1:1, štipendium Slovenského fondu výtvarných umení, 1988, lakovaná HPS doska, 365 × 190 × 105 mm.
- 3 Kríž, objekt, 1994, farbená MDF doska a montážna lampa, 210 × 520 × 180 mm.

Svetozár Mydlo

maliar, grafický dizajnér

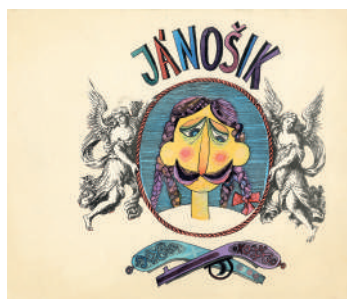
Rané školské práce Svetozára Mydla (1948 – 2014) dokazujú jeho výnimočnú výtvarnú vyspelosť a zvládnutie rôznych techník na profesionálnej úrovni už v školopovinnom veku. Jeho čierno-biele linorezy, kresby tušom, či akvarelové návrhy vitráží z ľudovej školy umenia pochádzajú z roku 1962, keď mal iba 14 rokov. Skutočnosť, ktorá nepotrebuje komentár. Katedrála z toaletného papiera, ktorú vytvoril ako svoju absolventskú prácu na Strednej škole umeleckého priemyslu v Bratislave u Rudolfa Filu, snáď už naznačuje humor, ktorý je pre práce Svetozára Mydla charakteristickou vlastnosťou. Práce pre jeho najstabilnejšieho klienta, Radošinské naivné divadlo, pre ktoré tvorí od čias štúdia dodnes, mu túto vlastnosť pomáhajú uplatniť. Na výstave bol prezentovaný cyklus ilustrácií, ktoré vytvoril pre divadlo na konci šesťdesiatych rokov a návrhy plagátov z osemdesiatych rokov. Hoci má múzeum v zbierkach aj mnohé realizácie Mydlových návrhov, vybrali sme zámerne pre výstavu iba originálne návrhy. Cieľom bolo prezentovať zameranie múzea na zbieranie dizajnu v jeho najrôznejších formách, často unikátnych a neopakovateľných. Výstava bola, bohužiaľ, poslednou prezentáciou diel tohto originálneho autora, na príprave ktorej spolupracoval. MR



1



2

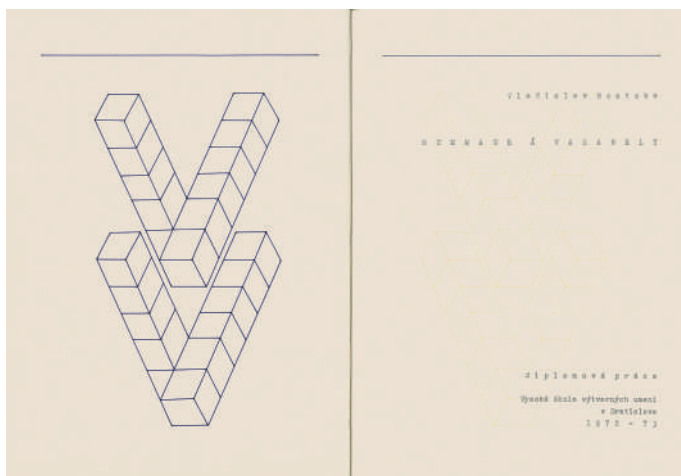


- 1 Návrhy na vitráž na tému „ľudová škola umenia“, školská práca, Ľudová škola umenia v Ružomberku, 1962, akvarel.
- 2 Anička a Jánošík, cyklus ilustrácií, návrhy vytvorené počas štúdia na VŠVU Bratislava (1967 – 1973), okolo roku 1969, kombinovaná technika: kresba tušom, anilínové farby, 354 x 296 mm.

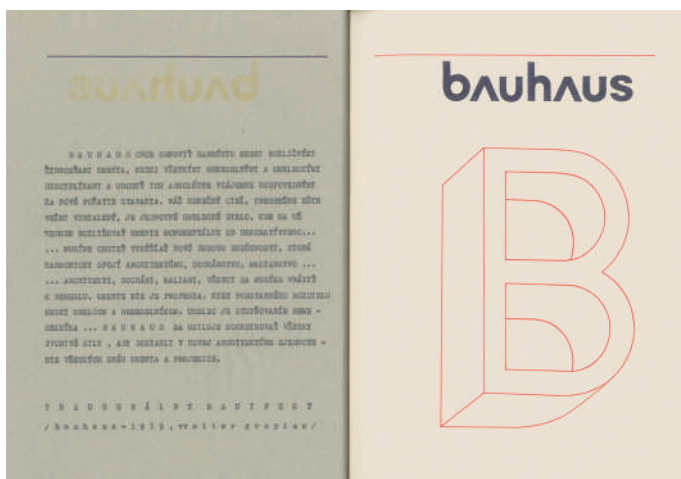
Vladislav Rostoka

grafický dizajnér,
knižný dizajnér

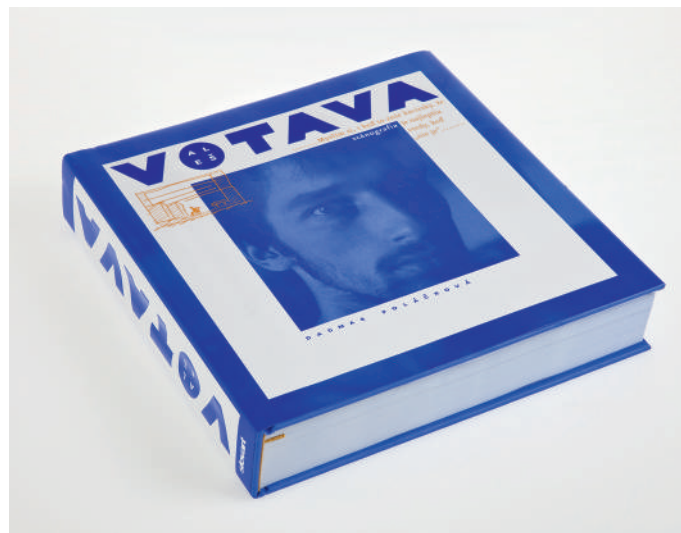
Výber diel Vladislava Rostoka (1948) je zameraný na hlavné médium, ktoré je pre neho charakteristické a ku ktorému sa hrdo hlási – samozrejme, ide o knihu. Rostokove rané diela na výstave nie sú iba školskými prácami, ale dokazujú jeho až obsesívnu záľubu vo vytváraní rôznych knižných foriem. Čitateľský denník, ktorý si viedol vo veku 14/15 rokov dokazuje nielen jeho prirodzený kresliarsky, ale aj kompozičný talent. Samizdaty, ktoré si tvoril sám pre seba a jeho diplomová práca na VŠVU zasa ukazujú intelektuálny charakter jeho záujmu o výtvarné umenie a schopnosť precíznej redaktorskej práce. (Diplomovka *Hommage à Vasarely* bola vytvorená v troch exemplároch, jeden daroval samotnému Vasarelymu, s ktorým sa aj osobne stretol.) Rostoka o sebe hovorí: „Vždy som chcel robiť knihy“. Vtipným dôkazom je školská práca z roku 1959 akvarel knihy zo základnej školy. Vtipným odľahčením autorovej vážnosti je, že neskorší povestný „makač“, vtedajší žiak si vybral titul *Dva roky prázdnin* od Julesa Verna. Rostoka si celoživotne vedie Denníky – na porovnanie denník z roku 1963 a druhý z roku 2006 – úhladné písmo, kresby, typografické cvičenia v nich dokazujú autorovo zaujatie každodennou tvorivou prácou. Tituly kníh vytvorené na zadanie klientov – vydavateľstiev, kultúrnych inštitúcií, samotných literárnych autorov, dokresľujú charakter Rostokovej sústredenej knižnej tvorby, ktorú vie doviest do úspešného technologického finále. Ukazujú tiež niektoré typické črty jeho štýlu (precízna a odvážna kombinácia písma a obrazu), podobne ako príklady jeho tvorby v inom médiu – plagáte. MR



1



2

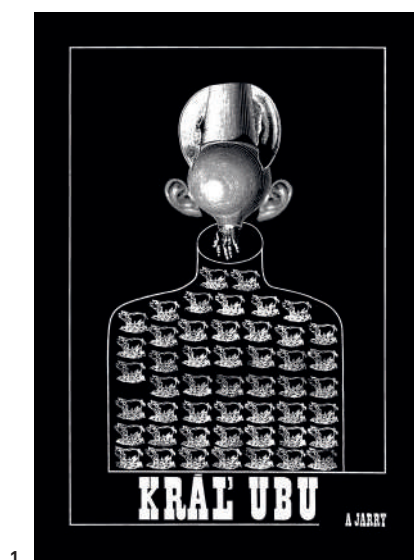


- 1 *Hommage à Vasarely*, diplomová práca, VŠVU Bratislava, 1972/1973, 209 × 277 mm.
- 2 Dagmar Poláčková: *Aleš Votava*, typografia a dizajn knihy, vydavateľstvo: SNG a Slovart, Bratislava, 2007, ofset, 227 × 227 mm.

Ľubomír Longauer

grafický dizajnér,
iniciátor založenia
múzea dizajnu

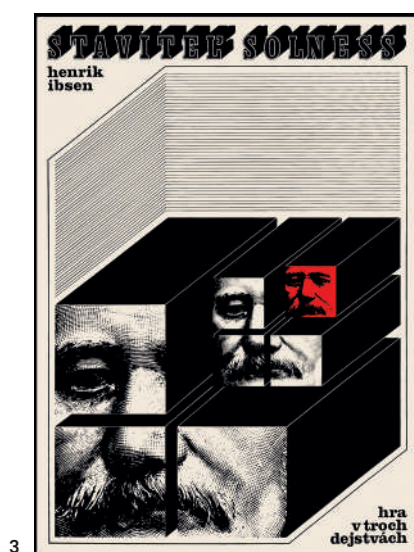
Plagáty Ľubomíra Longauera (1948) sú, podobne ako v prípade jeho spolužiaka z Vysokej školy výtvarných umení Pala Chomu, dôkazom výtvarne vyzretej osobnosti, ktorá si aj bez pedagogického vedenia vytvára svoje kontexty, nachádza témy i adekvátne výtvarné i technologické vyjadrenie. Širšia kolážová séria s témami z literárnej klasiky je z rokov 1971–1974, teda z obdobia, keď aj akademickú pôdu infikoval vírus normalizácie, či skôr „normalizácie“. Plagáty vznikli bez priameho zadania pedagóga. Komentár Ľubomíra Longauera o príprave na budúce povolanie grafických dizajnérov, vtedy úžitkových grafikov, nemá pozitívny charakter a dá sa zhrnúť do vyjadrenia „ako grafici sme samoukova, učili sme sa jeden od druhého“. Dielo Ľubomíra Longauera má mimoriadne konzistentný charakter a dajú sa vysledovať charakteristické črty, ktoré ho sprevádzajú od počiatkov. Na výstave sme predstavili aj dve diela, domáce práce, ktoré vytvoril pred rokom 1968 a uchádzal sa nimi o prijatie na VŠVU – obrazy *Samožer* a *Konflikt na rieke Usuri* vznikli podľa Longauerových slov pod vplyvom diel Miloša Lakyho. Ich charakter už naznačuje autorov celoživotný záujem o zobrazovanie vnútorných rozporov spoločnosti založenej na mocenských vzťahoch, pnutie v človeku – individualistovi a jeho prerod na individualistu – netvora. Tieto črty sa dajú sledovať aj v jeho úžitkových dielach, no najviac sa prejavujú v jeho voľnej tvorbe, ktorej sa venuje popri inej práci a dosahuje v nej mimoriadne kvality. Jeho koláže, ktoré v súčasnosti vytvára digitálne a komponuje z nájdeného materiálu, sú zatiaľ málo prebádaným nososurrealistickým pokladom. Za voľné práce sa dajú pokladať i autorské návrhy ilustrácií do kníh, ktoré „chcel ilustrovať, ale nikdy neilustroval“ (Rainer Maria Rilke). MR



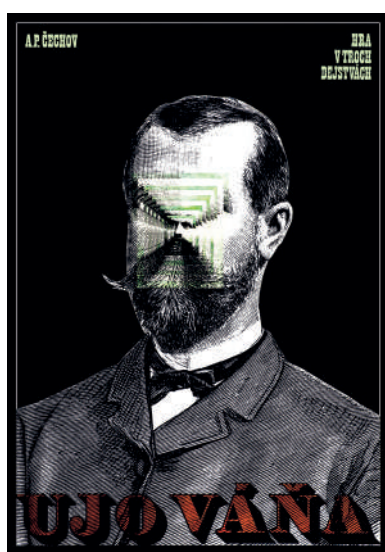
1



2



3



4



5

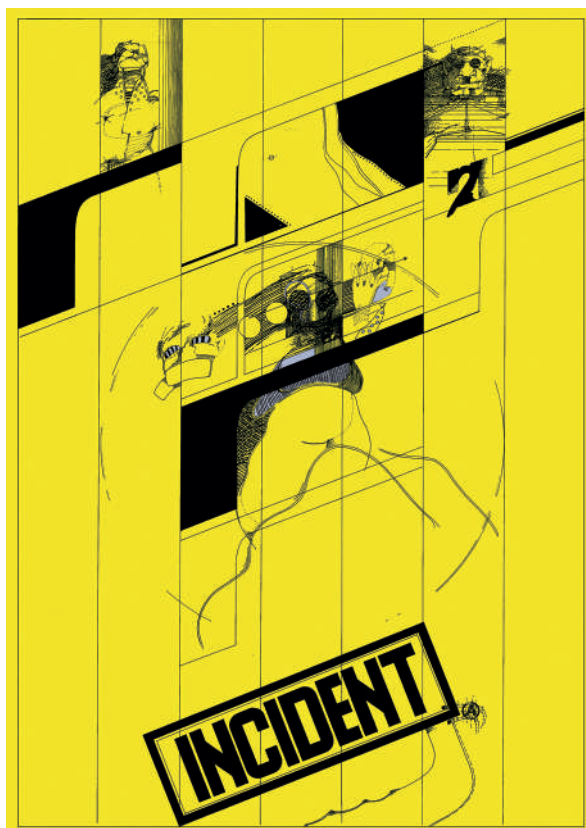
- 1 Alfred Jarry – Kráľ Ubu, 1971, návrh divadelného plagátu vytvorený počas štúdia na VŠVU Bratislava, fotomontáž, tempera, tuš (koláž), 588 × 835 mm.
- 2 F. M. Dostoevskij – dramtizácia románu Idiot, 1974, návrh divadelného plagátu vytvorený počas štúdia na VŠVU Bratislava, fotomontáž, tempera, tuš (koláž), 595 × 840 mm.
- 3 Henrik Ibsen – Staviteľ Solness, 1973, návrh divadelného plagátu vytvorený počas štúdia na VŠVU Bratislava, fotomontáž, tempera, tuš (koláž), 595 × 840 mm.
- 4 A. P. Čechov – Ujo Váňa, 1972, návrh divadelného plagátu vytvorený počas štúdia na VŠVU Bratislava, fotomontáž, tempera, tuš (koláž), 586 × 830 mm.
- 5 Autorská ilustrácia knihy Rainer Maria Rilke – Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho, 2008, digitálna tlač.

Palo Choma

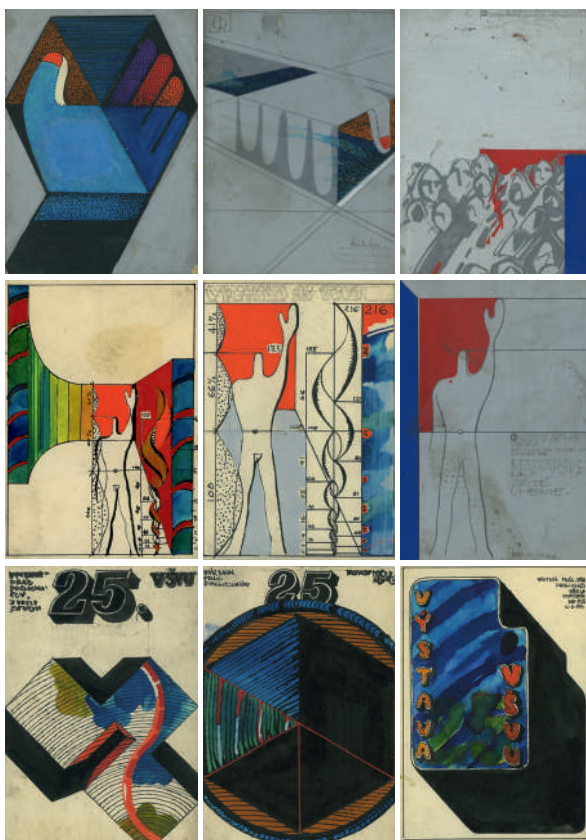
grafický dizajnér,
architekt výstav

V prípade Pala Chomu (1950) bolo na výstave prezentovaných viditeľne viac raných prác než jeho diel z obdobia po skončení štúdia. Rozdiel medzi monografiami výtvarníkov a zvyškom diel vidíme na prvý pohľad, no dôvodom je iba technická realizácia a štýlové rozdiely vyplývajúce z takmer 40-ročného časového posunu, v žiadnom prípade sa nedá hovoriť o akejkoľvek nevyzrelosti, či študentskom charaktere ostatných prezentovaných prác. Kniha ukazuje suverénnu prácu zrelého autora, ktorý zvláda prácu s obrazom i technologickú realizáciu náročnej publikácie. Všetky rané diela vznikli počas Chomovho štúdia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. „Výročné“ diela (30. výročie oslobodenia Československa sovietskou armádou a cyklus 25. výročie založenia VŠVU) vznikli v rámci školských zadaní, no ostatné práce sú voľnými prácami mladého študenta, ktoré prezentoval aj v škole. Neuspokojil sa iba s povinnými témami, ale hľadal svoje námety. Boli nimi provokačne diela americkej kultúry, či odkazy na aktuálne politické konflikty (Čile), ale aj hravé, no brilantne zvládnuté zvieracie leporelo. Všetky práce zo sedemdesiatych rokov už nesú „chomovské“ črty – čistotu obrazu a myšlienky, charakteristickú žltú (v kombinácii s čiernou a bielou), no predovšetkým je pre ne typická sústredená práca s mnohými verziami a konceptmi, z ktorých napokon vzíde výsledná podoba diela. Hlavným príkladom Chomovej neúnavnej práce s tematickými variáciami je tu cyklus 25. výročie založenia VŠVU – návrh na plagát výstavy k výročiu. Ide dokonca o výber z návrhov, ktorých je oveľa viac a ktoré ukazujú, že generácii Pala Chomu nebolo ľúto venovať námahu cestám, ktoré možno povedú do slepej uličky. Pretože podľa nich iba počas poctivo prežitej a odpracovanej cesty nájde grafický dizajnér sám seba. MR

Múzejne



1



2

1 Incident, návrh na plagát, VŠVU Bratislava, 1975, kombinovaná technika, papier na sololite, 840 x 590 mm, majetok: Považská galéria umenia v Žiline.

2 Výstava 25. výročie založenia VŠVU, návrhy na plagát, VŠVU Bratislava, 1975, kombinovaná technika, tempera na kartóne, akvarel, ceruzka a tuš na papieri.



Čo je pre dizajnéra základ života?

Text Zdeno Kolesár

Foto archív SCD

Je pre dizajnéra inštitucionalizované vzdelávanie nevyhnutným predpokladom kvalifikovanej práce v odbore, alebo naopak dusí jeho talent, núti ho kráčať po vyšliapaných chodníčkoch? Je lepšie, ak sa dizajnér už počas školy zameriava na presne špecifikovanú oblasť úžitkovej tvorby, alebo je vhodnejšie eliminovať „fach-idiociu“ a nechať ho venovať sa trebárs aj voľnej tvorbe? Je vhodnejšie, keď škola rozvíja silné stránky osobnosti budúceho dizajnéra, alebo je lepšie nútiť ho pracovať na jeho slabinách? To je len niekoľko otázok skrývajúcich sa za tou základnou: je, či nie je (má, či nemá byť) pre dizajnéra škola základom života? Položila si ju štvorica kurátorov výstavy v galérii Satelit a po jej zhliadnutí si zrejme väčšina návštevníkov v zhode s kurátormi odpovie: je aj nie je, má aj nemá.





Mária Rišková, Maroš Schmidt, Ľubomír Longauer a Lívia Pemčáková, kurátori výstavy *Škola základ života?*, a zároveň tvorcovia zbierok Slovenského múzea dizajnu, vybrali 17 autorov narodených v prvej polovici 20. storočia, ktorých dizajnérska tvorba je spojená so Slovenskom. Na jar budúceho roka plánujú pokračovanie zamerané na mladších tvorcov. Výstava poukázala na kontinuitu, ale neraz aj diskontinuitu vývoja jednotlivých dizajnérov od školských aj predškolských či mimoškolských prác po diela zrelých profesionálov. Hoci počet zastúpených autorov bol limitovaný a výber ich prác nie vždy celkom reprezentatívny, výstava aj v širšom než len domácom kontexte prispieva k diskusii o produktívnych metódach dizajnérskeho vzdelávania, obzvlášť ak sa dočkáme jej sľubovaného pokračovania. V našich pomeroch roky zanedbávanej reflexie a archivovania dizajnérskeho artefaktu je zároveň príkladom premietnutia základného výskumu do poučného a neraz aj zábavného spoznávania širšieho zázemia tvorby dizajnérov, ktorých sme doposiaľ spájali len s obmedzeným množstvom profesionálnych výstupov, alebo sme nevedeli o ich autorstve inak familiárne známych výrobkov.

Výtvarné školenie najstarších zastúpených autorov narodených na začiatku 20. storočia siaha do medzivojnového obdobia. Tibor Honty a Martin Brezina začínali svoje štúdiá na legendárnej Škole umeleckých remesiel v Bratislave a ich následná umelecká dráha ponúka dva odlišné príklady toho, ako škola môže (v tomto prípade to naozaj platí) byť základom života. Zatiaľ čo Brezina sa návrhmi architektonických interiérov a kontaktmi s osobnosťami pedagógov ŠUR ako František Tröster či Ľudovít Fulla priamo pripravoval na profesiu scénografa, neskorší fotograf Honty sa dominantne venoval keramike a na ŠUR sa naučil

skôr všeobecným zásadám dôkladného výtvarného remesla, ktorého poskytovaním bola škola povestná.

O generáciu mladší Bohumír Prihel je zasa príkladom umelca orientovaného na voľnú tvorbu (bol jedným z prvých absolventov Kostkovho sochárskeho ateliéru na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave), ktorý sa dizajnu venoval len sporadicky, ale zanechal v ňom zaujímavú stopu. Jeho víťazný, ale nerealizovaný návrh zo súťaže na dizajn telefónneho prístroja pre Teslu Stropkov (1975) je trocha divokým, ale aj z dnešného pohľadu atraktívnym a výtvarne hodnotným svedectvom zmysluplnosti výletov sochárov na pole dizajnu.

Dost' zahmlený ostal vzťah „školy“ a „života“ v prípade Prihelovho rovesníka, architekta Vojtecha Vilhana. Na pulte s jeho prácami síce boli k jeho významnými dielam z interiérovej a výstavníckej tvorby priradené dokumentovacie skôr stratégie „vystavíme to, čo máme“ než hlbšie hľadanie vzťahu (hoci i v podobe antitézy) vzdelávania a profesionálnej tvorby. Treba však oceniť, že v celkovom kontexte výstavy išlo o ojedinelý prípad.

Teoretici, ktorí sa prerodili na praktikov (respektíve dizajnéri bez výtvarného školenia) nie sú vo svete dizajnu raritou. Na Slovensku je príkladom Igor Didov, pôvodne historik umenia. Časopis *Designum* nedávno publikoval spomienky ďalšieho kunsthistorika Eduarda Torana na spoločne strávené chvíle v dielničke na bratislavskej Kolibe, kde sa s Didovom venovali dizajnérske mu „kutilstvu“. Zatiaľ čo Toran sa na profesionálnu prax architekta a dizajnéra zameriaval až po svojej emigrácii do USA v roku 1968, Didov sa dizajnérskej tvorbe (popri písaní o dizajne a organizátorskej činnosti) začal

intenzívne venovať hneď po ukončení štúdia dejín umenia. Jeho kresby zo školských čias i neskoršieho obdobia síce neohúria svojou výtvarnou kvalitou (s dávkou humorného nadhľadu by sme tu mohli akceptovať názor, že kunsthistorici sú umelci, ktorí sa nedostali na výtvarné akadémie), ale Didov navrhol celý rad úspešne vyrábaných produktov. Vďaka dôkladnému štúdiu jeho pozostalosti sa jednému z kurátorov výstavy Marošovi Schmidtovi podarilo zistiť aj jeho autorstvo „aerodynamického“ rozhlasového prijímača TESLA Talisman 308U, populárneho medzi zberateľmi dizajnu.

Podobne produktívny ako Didov bol o desaťročie mladší Jozef Pokorný, na výstave predstavený sériou ventilátorov, ktorého školské zázemie však bolo celkom odlišné. Absolvoval medzinárodne známy zlínsky (vtedy gottwaldovský) detašovaný dizajnérsky ateliér Vysokej školy umeleckopriemyselnej Zdeňka Kovára a z jeho školských prác kurátori vybrali sochárske cvičenia a profesionálne spracovaný návrh ovládacieho panelu dieselovej lokomotívy. Pokorného kariéra tak dokumentuje kontinuálne rozvíjanie školou vštepovaných princípov dizajnérskej tvorby. Iný vývojový oblúk ponúka príbeh mladšieho absolventa Kovárovej špeciálky Františka Buriana. Jeho školské práce postavené na realistikom sochárstve a z neho vychádzajúcim abstrahovaním trojrozmerného tvaru využiteľnom v dizajne sa veľmi nelíšia od Pokorného školských diel. Aj rozbeh Burianovej profesionálnej kariéry, z ktorej výstava prezentovala návrhy lodí vytvorené v spolupráci s Igorom Didovom, v zásade na školské princípy výučby nadväzoval. Cez farebné a tvarovo bohaté ideové návrhy magnetofónov však Burian dospel k autentickej podobe konceptuálnej dizajnérskej tvorby, ktorá sa odklonovala od riešenia praktickej funkčnosti



a reflexiou funkcie dizajnu v konzumnej spoločnosti stáva úplnou antitézou Kovárovej dizajnárskej filozofie.

Výstava v galérii Satelit bola vo svojom druhom pláne aj svedectvom o vývoji dizajnárskej pedagogiky na Slovensku (či širšie v Československu), hoci kurátori akcentovali skôr individuálne osudy dizajnérov, než školy, z ktorých vyšli. Nebolo však problémom spomínať druhý plán rekonštruovať, keďže každý z autorov bol prezentovaný na samostatnom pulte, ktorého súčasťou tvorili informácie o školení a ďalšom vývoji tvorby. Zatiaľ sme spomínali tých dizajnérov, ktorí absolvovali štúdium na medzivojnovnej ŠUR, v detašovanom gottwaldovskom ateliéri VŠUP, alebo sa k dizajnu dostali od voľného umenia či teórie. Od neskorých päťdesiatych rokov bolo možné na Slovensku študovať dizajn aj na postupne pribúdajúcich špecializovaných oddeleniach Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. V prípade produktového dizajnu (vo vtedajšej terminológii „tvarovania výrobkov spotrebného priemyslu“) išlo o ateliér Václava Kautmana zriadený v polovici šesťdesiatych rokov. K jeho prvým absolventom patrili Peter Lehocký. Spomedzi školských prác

kurátori vybrali návrhy kozmetických obalov. Na vtip ich funkčného riešenia a tvarovú kultivovanosť čiastočne nadväzoval aj v profesionálnej tvorbe, hoci známym sa stal najmä návrhmi veľkorozmerných svetidiel tvoriacich akcenty interiérov alebo architektonického parteru, ktoré výstava prezentovala vo fotografickej dokumentácii.

Miroslav Cipár, najstarší z grafických dizajnérov predstavených v galérii Satelit, absolvoval svoje štúdiá na VŠVU v ateliéri Vincenta Hložníka ešte pred zriadením špecializovaného oddelenia úžitkovej grafiky (vzniklo v roku 1958). Jeho tvorba je široko rozkročená medzi voľným umením a grafickým dizajnom a už počas štúdií bol rešpektovaným profesionálom v oboch oblastiach. Na Slovensku je popri Ľubomírovi Krátkom (škoda, že aj on sa nedostal medzi vybraných autorov) ojedinelým reprezentantom kaligrafického majstrovstva a text jeho medailónu osvetlil, ako sa v tomto prípade skutočne škola stala základom života. Na žilinskom gymnáziu dostal ako pätnásťročný úlohu vytvoriť blahoželanie k Stalinovým narodeninám, k čomu mu prideliť pergamen a asistenciu knižárskeho majstra Jána Vrtílka.





Karol Rosmáňy reprezentuje vcelku bežný príklad grafického dizajnéra, pre ktorého sa „základom života“ stalo štúdium architektúry (vo svete spomeňme podobný príbeh Maxa Billa, u nás Zoltána Salamona a viacerých ďalších). Rosmáňyho školské práce dokumentovali, že už počas školských čias boli uňho prinajmenšom rovnocennými partnerom pravítka, kružidlá, a šablóny aj štetec a farba.

Titul výstavy Škola základ života? asi väčšine návštevníkov pripomenul starý český film plný študentských huncútstiev, medzi ktoré patrilo aj tajné čítanie brakových rodokapsov pod lavicou. Pri pohľade na rané kresby Jana Meisnera s hrdinami odkresľovanými z dobrodružných komiksov si bolo ľahko možné predstaviť, ako žiak myslou celkom vzdialený učiteľovmu nudnému výkladu prostredníctvom svojich kresieb krotí zebra či na liane uniká pred rozzúreným krokodíлом. Zdá sa, že aj neskôr na dospievajúceho študenta vplývala skôr psychedelická atmosféra šesťdesiatych rokov, než štúdium u profesora Strnadela na pražskej Vysokej škole umeleckopriemyselnej. Mimochodom, Jan Meisner patrí k viacerým predstaveným autorom, ktorí sa zamerali aj na vlastnú pedagogickú činnosť. Bolo by zaujímavé

skúmať, ako sa skúsenosti (trebárs aj negatívne) zo školských čias premietli do metód, ktoré niekdajší žiaci uplatňovali ako učitelia. Ale to už je iný príbeh.

Pavel Blažo síce absolvoval Strednú školu umeleckého priemyslu, ale jeho vstup na profesionálnu dráhu pripomínal skôr londonovskú univerzitu života. Pri práci na televíznej grafike, ktorá u nás mala minimálnu tradíciu, sa školil „za pochodu“, hoci popritom sa postupne presadzoval aj v tradičnejších oblastiach grafického dizajnu, predovšetkým v knižnej tvorbe.

Na záver sa venujme skupine grafických dizajnérov, ktorá sa ako „perla na hnoji“ zrodila v nežičlivých normalizačných sedemdesiatych rokoch uplynulého storočia. Priradila sa ku kľúčovým fenoménom histórie grafického dizajnu na Slovensku. Rovesníci Jozef Dóka ml., Ľubomír Longauer, Svetozár Mydlo, Vladislav Rostoka, narodení v roku 1948 a o dva roky mladší Pavel Choma počas spoločných štúdií v ateliéri úžitkovej grafiky Jozefa Chovana na VŠVU vytvorili zoskupenie, ktoré sa predstavovalo na výstavách najmä plagátovou tvorbou, ale významne zasiahlo do všetkých oblastí grafického dizajnu. Podľa Ľubomíra Longauera mu „školou“ bolo

najmä vzájomné vymieňanie skúseností: „ako grafici sme samoukovia, učili sme sa jeden od druhého“. Zo včasných prác vystavených v Satelite cítiť okrem talentu aj sebavedomie, ktoré sa neskôr premietlo do posúvania dovtedy podceňovaného grafického dizajnu (či úžitkovej grafiky) do polôh rovnocenných s „vysokým“ umením. Popritom aj posadnutosť výtvarnou tvorbou, ktorú azda najlepšie dokumentovali čitateľské denníky Vladislava Rostoka, precíznosťou ilustrácií pripomínajúce iluminované manuskripty írskych mníchov. Možno práve táto posadnutosť bola najdôležitejšou „školou“ a hnacou silou celej tvorby Rostoka a jeho kolegov.

Pre budúce generácie zaznamenajme aj to, že expozícia Škola základ života? sa vo Výstavnom a informačnom bode Slovenského centra dizajnu Satelit otvárala 8. októbra 2014 (trvala do 9. novembra) a súčasťou vernisáže bola oslava zápisu Slovenského múzea dizajnu do registra slovenských múzeí. Najmä z jeho rodiacich sa zbierok kurátori výstavu pripravili. Skutočnosť, že v období, keď múzeum oficiálne ešte len vzniklo, bolo už možné z jeho akvizícií zostaviť zaujímavú, analyticky koncipovanú tematickú výstavu, je iste dobrou správou. ■

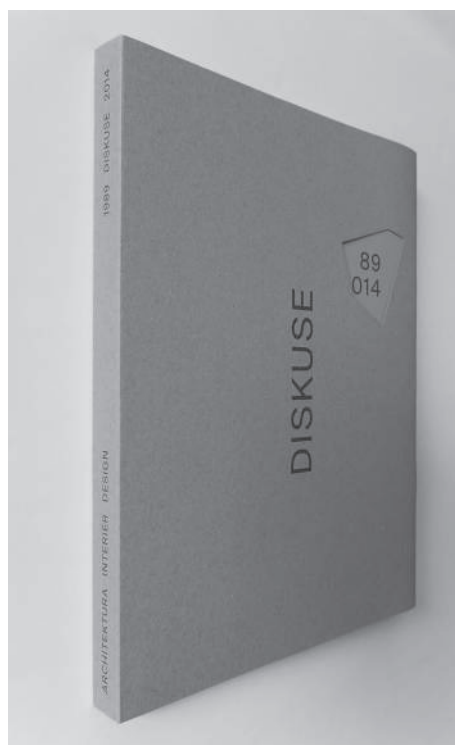




Dva pohľady jednej generácie

Text Zuzana Chlebová

Foto archív autorka



Iva Knobloch – Jiří Pelcl (ed.):

89 Diskuse 014.

Praha : Vysoká škola umělecko-
průmyslová v Praze, 2014.

ISBN 978-80-86863-76-4.

Monografia 1989 *Diskuse* 2014 pozostáva z dvoch relatívne samostatných častí. V podstate ide o dve knihy, ktoré medzi sebou vedú dialóg. Prvá kniha má názov *Diskuse 89* a je *de facto* autentickým reprintom samizdatu spred viac než dvadsiatich piatich rokov. Priznaním pôvodného vizuálu a obsahu kniha získala status autentického dobového svedectva. Ako tento samizdat vznikol? Na sklonku minulého režimu v roku 1988 sa Jiří Pelcl v spolupráci s manažérkou skupiny Atika Lilkou Horákovou rozhodli vydať zborník, ktorý by mapoval architektonickú a dizajnérsku tvorbu kolegov vo vtedajšom Československu. Pelcl oslovil generačne príbuzných tvorcov, to znamená tých, ktorí sa narodili medzi rokmi 1950 a 1960. Ako sa píše v úvode „na účasť v zborníku bolo vyzvaných 24 autorov, 3 autori neposkytli práce v termíne, jeden odmietol účasť“ (samozrejme k autorom treba pripočítať ešte aj jedného z editorov – Jiřího Pelcla). V záujme faktografie uvádzame výpočet všetkých prispievateľov: Miloš Beran, Markéta Cajthamlová, Vít Cimbura, Luděk Hanzal, Václav Hodan, Bohuslav Horák, Jaroslav Hreščák, Viliam Chlebo, Jiří Javůrek, Aleš Lang, Jiří Lasovský, Jiří Pelcl, Jaroslav Poláček, Petr Růžička, Václav Šmolík, Jiří Špaček, Jaroslav Šusta, Tomáš Turek, Vlastimil Vagaday, Barbora Vančurová, Mikoláš Vavřín, Jiří Vorel, pričom tvorcov Jaroslava Hreščáka a Viliama Chleba či Tomáša Tureka a Aleša Langa autor výzvy považoval za dvojice.

Tvorcovia boli požiadaní, aby sa pokúsili na relatívne malej ploche priblížiť (v tom čase to inak ani nešlo) potenciálnemu čitateľovi svoju súčasnú

tvorbu. Každý príspevok má štandardizovanú formu. Na prvej strane sa nachádza fotografia tvorcu so životopisnými údajmi, ak to tvorca považoval za dôležité, nasleduje verbálne vyjadrené tvorivé krédo a príspevok uzatvárajú reprodukcie vybraných artefaktov. Jednotlivé listy rozmnožili na kopírovacom stroji, spojili do publikácie, ktorá vyšla v náklade päťdesiat kusov a samozrejme bola nepredajná.

Zborník bol vydaný v období pred zánikom socialistického zriadenia. Tvorcovia pracovali v prostredí ovládanom jednou štátnou politickou stranou. V zborníku dominuje jedna implicitná a nevyslovená spoločná téma: je možné v týchto podmienkach tvorby v oblasti architektúry a dizajnu vytvoriť zaujímavé artefakty?

Pelcl nezadal presne vymedzenú tému diskusie. V zborníku sa autori individuálne vyjadrujú prostredníctvom monológov na tému podmienok vlastnej tvorby, výroby a distribúcie. Keď sa začítame do jednotlivých výpovedí, aj dnes je z nich cítiť silnú túžbu po sebarealizácii, inteligentné reakcie na nefungujúce socialistické výrobné-ekonomické vzťahy, vyslovenie osobných želaní ohľadom zlepšenia podmienok. Chceli sa oslobodiť od determinujúcich požiadaviek, či už ekonomických, politických alebo materiálových a slobodne vyjadrovať svoje predstavy. Vyzdvihujú tvorivú slobodu a voľnosť, veď len slobodne tvoriaci dizajnér môže vytvárať predmety, ktoré by vyvolávali u recipienta nejaké asociácie. Z textov cítiť aj potrebu otvorene ventilovať frustráciu zo situácie vo vtedajšom režime.



Kniha *Diskuse 89* je jedným z mála samizdatov týkajúcich sa dizajnu, ktoré v období normalizácie vznikli. Samizdat slúžil ako platforma pre necenzurovanú odbornú komunikáciu. Zborník predstavuje slobodnú výmenu názorov, ktorá by inak než samizdatovou formou nemohla prebiehať.

Je evidentné, že vtedy mladých dizajnérov vo veku okolo tridsaťpäť rokov najviac frustrovala technologická aj materiálová zaostalosť výrobných postupov, ako aj nechuť k inováciám a boj s nepriaznivým stagnujúcim prostredím. Pri čítaní jednotlivých výpovedí autorov cítiť túžbu po slobode a nezávislosti. V minulom režime mohli voľnejšie pracovať iba umelci na „voľnej nohe“. Tí výtvarníci, ktorí chceli svoje diela realizovať v praxi, museli byť zaregistrovaní v Českom, resp. Slovenskom fonde výtvarných umení, slúžiacom ako administratívny sprostredkovateľ medzi štátom a umelcom. Rovnako aj respondenti tohto zborníka zažili v bývalom režime závislosť od týchto inštitúcií. Individuálna interiérová a dizajnérska tvorba sa realizovala prostredníctvom týchto fondov a podnikov Dílo/Dielo. Každý dizajnér musel svoju prácu odprezentovať a obhajovať pred odbornou komisiou a bez tejto kontroly nebolo možné o realizácii návrhu uvažovať. Na jednej strane si museli vypočuť komentáre od režimných kariéristov, čo sa dizajnérom zdalo diskriminačné, lebo boli presvedčení, že takéto posudzovanie tvorby obmedzuje slobodu. Na strane druhej treba povedať, že v komisiách pracovali aj fundovaní pedagógovia a rešpektovaní odborníci, ktorí dokázali oponovať a spochybňovať

zjednodušujúce ideologické frázy dosadených funkcionárov, vďaka čomu sa vždy podarilo aspoň niečo presadiť.

Prvá časť publikácie teda poukazuje na zložitú situáciu pozície dizajnéra v období pred rokom 1989. Priemysel nemal záujem o služby dizajnérov, a tak sa viacerí realizovali v tvorbe pripomínajúcom svojím charakterom viac umeleckoremeselnú prácu, než dizajn v zmysle etablovanom modernou. Skláři, keramici a textilní výtvarníci pracovali ako samorealizátori svojich diel, fungovali teda nezávisle od priemyslu. Štátne podniky spolupracovali s externými dizajnérmi iba minimálne. Domáci trh bol nenasýtený a odbytu výrobkov nepotrebovali venovať veľkú pozornosť. Socialistické podniky nemali záujem uvádzať návrhy do výroby, z čoho pramenila najväčšia frustrácia dizajnérov. Štát zakladal a financoval inštitúty, ktoré mali dizajn na základe výskumných úloh metodicky stimulovať. Boli to najmä tieto dve významné inštitúcie: Ústav oděvní a bytové kultury (ÚBOK, založený v roku 1959) a Inštitút priemyselného dizajnu (IPD, založený v roku 1972). Nábytkom sa ešte zaoberal Výskumný a vývojový ústav nábytkársky v Brne a Bratislave a uplatnenie dizajnu v málosériovej výrobe skúmal Výskumní ústav výrobního družstevnictví v Prahe. V bývalom režime bola udržiavaná tradícia výstav úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva a podnikom úplne stačilo, že sa nový dizajn predviedol na výstave ako hmatateľný dôkaz inovačných aktivít výrobcu.

Zborník poukazuje na to, že najmä produktový dizajn bol v socialistickom

Československu nadbytočný odbor, pretože je priamo spätý s inováciami rozvíjanými nezávislými samostatnými výrobcami pod tlakom konkurenčného boja o zákazníka. Keďže absentovali princípy trhového mechanizmu, úroveň produktového dizajnu zostávala za krajinami Západu. „Nízka flexibilita a nulová operatívnosť centrálne riadeného výrobnospotrebitelského kolosu sa na konci osemdesiatych rokov javili ako bezvýchodne retardujúce.“ (I. Knobloch)

Intenciou editorov bolo iniciovať výmenu názorov medzi kolegami z branže, keďže, ako hovorí Jiří Pelcl, pred rokom 1989 nebolo prirodzené takmer nič. Zborník tak s odstupom viac ako dvadsaťpäť rokov po vydaní môžeme považovať za nezávislý a alternatívny počin proti oficiálnemu establishmentu.

Zborník by zostal v knižniciach jednotlivých autorov alebo niekoľkých šťastlivcov, keby na neho kurátorka Umeleckoprůmyslového musea v Prahe Iva Knobloch nenatrafila pri svojom bádání. Samizdat ju nadchol natoľko, že sa rozhodla v spolupráci s pôvodným editorom pre jeho reprint a rozšírenie o komplement s názvom *Diskuse 014*.

V nových podmienkach znovu oslovila tých istých tvorcov so žiadosťou, aby svojimi úvahami, postrehmi či glosami prispeli do nového zborníka, mapujúceho ich činnosť od roku 1989 až do súčasnosti. Spolu s Jiřím Pelclom pre tvorcov pripravili sedem rovnakých a „architektonicky“ veľmi konkrétnych otázok, ktoré si v záujme úplnosti dovoľím odcitovať:





„1. Môžeš odhadnúť, aké percento z tvojej činnosti predstavuje architektúra, interiér, dizajn alebo iný odbor? 2. a) Mám vlastnú projekčnú kanceláriu, b) Pracujem sám, c) Pracujem so spolupracovníkmi, d) Som zamestnaný v inštitúcii, e) Iné. 3. Ktoré projekty (v priebehu dvadsiatich piatich rokov) považuješ pre seba za dôležité? 4. Ako by si charakterizoval súčasnú situáciu v odbore (oblasti), v ktorom (ktorej) si prevažne aktívny? 5. Môžeš zhodnotiť hlavné pozitíva a negatíva v odbore v porovnaní s obdobím pred rokom 1989 a teraz? 6. Čo je pre teba v profesii radosťou, alebo naopak sklamaním? 7. Aké máš plány a ciele do budúcnosti?“ Je potešiteľné, že sa im od pôvodne oslovených tvorcov vrátilo 21 odpovedí, namiesto zosnulého Jaroslava Hreščáka poslal informáciu o tom, čo v nových podmienkach robil, jeho syn.

V období vzniku nadväzujúcej publikácie majú autori už okolo šesťdesiat rokov, svoju pozíciu a prácu vnímajú v širších medzinárodných a spoločenských súvislostiach. Táto generácia zažila eufóriu deväťdesiatych rokov, optimistické vízie, možnosť cestovať, dôveru v demokratický systém, otvorenie sa svetu. Objavili sa aj negatívne fenomény. Václav Šmolík hovorí, že v jeho generácii zavládli pocity dezilúzie a stagnácie, vyvolané stratou morálky v národe. Za najabsurdnejší jav autori považujú to, ak vo verejných zakázkach musí zvíťaziť najnižšia cena, a to na úkor kvality a nápadu. Veľká časť dizajnérov sa preorientovala na architektúru, zo všetkých autorov sa dizajnu naplno venujú iba Jiří Pelcl a Bohuslav Horák.

V odpovediach autorov v knihe *Diskuse 014*, sa najviac spomína tlak globálnych mechanizmov rýchlej spotreby, ktorý ovláda všetky oblasti života, dizajn, architektúru, ale aj hudbu,

film či literatúru. Voľný trh a otvorená spoločnosť nevytvárajú automaticky ideálne prostredie. Novou črtou otvorenej spoločnosti a trhu je moc médií. Podľa Pelclových slov arbitrom kvality sa stávajú práve médiá, ktoré ovplyvňujú verejnú mienku a manipulujú vo všetkých oblastiach, nevynímajúc architektúru a dizajn, ako aj kultúru ako takú. Autori upozorňujú na zásahy do krajiny, diktát developerov, komerčný urbanizmus. Ich príspevky smerovali k téme zlepšovania kvality mestských lokalít a ich revitalizácie a hľadajú odpovede aj na otázky, kde sa nachádza miesto dizajnéra v procese tvorby mesta, aký je význam a profesionálne postavenie architekta. Apelujú na vážne zamyslenie sa nad spoločným verejným priestorom a jeho (ne)využívaním. Zároveň sú fascinovaní výzvami tretieho tisícročia, majú k dispozícii technológie, o akých sa im pred dvadsiatimi piatimi rokmi nesnívalo, škála materiálov, s ktorými pracujú, je iná. Niekoľkí autori sa vracajú k voľnej tvorbe. Knobloch správne podotýka, že ak sa kedysi mladí tridsaťroční autori utiekali k umeniu, robili to preto, lebo im nefungujúci výrobný-ekonomický systém neposkytoval východisko na zmysluplnú sebarealizáciu v dizajnerskej práci, v súčasnosti sa autori vracajú k voľnej tvorbe čisto z vnútornej potreby.

Diskuse 89 a Diskuse 014 sú v podstate dva samostatné obrazovo-textové celky. K nim editori pripojili samostatný textový útvar, ktorý obsahuje komentár prvého editora k *Diskusi 89* Jiřího Pelcla, úvahy Ivy Knoblochovej v časti *1989 Diskuse 2014 – Časosbĕrný dokument*, krátku reflexiu od Adama Gebriana s názvom *Recepcia novou generáciou*. Tieto texty vo vzťahu k *Diskuse 89 a Diskuse 014* môžeme považovať za metatexty, pretože rozprávajú o objektových textoch. Vysvetľujú to,

čo v nich nie je, ale čo je dôležité pre pochopenie ich hodnoty, významu a zmyslu. *Diskuse 89 a Diskuse 014* vystupujú ako kontextové pozadie, ktoré likviduje v zárodku objavenie nenáležitých otázok či špekulácií i motivácií vzniku prvej či druhej knihy.

V štúdii *Nezávislá platforma tunajšej postmodernity* spolueditorka Iva Knobloch interpretuje prejavy postmodernity v dizajne a architektúre v našom prostredí. Kým v západnej Európe v časoch vzniku publikácie *Diskuse 89* spory a diskusie okolo postmodernity už pomaly utíchajú, vo vtedajšom Československu sa len pomaly začína diskusia rozbiehať. Samozrejme, aj bez toho, že by českí a slovenskí autori svoje diela označovali ako postmoderné, do kontextu postmodernity legítimne patria. Naši dizajnéri poznali práce talianskych dizajnérov, napr. Alessandra Mendiniho, Ettoreho Sottsassu, Alda Rosssiho, čítali odborné texty publikované v zahraničných časopisoch ako *Domus* či *Abitare*, k architektom sa dostávali knihy od Venturiho a Jencksa, teda autorov, ktorí etablovali termín postmoderna v medzinárodnom diskurze. Vo vlne širšej kritiky funkcionizmu v osemdesiatych rokoch sa začínajú aj na území vtedajšieho Československa presadzovať alternatívne prístupy k úžitkovej tvorbe, ktoré môžeme označiť ako postmoderné. Knobloch sa domnieva, že v tomto zmysle môžeme zborník *Diskuse 89* dokonca považovať za textový manifest, ktorý reaguje na svetové dianie. Najdôraznejšie programové postoje zastávajú členovia skupiny Atika. Založená bola v roku 1987 a jej pôsobenie trvalo päť rokov. Zakladajúcimi členmi okrem lídra Jiřího Pelcla boli dizajnéri Vít Cimbura, Bohuslav Horák, Jiří Javůrek, Jaroslav Šusta a Vlastimil Vagaday, pričom všetci spomenutí spoluzakladajúci členovia prispeli do samizdatu.



Atika si od samotného začiatku pôsobenia určila jasné ciele a princípy svojej činnosti. O teoretických východiskách tvorby a o cieľoch smerovania skupiny nájdeme publikované úvahy v dobových odborných časopisoch. Činnosť skupiny sa sústreďovala na individuálne navrhovanie jednotlivých nábytkových kusov, ale aj na verejné prezentovanie tejto tvorby, na konci osemdesiatych rokov a na začiatku deväťdesiatych rokov usporiadavala výstavy a ak to bolo možné, aj prezentácie v zahraničných galériách. Za všetky aktivity spomeniem aspoň prezentáciu v renomovanej galérii Néotù v Paríži. O tvorbe skupiny boli publikované články vo významných zahraničných odborných periodikách. Tvorba tohto českého dizajnerskeho zoskupenia vo svojej odlišnosti od európskej postmoderny bola pre zahraničných galleristov príťažlivá.

Diskuse 89 textovo formuluje nový vzťah k predmetnosti a predmetu. Knobloch tvrdí, že „zatiaľ čo takmer päťdesiat rokov boli s predmetmi každodennej potreby spájané pojmy funkčnosť, praktickosť, úspornosť a vyrobiteľnosť priemyselnou cestou, s novo vnímanou predmetnosťou je spájaný štatút autorského umeleckého diela, ktoré sa stáva nástrojom komunikácie medzi tvorcom a užívateľom.“ Petr Růžička a Jiří Javůrek píše o autorských predmetoch a Jiří Lasovský o potrebe individuálnej máloseriovosti. Táto požiadavka máloseriovosti sa vo výrobných stratégiach uplatňovala od sedemdesiatych rokov, kedy sa začali uprednostňovať autorské limitované edície, ktoré sa predávali prostredníctvom galleristov. Knobloch píše aj o stieraní hraníc medzi voľným a úžitkovým umením, ktoré nastolil už pop-dizajn v šesťdesiatych rokoch. Bolo to obdobie výmeny energie medzi „vysokým“

a „nízkym“, tvorcovia z oboch oblastí sa navzájom inšpirovali a dizajnéri, podobne ako umelci pop-artu čerpali z jazyka ulice, ponúkali určitú alternatívu k serióznemu modernistickému nábytku. Postmoderna v tejto tendencii pokračovala ešte ďalej. Na výstavách sa prestalo oddeľovať úžitkové a voľné umenie, pretože obe umelecké disciplíny sa prelínali. Dizajnéri začali chápať nábytok ako niečo, čo sa má stať jednou z foriem komunikácie a požadujú, aby predmety boli popri funkcii nositeľmi ešte ďalších, napríklad symbolických významov. Želajú si, aby autorské predmety pôsobili tak, aby si k nim mohol človek vytvoriť citový vzťah. Usilovali sa vytvoriť alternatívne dizajnerské tvaroslovie, ktoré by rozšírilo komunikačný potenciál dizajnu a bolo by schopné aktivizovať a ovplyvňovať reakcie spotrebiteľa. K zmyslovej provokácii malo dochádzať prostredníctvom materiálnej a tvarovej hybridizácie, využívaním najrozmanitejších prostriedkov a kuriózných foriem, či dekoru. Jiří Vorel ako jediný z diskutujúcich dizajnérov prináša tému „zeleného dizajnu“, píše o vyššej spoločenskej zodpovednosti dizajnerskej profesie, kladie dôraz na trvácnosť, ekologickú ohľaduplnosť, hovorí o zachovaní ekologickej stability a ekologickej mravnosti.

Publikácia *89 Diskuse 014* dokazuje schopnosť architektov a dizajnérov nielen projektovať zaujímavé stavby, navrhovať interiéry či dizajn rôznych predmetov každodennej spotreby a potreby, ale aj ich schopnosť citlivo reagovať na spoločenské problémy. Preto treba túto knihu predstaviť ako pozoruhodnú textovo-obrazovú správu o slobodných ľuďoch schopných tvoriť veci a formulovať idey, ktoré nás nenápadným a zároveň fundamentálnym spôsobom pretvárajú. Verím, že k lepšiemu. ■

1 Odpoveď môžeme nájsť v obsahu jednotlivých príspevkov. Z nábytkovej tvorby sú najviac zastúpené solitéry, ale aj neuskutočnené prototypy, nábytok realizovaný na zákazku. Iba v dvoch prípadoch je tu zastúpený nábytok, ktorý bol priemyslovo vyrábaný a dostal sa tak do širšej distribúcie. Ide o nábytok Viliama Chleba a Jaroslava Hreščáka, jediných slovenských autorov spomedzi plejády oslovených dizajnérov.



Príspevok Sandry Hirschovej do aktuálnej debaty o dizajne

Text Monika Miklášová



Sandra Hirsch:
Gestaltung und Umbruch.
Industrie Design als
Mittel sozioökonomischer
Wertschöpfung.
Diplomica Verlag, 2014.

V európskom kontexte získava čoraz väčšiu pozornosť výskum a teória dizajnu. Najmä v nemecky hovoriacich krajinách sa od šesťdesiatych rokov v závislosti od spoločensko-ekonomických zmien menili aj formy a ciele výskumov. S nástupom hospodárskej krízy sa opäť tematizovali praktiky, postupy a metódy dizajnérskeho navrhovania. Podľa teoretikov dizajnu k procesu navrhovania pribudli v poslednom období epistemické kvality, v dôsledku čoho sa pravidlá navrhovania systematizovali a prispeli k stimulácii komerčného vývoja produktov. Výskum tohto fenoménu je však neodlučiteľný od analýzy materiálnych, mediálnych, estetických a technologických podmienok v spoločensko-hospodárskom kontexte. Do aktuálnej debaty, spolu s praktickým výskumom k danej téme, prispela kniha Sandry Hirschovej s názvom *Navrhovanie a prevrat. Priemyselný dizajn ako socioekonomický nástroj tvorenia hodnôt*.

Uvedená publikácia sleduje, aké úlohy prislúchajú priemyselnému dizajnu v ekonomických prevratoch a v socio-kultúrnych transformáciách. V prvom rade hľadá odpovede na otázky, čo znamenajú prevraty v oblastiach hospodárstva a spoločnosti, a čo podnecuje ľudské úsilie k neustálemu pokroku. Socioekonomické procesy, ktoré v tejto práci detailne rozoberá, sú cykly skladajúce sa z prevratov a fáz kultúrnej transformácie. Proces prevratu je často v korelácii s pojmom kríza, ktorému sa väčšinou pripisuje negatívny význam. Vychádzajúc z etymologického významu tohto slova, spája Hirschová termín kríza s rozhodujúcimi zmenami, ktoré môžu byť vnímané pozitívne. Podľa teoretikov, z ktorých pri koncipovaní

svojej teórie vychádza, tento hospodársky fenomén je príčinou zmien v dizajne. Namiesto doterajších formalistických a markentigovo-podporných funkcií, v rámci ktorých bola kreativita pestovaná samoúčelne, dizajn si vytýčuje novú funkciu – riešiť „krízy“.

Neistoty, ktoré sú vyvolané krízou, môžu byť vhodné východiskové situácie na zavedenie inovácií a nárast ich nových možností. Inovácie patria k strategickým prostriedkom, ktorými sa produkt presadzuje na trhu. Inovácie totiž nie sú nijaké jednoducho určené udalosti, ale procesy s dlhodobým vývojom a vyžadujú použitie nových nástrojov a poznatkov. Dizajn je vplyvný nástroj pre podnikateľské stratégie s rozdvojeným profilom: na jednej strane minimalizuje riziká inovácií prostredníctvom *fortifikatívnych* stratégií, na druhej strane podporuje flexibilitu a transformáciu. Podľa Hirschovej dizajnérovi pripadá v tomto procese podstatná úloha: môže sa aktívne podieľať nielen v mikroekonomickom kontexte na pretvorení hodnotového systému (časť transformácie), ale zároveň spolu s vývojovým tímom môže dosiahnuť transformatívny vplyv na makroekonomickej úrovni, a tým vyprovokovať prevrat (spúšťač zmien). V priebehu inovácií dizajnér aktívne pracuje na presune významov v kultúrnom priestore. Hodnotená kniha z pohľadu teórií inovácií pozíciu dizajnéra v rámci inovačného procesu preceňuje. Hirschová síce vychádza zo zásadnej literatúry v oblasti manažmentu, z publikácie Roberta Vergantiho: *Design-Driven Innovation* (2009), ale aj jej samotný autor upozorňuje, že inovácia patrí k najriskynejším



spomedzi stratégií – podľa štúdií ich zlyhá 40 až 90 percent.

Hirschová sa opiera o definíciu dizajnu Klausa Krippendorffa a Hansa Högera: podľa nich je dizajn definovaný prostredníctvom relačných pracovných disciplín – usídlený v akčných poliach, kde sa kultúrne, hospodárske a predovšetkým každodenne dané významy vzájomne ovplyvňujú a prekrývajú. Hirschová stavia proti sebe rôzne druhy tvorenia hodnôt, diskutuje a objasňuje hodnotiaci proces a proces prisudzovania významov. Vychádza z teórie o kultúrnych cykloch, sú pre ľudstvo prevratné zmeny fyzického prostredia existenčné.

Človek je bytosť vytvárajúca hodnoty, ktoré je možné rozdeliť na merateľné a nemerateľné – pričom nemerateľné hodnoty sú spravidla hodnotnejšie ako merateľné. Merateľné hodnoty ako množstvo a ceny, nemerateľné hodnoty ako emócie, súvisiace spomienky, alebo hedonistické kvality je možné ovplyvniť prostredníctvom vedomého konania, napr. konzumu alebo naopak abstinencie. Aj nevedomé činnosti ovplyvňujú platný systém hodnôt a tvorenie nových.

Úloha dizajnéra v „kultúrnom kapitalizme“ je v tejto práci skúmaná v kontexte cyklických modelov v sociokultúrnej transformácii a prevratoch, pričom Hirschová apeluje na zmenu metód a nástrojov v dizajnérskej práci. V teoretickom dizajnérskom diskurze sa nachádza široká paleta modelov procesov navrhovania. Vo svojej štúdii porovnáva dva procesy inovačného procesu: *Design Thinking* a *Experience*

Design. Teóriu *Experience Design*, ktorá sa venuje rôznym aspektom zážitkovo orientovaného dizajnu, autorka pokladá za nedostatočnú. Napríklad predstaviteľ tejto metódy Donald Arthur „Don“ Norman analyzuje subjektívne, emocionálne reakcie na navrhované objekty. Opisuje skúsenosť navrhovania ako proces, ktorý obsahuje všetky aspekty interakcie s produktom: vnímanie, chápanie, ako aj používanie produktu. Normanova definícia predpokladá síce proces zážitkov, ale ráta aj s určitými naučenými, novo získanými skúsenosťami. V procese aplikovania užívateľských skúsenosti dochádza k ich prúdeniu. Tieto prúdenia obsahujú inštinktívne zmyslové dojmy, ako aj hodnoty, požiadavky, želania, ciele a emocionálne kvality skúseností, ktoré stoja v úzkej súvislosti s osobami, situáciami a očakávaniami. Mentálny model skúsenosti vzniká z jednotlivých epizód a ich vzájomných vzťahov, taktiež z časovo-priestorového vzťahu, ktorý prináša so sebou každý poznatok, a to ovplyvňuje ich individuálny dojem. Tento proces otvára problém: ako je možné, aby metodicky zovšeobecnený proces navrhovania zážitkov zohľadnil aspekt osobnej a situačnej skúsenosti vôbec. Táto metóda má tendenciu meniť konzum od fyzického k demateriálnemu, čím vzniká nebezpečenstvo formálno-estetického *stylingu*.

Hirschová pokladá za vhodnejšiu metódu *Design Thinking*, ktorá by mala byť aplikovaná už v počiatočnej, koncepcnej fáze vývojového procesu. V dôsledku hľadania komplexnosti a pribúdajúcej neistoty narastá počas riešenia problémov potreba reflexie, ktorú možno preniesť do nových

systematických kontextov. Podľa Hirschovej sa v budúcnosti dizajnérska práca opäť posilní o bežný aplikovaný výskum a namiesto intuitívneho postupu sa budú implementovať racionálne dizajnérske postupy.

Hlavnou témou jej výskumu je hodnotenie štyroch dizajnérskych procesov: *iniciatívnej*, *projekčnej*, *evolučnej* a *transformatívnej* dizajnérskej kompetencie. Pomocou rozhovorov s expertmi a zástupcami firiem IDEO, frog, designaffairs GmbH, jednotlivé kompetencie diferencuje vo vzťahu k systému tvorenia sociokultúrnych hodnôt.

V línii *iniciatívnej* dizajnérskej kompetencie produkty nemusia byť použiteľné, ale slúžia k duchovnému stimulu k tzv. vizionárskej predstave. Iniciatívny dizajn má vysokú kultúrnu hodnotu, taktiež aj merateľný hospodársky účinok. V rámci tejto kompetencie sa dizajnér chápe ako samostatne pracujúci autor, ktorý nabúrava spoločenské konvencie. Iniciatívny dizajn je nezávislý od ekonomických rámcových podmienok a môže zviditeľniť účinné súvislosti. Pôsobí v rozporuplnom priestore medzi hospodárstvom a umením. Iniciatívna dizajnérska kompetencia sa môže uplatniť v oblasti *Corporate Social Responsibility* podnikateľa. Iniciatívny dizajn je podmienený lineárnym komunikačným modelom, v ktorom dizajnér pomocou reči produktov vysielá informácie pre recipientov.

Projekčná dizajnérska kompetencia sa vyznačuje spätosťou s podnikateľom. Dizajnér v rámci tohto procesu reaguje na stále sa meniace potreby spoločnosti pomocou formálneho detailu,

zmeny materiálu alebo farby a prináša súčasný estetický ideál. Projekčná dizajnerska spoločnosť týmto razí krátkodobý štýl alebo posilňuje schopnosť konkurovať. Spravidla neexistuje nijaký priamy kontakt medzi dizajnerom a potenciálnym spoločenstvom užívateľov. Dizajnér popri vlastných skúsenostiach využíva v rešeršovaní predovšetkým sekundárne zdroje (médiá, trhy atď.). Projekčný dizajn sa dobre uplatňuje pri začlenení nových technológií do existujúceho korporatívneho dizajnu. Jeho úloha spočíva vo vypracovaní stratégie značky, budovaní obrazov reprezentácie podniku, navrhovaní jazykových vlastností nových priemyselných produktov s cieľom rozšíriť portfólio produktov, alebo pri formálnom prepracovaní (redizajne) produktov. Dizajnér v tejto kompetencii neprichádza do priameho styku s užívateľom, a teda nemôže voči nemu vzniknúť žiadna empatia.

Evolučná dizajnerska kompetencia si kladie za najvyšší cieľ optimalizáciu podnikateľského systému. Evolučný dizajn sa zakladá na spolupráci projekčného tímu, prácou ktorého dosahuje iteračné zlepšenia navrhovaných reprezentácií. Vo firmách s medzinárodnou pôsobnosťou, vo veľkých priemyselných koncernoch sa evolučný dizajn využíva na podporu obrazu značky, ktorý je interkultúrne uplatniteľný – funguje nezávisle od kultúrnych rozdielov. K predstaviteľom evolučného dizajnu patria napríklad Charles a Ray Eamsovcí. Proces je najčastejšie riadený inžiniermi, k výskumu sú často prizývaní sociológovia a kognitívni vedci, podnikatelia podnecujú sami výskum (napr. užívateľskými testami, výskumom trhu, podnetmi od zákazníkov). Predpokladom tejto dizajnerskej kompetencie je *coaching*, poradenská činnosť, ako aj mobilita dizajnéra. Dizajnér vytvára manévrovací priestor medzi prácou rozličných oddelení (vedením, vývojovým tímom) a rozličnými dizajnérmi (internými, externými).

Etické, ekologické a kultúrne aspekty zohrávajú hlavnú úlohu v *transformatívnej* dizajnerskej kompetencii. Transformatívna dizajnerska kompetencia sa zakladá na dizajnerskej práci v interdisciplinárnom tíme a vedie k sociokultúrnej transformácii.

Socioekonomická tvorba hodnôt je v tomto procese chápaná ako systém vzájomných závislostí, ktorý je možné zmeniť len prostredníctvom väčších procesov. Transformatívna dizajnerska kompetencia sa zakladá na tradičnej *human centered* dizajnerskej kompetencii, dôkladne sa zaoberá spoločensky relevantnými témami a otvára dizajnerský proces prostredníctvom metód ako *co-dizajn* a *crowdsourcing* pre rozličných účastníkov, predovšetkým pre *stakeholdera* (v zmysle nie konečného užívateľa, ale zástupcu záujmov) k rozvinutému riešeniu. Je to empaticko-experimentálny transfer kvalitatívnych poznatkov v nových možnostiach. V rámci tejto kompetencie môže byť začlenený do tradičného dizajnerskeho procesu napr. *co-dizajn workshop* – vyhovuje jeho potrebám v tom zmysle, že cez rôznych účastníkov workshopov dokáže identifikovať problémy už v začiatkoch vývoja. Transformatívny dizajn má 3 fázy. Vo fáze 0 sa riešia inovačné projekty a označuje sa aj ako *generating design thinking*, vo fáze 1 až 3 sa používa tradičný dizajnerský proces. Fáza 3 je implementačná fáza inovačných projektov. Ak bude v prvej fáze zavedený transformatívny dizajn, poklesne potenciál pôsobenia transformácie. Ak by bol transformatívny dizajn použitý len vo fáze 1, vzniká nebezpečenstvo, že by sa získané poznatky po ukončení fázy 0 stratili. Úplný potenciál možno využiť len vtedy, ak sú zavedené transformatívne kompetencie od začiatku implementácie inovačných projektov. Tradičný proces dizajnu možno prevziať od dizajnérov, ktorí so sebou prinesú projekčné kompetencie, tí by sa mali začleniť už vo fáze 0.

Vzhľadom na najnovšiu dizajnersku kompetenciu, ktorá sa zameriava na aktívnu transformáciu našich systémov tvorenia hodnôt, skúma Hirschová potenciál participačných metód v kontexte exploratívnych prípadových štúdií v dizajnerskom vzdelávaní. Z predchádzajúcich skúmaných štyroch dizajnerských kompetencií za najvhodnejšiu metódu pokladá participačný postup *Co-Dizajn* v rámci transformatívneho procesu. Participatívny výskum v rámci dizajnového procesu, ktorý prebieha od diskurzov na online platformách, cez prácu so skutočnými *stakeholdermi* na základe vypočúvania a pozorovania.

Hirschová zdôrazňuje spoločenskú participáciu na konaní jednotlivca. Tu sa opiera o sociologické teórie, podľa ktorých sa participácia spája s dejinami demokracie a možno ju pokladať za základnú antropologickú konštantu. Začlenením *stakeholderov* a *ko-dizajnérov* do dizajnerskeho procesu dizajnerský proces chápeme ako dialóg. Navrhovanie s využitím takýchto dialógov je v podstate kreatívny proces, ktorý nespočíva len na verbálnej výmene. Skôr ide o analýzu a navrhovanie neviditeľných interakčných procesov, vychádzajúc z otázok: Čo?, Ako?, Prečo?. Proces navrhovania, ktorý využíva tieto otázky, vyvodzuje skúsenosti z celej šírky diania.

Kniha otvára nové spôsoby uvažovania o komplikovanej pozícii oblasti dizajnu. Miesto, ktoré dizajnu prináleží, je stále „medzi“ – medzi teóriou a praxou, medzi rôznymi disciplínami. Jeho potenciál skutočne leží v tejto nepohodlnej polohe, najmä v kontinuálnych sprostredkovaníach. Teoretik Bazon Brock vidí dizajnérov ako kňazov našich čias, pretože im prislúcha byť sprostredkovateľmi medzi človekom a neprístupnými, nevysvetliteľnými fenoménmi. ■



SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU
LOGO

SATELIT
GALERIA
DIZAJNU
SCD

ÚNÍKY A NÁVRATY TEXTILNEJ TVORBY

Satelit

organizátor

partner

13.11 – 14.12 2014

Hurbanove kasárne, Kollárovo nám. 10

Slovenské združenie
textilných výtvarníkov TXT

SCD

podpora

MK SR

kurátorka Adriena Pekárová

autori Jozef Bajus Miro Brooš

Eva Cisárová-Mináriková Mária Fulková

Mária Hromadová Zuzana Hromadová

Iveta Miháliková Mira Podmanická

Júlia Sabová Soňa Sadílková

Daniel Szalai Vlasta Žáková



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



designum

DESIGNBY
SLOVAK DESIGN PORTAL

kam do mesta

Obchodná ulica.sk
obchodna.ulica.sk



Rádio FM

BRATISLAVAGUIDE.COM



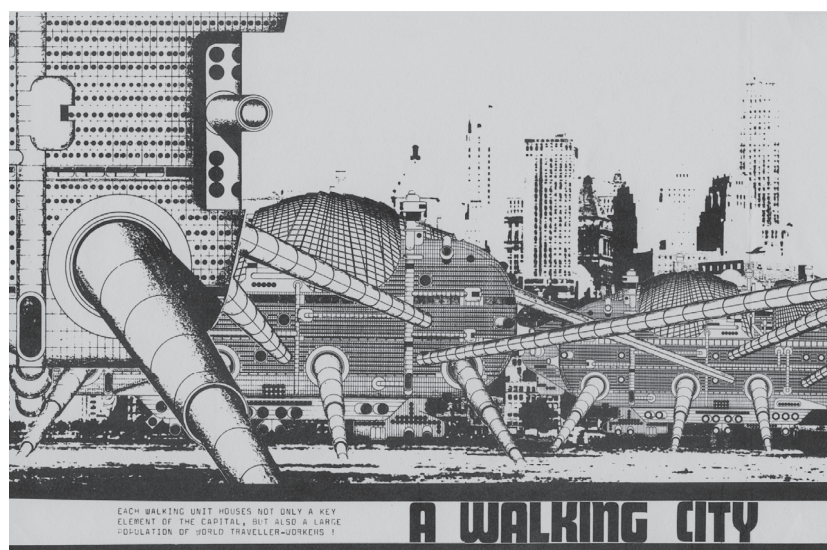


„Podmestie“ Londýn.

Archigram a mentálne obrazy mesta

Text Sonia de Puineuf

Foto archív autorka



Ron Herron: Walking City, Archigram 5, 1965.

V dejinách grafického dizajnu patrí osobitné miesto experimentálnym časopisom, medzi ktoré sa radí *Archigram* vydávaný v rokoch 1961–1970 skupinou mladých londýnskych architektov. Toto editorské dobrodružstvo, ktorého prvotnou ambíciou bolo rozvrieť stagnujúcu hladinu medzinárodnej architektúry a urbanizmu, je vynikajúcou ilustráciou toho, ako sa grafický dizajn, živý referenciami zo súdobej kultúry a techniky, prebil do roviny inšpiratívnych obrazov kolektívneho podvedomia. *Archigram* totiž fascinuje ešte i dnes – alebo najmä dnes, keď sú mnohé z jeho myšlienok očividne rozvádzané v úvahách o súčasnej podobe mesta. Preto je aj zaujímavé bližšie sa pozrieť na kontext desaťročia, v ktorom bol časopis vydávaný a vyjasniť jeho rozličné vzťahy s kultúrnymi dejinami Londýna.

Prvé číslo *Archigramu* vyšlo v máji 1961 v podobe dvojstranovej čierno-bielej fotokópie doplnenej červenou pečiatkou (urobenej zo zemiaka!), ako iniciatíva Petra Cooka a Davida Greena. Obaja mladí architekti „vysádzali“ text v dosť neakademickej podobe: jednoducho spolu pozliepali ručne písané útržky s úryvkami textu napísaného na písacom stroji. V časopise hlásajú, že ide o „vyjadrenie stanoviska novej generácie architektúry“ a sľubujú ďalšie detailnejšie pohľady na háklivé aspekty architektonickej tvorby. Napokon zdôrazňujú aj ich ambíciu o „prekonanie deklinujúceho obrazu Bauhausu, ktorý je urážkou funkcionalizmu“. *Archigram* teda vychádza ako búrlivý manifest (či telegram) mladej generácie, ktorá sa neuspokojuje so zradným stavom modernej architektúry. Je pravda, že tá je výsledkom špecifickej situácie. Európa je totiž v tom období ešte poznamenaná tragickými historickými udalosťami. Druhá svetová vojna zničila mnohé mestá a prvou úlohou architektov bolo predovšetkým nájsť vhodné riešenie pre tisíce ľudí bez strechy nad hlavou. Modernistický prúd bol masívne prijímaný, pretože mal všetky „recepty“ už úspešne vyskúšané pred vojnou: industrializácia a štandardizácia stavebných komponentov sa v praxi realizovala napríklad v medzivojnovom Nemecku (Neues Frankfurt), kde silná urbanizácia, či dokonca metropolizácia donútila architektov čeliť podobným populačným problémom. Bohužiaľ, pri aplikácii v obrovskej mierke sa táto účinná architektúra bez ornamentu zmenila na podpriemernú





a nudnú. Princípy Le Corbusierovej Aténskej charty, ktoré mali zaručiť všetkým obyvateľom šťastný život v modernom meste, zneli ako dogmatické pravidlá, ktoré pod zámienkou kolektívneho záujmu neoponechávali žiadny priestor na individuálny postoj k problematike mesta. V roku 1959 sa konal v Otterlo posledný medzinárodný kongres modernej architektúry (CIAM, pravidelné stretnutia modernistov iniciované koncom dvadsiatych rokov Le Corbusierom). O dva roky neskôr – teda presne v roku 1961, keď vyšlo aj prvé číslo *Archigramu*, Londýn privítal kongres Medzinárodného zväzu architektov (IUA), ktorý už po vojne „pohltí“ časť architektov z CIAM. Kongres bol tematicky zameraný na „nové techniky a materiály“, pojmy veľmi dôležité pre vydavateľov časopisu *Archigram*. Samotní vydavatelia časopisu nehrali v tomto kongrese žiadnu rolu, avšak udržiavali vzťahy so sivou eminenciou britskej architektonickej scény Theom Crosbym. Theo Crosby, ktorý sa napríklad podieľal v roku 1956 na inauguračnej výstave britského Pop Art *This is tomorrow*, postavil pri príležitosti kongresu výstavnú budovu v South Bank. Jej fotografie boli publikované v rôznych odborných časopisoch. Unikátny pritom nebol tvar budovy, diktovaný estetikou prefabrikovaných komponentov,¹ ale jej fasáda, ktorú grafický dizajnér Edward Wright (Crosbyho priateľ z *Independent Group*) „vyzdobil“ obrovským letteringom. Architektúra tak zrazu nadobudla nový zmysel, či lepšie povedané, občerstvila pamäť modernistov, ktorí sa už v medzivojnovom období masívne zriekli ornamentu v prospech eventuálnych typografických kompozícií (ale na tie sa akosi v horúčke povojnovej výstavby pozabudlo). Edward Wright komentoval v novembri 1961 v časopise *Architectural Design* svoje dielo: „Nápis mal byť v štyroch jazykoch. Zbadal som, že niektoré z písmen boli spoločné všetkým štyrom, a tak som dostal nápad použiť rytmickú šablónu v štyroch farbách.“² Výsledkom bola z diaľky dobre viditeľná, svieža, tektonická a takpovediac optimistická typografia, s pop nádychom, ktorú čierne-biele dobové fotografie nedokážu celkom presne vystihnúť. Edward Wright takto originálne nadviazal na tradíciu písmomaliarstva, v tom čase už vymiznutú, využívajúc

prítom moderné prostriedky, ktoré sa mohli rátať do kategórie „nových techník a materiálov“, valorizovaných práve londýnskym kongresom UIA. Určite nie je náhodou, že časopis *Architectural Review*, vedený Theom Crosbym, vydal v apríli 1961 v prílohe *ID* článok o letteringu na budovách, kde predstavil nové metódy transferu písma na plochy budov vyvinuté spoločnosťou Letraset.³ Crosbyho a Wrightova budova bola unikátnou ukážkou spojenia architektúry a grafického dizajnu, ba dokonca naznačovala, že obroda architektúry je možná prostredníctvom grafického dizajnu. Cesta ku grafickému experimentovaniu v oblasti architektúry bola otvorená a skupina *Archigram* ju vytvorila nie na výstavnej ploche, ale na papierovom podklade.

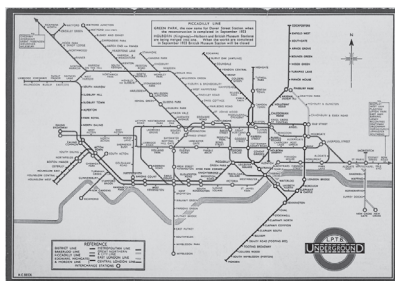
Vydavatelia časopisu *Archigram* neboli osamelými rebelmi na londýnskej architektonickej a urbanistickej scéne. Práve naopak, nachádzali podporu u vplyvných ľudí (Lawrence Alloway, Teyner Banham, Theo Crosby a iní ľudia zo skupiny *Independent Group*, ktorí boli podľa vyjadrenia Dennisa Cromptona akými milými strýčkami pre architektov z *Archigramu*). Ich prínosom bolo však nekonvenčné podanie posolstva prostredníctvom originálneho grafického riešenia časopisu, ktorým sa vzdialili od modernistickej mriežky (tá sa naďalej používala aj v architektúre aj v typografii) a vôbec od všetkých dovtedy používaných štandardov. Je to zreteľné už na prvý pohľad: každé číslo časopisu (je ich desať, posledné vydanie je číslované 9 ½) má úplne iný formát (číslo 6 je napríklad v rozmeroch LP), je vytlačené na inom papieri, používa iné typografické riešenie obálky. Je to sčasti podmienené aj tým, že časopis bol úplným samizdatom, teda vychádzal s minimálnymi finančnými prostriedkami a tak „ako sa dalo“ (Dennis Crompton napríklad v jednom interview udáva, že použitý papier bol často jednoducho ten, ktorý mala tlačiareň v nadmernej zásobe a ktorého sa potrebovala zbaviť). Pestrosť časopisu je daná aj tým, že prvotný úzky editoriálny kruh sa veľmi rýchlo obohatil o nových prispievateľov. V druhom čísle časopisu sú už okrem Petra Cooka a Davida Greena spomenuté mená Warren Chalk, Ron Herron, John Roberts,



Geoff Reeve: obálka Archigram 6, 1965.

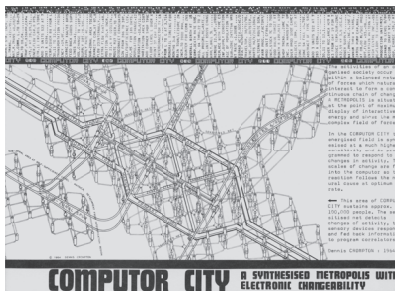
- 1 Lawrence Alloway opisuje budovu ako zloženú z lešňových dosiek, zábradlí a priehradok. Lawrence Alloway. „Architecture, industry and art collaborate in congress exhibit.“ In: *Design*, Council of Industrial Design, London, n° 153, sept. 1961, s. 60.
- 2 Edward Wright. In: *Architectural Design*, London, nov. 1961, s. 486.
- 3 Anonym, „Lettering on buildings“. In: *ID*, a monthly review of interior design. Supplement of *Architectural Review*, London, s. 285.





Henry (alias Harry) Beck:
Diagram londýnskeho metra, 1933.

Dennis Crompton: Computer City,
Archigram 5, 1964.



John Attenborough a David Curry, ktorí spoločne podpisujú nové skupinové vyhlásenie: „Zaujímajú nás predovšetkým ľudia, užívatelia budov. Budova je vážna vec, tvoríme situáciu pre ľudí, ba dokonca súčasné prostredie pre život, spánok, prácu, hru a prechádzky a náš záujem o ne by mal byť skutočný. (...) Po druhé nás zaujíma oslobodenie budovy od anticipovaných formálnych disciplín a umeleckých ideológií.“⁴ Ďalším prispievateľom do *Archigramu* bol architekt Cedric Price, pre ktorého sa časopis stal akousi tribúnou vlastných teórií a radikálnych projektov⁵. Price hlása postrádateľnosť, (krátkodobú) estetiku (*expendable aesthetic*), založenú na čase ako absolútnom faktore. Plánovaná nemodernosť, zastarávanie (*obsolescence*), prítomné v dizajne „topánok, motorov, áut a časopisov“ (a samotný *Archigram* je vskutku výbornou ilustráciou tohto tvrdenia!), je pre Pricea zaujímavým pojmom, ktorý by sa dal aplikovať do architektúry. V tomto bode sa približuje k utopickým teóriám efemérneho mesta formulovaným talianskymi futuristami. Postrádateľnosť sa stala aj témou tretieho čísla časopisu v zeleno-žltom ladení (1963), kde sú uverejnené projekty založené na premenlivosti (*changeability*), vypracované takými nekonvenčnými architektmi, akými boli Buckminster Fuller alebo Yona Friedman. Posledná strana tohto čísla je venovaná výstave *Living City*, iniciovanej skupinou *Archigram* s úmyslom nadviazať na legendárnu výstavu *This is tomorrow*, ktorá, ako Cook uvádza, silne ovplyvnila mladú generáciu.⁶ Výstava *Living City* je podrobne opísaná samotnými organizátormi v druhom čísle časopisu *Living Arts*, ktorý vydával Institute of Contemporary Arts pod vedením Thea Crosbyho a Johna Bodleya. Peter Taylor tu napríklad podrobne rozoberá rolu typografických prvkov v meste, ktorých efemérny charakter *Archigram* vlastne stavia ako hodnotný model pre architektúru.

Dá sa predpokladať, že grafická originalita *Archigramu* ako architektonického časopisu bola uľahčená záujmom, ktorý britská architektonická komunita prejavovala voči veľkej typografickej diverzite modernej metropoly, pravidelne komentovanej v odborných časopisoch. V roku 1962 v Londýne vyšla aj príručka *Lettering pre architektov a dizajnérov*⁷, prvá tohto typu. Autori príručky uvádzajú niekoľko emblematických príkladov z dejín letteringu (od rímskeho obdobia po súčasnosť), medzi ktorými nechýba už spomínaná budova Kongresu IUA od Thea Crosbyho a Edwarda Wrighta, ako i obdivovaná diaľničná reklamná štruktúra talianskej firmy Olivetti, ktorej efemérny vzhľad pripomína niektoré z neskorších architektonických a urbanistických projektov *Archigramu* (napr. kolektívny projekt *Instant City*, 1969). Popri týchto dvoch súvekových dielach sa treba pozastaviť aj pri logu londýnskeho metra, ktoré je tiež v príručke ospevované a ktoré rozhodne patrí medzi ikony grafického dizajnu. London Underground je vôbec veľmi zaujímavou témou na pochopenie dejín britského dizajnu a grafických transkripcií architektonických projektov *Archigramu*.

Model modernej metropoly propagovaný v piatom čísle časopisu a jeho grafická interpretácia sú úzko späté s lokálnymi podmienkami veľkomesta, v ktorom architekti vyrástli. Skúsme si napríklad predstaviť, s akými grafickými dielami prichádzali členovia skupiny *Archigram* denne do kontaktu (v detstve, v mladosti, v dospelom veku). Výrazné logo londýnskeho metra – červený kruh s nápisom „Underground“, ktorého geometrická sanserifová typografia je dielom Edwarda Johnstona z roku 1916 – je nepopierateľne najprítomnejším grafickým znakom britskej metropoly. Možno ho vidieť v každej časti Londýna, v niektorých oblastiach takmer

- 4 Warren Chalk, Ron Herron, John Roberts, John Attenborough a Davids Curry. „Group statement“. In: *Archigram*, n°2, 1962, London, s. 1.
- 5 Cedric Price je aj autorom voliéry v londýnskej ZOO (1961). Jeho nerealizovaný projekt Fun Palace nadchol mladú generáciu britských architektov.
- 6 Peter Cook. „The exhibition experience 19 June – 2 August 1963 described and expanded by its designers“. In: *Living Arts*, The Institute of Contemporary Arts, London, 1963, n°2, s. 69.
- 7 Milner Gray & Ronald Armstrong, *Lettering for architects and designers*, London, Batsford LTD, 1962 (pozri najmä s. 91).



na každej ulici. Nikto ho rozhodne nemôže prehliadnuť. Logo metra rytmicky člení priestor mesta, správa sa ako nejaký organizačný prvok v tomto obrovskom heterogénnom organizme, ktorý počtom z neho vychádzajúcich rôznorodých impulzov v mýtických *sixties* prevýšil hociktorú inú metropolu sveta. Okrem loga bol však *London Underground* všadeprítomný aj vďaka mape metra, presnejšie povedané vďaka diagramu vytvorenému inžinierom Henrym Beckom v roku 1933. Ako je známe, londýnske metro je najstarším na svete, preto už v období medzi dvoma svetovými vojnami disponovalo veľkým množstvom liniek, z ktorých chaotickej komplexnosti boli užívatelia dosť zmätení. V rozličných plánoch tohto londýnskeho podmestia, ktoré mali užívatelia k dispozícii, bola táto „slížová polievka“ (ako sa vyjadril Beck) verne graficky zobrazená, čo samozrejme nemalo žiadny pozitívny efekt. V centrálnej oblasti mesta mala akumulácia liniek a staníc za nevyhnutný následok nečitateľnosť. Henry Beck vyšiel z princípu, že jediná vec, na ktorej v podzemí v skutočnosti záleží, je spojenie⁸. To, že určitá linka ide z bodu A do bodu B kľukato alebo priamo, vôbec nie je relevantnou informáciou. Henry Beck, ktorý sa v práci zaoberal elektronickými obvodymi, založil plán londýnskeho metra na diagrame. Geometricky štylizované čiary sa zreteľne pretínajú v bodoch, ktoré predstavujú jednotlivé stanice metra, pričom skutočné vzdialenosti medzi nimi nehrajú žiadnu rolu. „Skúsil som si jednoducho predstaviť, že používam šošovku alebo konvexné zrkadlo, aby som tak mohol zobraziť centrálnu pásnu vo väčšej mierke. Povedal som si, že takto dodám potrebnú jasnosť informáciám o spojeniach.“⁹ Diagram londýnskeho metra sa stal „súčasťou fascinácie výletu do Londýna“¹⁰ a pre mnohých Londýňanov jedným z najvydarenejších mentálnych obrazov

ich mesta¹¹, v ktorom časová dimenzia nabrala novú elastickú podobu. „Beckmanova mapa reorganizovala geografický priestor, v súlade s požiadavkami technológie. Nové vzdialenosti medzi miestami boli determinované typografickými (v protiklade s geografickými) požiadavkami,“ píše Janine Hadlaw.¹² V tomto zmysle bol diagram londýnskeho metra predchodcom radikálnych „papierových“ urbanistických projektov *Archigramu*. Beckmannova mapa, ktorá nepozorovateľne vošla do podvedomia obyvateľov Londýna, pravdepodobne ovplyvnila niektoré z kresieb a utópií *Archigramu*, z ktorých najevidentnejšie *Computer City* (Dennis Crompton, 1964, *Archigram* 5), ale i *Plug-in City* (Peter Cook, *Archigram* 6 a 7). Ide tu samozrejme o grafické príbuznosti, ale aj o samotnú myšlienku mesta, ktorého tkanivo je minimalizované na sieť funkčných spojových bodov v akomsi abstraktnom (geo)grafickom priestore. V šiestom čísle časopisu (1965), editori priznávajú, že väčšina nimi dovtedy prezentovaných projektov bola závislá od „rozhodujúcej črty: závislosti organizácie (mesta) od silných línií komunikácie,“ ktoré tvoria sieť, teda zase „len sofistikovaný lineárny systém“. *Archigram* teda ponúka architektúru bez architektúry¹³ v tradičnom trojrozmernom pojatí a grafický dizajn sa v tomto smere javí ako najadekvátnejší prostriedok na zobrazenie projektu, pretože jeho štylizované schopnosti prevyšujú tie, akými disponuje klasické umenie. V roku 1960 London Transport inicioval veľmi dôležitú a dlhú renováciu liniek a staníc, ktorú sprevádzala významná plagátová kampaň. Dá sa predpokladať, že v priebehu *sixties* boli rozličné obrazové materiály viazané k londýnskeму metru absolútne všadeprítomné v mestskom priestore a vôbec v mysli obyvateľov. Dôkazom toho sú aj rôzne články o londýnskej hromadnej doprave, ktoré v tom čase



Ron Herron: Instant City strikes again!, Archigram 9, 1970.

- 8 Henry Beck. „Connections are the thing.“ In: Janine Hadlaw, „The London Underground Map: Imagining Modern Time and Space“, School of Art & Design of the University of Illinois & Chicago, *Design Issues*, vol. XIX, winter 2003, s. 32.
- 9 Henry Beck citovaný in Ken Garland, *Mr Beck's Underground Map*, Capital Transport, London, 1994, s. 17.
- 10 Andrew J. Scott. „Foreword.“ In: Ken Garland, *Mr Beck's Underground Map*, Capital Transport, London, 1994, s. 5.
- 11 Adrian Forty, *Objects of desire*, Thames & Hudson, London, 1986, s. 237.
- 12 Janine Hadlaw. „The London Underground Map: Imagining Modern Time and Space“, School of Art & Design of the University of Illinois & Chicago, *Design Issues*, vol. XIX, winter 2003, s. 33.
- 13 Simon Sandler. *Archigram: Architecture without architecture*, London: MIT Press, 2005.



zaplavujú časopisy venované dizajnu a architektúre. Napríklad v máji 1965 časopis *Design*, mocnou Radou pre industriálny dizajn, venoval článok priekopníckej dizajnerskej politike spoločnosti London Transport.¹⁴ Sprievodný obrazový materiál obsahuje diagram londýnskeho metra, ako i fotografie najmodernejších riešení interiérov staníc a vagónov. Toto vydanie *Designu* je v každom prípade jedným z mnohých dôkazov o dôležitosti témy mobility v meste (či dokonca mobility mesta) v londýnskom kontexte, ktorú skupina architektov z *Archigramu* doviedla až do extrémnej roviny, ako o tom svedčí napríklad projekt *Moving City* (Ron Herron, 1964).

Mobilita bola samozrejme priamo podriadená technologickým inováciám, ktoré umožňovali nielen rýchlejšie premiestňovanie sa z miesta na miesto, ale i praktické vybavenie nového kočovného života. Siedme číslo časopisu (1966) je preto dizajnované ako balíček: k sérii voľných listov s vystrihovačkou *Plug-in City* je priložený rezistor symbolizujúci nadšenie architektov pre miniaturizáciu a elektronické novinky. Ako priznal Dennis Crompton, hravá myšlienka balíčka s rezistorom napodobňovala nové obyčaje konzumnej spoločnosti (hračka v balíčku Kellogs tvorila neodmysliteľnú súčasť raňajok), ktorým sa architektúra v istom zmysle podradzovala. Podľa Cromptonovho vyjadrenia, projekt Petra Cooka *Plug-in City* „nebol jednotným dizajnom, bola to séria súčiastok, ktoré sa dali voľne skomponovať tak, aby vytvorili mesto.“¹⁵ Išlo vlastne o akýsi pokus participatívneho dizajnu mesta, či dokonca participatívnej architektúry, ak prijmemo myšlienku, že architektúra je predovšetkým teoretický koncept, ktorý sa uspokojí s papierovým podkladom, perfektne vystihujúcim kočovný život a estetiku okamihu a efemérnosti. V ôsmom

číisle časopisu (1968) sú tieto témy opäť nastolené: cieľom architektov je vypracovanie samostatných štruktúr, ktoré môže človek bez námahy prenášať. Od architektúry ako stavby a urbanizmu ako racionálnej organizácie mesta sa teda úvahy *Archigramu* zreteľne presúvajú do oblasti happeningu či ambície vytvorenia „dráždivého prostredia“ (číslo 9, 1970). V ňom je klasická reč architektov a urbanistov prehlušená agresívnymi nápismi a výkrikmi reklamných plôch a šotov, ktoré vlastne materializujú dušu súvekeho mesta (Ron Herron, *Instant City strikes again!*). Psychedelické podnety londýnskeho podsvetia sa prejavujú v typografickej rovine, kde sa rigorózna mriežka totálne rúca pod vplyvom optických obratností pripomínajúcich halucinačné efekty drog. Netradičná farebnosť strán je tiež inšpirovaná časopismi londýnskeho undergroundu, ktoré samozrejme neboli architektom neznáme (napr. *Oz*, ktorý bol vydávaný od februára 1967). Posledné číslo časopisu *Archigram* (9 1/2, 1970) vychádza skôr ako akási „triezvejšia“ príloha, v ktorej architekti skupiny prezentujú vlastné rozpracované projekty. Chýba mu ten záchvev šialenosti, ktorým zjavne vibroval Londýn na zlome desaťročia.

Hoci sa dnes na časopis *Archigram* ešte mnoho ľudí pozerá ako na špekulatívny projekt zameraný na pomyselnú budúcnosť veľkomesta, po hlbšej úvahe sa skôr zdá, že je táto rôznorodá publikácia akýmsi zmapovaním súvekých tendencií v britskej metropole, kde sa futuristická utópia dynamického mesta realizovala svojším spôsobom. Od prvotného nadšenia pre kultúru mašinizmu zdedenú z predvojnového obdobia¹⁶, cez popkultúru, ktorá rozkvitla v päťdesiatych rokoch, až po konečné velebenie zmyselnosti hlásanej londýnskou hudobnou mládežníckou scénou, *Archigram* skúma londýnske podzemie (od metra Underground až

po kultúru Underground) a podáva obraz potenciálov „podmestia“, ktoré je skutočným živým zrkadlom mestského organizmu. Architektúra, ak ešte o nejakú išlo, nemala byť univerzálnym receptom do budúcnosti na uspokojenie životných potrieb človeka-typu (ako to hlásal modernistický projekt), ale vyjadrením súvekých životných impulzov individua. Vďaka vydarenému grafickému podaniu tohto posolstva sa časopis stretol s kladnou odozvou v zahraničí (Taliansko, USA, Japonsko). To vlastne len potvrdilo fakt, že Londýn bol jednoducho *the place to be* v legendárnych *sixties*. ■

Táto štúdia bola podporená grantom
Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

14 Corinne Hughes-Stanton. „Pioneering Policies“. In: *Design*, č. 197, máj 1965, s. 27–47.

15 Dennis Crompton v interview s Kester Rattenbury, *Archigram Archival Project*, <http://archigram.westminster.ac.uk/>

16 Rayner Banham popularizuje termín *First Machine Age* v knihe *Theroy and Design in the First Machine Age* (vyd. 1960).

Summary



Get Down To Work! The Bratislava Design Week 2014

Text by Alexandra Tamášová

6th year of the Slovak version of the event of the type which is aimed at promotion of all design branches and which is now in international terms mostly widespread – the *Bratislava Design Week* - was held from September 22 to 28, 2014. Strictly speaking, the event was held for the second time ever with that name (and within that scope) as the first four years were entitled *Design Weekend* and were then held either for just a day or up to three days. Extending duration of the festival may be concerned as one of the most obvious indicators of its increasing success and professionalism.

To refer to the general fact that design is first of all work, the topic this year was *work*. Besides any design product results from the work of its author / authors, as part of their exhibition presentation the organizers prepared an independent curator section entitled *Work is all around* which presented the topic conceptually, in several facets. The part of the exhibition included works by various domestic as well as foreign authors. Some works even focused on the very topic of the year, while in case of some other works the artefact either served as a working tool or was produced by specific working methods which determined its resultant character.

The ambition of the Design Week is not of course just presentation of an interesting curator exhibition, but to generally support the domestic design. Besides the curator part there were therefore also other sections on various aspects of design as industrial branch presented within the exhibition area – from a seedbed of young talents at a school, through small studios to producers. Director of the festival *Lubica Hustá* said in the interview for the *.tyždeň* magazine that it is just the cooperation between designers and producers

that is the weakest link in the chain. She also stated that the link should ideally lead to more orders placed with the domestic designers, improvement of their financial situation and in the first place to better quality design of the Slovak products in all imaginable branches. She is convinced that Slovak designers co-operating with Czech brands prevail because it seems that the companies in Slovakia still do not perceive design as a natural and profitable component of building their brands.

MEJD design tour 2014

Text by Helena Veličová

It is not necessary to introduce the Bratislava MEJD studio established by *Katarína Beličková* and *Štefan Nosko* in 2011 too much. The studio focusing on product design did thanks to their first-quality portfolio and successful presentations established themselves strongly in the contemporary Slovak design. The studio was this fall presented by three new collections at three various national shows of design.

You managed to prepare the so-called Mejd Design Tour 2014, in fact presentations of the most recent works at three festivals of design shownb within two months. Your first stop was your participation as the only Slovak studio in the prestigious London Design Festival's section Designjunction. You became a part of the startup brands from all around the world selected and the South American magazine Casa Vogue even ranked you among the ten most interesting presentations of the exhibition as a whole. How did your London presentation look like and what are the experiences and feelings that you brought?

Presentation at the *Designjunction* event brought us a lot of inspiration and motivation that we further work with now. There we met a lot of interesting people from various branches who were interested in our works and who find them very creative and very well produced. Even though there are never miracles following such events and this was also the case now, our participa-



tion in an event like *Designjunction* means just another step upwards on our way towards establishment of a studio capable of materializing the unique ideas and of doing well in the European competition.

Under the Sign of Deer Stag, Glass and Concrete. 16th year of the Prague Designblok

Text by Martina Lehmannová

In early October this year the 16th year of the *Designblok* show was held in Prague. *Designblok*, in the beginning just a humble show, is now an event in the public gaze and responded to internationally. The question is what else was different now from the previous years besides the disappearance of the customary rabbit from the visual connected with the slogan „You can never escape design!“ Was it replaced by a deer stag?

Author of the visual is *Salim Issa* and the white deer stag *Mates* is to personify pure beauty and uniqueness in the photograph. This is just what the heading of the organizers of *Designblok* reflects. The attention is in the first place paid to the unique products and concepts, but the fans of the product design anyway had a slice of the action. Presentation of 111 producers and distributors, 106 designers and designer studios from the Czech Republic and other 15 European countries was going on at 65 venues all over Prague. Unlike the previous years you can nowadays hardly find someone who visited them all and most visitors who wanted to break a sort of a record were happy to at least visit the super studios. There were four of them this year: *Európa*, *Hra*, *Openstudio* and *Art House*, while fashion shows were held at the *Church of Saint Simon and Jude*. The number of the visitors who ducked into the Super Studio

while at the *Designblok* exceeded 40 000, but those who visited the exhibition except for the Superstudio were as many as 56 700.

The Designs Do Not just Concern One Man: The deFORM Studio

Text by Jana Oravcová

They studied together at the Prague Academy of Arts, Architecture and Design and in 2011 established the *deFORM* studio. They have now several prizes under their belt. They were pronounced Discovery of the Year at the Czech Grand Design 2013. Their designs were created and produced for renowned companies and coporations. They participated in many domestic and foreign designer exhibitions. They in fall 2014 presented their products in design weeks held in *Bratislava*, *Prague*, *Budapest*, *Vienna* and *London*. We are now speaking of the Czecho-Slovak grouping of young designers which consists of *Václav Mlynář* and *Jakub Pollág*.

Unwillingness of producers to cooperate with professional designers is noticeable in Slovakia for quite some time now. You have, during the short period of time that you work as a professional designer, experienced cooperation based on specific designer products with several companies such as *Lasvit*, *du Pont*, *Bomma* etc. How do you perceive your cooperation with companies in the Czech Republic?

Jakub: It is true that the producers in Slovakia do not very much understand the potential of their cooperation with a designer. We now succeed in convincing the companies in the Czech Republic that cooperation with us is not only aimed at creation of an attractive product, but that such cooperation for example also concerns making the production process more efficient or enhancing a company's potential by other segments. These

are the issues that the companies do not often grasp themselves. It is therefore good if someone who does not normally work with them and who is just an external worker draws their attention to those aspects.

Václav: We are lucky to be turned to by interesting companies that we enjoy collaborating with and that let us have freedom in our creativity. This is crucial in cooperation, we would not otherwise go at it.

We Are Not Alone. The SELF Festival

Text by Michal Janák

SELF is a festival of graphical design, but at the same SELF is then not quite an event of graphical design, SELF concerns, that is to say, the overlaps of graphical representation into culture and society. It has been created and for the first time realized in 2012 by designers *Lubica Segečová* and *Eva Kašáková* and theoretician *Mária Rišková*. They claim that their motivation was to create a biennial event covering areas of their own interest in graphical design. It is “an instrument to confront the domestic (Slovak and Czech) scene with the current topics, and the intention is to support and to map *engagé* approach in the field of graphical design and visual communication”.

From September 5 to September 7 this year the premises in the vicinity of the Bratislava *Photoport* Gallery at *Pražská* hosted the second, this time already a fully-fledged year of the festival (for last year there was just a mini-self, basically “not a fully-fledged” event to provide scope for reflecting and telling the rest of the topics of the previous, introductory year). Holding the festival at the *Photoport* gallery was an adequate and appropriate step. The gallery is not large in area, yet compact and indented in terms of the space available. The premises provided certain degree of intimacy, emphasized the character of the topics connected with subculture and *avant-garde*. At the same time the event was broad enough to become „a festival“. In



terms of the contents it offered a series of lectures on *avant-garde* magazines connected with the exhibition held at the premises of the *Photoport* gallery. The car repair shops and garages which form a part of the premises hosted the IDEO and RISO workshops. There was a *Živel* (Element) party on Saturday.

Typo Poster in Bratislava

Text by Pavel Noga

Bratislava is at present a place promised to typographical posters. If you just take a walk downtown, almost every corner offers examples of posters which in the first place concern culture and which often consist of letters only. It may just be coincidence, but they immensely served as good background to an exhibition event concentrated on similar subject. *Satelit*, gallery of the Slovak Design Center in fact hosted exhibition entitled *Typoplagát* (typo poster) throughout September. Designers from Slovakia, the Czech Republic and Poland were invited to participate in the exhibition.

Works by authors connected – either as graduates or as teachers – with the Bratislava Academy of Fine Arts, the Prague Academy of Arts, Architecture and Design and the Lodz Academy of Art prevailed in the collection of the works displayed. All of the schools abound with typographical tradition.

The Lodz Academy of Art enjoys extraordinary position within the so-called Polish poster school besides as it totally exceeds it. It was for example represented by: *Slawomir Kosmynka*, *Slawomir Iwanski*, *Piotr Karczewski* or *Przemysław Hajek* whose constructivist compositions were supplemented by *Aleksandra Niepsuś*'s distinctive drawing style.

Other cities and schools such as Brno (*Jan Rajlich Jr.*, *Jiří Eliška*), Katowice (*Marian Oslislo*, *Tomasz Bierkowski*, *Jacek Mrowczyk*, *Paweł Krzywdą*), Košice (*Andrej Haščák*) and Cracow (*Piotr Kunc*, *Aleksandra Toborowicz*) were also represented in the exhibition. Works of some of

the exhibitors are totally dominated by the purely typographical form, so it was not difficult for them to choose a project already realized for the exhibition (*Petr Bosák*, *Robert Jansa*, *Braňo Matis*, *Karel Míšek* and *Martin Pecina*), while others created completely new posters especially for the exhibition (*Julo Nagy*, *Juraj Blaško*, *Palo Bálik*, and *Pavel Choma*). I finally collected over 170 works (some of the authors even provided several of them) by 81 designers.

The Icons of Danish furniture

Text by Pavla Rossini

Newly reconstructed historical marketplace building at Vinohrady of Prague became a year ago *mecca* for fans of the contemporary product design of the world brands. The premises which in terms of business focus on design furniture inspired me to organize the exhibition entitled "The Icons of Danish furniture". Having organized the event I tried to answer the question why the objects which came into existence more than half a century ago do not lose their topicality, still keep abreast of the times and their needs and why their quality still inspires even the contemporary authors of furniture. The show presented twenty most prominent Danish furniture designers through over a hundred of works. The show was composed chronologically. The selection criterion was not just the fact that the authors are concerned as icons of the Danish design, but also the fact that the pieces of furniture and lights exhibited are still produced at present, even though some of them were designed half a century ago. As these are not historically faithful replicas, but either the mass produced objects or those manufactured in small series, it is understandable that they underwent minor changes in construction and improvements in decades. With preservation of a high degree of handicraft the production techniques were also changed and the colors and upholstery etc. were also changing. They frequently come into existence in cooperation among

several producers including the non-Danish ones. The international character of contemporary designer creation may result in finding a certain national specific even in the contemporary Danish furniture design. The minimalistic look is often tempered by playfulness, detachment and irony. The sophistication and high degree of development also means that the author pays attention to what may not be seen with eye. The outcome is design for good life without being tyranny of taste and respecting at the same time the individual needs and lifestyles. It also contains critical self-reflection and social responsibility towards the environment. These are together with all of the social and political changes still the features which belong to the DNA of the Danish design.

What is Designer's Basis of Life?

Text by Zdeno Kolesár

Is institutionalized education a necessary prerequisite for a designer to competently work in his branch? Does it to the contrary suppress his talent and force him to follow the beaten paths? Is it better for a designer, while still at school, to focus on the exactly specified area of applied arts or is it more suitable to eliminate "the specific branch idiocy" and to let him, if he likes, produce free art? Is it more adequate for a school to develop the strengths of a future designer's personality or is it better to force him there to overcome his weaknesses? These are just a few issues behind the fundamental question: is school the basis of designer's life (is it to become one)? The question was posed by four curators of the exhibition held at the *Satelit* gallery and having viewed the event most visitors will, in accordance with the view of the exhibition's curators, answer: it is the basis of his life and yet it is not one, it is to become the basis of his life and yet it is not to become one.

Mária Rišková, *Maroš Schmidt*, *Lubomír Longauer* and *Livia Pemčáková*, curators of the exhibition enti-

tled *Škola základ života?* (School – Basis of Life), and at the same time authors of collections of the Slovak Design Museum, selected 17 authors born in the first half of the 20th century whose designer works are connected with Slovakia. The exhibition pointed out the continuity, but often even the discontinuity in development of individual designers from their school works or extracurricular works to those that they produced as full-blown professionals. Even though the number of the authors represented was limited and the works selected were not always completely representative, the exhibition contributes to the discussion on the productive methods of designer education within the context wider than just the domestic environment, especially if we wait to see the follow-up promised. The years that reflecting on and archiving designer artefacts were neglected are in our conditions at the same time an example of turning the fundamental research into the didactic and frequently even amusing discovery of wider background of works produced by those designers who were until now only connected with limited volume of their professional outputs or who were not known as authors of the otherwise well-known products.

Two Views of One Generation

Text by Zuzana Chlebová

The1989 Diskuse 2014 monograph (*The1989 Discussion 2014*) consists of two relatively independent parts. The monograph in fact includes two books holding dialogue. The first book is entitled *Diskuse 89* (*The 89 Discussion*) and is *de facto* an authentic reprint of a *samizdat* dating back to the period more than twenty five years ago. The original visual and the contents were kept and the book then became an authentic period testimony. How did the *samizdat* come into existence? Towards the end of the previous regime in 1988 *Jiří Pelcl* in cooperation with manager of the *Atika* group *Lilka Horáková* decided to publish an anthology to map the architectonic and designer works of their colleagues in the then Czechoslovakia. Pelcl turned to the authors



of his generation *i.e.* those who were born between 1950 and 1960. The introduction to the anthology states as follows: “24 authors were asked to write their works as contributions to the anthology, but 3 of them failed to provide them on time and one of them refused to participate” (Jiří Pelcl, one of the editors, needs of course to be included among the authors).

The first part of the publication then refers to the complicated situation as to the position of a designer in the pre-1989 period. The industry was not interested in the services of designers and so several of them produced the works resembling in terms of their character rather handicraft than design as characterized by modern style. Glassmakers, ceramists and textile designers worked as independent producers of their works which means that they were then operating independently of the industry. The state-owned corporations were only marginally collaborating with external designers. The domestic market was not saturated and sales of the product needed no special attention. The socialist enterprises were not keen on introducing designs and this is what the greatest frustration of designers resulted from.

The same authors were under new circumstances again asked to provide their reflection essays, observations or short essays to the new anthology to map their activities from 1989 until present.

Contribution by Sandra Hirschová to the Current Debate on Design

Text by Monika Miklášová

Research and theory of design receive ever increasing attention in the European context. From the sixties the forms, the issues under research and the specific methods of research were changing in the first place in the German speaking nations de-

pending on the social and economic changes. Emergence of the economic crisis once again resulted in thematization of the practices, procedures and methods of designing. The designing process does according to the theoreticians of design recently also include epistemic qualities due to which the designing rules were systematized and thus contributed to the promotion of commercial development of products. Research of the phenomenon is however inseparable from the analysis of the material, media, aesthetic and technological conditions within the social and economic context. The current debate was enriched by book of Sandra Hirschová entitled *Navrhovanie a prevrat. Priemyselný dizajn ako socioekonomický nástroj tvorenia hodnôt* (*Designing and Design. Industrial Design as Social and Economic Instrument to Create Values*) which also includes practical research on the topic under question. The publication just mentioned follows what tasks belong to the industrial design within economic upheavals and social and economic transformations. The author is in the first place looking for the answers to the question what such upheavals in the field of economy and society mean and what stimulates human efforts to make constant progress. Social and economic processes detailed in her work are cycles consisting of upheavals and stages of cultural transformation. The process of upheaval is often in correlation with the term crisis which is mostly ascribed negative meaning. *Hirschová* does on the basis of the etymologic meaning of that word associate the term crisis with the decisive changes which may be perceived positively. The theoreticians that she drew on in framing her theory claim that the economic phenomenon is the reason of changes in design.

London Suburb. Archigram and Mental City Images

Text by Sonia de Puineuf

There is special place reserved to experimental magazines in the history of graphical design. One of them is also *Archigram* magazine published from 1961 to 1970 by a group of young London architects. The editing adventure of theirs the initial ambition of which was to stir up the stagnating surface of the international architecture and urbanism, is an excellent illustration of how the graphical design supported by references from the period culture and technology broke into the level of inspirational images of collective subconscious mind. *Archigram* magazine is in fact fascination nowadays, too – or especially nowadays that many of the magazine's ideas are obviously expanded on in essays on the contemporary appearance of the city. It is therefore interesting to take a closer look at the context of the decade that the magazine was published in and to clarify the various relations of *Archigram* magazine with London's cultural history.

The first issue of *Archigram* was published in May 1961 as a two-page black-and-white photocopy supplemented by a red stamp (made of potato!) as initiative by *Peter Cook* and *David Green*. The two young architects “typeset” their text in a quite non-academic form: they simply put the handwritten paper scraps together with the excerpts of the typewritten text. In the magazine they declared that it concerned “publication of the opinion of the new generation of architecture” and promise further more detailed insights into the sensitive aspects of architectonic works. They finally emphasize their ambition “to overcome the declining image of *Bauhaus* which represents an offense to functionalism”. *Archigram* magazine is then published as a thunderous manifest (or cable) of the young generation which is not satisfied with the treacherous situation of modern architecture of the period.

20 rokov
časopisu
designum

d

*NEZABUDNÚŤ
NA PREDPLATNÉ
DESIGNUM 2015*



designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 04
rok / year 2014
ročník / volume XX
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
fax: + 421 2 204 77 310
scd@scd.sk
www.scd.sk

dátum vydania / date of publishing

december 2014

vedúca redaktorka / editor in chief

Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarášová

jazykový preklad / translation

Rastislav Majorský

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

Ján M. Bahna, Palo Bálik,
Sabína Jankovičová,
Sylvia Jokelová, Zdeno Kolesár,
Sonia de Puineuf, Martin Struss

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský
Juraj Blaško

písmo / typeface

Akkurat (www.lineto.com)
Comenia Serif (www.stormtype.com)

obálka / cover

Vladislav Rostoka: Denník, 2006,
pero, papier, 150 × 212 mm
Foto: Lubomír Longauer

papier / paper

G-Print

tlač / printing

Bind print, Bratislava

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
www.predplatne.net

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa

v kníkupectvách a galériách v Bratislave

Satelit SCD, Artforum, Knižnica
SCD, Galéria Medium, SNG
Bratislava, Martinus

v kníkupectvách a galériách mimo Bratislavu

Artforum v Žiline, Košiciach a Trnave

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

