

01 obsah designum²2010

časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 02 rok / year: 2010

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XVI cena / price: 2,16 €

MÚZEUM

- vízia

02

Na začiatok...
redakcia

03

**Potreby reálne
a potreby ideálne:
Prečo je dôležité založiť
zbierkovú inštitúciu pre
dizajn?**

Katarína Hubová, Lubomír
Longauer, Mária Rišková

08

Anketa
redakcia

14

**Umeleckopriemyselné
múzeum na Slovensku
v roku 1928?**
Zuzana Šidliková

18

**K niektorým problémom
umeleckého priemyslu**
Václav Kautman

XX
design.sk

Ukážky slovenského dizajnu

designum²2010

MÚZEUM

- na Slovensku

20

**Dokumentácia užitého
umenia v múzeách**
Marta Janovičková

24

**Úžitkové umenie,
umelecký priemysel
a dizajn v zbierkach
inštitúcií**

Vladimíra Büngerová

- v zahraničí

30

**Múzea v Európe
- krátky exkurz**
Lubica Pavlovičová

34

**O zbierkach, ľudoch
a dobrom vkuse: príbeh
Umeleckopriemyselného
múzea v Prahe**

Lucie Zadražilová

40

**Pochopená kultúra
a kultúrnosť**
Mária Rišková

46

**Dansk Plakatmuseum
v novom a svojom**
Dušan Junek

48

**Múzeum v Lublane
má už takmer
štyridsať rokov**
Špela Šubič

50

Múzea na internete
Soňa Houšková

RETROSPEKTÍVNE

- história

56

**výskum
Škola ako stredobod
myslenia a tvorby**
Časť II.

Iva Mojžišová

MÚZEUM

- teoreticky a prakticky

69

**Revitalizácia technických
pamiatok - prioritná úloha
dnešných dní na zachovanie
priemyselného dedičstva**
Dagmar Lobodová

74

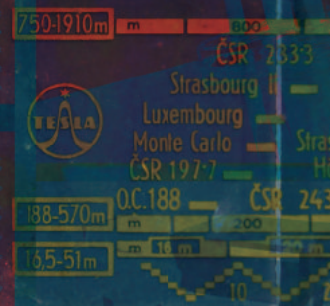
**infobox
Podujatia, výstavy, súťaže**
redakcia

80

**summary
School as the midpoint of
thought and creation**
preklad Matej Gyárfás

88

tiráž



Na začiatok...

Príprava aktuálneho čísla časopisu **designum**, venovaného otázkam a odpovediam na tému „**múzeum dizajnu**“ (ďalej MD), si vyžiadala dlhší čas na prípravu a realizáciu. Aj napriek náročnosti zvolenej problematiky sa nám podarilo získať relatívne bohatý materiál, ktorý z rôznych uhlov pohľadu prináša stanoviská teoretikov a praktikov z oblastí úžitkového umenia, architektúry a dizajnu.

Po viacerých diskusiách sme sa rozhodli zoskupit príspevky do troch okruhov. V úvodnej časti, ktorý sme nazvali Vízia, nájdete reflexie Kataríny Hubovej, Ľubomíra Longauera a Márie Riškovej, ako aj názory viacerých dizajnérov, architektov a teoretikov na problematiku MD. V časti Na Slovensku sú okrem iného články týkajúce sa zbierok úžitkového umenia v Slovenskej národnej galérii a Múzeu mesta Bratislavy. Vznik, charakter zbierok a spôsoby fungovania obdobných inštitúcií v Európe hodnotíme v tretej časti, prostredníctvom príspevkov o UPM v Prahe, Múzeu umenia Olomouc, Dansk Plakatumuseum v meste Aarhus, Múzeu architektúry v Ľublane a o múzeách na internete.

V súčinnosti s teoretickou reflexiou problematiky sme sa rozhodli predstaviť aj vizuálny materiál – príklady súčasných dizajnerských prác a tiež produktov z minulého storočia, ktoré reprezentujú rôzne polohy dizajnerskej tvorby. Aj ukážky nášho „virtuálneho (fiktívneho) múzea“ majú pripomenúť, že na Slovensku je potrebná inštitúcia, ktorá by systematicky budovala zbierku tohto typu.

Toto číslo časopisu by nemohlo vzniknúť bez spolupráce s nadšenými prívržencami slovenského dizajnu. Rovnako oceňujeme ústretovosť a pochopenie zahraničných prispievateľov. Naše úsilie, hoci čiastkové a zhmotnené do podoby jedného čísla časopisu designum, je iba úvodným vykročením, znovuo tvorením problému. Veríme, že nájdeme správny spôsob, ako prejsť od slov k činom.

#

Potreby reálne a potreby ideálne:

Prečo je dôležité založiť zbierkovú inštitúciu pre dizajn?

Katarína Hubová, riaditeľka SCD

Mať možnosť poučiť sa o hodnotách materiálnej kultúry, môcť na ňu nadviazať, lepšie spoznať vlastné korene, ohmatať rukami alebo pohľadom predmety, ktoré vytvorili ľudia dvadsať, sto alebo aj viac rokov pred nami. Hľadať a nachádzať tradície tam, kde zdanlivo nie sú, konfrontovať sa a tvoriť s myšlienkou, že aj ďalšie generácie budú môcť vidieť a dotknúť sa vecí, ktoré vznikli na tomto území – to je priama skúsenosť, ktorá sa nedá ničím nahradiť, a je to i túžba mnohých z nás.

Slovenské centrum dizajnu sa pred pár rokmi zmenou vedenia rozhodlo pokračovať v iniciatíve zriadiť inštitúciu, ktorá by sústreďovala, ochraňovala, spracovávala a prezentovala predmety úžitkového umenia, produkty priemyselnej výroby a produkciu v oblasti grafického dizajnu. Zámerne sa vyhýbam slovu múzeum, lebo si uvedomujem, že založiť v súčasnosti typ inštitúcie, ktoré po celom svete vznikali v 19. storočí, je z viacerých dôvodov nemožné. Ale aj napriek tomu nám na Slovensku umeleckopriemyselné múzeum, aké je napríklad v Prahe, nesmierne chýba. Existujú tu síce inštitúcie, ktoré čiastočne mapujú spomínané oblasti, napríklad Etnografické múzeum v Martine, Slovenské národné múzeum, Slovenské technické múzeum v Košiciach alebo Slovenská národná galéria, ale dizajn, ktorý súvisí s priemyselnou výrobou, a grafický dizajn sú stále mimo záujmu. Je tiež alarmujúce, ako málo je teoretikov, ktorí by sa spomínanej problematike venovali. Existencia takejto inštitúcie by nesmierne pomohla rozvoju teórie dizajnu a úžitkového umenia. Pomohla by aj mladej generácii dizajnérov, študentom, ale aj laickej verejnosti vnímať hodnoty, ktoré dizajn má. Nie sú to len predmety každodennej potreby sprevádzajúce náš život od rána do večera, ale vypovedajú aj o materiálnych a intelektuálnych schopnostiach a zručnostiach spoločnosti. Mnohí z nás s obavou sledujeme, ako rýchlo sa vytrácajú z nášho života. Bude treba vynaložiť veľa úsilia, aby sa aspoň časť histórie ľudskej aktivity, tvorivosti a vynaliezavosti dala zrekonštruovať.

Aktivity SCD sú už dávnejšie cielene zamerané na sledovanie histórie dizajnu. Najsystematickejšie sleduje históriu dizajnu na Slovensku rubrika Retrospektívne v časopise designum. Vydávame tiež publikácie o dizajne, napríklad reedíciu Kapitól z dejín dizajnu, Kapitoly z dejín grafického dizajnu, ale aj Dizajn na Slovensku 1990 – 2005. Dizajny, ktoré sme popisali v tejto publikácii, sú už zaznamenanou súčasťou histórie. Vydávame množstvo tlačových dokumentov k našim aktivitám – výstavám, súťažiam – a ich cieľom nie je len propagovať udalosť, ale dokumentovať predmety, mená, vývoj.

To, čo cítim viacerí, že je najvyšší čas začať so zbierkou, je dôvodom, prečo nám mnohí dizajnéri v posledných rokoch venovali svoje archívne materiály, za čo sme im nesmierne vďační. Dizajnér Ján Vikrut (1928) daroval SCD dobové fotografie svojich návrhov a výrobkov Tesly Bratislava, Vrábľa, Orava... Z archívu fotografií Tíbor Herchla (1928) sú v dokumentácii SCD jeho práce. Ján Čalovka (1936) okrem svojho rozsiahleho fotoarchívu daroval aj rôzne iné predmety. Z darov sme vydali ročenku SCD – Archív dizajnu 2005. Sú v ňom aj ukážky grafického dizajnu od Jaroslava Vodrážku, Andreja Kováčika a Martina Benku.

Obrovskou motiváciou na získanie priestoru pre stálu expozíciu dizajnu bolo pre nás objavenie a zachránenie výrobného programu stoličiek Tatra Nábytok Pravenec, čo sa podarilo v poslednej chvíli. Zistenie, že mnohí dizajnéri sú ochotní svoje veci darovať a chcú podporiť vznik spomínanej inštitúcie, nás ďalej motivuje ku krokom, ktoré vedú k naplneniu tohto cieľa.

>

**Lubomír Longauer, profesor na Katedre
výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty
UKF v Nitre, grafický dizajnér a publicista**

- Prvý pokus o založenie umeleckopriemyselného múzea v Bratislave bol zaznamenaný v roku 1928. Bol neúspešný, pretože Antonín Hořejš s myšlienkou vybudovania múzea neuspel kvôli prebiehajúcej hospodárskej kríze. Odvtedy uplynulo 82 rokov. Počas nich sa vystriedalo na Slovensku niekoľko režimov. Prišli zmeny a turbulencie súvisiace s prvou Slovenskou republikou, tvorivé prostredie Školy umeleckých remesiel zaniklo a s ním aj snaha o vznik múzea. Spojenie školy a myšlienky založenia múzea nebolo náhodné. Umeleckopriemyselné múzea vznikali v 19. storočí ako doplnok k umeleckopriemyselnému školstvu, pričom v ostatných stredoeurópskych krajinách takéto inštitúcie existujú dodnes.

Približne desať rokov trvajúca éra Školy umeleckých remesiel v Bratislave je na Slovensku dokumentovaná priam úboho. Pritom to bola poctivo a poriadne vedená škola, ktorá práce žiakov vystavovala, archivovala a budovala vlastnú knižnicu. Jej archív sa však rozplynul dostratena, dnes je vzácnym materiálom čokoľvek, čo sa týka jej histórie. V roku 1936 ŠUR usporiadala výstavu žiackych prác v Umeleckopriemyselnom múzeu v Prahe. Zachovala sa aj fotografia z návštevy prezidenta ČSR Edvarda Beneša na tejto výstave. Počiatky slovenského dizajnu v dnešnom chápaní začali práve v tomto čase.

V roku 1949 bola v Bratislave založená Slovenská národná galéria. Čiastočne sa venovala aj zbieraniu a dokumentácii úžitkového umenia. Nikdy to však nebola činnosť, ktorá by plnohodnotne nahradila špecializované múzeum. Smutné je, že aj táto postupne upadala a v súčasnosti je jej stav neúnosný a alarmujúci.

Treba s tým niečo robiť! Je mi jasné, že takéto múzeum bez iniciatívy výtvarníkov nevznikne. V súčasnosti počúvame výhovorky na krízu, vždy na nedostatok peňazí a priestorov. Takto sa nedočkáme múzea nikdy. Mali by sme prestať počúvať výhovorky politikov, a pravdupovediac, nemôžeme to zvaliť iba na nich. Žiada sa začať tak ako farár Andrej Kmeť – začať zbierať, čo ako skromne, ale začať. Možno akciou výtvarníci sami sebe – to jest z darov. Napríklad je možné založiť zbierku grafického dizajnu v širokom ponímaní tohto pojmu. Nemáme originály mnohých zaujímavých plagátov, ktoré sú už nenávratne stratené, nemáme ani mnohé výtlačky. A čo časopisy ako Slovenská grafika, Slovenská grafia či Slovenský typograf? Po jednom, nanajvýš dvoch exemplároch! Ani to nie kompletných. V slovenských knižniciach sú v katastrofálnom stave knižné obálky, ktoré nik osobitne nearchivoval, a väčšina z nich je značne poškodená. Ani sa mi nechce vypočítavať, čo všetko treba. Len s veľkou, ale naozaj veľkou námahou zdokumentujeme slovenské plagáty 20. storočia. Je to smutné, ale niektoré veci sú nenávratne zničené. A to sa dali získať zadarmo, bez nákupov, len včasným archivovaním.

Málokto výtvarník si praje, aby jeho tvorba skončila v odpadkoch. Bolo by potrebné vybudovať aj zbierku tzv. „vizuálneho argotu“, zhromaždiť výtvary komunistického názornej agitácie. Zoberme si len také nápisy na obchodoch z čias komunistického totalitného režimu, ktorých nostalgický efekt už začína pôsobiť. Príklad z praxe – chcel som zachrániť jeden z najkrajších funkcionalistických logotypov, plechový fabrický nápis Gumon. Bohužiaľ, pri búračke skončil v troskách. O podobných skúsenostiach by som mohol napísať celú štúdiu.



Peter Bohuš – čalúnené kreslo Reno. Výrobca: Domark s.r.o., Žilina, 1997. Národná cena za dizajn 1997.

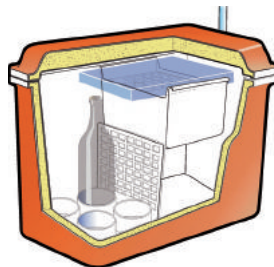
Musíme sa však venovať ďalším, rovnako dôležitým oblastiam slovenského úžitkového umenia a dizajnu. Nemáme spracovanú takú podenkovú činnosť, ako je výstavníctvo. Čo by sme dnes dali za kvalitný snímok z Fullových realizácií výstav na prelome 20. a 30. rokov! Spomeňme trebárs pozoruhodné výstavnícke realizácie Ivana Štěpána alebo Milana Veselého na veľtrhoch Incheba v časoch normalizácie. Je toho veľmi veľa, čo treba zachrániť a zdokumentovať. Napríklad výrobky firiem Sandrik, Keramika Modra, neskôr bratislavskej Tesly, nemáme zachovanú poriadnu kolekciu slovenskej módy, a to si spomínam len tak náhodne. Nie je pravda, že na Slovensku „nič nebolo“. Dejiny pokračujú každú sekundu. Treba ich len spracovať. Našou hlavnou povinnosťou je však zastaviť doterajší prepád. Zachráňme, čo sa z nášho kultúrneho dedičstva v tejto oblasti zachrániť dá, vytvoríme základ zbierky. Koľko ráz sme za posledných dvadsať rokov videli, ako sa predáva „nadbytočný štátny majetok“? Pritom netreba miliardové investície, na úvod stačí nájsť miesto na zbierku.

Začať, to je náš spoločný cieľ! Zapíňať diery. Čas dramaticky pracuje proti nám, veď zanedbávame aj výberové archivovanie súčasnej produkcie. To nemusia byť nákupy cez umeleckú komisiu, stačia dary a nákupy v bežných obchodoch, pár ľudí, zásuvkové skrine, regály a sklad. A hlavne chuť. Už včera bolo neskoro. Od pádu komunizmu uplynulo dvadsať rokov, je čas sa pohnúť.

A na záver jedna dôležitá poznámka. Takáto inštitúcia nemôže vzniknúť bez podpory úradov, to znamená politikov. Mala by stáť nad záujmami politických strán. Preto vyzývame celú kultúrnu obec na spoluprácu. Do nej nepatria len tvorcovia kultúry, ale i jej konzumenti. Je v záujme všetkých, aby bola čo najširšia. Bolo by dobré, keby sa do nej začlenili aj politici.

Absenciu tohto typu múzea považujeme za najväčšie manko slovenskej kultúry.





Tibor Herchl - prenosná chladnička AKUBOX,
návrh a model vyhotovený v roku 1984,
realizácia sa neuskutočnila.
Výrobca: CALEX Zlaté Moravce.

Mária Rišková, historička umenia a kultúrna manažérka

- || Otázka „načo zbierať dizajn“ je v našom prípade iba rečnícka a pre mnohých „od fachu“ sú odpovede na ňu samozrejmosťou. Táto otázka vyplýva z potreby akejsi „predbežnej obrany“ a vysvetlenia záujmov tých, čo vedia, že naďalej odkladať vytvorenie zbierky dizajnu a úžitkového umenia na Slovensku by bolo vážnou chybou.

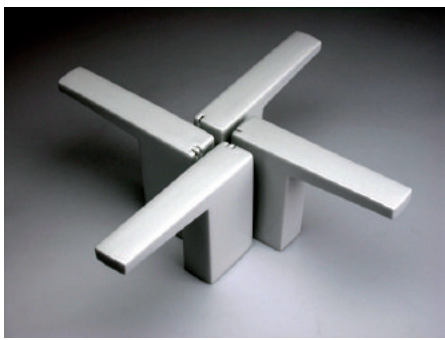
Moji kolegovia Katarína Hubová a Ľubomír Longauer mnohé z týchto záujmov načrtli - zastaviť miznutie a ničenie hodnôt, kultúrneho dedičstva; spracovanie histórie; potreba systematickej teoretickej práce a jej podpora; tiež podpora tvorby s ohľadom na motiváciu dizajnérov. Ich argumenty patria kultúrnej verejnosti, no aj pochybovačom spomedzi kolegov a do veľkej miery politikom (pre tých by ešte bolo treba neustále opakovať argumenty o ekonomickej návratnosti investícií do kultúry). Ja by som rada pridala pár poznámok adresovaných špeciálne mladšej a najmladšej generácii (sme to my, kto využije ovocie takejto inštitúcie najviac) a skeptikom, čo pochybujú o relevantnosti jej vzniku v ére sieťovej kultúry a boomu informácií.

Už na prvý pohľad je dnes dizajnu plno - je všade naokolo prirodzene, aj v očiach verejnosti sa rozširuje vedomie o jeho prítomnosti. Sme svedkami nebývalého nárastu záujmu o dizajn v rôznych formách. Mladí autori a organizátori zakladajú ateliéry, obchodíky s dizajnom, internetové obchody, aktívne sa rozširuje kultúra dizajnu. Treba tento záujem využiť, sme permanentne v období zakladateľského nadšenia. Ja som zástankyňou distribuovaného spôsobu šírenia kultúry, pretože kultúra potrebuje energiu jednotlivcov, malých skupín, dočasných priestorov, energiu vznikania a premeny. Táto energia tu teraz je, nahromadila sa a vytvára čoraz lepšie

podmienky. (Jednoducho povedané - je to pre koho urobiť.) Táto energia potrebuje ďalšie kroky - ďalšiu podporu odbornú, podporu ekonomickú a politickú. Popri tejto živej kultúre musí existovať profesionálna, verejne spravovaná inštitúcia, ktorá zbiera, dokumentuje, podporuje odborné a organizačné, udržiava kontakt so svetom aj v ťažkých medziobdobiach, v ktorých sa môže ocitnúť privátna sféra či jednotlivci.

Musí existovať je možno sporné - nemusí, pretože podľa mňa existujú potreby reálne a potreby ideálne. V ideálnom prípade by u nás zbierkotvorná inštitúcia, ktorá sa komplexne stará o dizajn a úžitkové remeslo, existovala. Do akej miery sa naša realita priblíži k ideálnemu stavu, je na nás. Ak sa nepohneme s touto iniciatívou dnes, o pár rokov budú ďalší stáť pred tou istou situáciou. Kam s prototypmi diel, originálmi, rodinnými zbierkami... Každý z nás, kto sa dizajnu venuje aspoň trochu, má zbierku - návrhov, výtlačkov, historických kusov, odborných publikácií. Mnohé z toho sa časom stane súčasťou súkromných, firemných, zahraničných zbierok, a teda možnosť prístupnosti k nim pre verejnosť a odborníkov bude vždy otázna.





Miloš Nemeč - soľnička a korenička PLUS, 2003.

Zachovanie multimedialneho, digitálneho kultúrneho dedičstva je ďalším argumentom, prečo na založenie zbierky nie je nevhodný čas. Dizajn sa vyvíja, s ním médiá, ktorými sa prezentuje. Ochrana diel, ktoré vznikajú prostredníctvom efemérnych technológií, sú šírené digitálnymi technológiami atď., je v zahraničných pamäťových a kultúrnych inštitúciách top témou. Pri tomto type tvorby je ich miznutie rýchlejšie ako pri iných médiách a technológiách.

Ani výčitka, že dnes je zakladanie zbierky nesúčasná, podľa mňa neobstojí. Archívy, databázy, zbieranie, zhromažďovanie a zdieľanie informácií sú tým najtrendovejším, čo sa dnes deje. Z vlastnej skúsenosti i pozorovania viem, že mladé generácie zbierky a zbieranie milujú. Prostredníctvom sociálnych sietí si dnes ľudia nevymieňajú iba milióny liniek súvisiacich s voľnočasovými aktivitami, ale sú relevantnou zásobárňou informácií v profesionálnej oblasti. Databázy informácií, stránky s reprodukciami diel, ktoré vznikajú hoci amatérsky, sú zdrojom nečakaných súvislostí. Aj s týmito aspektmi musí rátať vznikajúci projekt zbierok dizajnu.

Zbierky informácií, ktoré vznikajú na internete, či už organizované inštitúciami, alebo vytvárané spojením informácií jednotlivcov, hodnotím pozitívne. Ibaže ja netúžim len si prezeráť na internete zbierky iných. Naopak, potrebujem tam vidieť informácie a dokumentáciu toho, čo bolo vytvorené tu, vysielat', nielen prijímať. Na začiatku je artefakt/dielo, ktoré fyzicky existuje - kde je? Bude stačiť o pár rokov jedna jeho málo kvalitná fotografia? Podobných otázok je v súčasnej práci s informáciami tisíce. A ide aj o koncepciu zbierania informácií a ich triedenia. Zbierky, ktoré u nás existujú, sú čiastkové a nemajú komplexnú filozofiu. Zbierka dizajnu dnes

musí mať dokonale spracovanú databázu, ktorá je nielen systematická, ale aj kontextuálna. Tým sa automaticky stáva partnerom pre zahraničné, profesionálov z iných oblastí, tvorcov i verejnosť.

Často počúvam kritiku absencie teoretikov, nedostatkov organizátorov, v oblasti dizajnu obzvlášť. Vznik zbierkotvornej inštitúcie by umožnil viacerým kolegom venovať sa výskumu radikálnejšie a s väčším nasadením. (Byť teoretikom na voľnej nohe a venovať sa koncentrovane výskumu bez podpory inštitúcií je takmer nemožné; práca teoretika, možno aj kurátora, sa ešte stále pokladá takmer za samozrejmosť - podľa toho sú jej výsledky hodnotené a na základe tohto podhodnotenia sa jej venuje primeraný počet profesionálov.)

Pri vzniku najväčších svetových zbierok dizajnu stáli súkromní donori. Dnes je podpora z verejných zdrojov, prípadne celá správa týchto inštitúcií v rukách štátu v Európe štandardom. Ak ani v budúcnosti nedokážeme získať podporu verejných činiteľov (podpora Slovenského centra dizajnu je však už veľmi dobrým signálom), tak sa musíme obrátiť a spoľahnúť na privátny sektor a občiansky aktivizmus a vybudovať zbierku starým osvedčeným spôsobom, s prihliadnutím na nové možnosti práce s informáciami. Potom sa možno verejná správa začne zaujímať o hodnoty, ktoré už budú zhromaždené. Ak medzičasom nebudú mnohé stratené navždy.

#

O krátku úvahu v súvislosti s témou umeleckopriemyselného múzea sme požiadali niekoľko osobností.

1. Prečo Slovensko potrebuje umeleckopriemyselné múzeum, resp. múzeum dizajnu?
2. Aké aktivity by malo takéto múzeum vyvíjať?
3. Ktoré slovenské dizajnérske produkty by v ňom nemali chýbať?

Zdeno Kolesár

Teoretik dizajnu

1. Umeleckopriemyselné múzeá vznikali vo vyspelých krajinách v druhej polovici 19. storočia. To prvé v roku 1852 v Londýne. Cieľ pri jeho zakladaní bol pragmatický: udržať britskú priemyselnú hegemoniu. Osvietené osobnosti ako Henry Cole už vtedy vedeli, že ak majú byť britské výrobky lepšie než produkcia zvyšku sveta, musí ich kvalita zahrnúť aj dizajn. Akvizície umeleckopriemyselných múzeí v 19. storočí sa však dominantne zameriavali na umelecké remeslo, a tak bol ich reálny vplyv na kvalitu bežnej výroby diskutabilný. Preto neskôr dochádzalo ku korekciám v zameraní takýchto múzeí, aby sa z konvenčných múzeí s vitrínami a podstavcami zmenili na dynamické inštitúcie, ktoré by skutočne mohli inšpirovať dizajnérov, výrobcov a obchodníkov a vplývať na vkus bežných ľudí. Príklad by som opäť uviedol z Veľkej Británie: londýnske Múzeum dizajnu je inštitúciou organizujúcou odborné mienkotvorné výstavy a pritom dokáže komunikovať so širokými vrstvami. Ak dnes na Slovensku politici deklarujú snahu vytvoriť vzdelanostnú ekonomiku, mali by si uvedomiť, že práve dizajn je jej dôležitou a nevyhnutnou súčasťou. Po stránke technickej vyspelosti dnes nepredstavujeme svetovú špičku a pri obmedzených finančných možnostiach sa do nej sotva prepracujeme, ale dizajnérsky potenciál máme porovnateľný so svetom a ten je možné využiť aj pri skromnejších investíciách. Máme síce Slovenské centrum dizajnu, ale je tu rad aktivít, ktoré zastrešiť nemôže.
2. Základom by iste mala byť akvizičná činnosť. Je toho mnoho, čo je dnes ešte možné získať, ale o pár rokov to už bude nenávratne stratené. Zo staršieho, ale aj nedávneho obdobia. Pred pár rokmi napríklad umreli zakladateľské osobnosti slovenského dizajnu Igor Didov a Jarolím Vavro, o ktorých pozostalosť sa nikto nestará. Okrem toho na Slovensku v oblasti úžitkových

design.sk



Ondrej Cverha - stolička.
Výrobca: Tatra nábytkáreň Pravenec, 80. roky.

výtvarných disciplín žalostne chýba inštitúcia, ktorá by sa venovala základnému výskumu. S kolegami - historikmi dizajnu na to narážame na každom kroku. S akoukoľvek problematikou treba začínať „z gruntu“ - brodiť sa kvantami nešpecifikovaných archívnych materiálov, hľadať v najrôznejších inštitúciách a u súkromníkov. A napokon výstavné a rôzne osvetové aktivity. Umeleckopriemyselné múzeum by malo potenciál oslovíť úplne bežných ľudí podujatiami viazanými na najobyčajnejšie ľudské činnosti. Mnohí ľudia nechodia do galérií, lebo sú presvedčení, že voľné umenie, a obzvlášť to súčasné, je akési „panské huncútstvo“, ktorému nerozumejú. Ale som presvedčený, že by prišli na výstavu, kde si môžu sadnúť na stoličku a porovnať ju s inou. Či už by sme novú inštitúciu nazvali umeleckopriemyselným múzeom, alebo múzeom dizajnu, mohla by u nás zvýšiť všeobecný kultúrny štandard. A pri rozumnom vyvážení serióznejších a zábavných aktivít by nemuselo zívvať prázdnotou ako iné naše múzeá.

3. Je toho dosť, čo by mohlo zaujať domácich aj zahraničných návštevníkov. Zo staršieho obdobia napríklad vynikajúce slovenské sklárske výrobky, produkty z kovov či nábytok z ohýbaného dreva. A v mladšej histórii až po súčasnosť možno nájsť tiež množstvo výrobkov, alebo aspoň nerealizovaných dizajnerských návrhov, porovnateľných so svetovou úrovňou. Okrem toho by sa dala s pomerne nízkymi nákladmi vybudovať aj solídna zbierka zahraničného dizajnu. Diela Picassa alebo Hirsta do Slovenskej národnej galérie sotva kúpime, ale nábytok od Josefa Hoffmanna či súčasných špičkových dizajnérov je neporovnateľne dostupnejší.

Ján M. Bahna

Prezident Spolku architektov Slovenska

1. - 3. Slovensko dobieha svoje civilizačné deficity. Prvé slovenské inštitúcie národného charakteru a významu (Národné divadlo) boli založené pred deväťdesiatimi rokmi, po vzniku Československej republiky. Druhá vlna pokračovala v rokoch 1949 - 1950 (SNG, VŠVU, umelecké zväzy...). Nasledovala federácia v roku 1968 a tento proces štátnosti sa zavíšil vznikom novej Slovenskej republiky v roku 1993. Málo občanov a politikov na Slovensku si vtedy bolo vedomých, čo to znamená mať vlastný štát, mať hlavné mesto štátu a čo to znamená vládnuť si sám. Európske krajiny si budovali svoje umeleckopriemyselné múzeá v 19. storočí. V našom teritóriu po vzore múzea MAK vo Viedni (1854) vzniklo podobné múzeum v Budapešti a Prahe. Umelecké remeslá zažívali v tých rokoch zlaté časy. Wagnerovská a hoffmannovská Viedeň s nastupujúcou secesiou a neskôr Werkbundom a Wiener Werkstätte zanechala kultúrnej histórii obrovský poklad. Tieto šperky umeleckých remesiel sú deponované a spracovávané v tých noblesných budovách, ku ktorým si múzeá pristavujú a pripikujú nové objekty, kde zhromažďujú súčasnosť. Dodnes idú Hoffmannove kreslá, lampy, sklo či porcelán za trojnásobné ceny ako sochy Fritza Wotrubu. Prečo Slovensko potrebuje umeleckopriemyselné múzeum? Slovensko toho potrebuje strašne veľa a hlavne kultúru, vzťah k histórii, a k tomu všetkému patrí aj umeleckopriemyselné múzeum, možno teraz sa to bude volať múzeum dizajnu.

Toto múzeum by malo niekoľko rokov sústreďovať a mapovať dedičstvo. Paralelne by malo pôsobiť výstavníckou a publikačnou činnosťou v zmysle súčasného Slovenského centra dizajnu. Postupne by malo zhromaždiť základ stálej expozície, ktorá by bola dopĺňaná aktuálnymi výstavami.

Ako architekti máme prirodzene záujem o zbierky nábytku a interiérových prvkov. Zbierky plánovaného múzea architektúry sú rozptýlené asi na štyroch miestach. Od čias Kláry Kubičkovej sa ani v SNG nikto sústavne nevenuje architektúre. Pri súčasnom stave kultúry nevidím perspektívu vzniku samostatného múzea architektúry, preto podporujeme vznik múzea dizajnu, kde by našla miesto aj participujúca časť súvisiaca s architektúrou.





Patrik Illo – súprava Pinocchio. Výrobca: Rona a.s. Lednické Rovne, 2003. Práca je tiež súčasťou zbierky UPM Praha.



Marta Bošelová – z kolekcie Grafika v odevu, technika: autorská pletenina, materiál: viskóza, bavlna, 1989.

Tibor Uhrín

Dizajnér a pedagóg na Katedre dizajnu TU v Košiciach

1. Pretože ho nemáme. Mali sme ho počas Rakúsko-Uhorska v Budapešti a v ére Československa v Prahe. Teraz nám chýba. V súčasnosti žiadna iná inštitúcia nezastupuje jeho funkciu. Priemyselné výrobky sa čoraz rýchlejšie spotrebúvajú a vyhadzujú. Hrozí, že napríklad celé obdobie socializmu nebude už nikdy možné kompletne zmapovať.
2. Zbierať, chrániť, reštaurovať, skúmať, príťažlivo prezentovať... úžitkové umenie a dizajn.
3. Prvé, čo mi napadlo, sú ohýbané stoličky od najstarších „thonetiek“ vyrobených vo Veľkých Uherciach až po súčasné z Tatra nábytkárne. Myslím si, že by to bola silná kolekcia. Ďalšími sú telefóny z Tesly Stropkov, zopár som pre budúce múzeum zhromaždil, aby nebolo neskoro. Klasické telefóny s číselníkom sa už takmer nepoužívajú a vyhadzujú sa vo veľkom. Určite by sa našlo ešte oveľa viac vecí. Už len všetky Národné ceny za dizajn v SR by tvorili jednu zaujímavú prehliadku. Mali by to byť najmä veci z nášho prostredia, prípadne svetové, ktoré ovplyvnili našu hmotnú kultúru.

Agáta Žáčková

Teoretička a autorka jednej z koncepcií na zriadenie umeleckopriemyselného múzea

1. V sieti slovenských múzeí a galérií podľa môjho názoru takáto inštitúcia doposiaľ chýba, hoci vážnejšie pokusy o jej založenie v priebehu 80. a 90. rokov už boli zo strany SNG a MK SR. Finančné, ale tiež priestorové problémy tomu nakoniec vždy zabránili. V ostatných európskych krajinách umeleckopriemyselné múzea existujú ako prezentácia súčasti ich histórie, ekonomickej a kultúrnej vyspelosti, ale aj spôsobu, štýlu, životných nárokov a potrieb obyvateľov počas uplynulých stáročí až po súčasnosť. Na Slovensku toho času máme viaceré vzácne umeleckoremeselné kolekcie, ako súčasť zbierkových fondov národných a regionálnych múzeí a galérií. Sú teda roztrúsené na celom území. Ich sústredenie do jednej inštitúcie by bolo zaiste vítaným a historickým počínom. V rámci SNG od roku 1961 pracuje oddelenie úžitkového umenia, dizajnu a architektúry, ktoré sa podľa pôvodného zámeru malo stať základom pre budúcu samostatnú inštitúciu. Možnosti, ktoré toto oddelenie má, sú však natoľko obmedzené, že stále pretrváva vákuum na serióznejšie a systematickejšie podchytenie



Marian Laššák – Nomad furniture (lampa, stól), 2009.

výsledkov – artefaktov z celej tejto dôležitej škály tvorivej činnosti. Prípadné zriadenie takejto inštitúcie vnímam preto pozitívne, a to nielen z hľadiska kultúrno-historického, ale aj spoločensko-estetického a pragmaticko-ekonomického.

2. Činnosť takéhoto múzea chápem v obsahu a rozsahu činnosti ostatných inštitúcií podobného typu: zhromažďovať artefakty, odborne ich spracovávať, dokumentovať, sprístupňovať ich verejnosti formou výstav, špecializovaných expozícií. Súčasťou jeho poslania by bola aj vedecko-výskumná činnosť, organizovanie primeraných teoretických a vzdelávacích aktivít, konferencií, prednášok, sympózií, rôznych intermediálnych aktivít. Zabezpečovanie spolupráce s podobnými inštitúciami domácej a zahraničnej proveniencie. Budovanie odbornej knižnice, vydávanie teoretických publikácií, časopisov a pod.
3. Základ zbierkového fondu by mali tvoriť autorské práce dizajnérov, ocenené na rôznych domácich a zahraničných fórach, výstavách, veľtrhoch a iných súťažných podujatiach. Autorské dizajnérske predmety, ktoré získali Národné ceny za dizajn (a to od jej založenia roku 1997). Ďalej by sa mali získať prototypy, makety, finálne výrobky reprezentatívnych artefaktov priamo od autorov, výrobcov, ale aj užívateľov. Produkty, ktoré nie sú fyzicky zaraditeľné (kvôli rozmerom, hmotnosti atď.) do zbierkového fondu, by sa mohli spracovať v elektronickej podobe a zaradiť do jeho digitálnej alternatívy.

Bety K. Majeníková **Šperkárka a odborná asistentka v ateliéri** **Kov a šperk na Vysokej škole výtvarných** **umení v Bratislave**

1. Práve som sa vrátila z Mníchova, kde som navštívila aj Pinakotéku moderného umenia, zahŕňajúcu veľmi kvalitné zbierky dizajnu. Keď človek prechádza okolo expozícií mapujúcich napríklad vývoj thonetky, porozumie dizajnu, jeho prepojeniu s dobovými technológiami a trhom v úplne iných súvislostiach. Slovensko potrebuje podobnú inštitúciu ako soľ.
2. Budovanie zbierok, mapovanie dôležitých línií v dizajne. Edukačná činnosť – prednášky pre verejnosť, spolupráca zo školstvom. Podpora domácej scény, napríklad pravidelnými prehliadkami, zameraná na profesionálov aj mladých autorov.
3. Tých mien je samozrejme viac. Zbierky by mali mapovať historický vývoj od začiatkov priemyselnej výroby na našom území, pokračovať cez osvedčené produkty minulého storočia až po súčasnosť vo viacerých sférach dizajnu. Tiež by mali prezentovať praktické návrhy či realizované projekty, ako aj vizionárske koncepcie.





Anton Bendis – stolná lampa Athelas.
Výrobca: Bendis a Kierulf, Banská Štiavnica, 1995.
Cena za dizajn 1995.

Marcel Benčík

**Grafický dizajnér a odborný asistent na
Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU
v Bratislave**

1. Pretože bude povznesením pre všetkých tvorcov v oblasti užitkovej tvorby a pomôže k dôstojnejšiemu postaveniu ich profesií v slovenskej spoločnosti.
2. Základnou činnosťou múzea by podľa môjho názoru malo byť kvantitatívne dokumentovanie, zbieranie a archivovanie. Na základe vytvárania čo najkomplexnejšej zbierky by múzeum malo vytvárať sekcie pre jednotlivé druhy a poddruhy užitkového umenia, ktoré by slúžili ako východiská pre následný výskum, propagáciu, vystavovanie a publikačnú činnosť. Umeleckopriemyselné múzeum by v koordinácii so vzdelávacími inštitúciami malo zabezpečovať vzdelávacie a populárno-náučné aktivity v predmetnej oblasti a vytvárať možnosti pre výskumníkov.
3. Predpokladám, že múzeum nebude vyberať produkty na základe preferencií populárnosti alebo referenčnosti, ale zbierky a výstavy bude vytvárať a prezentovať na základe systematického výskumu a zbierania podľa druhu, generáčnej príslušnosti a kvality tak, aby zdokumentovalo čo najširšie pole užitkovej tvorby na Slovensku od začiatku 20. storočia.

Patrik Illo

**Šéfdizajnér RONA, a. s.,
Lednické Rovne**

1. Dizajn je jednou z významných oblastí kultúry všetkých kultúrne vyspelých národov, preto by sme už konečne mali aj my mať vlastné múzeum dizajnu... Ak sa teda počítame medzi kultúrne vyspelé národy...
2. To, čo robia obdobné inštitúcie vo svete: výskumnú, výstavnú a publikačnú činnosť. A v našom prípade určite aj masívnu osvetu. Že čo to ten dizajn vlastne je...
3. Produktov, ktoré by si zaslúžili byť súčasťou zbierky múzea dizajnu je, myslím si, veľké množstvo (v tejto oblasti sa určite máme čím pochváliť). V oblasti dizajnu skla, v ktorej sa



Jaroslav Hreščák, Viliam Chlebo – kreslo T2403.
Výrobca: Kodreta Myjava, začiatok 80. rokov.
Foto: Tibor Uhrín, zberný dvor Kosit, júl 2008.

predovšetkým pohybujem, vzniklo v minulosti mnoho veľmi zaujímavých produktov, a to najmä v sklárňach v Lednických Rovniach. Jeden príklad za mnohé: projekty akad. soch. Laca Pagáča z 90. rokov 20. storočia. Pagáč, ako vedúca osobnosť výtvarnej skupiny P.O.P. (Pagáč, Oravec, Pagáč), nastúpil do sklárni v Lednických Rovniach ako dizajnér. Jeho vtedajšie projekty nadväzovali na postupy minimalizmu, konceptualizmu a postmoderny. Zároveň rešpektovali rovníansku dizajnérsku tradíciu vychádzajúcu z tvorby Karla Hološku.

Sylvia Jokelová

Dizajnérka, šperkárka, odborná asistentka na Katedre dizajnu VŠVU v Bratislave

1. Dalo by sa argumentovať tým, že niečo podobné existuje aj v iných krajinách, ale to by nemal byť ten jediný dôvod. Myslím si, že mapovanie vývoja dizajnu je dôležité predovšetkým preto, že je úzko spojený s každodenným životom, hovorí nielen o dobovej estetike, ale aj o spoločenských pomeroch a životnom štýle. Je svedectvom doby v širšom kontexte, ako to dokážeme vnímať pri voľnom umení.
2. Pri slove múzeum ma akosi začne štipať zatuchlina v nose. Moja predstava sa výrazne líši od dlhého radu vitrín, kde spia „vypchaté“ exponáty večným spánkom. Predstavujem si živú, interaktívnu inštitúciu, kam sa ľudia radi vrátia, pretože bude schopná ponúknuť vždy niečo nové. Napríklad tematické výstavy, ktoré môžu predstaviť dizajn z rôznych pohľadov a zo širšieho kontextu, sprievodné podujatia, prednášky, prezentácie atď.
3. Mnohé v ňom asi chýbať budú. Je prirodzené, že ľudia túžia po nových veciach a tie staré veľmi rýchlo strácajú hodnotu. (Okrem „čudákov“, čo majú stále rádio zo šesťdesiateho piateho.) Ale prechádzka po smetiskách by možno niečo zachránila. Ak by som mala odporučiť nejaké produkty, neviem, či som ten správny človek. Je niekoľko „kultákov“ z detstva, ku ktorým mám sentimentálny vzťah, napríklad hliníkový ručiaci jeleň na babkinom televízore. Môžem ho poskytnúť do zbierky.



Peter Jakubík - stolička Slúžka, 2007.

Palo Bálik

Typograf, grafický dizajnér a vedúci Laboratória typografie KVK na VŠVU v Bratislave

1. Treba sa skôr pýtať: Prečo ho už dávno nemáme? Možno nám stačí byť krajinou montážnych hál. Možno si vystačíme s povestou folklórnej veľmoci. Možno, že na neho ani nemáme. Veď, kto by sa už chodil do múzea pozeráť na starú chladničku či zožltnuté plagáty.
2. Malo by aktívne zbierať, vystavovať a hlavne interpretovať objekty, ktoré dokumentujú súčasné i historické inovácie v remesle, umení a dizajne na Slovensku.
3. Ťažko povedať. Storočná amnézia si v oblasti mapovania vlastnej produktovej kultúry vybrala svoju daň. Ktovie, či váš sused dôchodca, ktorému ste dnes pomohli s nákupom, nie je náhodou autorom dizajnu prvej slovenskej antikvy, či tá šarmantná dáma, ktorej ste dnes uvoľnili miesto v autobuse, nekreslila módu pre časopis Nový svet, alebo či váš večne zachmúrený poštar ne vlastní kompletnú zbierku dizajnov zápalkových škatuliek z výrobného družstva Smrečina. Preto úprimne verím, že ak sa nám podarí múzeum dizajnu na Slovensku niekedy založiť, bude každá jeho novootvorená expozícia národným zjavením. Dĺžime to práci ľudí, na ktorých sa už dávno zabudlo, dĺžime to sebe a hlavne generáciám, čo prídu po nás, a možno aj svetu, ktorý zatiaľ neveriacky krúti hlavou. Skvelé, teraz nebudem vedieť zaspáť...

#

Umeleckopriemyselné múzeum na Slovensku v roku 1928?

Viac ako sedemnášť rokov od vzniku samostatnej Slovenskej republiky stále rezonuje otázka možnosti (nutnosti?) vzniku umeleckopriemyselného múzea.

I napriek faktu, že v období socialistického Československa uspokojivo zastupovalo akvizičnú, výstavnú, bádatelskú a publikačnú aktivitu v tomto smere predovšetkým Umeleckopriemyselné múzeum v hlavnom meste Prahe, vie sa len veľmi málo o podobných iniciatívach u nás. Aktivity Antonína Hořejša (nar. 1899) nás vracajú dokonca o niekoľko desaťročí späť, do obdobia 1. ČSR.

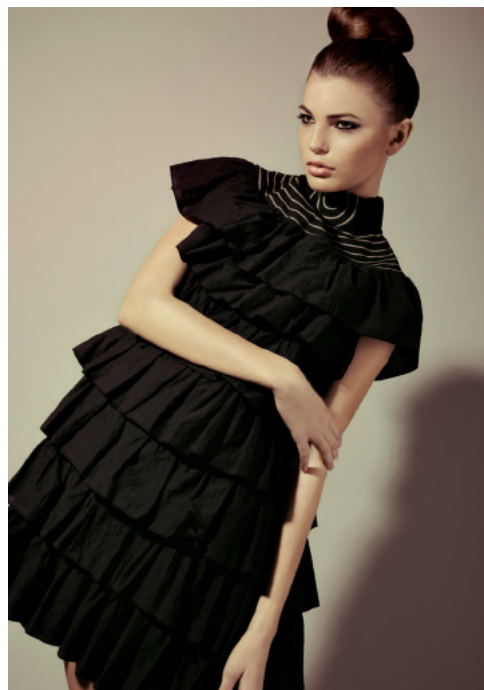
Pozostalosť Antonína Hořejša v Archíve mesta Bratislavy obsahuje rôznorodé štúdie týkajúce sa zriadenia umeleckopriemyselného múzea v Bratislave. Hořejš bol muzikológom, výtvarným a divadelným kritikom, venoval sa publicistike¹ a predovšetkým na bratislavskej škole umeleckých remesiel i pedagogickej činnosti.² Bol tiež mimoriadne iniciatívnym jednatelom Obchodnej a priemyselnej komory. I keď aktivity komory sú známe predovšetkým v súvislosti so vznikom Školy umeleckých remesiel, nasledujúce informácie priblížia aj jej snahy týkajúce sa práve založenia umeleckopriemyselného múzea.

Pri príležitosti desiateho výročia vzniku Československej republiky, teda v roku 1928, iniciovala Obchodná a priemyselná komora založenie múzea, ktoré malo byť „ústavom pre štúdium dejín umeleckého remesla a priemyslu, menovite domáceho, bez časového obmedzenia, a slúžiť má remeslám a priemyslu všetkých odvetví“. V dodatku sa zdôrazňuje, že bude nutné najskôr zriadiť priestory, v ktorých budú zbierky umiestňované. Na prvých 3 – 5 rokov bolo plánované zriadenie takého skladu, kde by boli zbierky deponované, až potom by sa stala aktuálnou otázka výstavby umeleckopriemyselného múzea a inštalácia predmetov vo verejne prístupných priestoroch. Okrem vlastných finančných prostriedkov z fondu komory sa počítalo i s finančnou dotáciou Ministerstva školstva a obchodu, Zemskej správy, podporou mesta Bratislavy a tiež darov od priemyselných podnikov, bankových ústavov a súkromných osôb.

¹ Pravidelne uverejňoval svoje texty v časopisoch Slovenská keramika, Nový svet, Venkov.

² V archívnom fonde sa nachádzajú ukážky jeho štúdií a rukopisy prednášok: Žena a byt, o súčasnom vkuse, Propagácia pre cudzinecký ruch na Slovensku, Je architektura umění?, Reklama, Domácka práca a umelecké remeslo, Naše odborné školstvo, Bauhaus, Moderné bývanie a výroba na Slovensku, Dom Umeleckého priemyslu v Bratislave a pod.

Predpokladané kuratórium na podporu vzniku múzea malo mať 15 - 20 členov, z ktorých časť mala byť vymenovaná komorou, časť mala byť zložená zo zástupcov Ministerstva obchodu, Ministerstva školstva, Zemskej správy mesta Bratislavy, korporácií umeleckých a priemyselných, ktoré sa zaviazu každoročne podporovať múzeum väčšou subvenciou. Dňa 30. marca 1930 boli menovaní členovia kuratória: predsedom bol D. Somogyi, jeho zástupcami J. Kubáni a J. Hlavaj. Za tajomníka bol menovaný Antonín Hořejš. Medzi ďalšími členmi boli J. Fornheim, architekti F. Weinwurm a J. Grossmann, J. Vydra, prof. Houdek, univ. Prof. F. Žákavec, K. Jaroň, kníhtlačiar F. Roháček, ale i riaditeľia priemyselných podnikov: za firmu Sandrik

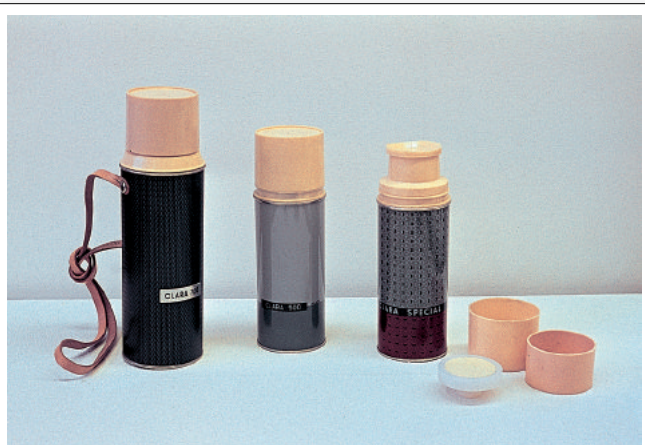


Mária Štraneková - z kolekcie My line, 2010.
Foto: R. Brezovský.

Dolné Hámre F. Francel a za Coburg-Mennesmann G. Fezekaš. Okrem múzea sa mala založiť aj knižnica so špecializovanou literatúrou, ktorej správcom mal byť Antonín Hořejš.



Ján Vikrut, konštruktér J. Knotek - rádio 420 A. Výrobca: Tesla, 1958 - 1959.



Igor Didov - termosky. Výrobca: Clara Utekáč, koniec 50. rokov 20. storočia.

Súčasťou fondu je organizačná a finančná analýza niekoľkých múzeí v Československu, ktoré sa v tom čase venovali zbierkam umeleckoremeselným. O výsledku tejto bohatej korešpondencie medzi komorou a múzeami informuje aj správa komory: „Na celom Slovensku nemáme dosiaľ vybudované žiadne múzeum, ktoré by sa zaoberalo špeciálne umeleckým priemyslom a malo vplyv na zúšľachtení výroby na Slovensku a tým pomáhalo priemyslu, živnostiam a obchodu Slovenska k rozvoju. V Čechách, na Morave, ba aj vo Sliezsku každé väčšie mesto má umelecko-priemyselné múzeum a keď nemá špeciálne umelecko-priemyselné múzeum, je aspoň v múzeu oddelenie, určené výhradne umeleckému priemyslu, ktoré potom ovplyvňuje celý okolitý kraj. Na Slovensku bohužiaľ ani toto neexistuje.“ Umeleckopriemyselné múzeum malo byť organizované tak, aby v ničom nekolidovalo s činnosťou múzea mestského ani vlastivedného, nakoľko sa dbalo predovšetkým na kritériá „technologické, sociologické, hospodárske a estetické“. Dôraz bol kladený najmä na tvorbu z obdobia posledných 50 rokov a súčasnú. „Múzeum je organizované tak, aby svojou novou formou, svojimi novými úkolmi bolo opravdu novým ústavom toho druhu v Európe, aby slúžilo úkolom praktickým, výchovným a aby bolo naskrz ústavom vedeckým.“

Organizačné stanovy, finančné rozpočty a korešpondencia sú dochované prevažne z rokov 1930 – 1932. Dňa 20. októbra 1931 sa v žiadosti na Mestské zastupiteľstvo mesta Bratislavy spomína: „Kuratórium shromažďilo už značné zbierky, ktoré sú neustále doplňované a už v 1932 počne múzeum uplatňovať svoj výchovný vliv vo verejnosti poriadanim výstav.“ Viac informácií o slubných ambíciách sa žiaľ nedochovalo. Nie je jasné, aké zbierky sa podarilo zhromaždiť, ani to, čo sa s nimi stalo neskôr. Preto tento nádejne rozbehnutý projekt komory nebol napokon dotiahnutý, zostáva hádankou.

Smutným faktom je však najmä to, že v kultúre na Slovensku sa ani v nasledujúcich viac než 80 rokoch v tomto smere veľa nezmenilo. I keď umeleckopriemyselné zbierky a zbierky súčasného dizajnu sa dostali veľmi okrajovo do záujmu niekoľkých inštitúcií, umeleckopriemyselné múzeum či múzeum dizajnu na svoj vznik stále len čaká. V tomto smere je Hořejšove ambiciózne stanovisko naďalej aktuálne: „Nepochybujeme, že vláda k tomuto účelu iste prispeje a stejne tak prispeje k tomu zem, lebo zriadenie umeleckopriemyselného múzea je jednou z najdôležitejších otázok Slovenska.“

#



K niektorým problémom umeleckého priemyslu

Úryvok z referátu predneseného na celoslovenskej konferencii Zväzu slovenských výtvarných umelcov v roku 1967



Václav Kautman (1922 - 1981), absolvent Školy umeleckých remesiel (Heřman Kotrba) a sochárskeho ateliéru UMPRUM Praha (Karel Dvořák), po absolvovaní štúdia nastupuje do bratislavského ÚLUV-u, kde sa v roku 1954 stal hlavným výtvarníkom. Zároveň bol aktívnym členom Zväzu slovenských výtvarných umelcov (Sekcia úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva). Od roku 1954 začal pedagogicky pôsobiť na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a v roku 1966 tu založil oddelenie tvarovania priemyselných výrobkov - predchodcu dnešnej katedry dizajnu.

... *Múzeum UP*

Vieme, že to, čo sme doteraz povedali, môže pripadať zdĺhavé, hoci problémov je tu viac. Ale všetko, čo história nazhromaždila, všetky snahy a výsledky práce našej generácie a generácií pred nami na úseku užitého umenia a priemyslového výtvarníctva na Slovensku mali byť odborne, citlivo ukladané, tak, ako sa to robí vo voľnom umení.

A tu treba povedať, že napríklad pokiaľ ide o dokumentáciu súčasnej tvorby užitého umenia a priemyslového výtvarníctva, je veľmi neúplná, takže nemôže vytvoriť celistvý obraz o súčasnom stave a vývoji v tejto oblasti. Nazdávame sa, že pripojenie celej oblasti užitého umenia a priemyslového výtvarníctva k Slovenskej národnej galérii sa zatiaľ neosvedčilo, obdobne, ako sa neosvedčilo pridelenie Umeleckopriemyslového múzea v Prahe k Národnej galérii. Dnes sa tento omyl napravuje znovuosamostatnením Umeleckopriemyslového múzea. Celá naša oblasť je za terajšej situácie len priveskom Slovenskej národnej galérie, najmä pre priestorový a finančný nedostatok. Preto je potrebné, aby užité umenie a priemyslové výtvarníctvo na Slovensku malo samostatnú inštitúciu, akou je Umeleckopriemyslové múzeum v Prahe, a k vybudovaniu tejto inštitúcie by malo dôjsť v čo najkratšom čase. Priestorove by k tomu vhodne mohol poslúžiť adaptovaný Mírbachov palác.

#



design.sk



Ladislav Pačák - Stolovacie sklo. Výrobca: Rona a.s., Lednické Rovne, 1990 - 1991.



Dokumentácia užitého umenia v múzeách

V múzeách vlastivedného zamerania sú významnou súčasťou zbierok fondy dokumentujúce kultúru všedného dňa, ktorých základ tvoria artefakty užitého umenia. Múzeu mesta Bratislavy sa v poslednom období naskytla možnosť preveriť obsahovú kvalitu a výpovednú hodnotu zbierkových predmetov z tejto oblasti, ktoré sa v jeho fonde nashromaždili v priebehu jeho 140-ročnej existencie. Realizácia niekoľkých prezentačných podujatí ich umožnila zhodnotiť z viacerých uhlov pohľadu a výsledkom okrem samostatných projektov sa stala aj požiadavka riešenia ďalšieho smerovania akvizičnej činnosti.

Výstavy Naše bývanie v 50. rokoch a Doba noblesy – 20. a 30. roky v Bratislave boli projektmi zameranými na prezentáciu kultúry bývania, v prípade Doby noblesy aj prezentáciu spoločenského života. Realizácia expozície Múzeum historických interiérov v zrekonštruovaných priestoroch Apponyiho paláca sa zasa zamerala na predstavenie šľachtického i meštianskeho interiéru od konca 18. do konca 19. storočia. Tieto aktivity poskytli možnosť zhodnotiť zbierkové predmety predovšetkým z oblasti kultúry všedného dňa. Tá predstavuje jednu zo základných tém zamerania múzea a do jej okruhu spadá pomerne obsiahla časť viacerých zbierkových fondov. Pod pojmom kultúra všedného dňa v tejto súvislosti chápeme zbierkové predmety týkajúce sa bezprostredne každodenného života človeka a môžeme ich definovať ako široké spektrum predmetov, od zariadenia interiéru cez rôzne úžitkové a dekoračné predmety, hračky, odevy a odevné doplnky. To znamená, že ich podstatnú časť tvoria artefakty užitého umenia v širokej škále odvetví.

Zbierkotvorná činnosť múzea sa vo svojich počiatkoch orientovala predovšetkým na získavanie predmetov historicky či umeleckohistoricky zaujímavých. V rámci nich sa do zbierok dostávali aj predmety spadajúce do oblasti kultúry všedného dňa, posudzované boli však predovšetkým z hľadiska ich umeleckohistorickej hodnoty a ich nadobúdanie sa orientovalo najmä na získavanie kvalitných solitérov. Prvé myšlienky systematickej dokumentácie sa objavili v rámci budovania fondu novších dejín v 50. rokoch 20. storočia. K ich čiastočnej realizácii došlo až pri dobudovávaní expozície dejín mesta v 70. rokoch s cieľom dokumentovať život obyvateľov mesta v čase vymedzenom rokom 1849 a začiatkom druhej svetovej vojny.



- ^ Blúzka, zn. Izabella-haziipar-egylet POSZONY, Bratislava, etamín, výšivka, okolo 1900.
Foto: L. Mišurová.
- Lampa petrolejová, sklo, Uhrovec, okolo 1900.
Foto: L. Mišurová.

Aj napriek tomu, že v tomto období do zbierok pribudla početne významná skupina predmetov, ich výber ešte nemožno považovať za systematické budovanie zbierkového fondu. Základ pre výber exponátov spomínaných prezentačných projektov tvorilo približne 25-tisíc predmetov nachádzajúcich sa vo fondoch starších i novších dejín, techniky, umeleckého remesla a výtvarného umenia. Pri zostavovaní jednotlivých interiérových celkov a ich doplnkov podľa štýlových období sa potvrdilo, že akvizície sa vykonávali predovšetkým v zmysle výberu zaujímavých solitérov, resp. súprav nábytku či iných predmetov. Chýbal tu rozmer kompletizácie zariadenia a doplnkov ako dobového celku, aj so všetkými úžitkovými i dekoračnými predmetmi. Výstavy bolo možné realizovať v celej plánovanej šírke iba vďaka novým systematickým akvizíciám mapujúcim predovšetkým 20. - 50. roky 20. storočia. V prípade expozície tiež došlo k doplneniu fondu nábytku o niekoľko predmetov, ktoré skompletovali niektoré interiérové celky.

Popri základnej dokumentácii užitého umenia jednotlivých štýlových etáp by mala byť dôležitou súčasťou zbierkotvornej činnosti aj tvorba kolektív dokumentujúcich domácú produkciu. Tomuto rozmeru akvizičnej činnosti sa nevenovala rovnomená pozornosť v rámci jednotlivých fondov a do niektorých sa takéto predmety dostávali náhodne bez dostatočného výskumu nielen v oblasti dokumentácie kultúry všedného dňa. Toto platí nielen pre Múzeum mesta Bratislavy. Konkrétni tvorcovia a miestna produkcia tu má zastúpenie najmä prostredníctvom predmetov zo starších období, dokumentácia 20. storočia je zatiaľ značne torzovitá.

Absencia systému pri budovaní tohto druhu zbierok v múzeách na Slovensku sa javí ako veľký hendikep pri zhodnocovaní domácej produkcie užitého umenia. Nadobúdanie zbierok v súčasnosti je značne limitované nedostatkom financií. Je to problém veľký, ale nie je jediný. Úskalie nadobúdania zbierkových predmetov spočíva aj





v celkovej akvizičnej politike slovenského múzejníctva. Ani v Stratégii rozvoja múzeí a galérií v Slovenskej republike do roku 2011, vypracovanej Ministerstvom kultúry Slovenskej republiky, ktorá sa dosť podrobne venuje viacerým stránkam múzejnej práce, nie je zmienka o koncepcii systematickej akvizičnej činnosti múzeí a galérií na Slovensku s definíciou priorít, ktoré by samozrejme mali byť ošetrené finančným príspevkom. Výnimkou sa v súčasnosti stalo nadobúdanie slovacích v zahraničí. Je síce pravdou, že na Slovensku jestvujú múzeá špecializované na niektoré oblasti a postupne vznikajú ďalšie, ale tento proces je náhodný, či skôr živelný, nepredchádza mu dôkladná analýza zbierkotvornej činnosti v súvislosti s dokumentáciou oblastí dôležitých pre dokumentáciu dejín Slovenska.

V Európe sa už v priebehu druhej polovice 19. storočia zakladali umeleckopriemyselné múzeá. Dokumentovali popri predmetoch umeleckého remesla aj rozmáhajúcu sa priemyselnú výrobu úžitkových predmetov, práce významných návrhárov, produkty dielní či priemyselných podnikov, a tejto činnosti sa nepretržite venujú až do súčasnosti. Tieto snahy na území Slovenska z rozličných dôvodov nenašli výraznejšiu odozvu nielen v rámci Československa, k takémuto počínu nedošlo ani po roku 1993. Do zbierok múzeí síce pribúdajú predmety užitého umenia, no

nedeje sa tak systematicky a jeho dokumentácia v mnohých oblastiach je torzovitá a v mnohých prípadoch aj nenávratne stratená.

Tento nedostatok vystupuje do popredia predovšetkým pri užitom umení 20. storočia. Neexistencia systematickej dokumentácie sa ukazuje ako problém nielen pri výstavách. Torzovitá dokumentácia autorov návrhov či prác významných jedincov alebo podnikov produkujúcich užité umenie má obrovské medzery a riešenie tohto stavu by sa malo dostať do popredia záujmu nielen zodpovedných pracovníkov v rámci inštitúcií, ale aj záujmu odbornej verejnosti a kompetentných činiteľov. Problematikou sa začala zaoberať i Umeleckohistorická komisia pri Zväze múzeí na Slovensku, ktorá má vo svojom pláne realizáciu projektu Zbierky užitého umenia 20. storočia v zbierkach múzeí a galérií. Jeho cieľom je zmapovanie súčasného stavu zbierok, najmä zastúpenie domácej produkcie, a upriamenie pozornosti na potrebu koordinácie dokumentácie tohto odvetvia v rámci súčasných zbierkotvorných inštitúcií. Výstupom by malo byť stretnutie odborníkov zaoberajúcich sa touto problematikou nielen z múzeí, ale aj iných oblastí, na ktorom by sa prediskutovali zásadné otázky týkajúce sa dokumentácie užitého umenia a nastolenie koncepcie jej ďalšieho riešenia.

#



- ← Čajová súprava, porcelán, maľba sign. Georg Fleischner, Bratislava, posledná tretina 19. storočia. Foto: L. Mišurová.
- ↑ Relikviár, striebro, zn. Jozef Gerick sen, Bratislava, 1789. Foto: L. Mišurová.
- Ťažidlo - reklamný predmet továrne Kablo v Bratislave, bronz, sign. Biró, okolo 1910. Foto: L. Mišurová.
- Kolíska, drevo, Bratislava, okolo 1800.



Úžitkové umenie, umelecký priemysel a dizajn v zbierkach inštitúcií



Expozícia slovenského užitého umenia, Zvolen, 1981.
Foto: Š. Bačiaková.

„Rozpor medzi tradíciou a súčasnosťou treba riešiť novou, vlastnou cestou, nemá zmysel opakovať postupy, ktoré už niekto urobil v predchádzajúcej situácii – t. j. v duchu tradičného umeleckopriemyselného múzea. Nemohol som to dokázať bez umelcov a bez umenia.“

Peter Noever.¹

Čo však robí v situácii, keď sa predchádzajúcim generáciám nepodarilo založiť umeleckopriemyselné múzeum (ďalej UMPRUM)? Napriek mnohým pokusom a iniciatívam zbierka užitého umenia, umeleckého priemyslu a dizajnu na Slovensku po dnešné dni nemá vlastný stánok – centrum v jednej budove múzea. Tým pádom chýba sústredená reflexia tejto problematiky a nemožno hovoriť ani o jej dokumentácii,

prezentácii a mapovaní. A keď hovoríme o teórii a spracovanej histórii, tak len o parciálnej. Máme základné, či skôr obrysové načrtnutie týchto dejín alebo iba vybraných kapitol vychádzajúcich viac z paralel so svetom, ako z vlastnej tradície a historického kontextu. Je pravdou, že táto časť hmotnej kultúry vyžaduje rovnakú pozornosť ako iné súčasti kultúry. Ale paradoxne k nej nemáme a ani v minulosti sme nemali adekvátnu úctu, hoci formuje denné vedomie a všedný život. Tento text sa sústreďuje na iniciatívy týkajúce sa založenia múzea, na zbierky zamerané na túto oblasť a tiež špeciálne na oddelenie úžitkového a priemyselného výtvarníctva SNG (ďalej ÚPV)².

1 Citované podľa: <http://www.asb.sk/architektura/interier-a-dizajn/peter-noever-muzeum-ako-experiment-2147.html>. Rozhovor s Petrom Noeverom, riaditeľom MAK Viedeň, na tému novej inštalácie zbierok.

2 ÚPV – je to zaužívaná skratka názvu oddelenia, nie oficiálne označenie. V dejinách galérie sa podľa štatútov názov menil, ale značka ÚPV je dodnes v praxi používaná.

UMPRUM na Slovensku – stratený sen

To, že na území dnešného Slovenska nevznikla v minulosti podobná inštitúcia, má viacero príčin. Skúsme sa zamyslieť nad dôvodmi. Tími sú vlastne naše dejiny a dejiny múzejníctva, ktoré sa pri rozvoji prirodzene zameriavali viac na historickú minulosť, ako na tzv. mapovanie súčasnosti. Múzeum dizajnu (ak vznikne) bude riešiť túto dilemu špeciálne. Veď čo mapovať, zbierať a dokumentovať, keď je človek obklopený cca 20-tisícami všedných vecí?³ Zber predmetov – tzv. zbierkových predmetov, ako ich charakterizuje muzeálna prax – sa zameriaval v minulosti na umenie, prejavy ľudovej kultúry, geologické, archeologické predmety a celú škálu prírodných a historických vied (tzv. vetva osvietenecky zameranej muzeológie). Avšak nie je pravdou, že v slovenských múzeách a aj galériách užité umenie, či umelecký priemysel, absentuje (chýba skôr sústredenie na dizajn). Takmer všetky múzeá majú v zbierkovom fonde aj predmety tejto povahy. V niektorých múzeách majú širšiu špecializáciu, spomenieme tieto: SNM so svojimi pobočkami (napr. múzeum na hrade Červený Kameň s excelentnými zbierkami umeleckého remesla), Múzeum mesta Bratislavy⁴, Východoslovenské múzeum v Košiciach, ale aj Múzeum obchodu v Bratislave (zbierka reklamy a dizajnu obalových materiálov a pod.). V súčasnosti by bolo vhodné uvažovať skôr o založení múzea dizajnu, čo má väčšiu aktuálnosť a vychádza z potreby spoločnosti a vývoja tejto disciplíny. Otázky remesla, úžitkového umenia by mohlo alternatívne zastúpiť virtuálne múzeum, kde by boli sústredené predmety spadajúce do tejto oblasti zo všetkých múzeí na Slovensku. Tým sa vlastne dlhé roky systematicky zapodieva centrálny systém evidencie zbierok, tzv. CEMUZ⁵. Podobnú aktivitu už v 60. rokoch 20. storočia iniciovalo ÚPV spracovaním kartotéky úžitkových predmetov a dizajnu, v ktorej figurujú predmety z viacerých zbierok múzeí a galérií, cirkevných úradov a UPM v Prahe.⁶ Okrem ÚPV moderné úžitkové umenie a dizajn sa dostáva postupne s vytváraním galérijnej siete na Slovensku aj do zbierok regionálnych a mestských galérií. Nielen múzeá, ale do obrazu procesu tvorby zbierok tejto oblasti (i keď fragmentárne) prispievajú aj galérie. Takže skutočnosť, že neexistuje budova takto zameraného múzea, ešte neznamená, že predmety nie sú uchovávané, príp. že sa tejto problematike nevenovala pozornosť. Faktom ostáva, že zberateľstvu chýba systémovosť.

Okrem ÚPV moderné úžitkové umenie a dizajn sa dostáva postupne s vytváraním galérijnej siete na Slovensku aj do zbierok regionálnych a mestských galérií. Nielen múzeá, ale do obrazu procesu tvorby zbierok tejto oblasti (i keď fragmentárne) prispievajú aj galérie. Takže skutočnosť, že neexistuje budova takto zameraného múzea, ešte neznamená, že predmety nie sú uchovávané, príp. že sa tejto problematike nevenovala pozornosť. Faktom ostáva, že zberateľstvu chýba systémovosť.

Ak dnes hovoríme o obnovení myšlienky založiť UMPRUM, tak hovoríme o archaizme a strategii, ktorý už nedohoníme. Tradičia zakladania múzeí tohto typu je spojená s 19. storočím, industrializáciou a rozvojom priemyslu. Z tohto pohľadu isto chápeme, prečo takéto múzeum nebolo v minulosti založené na našom území, i keď dejiny 20. storočia sú lemované viacerými iniciatívami na jeho založenie. Slovensko, ako súčasť Rakúsko-Uhorska a potom Československa, nepatrilo v tomto smere k rozvinutým krajinám. Priemysel sa významnejšie rozvíjal koncom 20. a 30. rokov 20. storočia skôr v Čechách, ako na našom území. Dokazujú to aj výstavy československého priemyslu, kde dominujú českí autori a firmy.⁷ Rovnako to súvisí s rozvojom školstva. V šťastnom období existencie avantgardnej a progresívnej ŠUR-ky v Bratislave (1928 – 1939) vzniká aj myšlienka založenia UMPRUM-u na Slovensku.⁸ Expanzívny nárast priemyslu nastáva až po 2. svetovej vojne, keď sa mení nielen krajina, v ktorej v minulosti prevládala ťažký priemysel a zameranie na poľnohospodárstvo, ale aj politická motivácia orientovaná na hmotnú kultúru. Idea kultúrnej revolúcie spolu s hlavným heslom socializmu „umenie slúži ľudu“ vnáša do umenia a kultúry na Slovensku otázku o uplatňovaní vkusu a záujmu o hmotnú kultúru, o kvalite a módnosti výrobkov. Táto diskusia na konci

- 3 Donald, A. Norman: Psychopatologie všedných věcí. In: Pachmanová, M. (editorka): *Design: Aktualita, nebo věčnost? Antologie textů k teorii a dějinám designu*. Praha: VŠUP, 2005, s. 35.
- 4 V rokoch 1936 – 1951 pracoval Bohuslav Bezděk (1880 – 1955) ako kustód a odborný pracovník pre umelecký priemysel. V rámci dejín muzeológie ide o progresívnu aktivitu.
- 5 Centrálna evidencia múzejných zbierok.
- 6 Vytvorenie kartotéky zaviedol a spracovával ako výskumnú úlohu oddelenia I. Didov.
- 7 Ako príklad uvediem Výstavu moderného umeleckého priemyslu v Bratislave (december 1927, pavilón Umeleckej besedy slovenskej) a výstavu Československý umelecký priemysel (apríl – máj 1930, Štátne východoslovenské múzeum, Košice).
- 8 Zápisnica zo schôdze Obchodnej a priemyselnej komory v Bratislave z 3. 3. 1930 (Archív mesta Bratislavy, Fond ŠUR), kde sa prejednával okrem iného aj návrh na založenie Umelecko-priemyselného múzea v Bratislave. Návrh projektu vypracoval Antonín Hořejš, ktorý mal byť správcom zbierok. Bližšie rozoberá materiál k tejto problematike v tomto čísle časopisu Zuzana Šidliková.



50. rokov (zrejímá z dobovej tlače) hovorí, ktorým smerom sa má uberať vkus socialistického človeka, aby sa docielilo „vítazstvo vkusu dobrého nad zlým, malomeštiackym a gýčovým“. Na pretras prišiel aj rozvoj umeleckopriemyselného vzdelávania a úzkej a účinnej spolupráce s výrobou, potreba rozvoja výstavníctva (hlavne po úspechu na bruselskom Expo 58). Diskusia sa okrem toho týka aj nefunkčnosti systému výroba - výtvarníci - obchod⁹ a dôležitým faktorom je tiež vznik nových inštitúcií v bývalom Československu (napr. Ústav bytovej a odevnej kultúry, Stredisko výtvarnej kultúry výroby, Rada výtvarnej kultúry výroby ČSSR atď.). Hnacím motorom tohto hnutia okrem ideologického zastrešenia je čisto

utilitárna úloha súdobej spoločnosti - zariadiť účelne a esteticky typové bytové jednotky.¹⁰ Táto ekonomicko-pragmatická funkcia v druhom pláne spôsobila aj vznik špecializovaného oddelenia ÚPV. Požiadavky doby formulovali a formujú vývoj múzejníctva a galerijnej činnosti na Slovensku, s ich úskaliaми sa musíme do dnešnej doby vyrovnávať, rovnako ako s absenciou špecializovaného múzea alebo galérie.

Problém identity zbierky ÚPV

Na rozvoj nášho umeleckopriemyselného múzejníctva mal vplyv vývoj v českom prostredí, rovnako sa to týkalo galerijnej činnosti. Dokazuje to počiatočné prepojenie SNG s NG v Prahe.

9 „Problém je dnes pri výrobe, pre ktorú je jednoduché vyrábať to, čo už má zavedené, nechce si komplikovať život výrobou zložitejšou, zavádzaním noviniek, skúšaním nových materiálov, nových výrobných spôsobov a pod. ... Ako príklad by som uviedol porcelánový príbor z našej francúzskej reštaurácie v Bruseli. Bol vyrobený! Slúžil v Bruseli tisícom návštevníkov a bol nimi obdivovaný. Napriek tomu naša výroba dnes tvrdí, že ho nemôže vyrobiť!“ Raban, J.: Diskusia o hmotnej kultúre v Československu. In: *Kultúra 1958*. Týždenník pre kultúru a umenie, č. 49, nepag.

10 V roku 1958 sa pripravoval plán do roku 1970 postaviť 1 200 bytov.





- ← Expozícia slovenského užitého umenia, Zvolen, 1981.
Foto: Š. Bačiaková.
- Expozícia užitého umenia, designu a architektúry 1900 – 1995, SNG Bratislava. Foto: A. Míčuová.
- Pohľad do depozitu ÚPV SNG, 1986. Foto: L. Mišurová.



Dokonca prví dvaja riaditelia pochádzali z českého prostredia a aj počiatočné fungovanie galérie sa riešilo v spojení s Prahou. Hovoria o tom aj dobové dokumenty, napríklad znova v súvislosti s vybudovaním UMPRUM-u na Slovensku z roku 1967.¹¹

Brnianske UMPRUM¹² je najstarším takto profilovaným múzeom v českom prostredí, vzniklo v roku 1873 (na porovnanie: pražské bolo založené v roku 1885). V roku 1961 vzniká v Brne nová inštitúcia – Moravská galéria, ktorá mení fungovanie múzea, keďže sa stalo organizačne jej zložkou (je ňou podnes). Túto tendenciu spojenia dvoch inštitúcií – UMPRUM-u a galérie – odhaľujeme

- 11 „Ďalej dr. Vaculík oboznamuje prítomných, že NG Praha poslala riaditeľstvu SNG na posúdenie návrh na zriadenie oddelenia umeleckej fotografie (pri UPM) a naväzujúc na tento bod riaditeľ hovorí, že sa uvažuje o zriadení priemyselného múzea na Slovensku. SNG má oddelenia UPV, avšak v jej rámci nie je možné rozvinúť tento obor v plnej svojej šírke, ako by bolo žiaduce, aj keď v budúcnosti toto oddelenie bude pri SNG naďalej existovať. S. Didov, vedúci oddelenia UPV pri SNG, vypracoval elaborát k problematike založenia a ideového zamerania umelecko-priemyselného múzea v Bratislave, ktorý bol predložený aj na SNR pre KaL.“ In: *Zápisnica z ústavnej rady konanej dňa 1. 12. 1967 vedenej riaditeľom dr. Vaculíkom*. Fond SNG, Archív výtvarného umenia, SNG Bratislava.
- 12 Založené Obchodnou a živnostenskou komorou, budova postavená v rokoch 1875 – 1883 podľa návrhu J. G. Schöna.



ako trend a ukážku dobovej kultúrnej politiky aj na príklade pražského UMPRUM-u, ktoré bolo pričlenené k NG v Prahe v období 1959 – 1969.¹³ Samostatnosť získava naspäť v roku 1970. Z týchto faktov a datovanií je zrejmé, že trend syntézy múzea užitého umenia a umeleckého priemyslu s galerijným prostredím z konca 50. rokov nebol vhodný z viacerých dôvodov. Ako o tom píše K. Chamonikola pri analýze zbierok brnianskeho UMPRUM-u: „*Zájem se přesunul k unikátním výrobkům, individuální ateliérové tvorbě, k dílům aspirujícím na důstojenství umění, tedy k polohám, jež mohly být poměřovány pomocí tradičních estetických kritérií cvičených na historických starožitnostech. Tento trend zesílil ještě po druhé světové válce (jako jeden z argumentů bývá uváděna rozpadající se struktura sériových výrobců a průmyslových podniků, se kterými muzeum spolupracovalo, ale možná též zbytečná skepse k budoucímu zacelení tohto vakua) a přiblížil charakter práce dosti jednostranně směrem ke galerijnímu modelu.*“¹⁴

Lenže na Slovensku oddelenie užitočného a priemyselného výtvarníctva vyrastá priamo z galerijného prostredia. Tu nastáva problém profilovania zbierky a hľadania jej identity. Otázka zamerania oddelenia je prítomná počas jeho existencie neustále. Či sústreďiť záujem na užitočné umenie, alebo priemyselné výtvarníctvo, alebo na historické podoby remeselných výrobkov, je večnou dilemou smerovania oddelenia. A smer riešenia dilemy je udávaný prevažne koncepciou toho ktorého riaditeľa (táto problematika vyžaduje širší priestor na rozbor). Oddelenie ÚPV vzniklo 1. júla 1960.¹⁵ Jeho prvým vedúcim a autorom koncepcie bol Igor Didov (1931 – 2002).¹⁶ Takmer do konca 60. rokov ho tvoril jeden odborný pracovník s asistentkou, z čoho je evidentné nedostatočné personálne obsadenie a s tým súvisiaca stagnácia oddelenia. Riešeniu tejto problematiky sa vedenie

galérie venovalo viackrát, ale bezúspešne. Didov bol nielen teoretikom a historikom dizajnu, ale aj aktívnym členom viacerých odborných komisií, združení, aktívny vo sfére dizajnu, vlastnou tvorbou, ale aj organizovaním akcií, výstav a pod. Profiláciu zbierky videl v sústreďení sa na umelecký priemysel, teda súčasnosť. Naopak podľa vtedajšieho vedenia (K. Vaculík) bolo potrebné zbierku profilovať na tzv. staré užité umenie. Didov plánoval v rámci ÚPV už na začiatku 60. rokov stálu výstavu najnovších priemyselných výrobkov (nerealizované) a tiež ako súčasť činnosti oddelenia – poradnú činnosť pre výrobné podniky.¹⁷ V čase existencie sa zbierka aj tým, že užitočné umenie a umelecký priemysel neboli ideológiou až tak dôsledne kontrolované, rozrastala aj o objekty autorov, ktoré by za iných okolností nemohli v zbierke galérie figurovať (či ide o jednotlivých autorov, alebo diela). Tak tu nájdeme aj diela voľného umenia, napríklad Cepkove mobily, Dobešove optické reliéfy, Jankovičove šperky – objekty a pod. Spojenie s galerijným prostredím prirodzene modifikovalo aj akvizičnú činnosť, obohacovali ju skôr umelecké podoby alebo ateliérová tvorba autorov, ktorí pracovali pre priemysel.

V tematicky zameranom *designume* Agnes Schrammová¹⁸ analyzovala zbierky dizajnu v SNG. V roku 2008 zbierka obsahovala 9 235 diel (štatistický údaj elektronicky evidovaných diel). Je len prirodzené, že v spojení s galerijným prostredím je vhodnejšie zameranie na umelecké podoby, alebo na podoby medzi umením a dizajnom, medzi užitočným a voľným. V súčasnosti je zbierka vychádzajúca z potrieb galérie charakterizovaná týmito polohami, do akvizícií sa dostávajú diela, ktoré vykazujú polohu posunov a presunov z voľného do užitého a naopak.¹⁹

13 V roku 1950 k pražskému UMPRUM-u priradený brniansky UMPRUM.

14 Uměleckoprůmyslové muzeum v Brně - znovu a jinak. In: *Účelové budovy múzeí včera, dnes a zajtra. Medzinárodná vedecká konferencia*. Východoslovenské múzeum, Košice, 2002, s. 180.

15 „1. júla bolo založené oddelenie ÚPV na základe uznesenia bývalého Zboru povereníkov v zhode s uznesením strany a vlády o zvýšení životnej a kultúrnej úrovne, ďalej v zhode s politikou dovŕšenia kultúrnej revolúcie a pripravovaným zákonom SNR o múzeách a galériách. Činnosť a náplň tohto oddelenia boli stanovené podľa aktuálnych potrieb spoločnosti v oblasti hmotnej kultúry.“ In: Ludíková, Z. a Kusá, A.: *60 rokov otvorené*. Slovenská národná galéria, 2008, s. 39.

16 Didov, I. (?): Návrh náplne a organizácie oddelenia užitého umenia a priemyselného výtvarníctva SNG (60. roky). Ročenka SNG. Galéria 2007 – 2008. Bratislava, 2009, s. 114.

17 Zápisnica zo zasadnutia Ústavnej rady pri SNG zo dňa 24. 5. 1961. Fond SNG. Archív výtvarného umenia SNG, Bratislava.

18 Schrammová, A.: Zbierka dizajnu v Slovenskej národnej galérii. In: *Designum* č. 2/2007, s. 48–52.

19 Nie je to nové zameranie, v podstate nadväzuje na predchádzajúcu koncepciu: „Hlavná pozornosť bola sústredená na podchytenie hraničných prejavov užitočnej tvorby, pohybujúcich medzi utilitárnymi artefaktmi a výtvarnými dielami charakteru voľnej tvorby.“ V dokumente A. Žáčkovej: Rozbor zbierkového fondu užitočného umenia a priemyselného výtvarníctva s návrhom plánu na ďalšie budovanie zbierky v súlade s koncepciou činnosti Galérie užitočného umenia a priemyselného výtvarníctva. 25. 8. 1984. Archív VU SNG, Bratislava.

Pokus o založenie samostatnej inštitúcie v 80. rokoch

Obdobie 80. rokov minulého storočia charakterizuje výrazný pokus založiť špecializovanú galériu.²⁰ V roku 1983 bola schválená koncepcia Galérie úžitkového umenia a priemyslového výtvarníctva, na ktorú nadväzuje po 4 rokoch ďalšia, rozšírenejšia koncepcia (Koncepcia galérie architektúry, úžitkového umenia a priemyslového výtvarníctva, 1987). K tomu pribúda v roku 1984²¹ iniciatíva vybudovať Galériu architektúry, užitého umenia a priemyslového výtvarníctva v bývalom Karácsonyho paláci²², ktoré malo existovať v rámci pripravovaného projektu Areálu umenia spolu s využívaním Grassalkovichovho paláca na kultúrne účely. Projekt bol zameraný predovšetkým na prezentačnú činnosť a vzdelávacie aktivity. V koncepcii sa bližšie nerozoberá akvizičná činnosť (v texte sa píše len o úseku dokumentácie zbierok a reštaurátorskom oddelení), ráta však s vybudovaním reprezentatívnych priestorov i na výstavy zamerané napríklad aj na fažké predmety priemyselného výtvarníctva.²³ V sumáre išlo skôr o vybudovanie kultúrno-spoločenského areálu, venovanému hlavne prezentačným aktivitám. Pokračovaním je prepracovanejšia Koncepcia galérie architektúry, úžitkového umenia a priemyslového výtvarníctva²⁴ z roku 1987, obohatená o záujem dokumentovať, mapovať, zbierať aj monumentálne a dekoratívne umenia uplatňované v architektúre a vo verejnom priestore. Základy koncepcie vychádzajú zo štruktúry oddelenia ÚPV, ktorý v tom čase niesol názov Kabinet architektúry, úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva. Zameranie zbierky je sústredené predovšetkým na 20. storočie a súčasnosť, avšak s možnosťou zahrnúť tiež staršie obdobia. V návrhu je uvedené, že galéria vznikne na pôde SNG a jej činnosť sa bude vyvíjať z ÚPV až do vytvorenia podmienok na samostatnú

inštitúciu, ktorá mala byť realizovaná v rámci spomínaného Areálu vedy a umenia. Podľa predpokladov v projekte, rekonštrukcia Karácsonyho paláca sa mala uskutočniť v roku 1992. Avšak jeden z palácov našiel po spoločenských zmenách v roku 1989 iné uplatnenie a druhý z nich čaká na naplnenie do dnešných dní. Na začiatku 90. rokov nové vedenie galérie (Z. Bartošová) prišlo s koncepciou členenia na tri samostatné galérie, v rámci ktorej je zakomponovaná aj Galéria architektúry, úžitkového umenia a designu²⁵ (predobraz takto štruktúrovaného organizačného členenia nájdeme v dejinách galérie už skôr). Z tejto koncepcie v modifikovanej verzii, ktorá pretrvala krátky čas, vychádza členenie zbierok až do súčasného obdobia.

Inštitúcia typu UMPRUM má svoje špecifické požiadavky na deponovanie zbierok. Dôležitou je napríklad kapacita depozitov, v prípade technických predmetov alebo nábytku. Na Slovensku nie je doteraz vybudovaný zodpovedajúci depozit na zbierky nábytku²⁶ a iných väčších súborov, zväčša ide o provizórne uloženie z hľadiska ich bezpečnosti. Pri uvažovaní o budúcom vhodnom centrálnom stánku je potrebné nanovo vybudovať múzeum, alebo realizovať výraznú adaptáciu zodpovedajúcu všetkým špecifickým činnostiam múzea. A to je v súčasnej finančnej situácii ťažko realizovateľná akcia, i keď nie nemožná. Múzeá dizajnu sú vo svete spojené s 80. rokmi, spomením ako príklad Design Museum v Londýne, založené v roku 1989. Podobná inštitúcia na Slovensku nielen z potreby spoločnosti, ale tiež kvôli významu v kultúre a umení má svoje opodstatnenie a podľa indícií záujmu odbornej verejnosti naliehavý význam. A jeho uskutočnenie by mohlo byť, s pomocou viacerých zainteresovaných inštitúcií, reálne a uskutočniteľné.

#

- 20 Pokus založiť galériu vychádza z Analýzy výhľadovej koncepcie rozvoja výtvarnej kultúry na Slovensku na roky 1981 – 1985 a z opatrení MK SSR k Zásadám rozvoja múzeí a galérií v rokoch 7. RP, schválených uznesením Predsedníctva vlády SSR č. 63/1981.
- 21 Dokument v archíve je dodatočne datovaný – v závere ručne dopísané „október 1984“, datovanie je potrebné overiť.
- 22 Elaborát vypracovali spracovatelia za Projektový ústav kultúry v Bratislave: V. Cveňgrošová, V. Droppa, D. Fischer, a za Štátny výskumný projektový a typizačný ústav v Bratislave: V. Husák, M. Frečer, odborní konzultanti projektu: L. Šášky a A. Žáčková.
- 23 Galéria architektúry, užitého umenia a priemyselného výtvarníctva, bývalý Karácsonyho palác, s. 11. Archív VU SNG, Bratislava.
- 24 Koncepcia vypracovaná v zmysle žiadosti Ústrednej správy múzeí a galérií v Bratislave. Vypracovali: A. Žáčková, K. Kubičková. 30. 9. 1987. Archív VU SNG, Bratislava.
- 25 Štatút Slovenskej národnej galérie z 1. 6. 1992. V rámci galérie organizačné členenie na tri samostatne fungujúce galérie: 1. Galéria starého a moderného umenia, 2. Galéria súčasného umenia, 3. Galéria architektúry, úžitkového umenia a designu.
- 26 Poznámka o depozitoch a správnom uložení, výraznej kapacite súvisí s tým, že na území dnešného Slovenska v minulosti a predovšetkým v druhej polovici 20. storočia bol pomerne rozvinutý drevospracujúci priemysel a tiež nábytková výroba. V zbierkach múzeí a galérií úplne táto časť absenteje aj kvôli nevhodným kapacitám depozitov. Časť je zachovaná v návrhovej dokumentácii.

Múzeá v Európe – krátky exkurz

Myšlienka, že čas na založenie múzea úžitkového umenia, resp. dizajnu, je už na Slovensku premárnený, vyzerá takmer kacírsky v porovnaní so situáciou v ostatných európskych krajinách.

Múzeá úžitkového umenia a remesiel síce začali na starom kontinente vznikať už v druhej polovici 19. storočia, ale podľa ich návštevnosti alebo odborných výstupov sa nedá konštatovať, že zmysel ich existencie je v 21. storočí prekonaný. Samozrejme, prešli svojím vývojom a väčšina dnešných múzeí je odlišná od svojej zakladateľskej podoby.



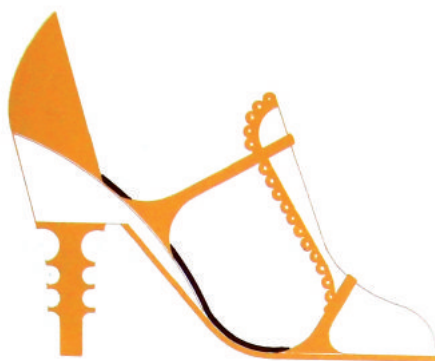
Guido Hoepfner, Géza Györgyi – nočný stolík z hotelovej izby Grandhotela na Štrbskom Plese, 1906. Zbierka Maroša Semančíka.

Vôbec najstarším múzeom úžitkového umenia je Victoria and Albert Museum (V & A) v Londýne (1852), iba o niečo neskôr nasledovalo vybudovanie múzea vo Viedni (1863), postupne vo viacerých metropolách. V & A je dodnes najväčším múzeom úžitkového umenia na svete. Stála zbierka obsahuje viac ako 4,5 milióna predmetov z rôznych kontinentov, pochádzajúcich z rozpätia 3 000 rokov. Okrem rôznych aktivít a podujatí pre verejnosť má rozsiahly výskumný program. Popri V & A od roku 1989 v Londýne nájdeme aj Design Museum, ktoré ročne navštevuje okolo 200 000 ľudí. Jeho cieľom je podporovať všetky súčasné podoby dizajnu: priemyselný, grafický dizajn, architektúru, módu, nábytok, a to nielen prostredníctvom výstav, ale aj formou rôznych prezentácií, podujatí a poskytovaním informácií. Okrem budovania zbierky, ktorú tvorí asi 2 000 exponátov dizajnu súčasného a 20. storočia, pripravuje prednášky, odborné semináre, vlastní knižnicu, organizuje prestížnu Brit Insurance Designs of the Year. V Londýne je dnes dizajn považovaný, rovnako ako v polovici 19. storočia, za jeden z najdôležitejších faktorov usmerňujúcich rozvoj domácej ekonomiky.

Múzeá úžitkového umenia v Londýne a vo Viedni spája rovnaký spôsob založenia – takpovediac na zelenej lúke. Múzeum úžitkového umenia vo

Viedni od svojej rekonštrukcie v roku 1986 (pod vedením Petera Noevera – podrobnejšie sa tejto téme venovala Lucia Gavulová na stránkach časopisu designum 2/2007) je zamerané na skúmanie dizajnu v kontexte s najnovšími témami umenia a architektúry, samozrejme v nadväznosti na prezentáciu, rozširovanie, uchovávanie a výskum zbierok. Dizajn je tu chápaný ako dôležitý činiteľ formujúci podobu nielen prítomnej, ale aj budúcej spoločnosti.

Neue Sammlung v Mníchove s približne 70 000 exponátmi priemyselného a grafického dizajnu a úžitkového umenia 20. storočia je jednou z popredných svetových zbierok, pričom jej kolekcia priemyselného dizajnu je najväčšia na svete. Neue Sammlung bola založená ako štátne múzeum v roku 1925 s ambíciou tvoriť a podporovať nové, netradičné postupy vo vnímaní hodnôt umenia a remesiel. Iniciatíva na jej založenie totiž úzko súvisela s činnosťou Werkbundu (Mníchov, 1907). Na novú budovu pre svoje zbierky však musela dlho čakať. Po rôznych historických a spoločenských peripetiách (svoju úlohu pritom, samozrejme, zohralo aj obdobie nacizmu, počas ktorého bola Neue Sammlung uzavretá) sa v roku 1996 začali v Bavorsku budovať dve nové múzeá, Moderne Pinakothek v Mníchove (2002), ktorá dopĺňa Alte a Neue Pinakothek, a Neues



Ján Čalovka - návrhy topánok. Výrobca: Závody 29. augusta Partizánske, 1979.



Ivan Čobej - stolík Brik. Výrobca: Brik a.s., Kremnica.
Od roku 1994 sa vyrába nepretržite až dodnes.



Zbierka stoličiek v bývalej jedálni zaniknutého podniku Tatra nábytok Pravenec, 2005.



Michal Riabič - hojdiacie kreslo Wave.
Výrobca: TON, Bystřice pod Hostýněm, 2010.

Museum v Norimbergu (dokončené v roku 2000). Neue Sammlung dnes tvorí jeden zo štyroch autonómnych celkov Moderne Pinakothek v Mníchove a v súčasnom duchu prezentuje dizajn. Počas celého obdobia existencie Neue Sammlung sa jej zbierky aj napriek rôznym nepriaznivým podmienkam rozrastali, pričom veľkú časť exponátov získala darom od jednotlivcov a organizácií.

Vo Fínsku, ktoré mnohí považujú za vzorovú krajinu kvalitného dizajnu a architektúry, vzniklo špecializované múzeum úžitkového umenia už v roku 1873. Dopĺňa a spravuje zbierky, je zodpovedné za výskum a spracovanie zachovanej dokumentácie, organizuje výstavy z histórie a súčasnosti fínskeho dizajnu doma aj v zahraničí. V súčasných priestoroch pôsobí od roku 1978.

K príkladom európskych múzeí, ktoré boli vybudované v druhej polovici minulého storočia, môžeme priradiť aj estónske múzeum v Talline. Založené v roku 1971 (budova dokončená v roku 1980), sa v roku 2004 oficiálne stalo Múzeom úžitkového umenia a dizajnu, ktoré patrí do rezortu ministerstva kultúry. Múzeum od roku

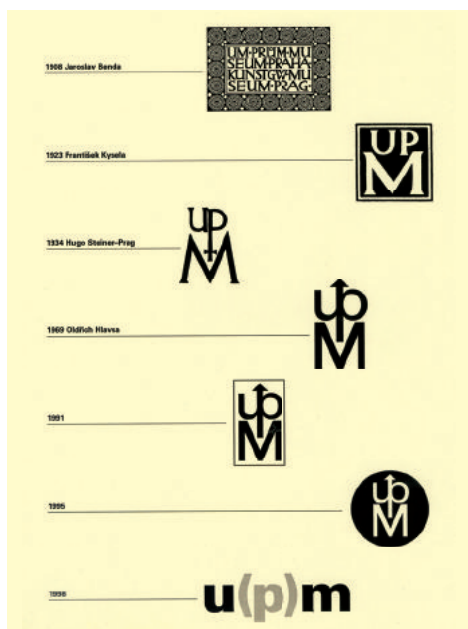
1997 organizuje medzinárodné trienále úžitkového umenia. V Rige, hlavnom meste susedného Lotyšska, bolo múzeum úžitkového umenia a dizajnu založené o niečo skôr, v roku 1989. V hlavnom meste Srbska, Belehrade, vzniklo v roku 1950.

Príklad najaktuálnejších snáh o zriadenie múzea dizajnu môžeme nájsť mimo Európy, v meste Holon v Izraeli. Monumentálna budova, ktorú projektoval Ron Arad (dokončená v roku 2009), má ambíciu podporovať izraelských dizajnérov a zároveň organizovať medzinárodné súťaže dizajnu. Prvá výstava bola sprístupnená 4. marca 2010 pod názvom Stav vecí: Dizajn a 21. storočie, na ktorej sa predstavuje viac ako 100 produktov súčasného dizajnu od popredných tvorcov. Hlavným dôvodom zakladania múzeí úžitkového umenia v minulosti bolo okrem budovania národného povedomia aj podpora domáceho priemyslu, rozvoj umeleckého školstva. Činnosť múzeí, ktoré vám chceme predstaviť v nasledujúcej časti, je dokladom toho, akými smermi sa môžu uberať moderné inštitúcie.

#

O zbierkach, ľuďoch a dobrom vkuse:

príbeh Umeleckopriemyselného
múzea v Prahe



Umeleckopriemyselné
múzeum v Prahe (UPM)
má už od svojho založenia
v roku 1885 ako svoj hlavný cieľ
*„činnosť uměleckoprůmyslovou
povzbuzovati a ku zušlechtění
vkusu přispívati“.*

- ↑ Budova UPM v Prahe v súčasnosti.
Foto: O. Kocourek.
- ← Premeny značky UPM, ukážka z manuálu vizuálneho štýlu UPM v Prahe, autorom manuálu i poslednej verzie značky je Studio Machek&Babák.
- Inštalácia Lannovej zbierky skla v múzejnej sále v prvej štvrtine 20. storočia.



Toto poslanie, i keď vyjadrené trochu archaickým jazykom, nestratilo ani dnes nič zo svojej aktuálnosti, pretože stále je potrebné zhromažďovať kvalitné predmety a verejnosti sprístupňovať ich estetiku, spojenú s funkčnosťou, čím sa jednak kultivuje prirodzený estetický cit pre umenie a umelecké remeslo a jednak je to inšpirácia pre súčasný vývoj v oblasti dizajnu. V posledných rokoch pribudla nová skupina, ktorú múzeum oslovuje, a tou sú deti a mládež, pretože práve oni sa možno raz stanú dobrými výrobcami, ale určite by mali byť náročnými spotrebiteľmi a poučenými divákmi.

Zaujímavým dokladom stále živého dialógu s vlastnou minulosťou je i skutočnosť, že múzeum dodnes používa pôvodný názov. V druhej polovici 90. rokov 20. storočia prebiehala v múzeu, ale i s oslovenou verejnosťou, diskusia o poslaní múzea v súčasnosti, následne bola okrem iného vypísaná súťaž na nový vizuálny štýl. Vo víťaznom návrhu bolo „P“, ktoré v skratke UPM

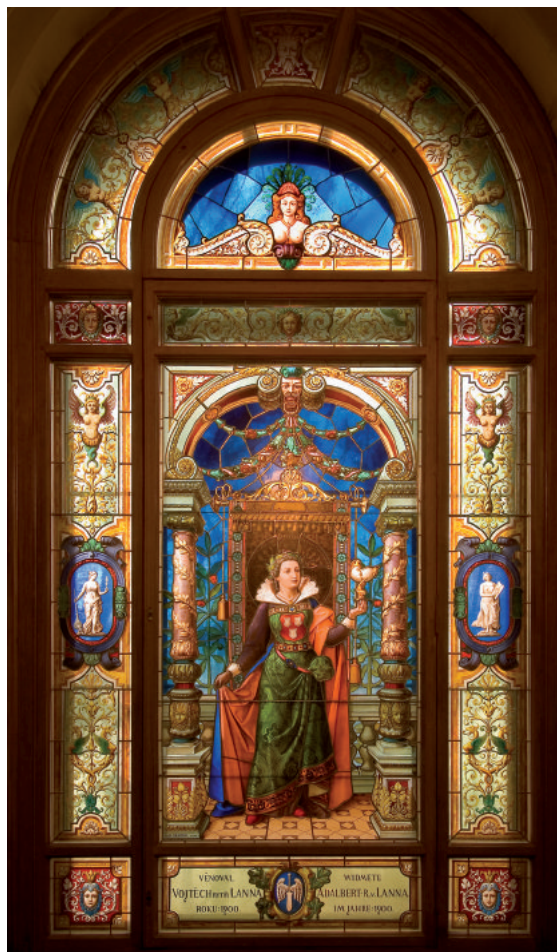
znamená „priemysel“, umiestnené do zátvorky a táto zdánlivá maličkosť definovala súčasný prístup múzea k tejto oblasti, ktorá síce dnes nie je v centre jeho pozornosti, ale v budúcnosti možno opäť bude hrať významnú úlohu. Na otázku, ako dnes máme chápať pojem „umelecký priemysel“, odpovedá riaditeľka UPM Helena Koenigsmarková: „Je to vlastne synonymum pre dizajn, pretože tak to bolo v 19. storočí, keď sa tento pojem používal. Žiadaný bol umelecký návrh pre priemysel, ktorý bol zárukou, že budú v masovom meradle vyrábané kvalitné výrobky, dostupné všetkým vrstvám obyvateľov.“ Aj to bol jeden z dôvodov, prečo zostal tradičný názov múzea zachovaný a nebol zmenený na „múzeum užitého umenia a dizajnu“, ani k nemu nebol podobný podtitul pripojený, ako k tomu došlo v mnohých európskych múzeách.¹ Dodnes je tiež zachované tradičné delenie zbierok podľa materiálov² a takisto sa nezmenili ani hlavné formy akvizícií, teda nákup, dar, výmena, prípadne zapožičanie.

¹ Podobnú cestu zvolili napríklad Neue Sammlung v Mníchove alebo MAK vo Viedni.

² Podľa organizačného plánu boli zbierky rozdelené „podľa materiálu, z ktorého sú zhotovené: práce textilné / práce kožené a lepené / písmo, tlač a grafické umenie / miniatúrne maliarstvo / sklo a maľba na skle / keramika / práce emailové / práce z kovu / železné práce / práce drevené / drobné práce zo slonovej kosti / kamenné práce“.

Myšlienka založiť samostatné umeleckopriemyselné múzeum v Prahe vznikla v kruhoch pražskej Obchodnej a živnostenskej komory (OŽK).³ Jej predstavitelia sa inšpirovali úspechom londýnskej výstavy v roku 1851⁴ a založením Rakúskeho múzea pre umenie a priemysel vo Viedni. OŽK mala záujem ovplyvňovať kvalitu priemyselnej produkcie, jej členovia boli často vášnivými zberateľmi a priaznivcami umenia, ktorí však zároveň sledovali praktický cieľ: vedeli, že návštevníci múzea budú zároveň predstavovať aj kúpnu silu. Triumvirát „otcov zakladateľov“ tvoril gróf Josef Vratislav z Mitrovic, ktorý to celé vymyslel, Maxmilián Dormizer, vtedajší predseda obchodnej komory, a nakoniec úspešný podnikateľ a vášnivý zberateľ umenia Vojtěch rytier Lanna, ktorý v roku 1906 múzeu venoval časť svojej povestnej zbierky skla. UPM však malo šťastie na celý rad ďalších mecenášov, ako boli priemyselníci Bohumil Bondy a jeho syn Leon, ktorý na pranie otca založil fond slúžiaci na úhradu nových akvizícií, alebo veľkoobchodník a politik Josef Wohanka, ktorý sa zaslúžil hlavne o zaistenie finančného krytia novej múzejnej budovy, slávnostne otvorenej v roku 1900, či architekt Josef Schulz, ktorý ju i celé jej vnútorné vybavenie navrhol v štýle vtedy prevládajúceho slohu neorenesancie (i keď v čase dokončenia už naokolo bujnela secesia). OŽK bola vlastníkom, organizátorom i správcom UPM a poskytovala finančné prostriedky na nákup zbierok, prevádzku inštitúcie i mimoriadne výdavky vrátane stavby už spomenutej novostavby budovy na ulici Sanytrová⁵ v čase, keď sa múzeum rozrástlo natoľko, že mu prestali vyhovovať prenajaté miestnosti v Rudolfine.⁶ Títo muži múzeu doslova vydupali zo zeme, podporovali ho, zasadali v múzejnom kuratóriu, stali sa jeho mecenášmi a hlavne dokázali pre svoju ideu nadchnúť ostatných a získať podporu naprieč spoločenskými vrstvami od vládných kruhov, snemu kráľovstva Českého, ríšskeho zastupiteľstva až po mestá, peňažné záložne, priemyselné a obchodné kruhy a individuálnych priaznivcov umenia: vďaka tomu sa z novozaloženého múzea veľmi rýchlo stala inštitúcia na európskej úrovni.

Je zrejmé, že osudy inštitúcií sú spojené s osudmi konkrétnych ľudí, a tak nie je žiadnym prekvapením, že to boli predovšetkým riaditelia UPM, ktorí svojimi koncepciami vniesli do charakteru



múzea i jednotlivých etáp jeho fungovania osobité črty. Každý z nich sa vyznačoval vedeckou erudovanosťou (väčšinou to boli historici umenia) s organizačnými schopnosťami a modifikoval základné poslanie múzea po svojom, sa ohľadom na konkrétne spoločenské a politické pomery. Prvý riaditeľ Karel Chytil, ktorý viedol múzeum v rokoch 1895 - 1911, mal veľkú vášeň pre knihy a ešte pred svojím menovaním bol vyslaný na cesty Európu, aby sa zoznámil s fungovaním už existujúcich umeleckopriemyselných múzeí. Hlavnou oblasťou záujmu Františka Xavera Jiříka (riaditeľ UPM v rokoch 1915 - 1934) bolo sklo a porcelán. Pôsobenie Karla Heraina v čele múzea v rozmedzí rokov 1934 - 1948 znamenalo zásadný prelom vo fungovaní

³ OŽK bola záujmovou organizáciou priemyslu a obchodu, podporujúcou podnikanie.

⁴ Prvým umeleckopriemyselným múzeom bolo South-Kensington v Londýne, založené v roku 1851, nasledovali Viedeň a Paríž (1863), Brno a Liberec (1873), Norimberg (1874), Hamburg (1877), Drážďany, Lipsko, Frankfurt (1879), Hradec Králové (1881), Opava (1882) a nakoniec Praha a Budapešť v roku 1885.

⁵ Dnes Ulica 17. listopadu.

⁶ Rozhodujúcou čiastkou pri stavbe budovy bola veľká zemská dotácia vo výške 300 000 zlatých, povolená snemom kráľovstva Českého.



- ← Vitráž s alegóriou umeleckého priemyslu podľa návrhu Josefa Schulza v budove UPM. Foto: O. Kocourek.
- ↑ Jeden z edukačných programov k pripravovanej výstave „200 dm² dechu - hračky Libuše Niklové“ s názvom „Cesta Buvola Červeného kolem UPM za 31 dní“. Foto: O. Kocourek.

múzea. Na rozdiel od svojich predchodcov, ktorí sa zaoberali predovšetkým históriou, obrátil čí- norodý a novým podnetom vždy otvorený Herain pozornosť k súčasnosti. Aby urobil zbierky zaujímavými nielen pre milovníkov starožitnos- tí a odborníkov, ale i pre verejnosť, ktorá si vždy všíma predovšetkým to súčasné, založil stále oddelenie moderného zahraničného priemyslu a priamo v múzeu zriadil takzvanú vzorkovňu. Bol presvedčený, že je nutné ukazovať naše vý- robky v zahraničí a zároveň inšpiráciu z Európy privázať k nám.

Zložitá politická situácia druhej polovice 40. a 50. rokov 20. storočia sa podpísala na pôsobení riaditeľa Emanuela Pocheho (poverený riade- ním od roku 1948, riaditeľ v rokoch 1955 – 1959); v roku 1949 UPM prešlo z dovtedajšej správy OŽK v Prahe do kompetencie štátu.⁷ Podobne ako iné múzeá u nás, i UPM prešlo po roku 1948 niekoľ-kými fázami, počas ktorých boli vzhľadom k po- litickým okolnostiam niektoré zbierkové okruhy

predané do iných múzeí, čo sa týkalo napríklad orientálneho porcelánu, ľudového umenia či drobných sochárskych diel a dokonca i zbier- ky fotografie. V roku 1959 bolo UPM pripojené k Národnej galérii a po zrušení tohto nefunkčné- ho spojenia v roku 1969 bola do múzea navrátená zbierka fotografie, vznikol nový štatút inštitúcie a nová koncepcia činnosti UPM „*ako ústredného vedeckého pracoviska pre štúdium dejín umeleckého remesla, súdobého užitého umenia a priemyslového výtvarníctva*“. Nanovo sa definovalo i zameranie zbierkotvornej činnosti na zhromažďovanie dokladov umeleckého remesla, užitého umenia, umeleckého priemyslu a dizajnu, knižnej kultú- ry, fotografie a odevnej kultúry predovšetkým českého a európskeho pôvodu, ktoré je platné dodnes. Konfiškáty z 50. a nasledujúcich rokov zo zámkov, kláštorov a od súkromníkov zahltili múzeum množstvom poväčšine významného materiálu natoľko, že bola ochromená bežná múzejná práca a zrušila sa stála expozícia. Po stavebných úpravách, započatých v roku 1968, bolo múzeum celých 17 rokov uzavreté. V roku 1985 vyústilo spracovanie zbierok a obzvlášť kon- fiškátov v sprístupnenej novej stájej expozícii nazvanej Umelecké remeslo od 16. do polovice 19. storočia v podobe interiérov z jednotlivých slohových období, inštalovaných v troch múzej- ných sálach.

⁷ UPM sa stalo štátnou, dnes príspevkovou organizáciou ministerstva kultúry.



Nasledujúce riadky patria osobe najpovolanejšej, riaditeľke pražského Umeleckopriemyselného múzea PhDr. Helene Koenigsmarkovej.

Pani riaditeľka, v čele Umeleckopriemyselného múzea v Prahe stojíte od roku 1990, ale profesijne ste s ním spojená už od roku 1971. Mohli by ste porovnať spôsob akvizícií pred novembrom 1989 s 90. rokmi?

V ére riaditeľky Dagmar Hejdovej v 70. a 80. rokoch boli múzeu pridelované ministerstvom kultúry štátne prostriedky na nákup jednak starého a jednak súčasného umenia. V rokoch 1970 - 1989 tvorili najväčšiu časť akvizícií nákupy v starožitnostiach, pretože vtedy existovalo takzvané predkupné právo pre štátne inštitúcie. Starožitníci predkladali každý piatok komisii zloženej zo zástupcov štátnych inštitúcií svoje knihy nákupov i jednotlivé predmety na posúdenie a výber. Byť členkou tejto komisie bola pre mňa neoceniteľná škola.

A aká bola situácia v 90. rokoch?

Pokiaľ by som mala stručne charakterizovať vtedajšiu zbierkotvornú stratégiu, povedala by som,

že sa predovšetkým doplňovali „ideologické medzery“: i v rámci užitého umenia sa počas minulého režimu niektoré veci a niektorí autori z ideologických dôvodov nekupovali. V 90. rokoch potom ministerstvo kultúry vyčlenilo zvláštny fond na mimoriadne nákupy historických predmetov, predovšetkým bohemik. Súviselo to so zákonom o vývozech, šlo o to „zachrániť“ niektoré cenné bohemiká pred vývozom a získať ich do zbierok. Po starožitníkoch sa chodilo i naďalej, ale pretože predkupné právo bolo zrušené, išlo sa skôr o dohody jednotlivcov so starožitníkmi. Zbierky prechádzali reštitučným procesom a to, čo bolo právoplatne vyžiadané, bolo vrátené pôvodným majiteľom. Samozrejme, že niektoré vydané veci sa už nedajú doplniť, napríklad súbory barokového nábytku, a naopak v zbierkach zostávajú okruhy predmetov, ktorých majiteľov nie je možné vypátrať.

Taká bola situácia v oblasti historických zbierok, ale čo súčasný dizajn?

V 90. rokoch existoval priemyselný dizajn iba vo veľmi obmedzenej miere a múzeum vykupovalo predovšetkým prototypy alebo umelecké diela. V múzeu existovalo od roku 1969 samostatné oddelenie pre súčasnosť, ktoré fungovalo

← Pohľad do výstavy
„Čerstvé! Fresh! Design 1999-2009“,
ktorá sa konala v UPM v októbri 2009.
Foto: O. Kocourek.

podľa materiálov, zatiaľ čo jednotlivé oddelenia sa venovali výlučne historickému materiálu. Podľa mojej predstavy malo svoju logiku, aby sa súčasnou produkciou v príslušnom materiáli zaoberali všetky oddelenia, a preto bolo toto oddelenie v prvej polovici 90. rokov rozpustené do jednotlivých zbierok. Tento krok odštartoval novú zbierkotvornú stratégiu, keď si každá zbierka zostavila plán priorít, čo potrebuje z hľadiska historického vývoja doplniť a aký postoj zaujme k súčasnosti, či už na poli individuálnej, alebo dizajновой tvorby. Zdá sa mi, že v otázke akvizícií je v našej ére stále dôležitejšia kurátorská práca; zatiaľ čo predtým to vyzeralo, že zbierky sa rozrastajú podľa záľub jednotlivých riaditeľov, dnes je podstatné, ako sa kurátor dokáže orientovať vo svojom materiáli, nakoľko je aktívny a aké má sociálne kontakty. Odrazom tejto novej zbierkotvornej stratégie bola potom nová stála expozícia Príbehy materiálov, sprístupnená v rokoch 2000 až 2005, ktorá sleduje vo všetkých materiáloch ukážky umeleckého remesla a užitého umenia od antiky či stredoveku až do súčasnosti.

Prenesme sa teraz do súčasnosti, aká je zbierkotvorná stratégia UPM v prvej dekáde 21. storočia a ako sa odrazí na plánovanom rozšírení stálej expozície?

Pre verejnosť by sa po plánovanej rekonštrukcii našej historickej budovy malo otvoriť druhé poschodie, kde sú v súčasnosti depozitáre a kancelárie. Konceptcia expozície s pracovným názvom Životný štýl v premenách doby bude tentoraz vychádzať nielen zo spôsobov tvorby zbierok, ale aj z odbornej činnosti, z výsledkov nášho sedemročného vedecko-výskumného zámeru Českej inštitúcie moderného dizajnu v 20. storočí. Zbierky sa cielavedome dopĺňajú s prihliadnutím k tomuto zámeru, takže v novej časti stálej expozície sa objaví moderný dizajn z produkcie jednotlivých inštitúcií. Nepôjde teda iba o obyčajnú ilustráciu životného štýlu.

Zaoberá sa vôbec u nás v súčasnosti nejaké múzeum práve dokumentáciou životného štýlu?

Špecializované Múzeum dizajnu a životného štýlu by mohlo vzniknúť ako pobočka UPM v Plzni, ktorá sa uchádza o titul Mesto kultúry 2015, v priestoroch bývalého pivovaru. Vznikol by tam priestor na dokumentovanie toho, čo je skutočne typické pre jednotlivé obdobia 20. storočia. UPM tento aspekt zohľadnilo v niektorých svojich výstavných projektoch, napríklad v cykle výstav o móde a v múzejných zbierkach je táto bežná produkcia zastúpená svojimi špičkovými prejavmi, ako sú napríklad Ježkovce „bruselské“ porcelánové súbory. Inak mám však pocit, že do línie, ktorá sa v UPM sleduje od jeho osamostatnenia od Národnej galérie v roku 1969, teda že v centre pozornosti je konkrétny predmet z určitého materiálu a študuje sa jeho funkcia v premenách doby a jeho vzťah k autorom, je trochu problém zahrnúť bežnú produkciu.

Na záver si neodpustím otázku, čo vám robí radosť, čo sa podľa vášho názoru podarilo; nemám však na mysli konkrétne počiny, ale skôr vo všeobecnej rovine?

Teší ma, že sa z nášho múzea stala akási „značka“ a že má dôveru darcov. Niektorí umelci a dizajnéri sa rozhodli, že nám svoje dielo venujú ako celok, čo je pre múzeum veľmi dôležité. Ale i ochota verejnosti darovať predmety do zbierok je celkom veľká, ľudia nám často zverujú do starostlivosti predmety, o ktorých sa domnievajú, že by k nim ich potomkovia nemali vzťah. Veľmi dobrým akvizíčným impulzom je tiež každá príprava výstavy a to ako na začiatku, tak aj následne, keď sa na nás obracajú súkromníci a obchody so starožitnosťami. Myslím si, že to vychádza z toho, že ľudia vidia, akým spôsobom sa o zbierky staráme, ako ich doplníme nákupmi a ako sa snažíme docieľiť to, aby sa múzeum podieľalo na tvorbe súčasnosti. Podporujeme preto najrôznejšie akcie ako napríklad Designblok alebo ceny Czech Grand Design, iniciujeme súťaže a samozrejme organizujeme výstavy; veľký dôraz kladieme i na prácu s verejnosťou. Ja osobne prežívam múzeum ako veľmi živý a aktívny organizmus.

#

Pochopená kultúra a kultúrnosť

Múzeum umenia Olomouc

Prednedávnom som navštívila moravské mesto Olomouc a prezrela som si expozície Múzea umenia Olomouc. Pri mojej návšteve ma oslovila intelektuálna a otvorená atmosféra, ktorá bola citelná pri prezeraní zbierok, výstavných priestorov, ale aj celého mesta (univerzita, historické prostredie atď.).

Mám pocit, že všetko tam tvorí jeden celok, spolu s ľuďmi, čo tu pracujú a žijú. Možno je to len povrchný rýchly pohľad návštevníka, ale aj zo zbierok múzea, publikácií, nových projektov je vidieť záujem o kultúru, intelektuálnu debatu, rozvíjanie tradície a vytváranie nových hodnôt. Múzeum a výber z jeho aktivít mi predstavili Gina Renotièere, kurátorka zbierky autorskej knihy a vedúca oddelenia Stredoeurópske fórum Olomouc, Štěpánka Bielešová, vedúca Umelecko-historického oddelenia - Moderné umenie, a Anežka Šimková, kurátorka zbierky užitého umenia.

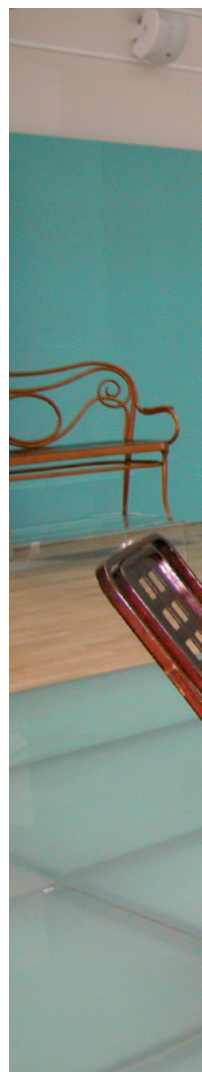
V Múzeu umenia Olomouc pracujete už mnoho rokov, môžete nám ho pár vetami predstaviť? Aké je jeho miesto v meste, regióne, v Českej republike...

Štěpánka Bielešová: Múzeum umenia Olomouc sa dnes skladá z troch celkov: Múzea moderného umenia (nadväzuje na činnosť Galérie výtvarného umenia založenej v roku 1952), Arcidiecézneho múzea Olomouc (otvorené v roku 2006) a Arcidiecézneho múzea Kroměříž (otvorené v roku 2007). Múzeum umenia Olomouc sa radí na druhé miesto za Národnú galériu v Prahe z hľadiska počtu spravovaných zbierkových predmetov (cca 200 000). Olomouc má však aj v súčasnosti vysoký, hoci nie celkom využitý potenciál: sídlo arcibiskupstva (založené 1066) s bohatými zbierkami starého umenia, druhú najstaršiu univerzitu v Čechách (založená 1573), po Prahe najväčšiu mestskú pamiatkovú rezerváciu (so súborom niekoľkých národných kultúrnych pamiatok a jednou pamiatkou pod ochranou UNESCO), jednu z najväčších a najstarších vedeckých knižníc, lokálne aj zemské archívy a ďalšie kultúrne inštitúcie, výhodnú geografickú polohu ako z hľadiska železničného, tak automobilového spojenia, je sídlom kraja.

↑ Vizualizácia architektúry
Stredoeurópskeho fóra Olomouc,
autori návrhu: Michal Sborwitz a Jan Šěpka.
→ Z výstavy Dom milosníka sztuki.
Kultura artystyczna Czech i Moraw 1870 - 1930
(1. 2. - 25. 4. 2010).

Rozhovor bude uverejnený v čísle, ktoré sa týka iniciatívy usilujúcej sa o založenie zbierok dizajnu a užitého umenia na Slovensku. Medzi aktivity múzea patria i zbierky užitého umenia, ktoré ste začali budovať relatívne nedávno (1994), a zbierka užitej grafiky s úctyhodným počtom viac ako 25-tisíc kusov. Aký je zámer a záber múzea pri budovaní týchto zbierok?

Anežka Šimková: Zbierka užitého umenia je orientovaná predovšetkým na sedací nábytok, je sústavne dopĺňovaná akvizíciami a komponovaná tak, aby zachytila vývoj dizajnu nábytkovej tvorby od polovice 19. storočia do súčasnosti. Zbierka bola založená na konci 90. rokov 20. storočia, počet exponátov nedosahuje síce ani číslo 200, ale už dnes sa dá hovoriť o pomerne ucelebnom súbore. Medzi významné exponáty zbierky užitého umenia patrí napríklad početná kolekcia predmetov nábytku z ohýbaného dreva, vyrábaného firmami Thonet či firmou J. a J. Kohn. Jednak je to nábytok bežnej továrenskej produkcie, medzi ktorým však svojou eleganciou vynikajú mnohé modely, ako napríklad stolička č. 1, č. 14, húpacie sofa či secesne tvarované trojnohé kreslo, ale je tu zastúpená tiež produkcia, na ktorej vzniku sa so svojimi návrhmi podieľali

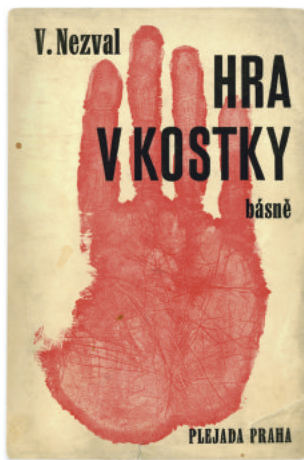






↑ Inštalácia autorských kníh na výstave Listování.
Medzinárodná knižná kultúra v zbierkach
Múzea mesta Olomouc
(Múzeum moderného umenia, 10. 6. – 11. 10. 2009).
← Z výstavy Slávne vily Olomouckého kraja
(Múzeum moderného umenia, 16. 6. – 28. 10. 2007).
✓ Adolf Loos: stolička z Café Museum vo Viedni, 1898.
↓ Jiří Javůrek: stolička Mimikry VI, 1992.
▽ Bohuslav Horák: stolička Svätý Václav,
ty to všetko vidíš, 1989.





- ↑ Obálka knihy Vítězslav Nezval, Hra v kostky. Básně, 1927. Obálku s odtlačkom básnikovej ľavej ruky navrhol Jindřich Štyrský, väzbu Vít Obrtel, 1929.
- Obálka knihy Jaroslava Seiferta, Samá láska. Obálka a úprava Otokar Mrkvička, 1923.

dôležití autori – architekti viedenskej secesie. Zo slávnych mien je to Adolf Loos a jeho stolička pre Café museum vo Viedni, Josef Hoffmann a ikona tohoto obdobia polohovacie kreslo sitzmaschine či sedacia garnitúra navrhnutá rovnako Josefom Hoffmannom pre kabaret Fledermaus z roku 1905, ďalej kreslá Gustava Siegela, Otta Wagnera, Jana Kotěru, intarzovaná sedacia garnitúra Marcela Kammerera (pre hotel Wiesler v Štajerskom Hradci) a ďalších. Kolekciu kresiel z ohýbaných oceľových rúrok z konca 20. a z 30. rokov reprezentujú mená Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Jindřich Halabala... V nábytku zo 70. – 90. rokov je pozoruhodný súbor autorského postmoderného nábytku (M. Knížák, skupina Atika – J. Pelcl, V. Cimburá, J. Javůrek, B. Horák, J. Šusta). Zbierka je uplatňovaná ako súčasť rôznych výstav konaných v Múzeu umenia Olomouc a v iných inštitúciách, naposledy na výstave Dom miľovníka sztuki. Kultura artystyczna Czech i Moraw 1870 – 1930 v Międzynarodowym centru kultury v Krakove (1. 2. – 25. 4. 2010). V roku 2011 bude zbierka predstavená na samostatnej výstave v Múzeu umenia Olomouc a bude k nej vydaný aj profilový katalóg. Súborné zbierky

sú aj súčasťou dôležitých odborných publikácií, zameraných na nábytkovú kultúru.

Štěpánka Bielešová: Čo sa týka zbierky užitej grafiky, v jej rozširovaní múzeum systematicky nepokračuje, zbierka v súčasnosti svojím rozsahom a záberom pokrýva najrôznejšími príkladmi predovšetkým oblasť ex libris. Čo je však v knižnej kultúre nové, je vytvorenie dvoch nových zbierok – zbierky avantgardnej knihy 20. storočia a zbierky autorskej knihy. Všetky tri zbierky v úplnosti pokrývajú všetky tendencie knižnej kultúry od začiatku storočia po súčasnosť.

Knižná kultúra teda tvorí významnú časť zbierok vášho múzea. Ako toto zameranie vzniklo, z akých zdrojov vo vašej inštitúcii pochádza také výrazné spojenie záujmu o literárnu a výtvarnú kultúru?

Gina Renotière: Múzeum umenia Olomouc sa fenoménu autorskej knihy venuje sústavne ako jedna z mála inštitúcií svojho druhu v Českej republike (Moravská galéria v Brne, Národné múzeum v Prahe, Pamätník národného písomníctva v Prahe a ďalšie inštitúcie sústreďujú menšie, avšak reprezentatívne kolekcie



- ↑ Karl-Dietrich Roth: Die die die verdammte gesamte Kacke, Berlin, Rainer Verlag, 1975, autorská kniha.
- ↖ Alex Mlynářčik: La comédie humaine, 1969, autorská kniha.
- ← Joseph Beuys: La rivoluzione siamo Noi, Napoli, Modern Art Agency, 1971.
- ↓ Monogramista T. D.: Kniha o prenatálnom stave, 1983, autorská kniha.



autorských kníh prevažne súčasných českých autorov). Dôležitým impulzom vzniku olomouckej zbierky *Autorská kniha* bola mimoriadna akvizícia v 2. polovici 90. rokov 20. storočia, keď sa vďaka spolupráci s brnianskym teoretikom Jiřím Valochom podarilo pri príprave výstavy Medzi tradíciou a experimentom (1997) sústrediť okolo 20 autorských kníh väčšinou zo 60. rokov 20. storočia. Táto akvizícia sa stala zárodkom novej zbierky autorskej knihy, ktorá tvorí dynamicky sa rozvíjajúci súbor z 2. polovice 20. storočia s presahom do súčasnosti a predstavuje rôzne možnosti prístupu k tomuto intermediálnemu druhu výtvarného umenia v euroatlantických súvislostiach. V roku 2006 získalo Múzeum umenia v Olomouci od Rainera Pretzella, vďaka jeho veľkorysému daru, kompletný súbor kníh, ktoré nakladateľstvo v čase svojho trvania vydalo. Toto berlínske vydavateľstvo patrilo v rokoch svojej existencie (1966 – 1985) k najvýznamnejším vydavateľstvám autorských kníh vôbec a vďaka svojmu tvorivému a experimentálnemu prístupu

bolo vyhľadávané radom dnes už slávnych autorov (Dieter Roth, A. R. Penck, Emmett Williams, Marcel Broodthaers, Ann Noël). Múzeum umenia sa stalo jedinou inštitúciou na svete, ktorá vďaka daru Rainera Pretzella vlastnú úplnú zbierku autorských kníh Rainer Verlag. Táto výnimočná akvizícia potvrdila olomouckej zbierke jednoznačne jej medzinárodný rozmer. Ďalšia zbierka *Kniha 20. storočia* bola založená v roku 1994 a tvorí ju kolekcia kníh, časopisov a zborníkov, na ktorých úprave sa podieľali významní predstavitelia výtvarného umenia 20. storočia. Impulzom vzniku zbierky sa stala výstava Česká avantgarda 1922 – 1938 (Múzeum umenia Olomouc, 1996), ktorá sa zamerala na trochu obchádzanú oblasť umenia – na výtvarnú a typografickú úpravu knihy. Jadrom zbierky sa tak stalo obdobie medzi dvomi svetovými vojnami, jej časové rozpätie sa neskôr rozšírilo smerom do minulosti k prelomu 19. a 20. storočia až k novej vlně knižných úprav v 60. rokoch 20. storočia.



Podieľali ste sa na tvorbe publikácie Listovanie s podtitulom Moderná knižná kultúra v zbierkach Múzea umenia Olomouc, ktorá práve získala ocenenie Najkrajšie české knihy roka 2009. Kniha o knihách, ale zdá sa mi, že ešte viac o ľuďoch...

Gina Renotière: Publikácia Listovanie získala 1. miesto a cenu ministra kultúry Českej republiky v súťaži Najkrajšie české knihy roka 2009, a to v kategórii Katalógy. Odovzdanie ceny sa odohralo v pôsobivom prostredí Strahovského kláštora v Prahe dňa 20. 4. 2010. Katalóg Listovanie spre-vádzal výstavu, prvé veľké predstavenie oboch našich múzejných knižných zbierok: Knihu 20. storočia (spolu s Knižnicou O. F. Bablera) a Autorskú knihu (na výstave sme predstavili aj spolupracovníkov, ktorí sa na vzniku a formovaní zbierok podieľali). Príbehy pánov O. F. Bablera a Rainera Pretzella, ktorí venovali nášmu múzeu svoje mimoriadne zbierky, sú dokladom rýdzich vzťahov a väzieb, ktoré sa v takej citlivej oblasti, akou umenie nepochybné je, stále ešte vytvárajú.

Okrem týchto aktivít pracujete aj na projekte SEFO - Stredoeurópske fórum Olomouc, ktoré mnohé z nich zastreší a pridá im ďalší medzinárodný rozmer. SEFO je inšpiratívnym príkladom spolupráce na viacerých kultúrno-politických úrovniach (región, štát, EU) - predstavte nám v skratke jeho poslanie.

↑ Vizualizácia architektúry Stredoeurópskeho fóra Olomouc, autori návrhu: Michal Sborwitz a Jan Šépka.

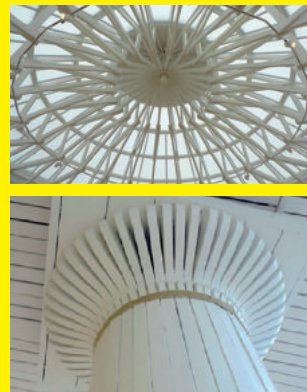
Štěpánka Bielešová / Gina Renotière: Múzeum umenia Olomouc stojí pred výraznou zmenou. 19. júna 2008 ministri kultúry Visegradskej štvorky na stretnutí v Olomouci podpísali protokol o zriadení Stredoeurópskeho fóra Olomouc, ktoré má vzniknúť transformáciou Múzea moderného umenia. Malo by byť otvorené v roku 2014. Jasná koncepcia, ktorá ráta nielen so zbierkovým a odborným potenciálom Múzea umenia, ale predovšetkým chce iniciovať spoluprácu na niekoľkých úrovniach, či už v oblasti vzdelávania, alebo cestovného ruchu, oslovila široké spektrum partnerov na najvyššej úrovni. Preto bola v Olomouci 12. septembra 2009 pri príležitosti odovzdania ceny Europa Nostra, ktorú Múzeum umenia Olomouc získalo za dlhoročnú činnosť v oblasti popularizácie starého umenia a organizácie reštaurátorských výstav, podpísaná Deklarácia o vzájomnej spolupráci na projekte SEFO. Dohoda bola uzavretá so zástupcami Ministerstva kultúry ČR, ďalej s hajtmanom Olomouckého kraja, primátorom mesta Olomouc, rektorom Univerzity Palackého v Olomouci a arcibiskupom olomouckým.

www.olmuart.cz

#



Dansk Plakatmuseum v novom a svojom



Pred rokmi sa v tomto časopise mihla rubrika „témy, o ktorých sa dobre rozpráva“. Keď povieme Dansk Plakatmuseum, je to téma, o ktorej sa naozaj dobre hovorí, i keď v kontexte absencie umeleckopriemyselného múzea na Slovensku aj trochu smutne.

Dánsko patrí k najvyspelejším krajinám nielen hospodársky, ale najmä kultúrne a vo viacerých prípadoch predbieha bežný vývoj. Umožňuje to ekonomická vyspelosť v spojení s filozofiou, ktorú možno v krátkosti vyjadriť takto: robíš dobre, ak to bude pre človeka. Veľa historicko-kultúrnych zaujímavostí je možné nájsť aj v druhom najväčšom dánskom meste Aarhus. Výnimočnosťou je však múzeum špecializované na plagát – Dansk Plakatmuseum.

Jeho umelecké zbierky obsahujú 400 000 exponátov zo 126 krajín a sú najrozsiahlejšie na svete. Hodnotu ojedinelých zbierok však netvorí ich mimoriadny rozsah, ale kvalita diel a mená ich tvorcov. Nachádzame tu vrcholy výtvarnej kultúry a dizajnu, reprezentované takými umelcami ako Picasso, Miró, Chagall, El Lissickij, Klimt, Rodčenko, Mucha, Klein, Cassandre, Savignac, Warhol, Steinberg a stovkami ďalších umeleckých osobností 19. a 20. storočia. Ak si uvedomíme, že najstarší predmet zbierky vznikol v roku 1880, potom na papierových exponátoch múzea – plagátoch je zdokumentovaná vyše storočná epocha ľudstva, zachytávajúca jeho historický, politický, hospodársky a kultúrny vývoj. To všetko vo forme umeleckého diela vytvoreného najvýznamnejšími umelcami svojich čias.

Myšlienka vytvoriť takýto spoločensko-sociálny záznam doby napadla mužovi, ktorý venoval celoživotné úsilie zrodu a formovaniu podoby mimoriadnej kultúrnej inštitúcie, akou je dnes Dansk Plakatmuseum v Aarhus. Peder Stougaard, zakladateľ a riaditeľ múzea, je človek, o ktorom možno hovoriť, že si splnil svoj veľký sen. Dlhé roky bojoval s nepochopením, nedôve-

rou a ignoranciou politikov, úradníkov, sponzorov, ale aj tvorcov z iných umeleckých oblastí. Aj vo vyspelom Dánsku musel dlho presviedčať, že plagát je umelecký žáner rovnocenný s maľbou či sochárstvom. Dlhé roky bol so svojou unikátnou zbierkou len hosťom v cudzích priestoroch, kde napriek ťažkým podmienkam zrealizoval desiatky skvelých výstav a prezentácií plagátu a dizajnu.

Atraktívne prezentácie japonského, poľského, čínskeho, amerického, východoeurópskeho plagátu, výstavy najvýznamnejších súčasných umelcov či tematické kolekcie plagátov (filmový, cirkusový, divadelný, obchodný, rockový, olympijský, politický) boli tým najsilnejším argumentom v obdívuhodnom úsilí Pedera Stougaarda o získanie vlastných priestorov pre múzeum. Výsledky jeho činnosti boli neprehliadnuteľné a najmä účasť významných umelcov na vernisážach i početní návštevníci sa stali atrakciou, ako aj propagáciou pre mesto a celú krajinu. Pre Stougaarda znamenali stretnutia s významnými umelcami a zaujímavými ľuďmi zdroj energie, ktoré jeho plány premieňali na nové významné akcie. Obdiv k činnosti Dansk Plakatumusea po stretnutí so Stougaardom prejavila dánska kráľovná Margareta a aktivity múzea sú podporované jej kráľovskou nadáciou.

V roku 2002 mesto Aarhus začalo realizovať skvelú ideu výbudovania veľkého areálu Múzea mestskej kultúry nazvaného „Staré mesto“, so 75 domami pôvodne postavenými v rôznych provinčných mestách Dánska v období rokov 1870 – 1940. Myšlienka realizovať živý obraz toho, čo sa nachádzalo v starých dánskych mestách, fungujúce obchody, dielne, pohostinstvá, rezidencie zaplnené ľuďmi, čo všetko prevádzkujú a obsluhujú turistov v dobových kostýmoch – to je skvelá turistická atrakcia lákajúca mnohých návštevníkov. Ročná návštevnosť areálu je v súčasnosti okolo 355 000 turistov z celého sveta!

V rámci tohto areálu bolo vo výške 17 miliónov dánskych korún vybudované Dansk



Plakatumuseum, čím definitívne získalo dve vlastné budovy na svoju rozsiahlu kultúrnu činnosť. V centre mesta Aarhus má k dispozícii skvelé prezentačné, výstavné i administratívne priestory, zodpovedajúce významu svetoznámeho múzea. Budovu múzea i novopostavenú repliku historického pavilónu prvej dánskej národnej výstavy v Aarhus v roku 1909 navrhla a realizovala medzinárodne renomovaná dánska architektonická firma C. F. Möller (vznikla v roku 1924), ktorá vytvorila aj interiér a výstavnícke riešenie múzea.

„Som šťastný, že Dansk Plakatumuseum sa stalo trvalou súčasťou mimoriadneho múzejného areálu, ktorého idea patrí k najprogresívnejším výstavným projektom v krajine. Nepochybujem, že naše nové Dansk Plakatumuseum poskytne najlepšie možnosti na prezentáciu historických exponátov z našich zbierok i prezentáciu súčasných trendov špičkovej plagátovej tvorby z celého sveta,“ povedal riaditeľ múzea Peder Stougaard. Jeho priekopnícka práca bola zavŕšená a sen sa naplnil.

Tento energiou sršiaci „mladík v penzijnom veku“ vôbec nemyslí na oddych. Hneď úvodná akcia oslavujúca nové priestory múzea bola mimoriadna. Múzejná rada so spolupracujúcimi zahraničnými expertmi urobila výber sto žijúcich prominentných svetových grafikov, tvorcov plagátov zo všetkých kontinentov, a vyzvala ich k účasti na otváracíj výstave múzea s najnovšími prácami. Na výstave World of Posters (31. 10. 2009 – 1. 3. 2010) bolo možné pod tristo plagátmi čítať mená, ktoré zásadne formovali smerovanie plagátu 20. storočia a výrazne prispeli k umeleckej kvalite v jeho rôznorodých polohách: Holger Matthies, Uwe Loesch a Lex Drewinski z Nemecka, Poliaci Waldemar Swierzy, Lech Majewski a Stasys Endrigevičius, Stefan Sagmeister, Seymour Chwast a Milton Glaser z USA, japonskí grafici U. G. Sato, Mitsuo Katsui a Shin Matsunaga, Švajčiari Rosmarie Tissi

a Niklaus Troxler, Francúzi Alain Le Querrec, Pierre Bernard a Michel Bouvet, Holanďan Anthon Beeke či Fíni Kari Piippo a Pekka Loiri a ďalší grafickí dizajnéri z 34 krajín sveta, ktorí účasťou symbolicky pokrstili „svoje“ múzeum v novej a definitívnej podobe.

Súbežne s mimoriadnou výstavou Dansk Plakatumuseum vydalo reprezentačnú publikáciu „World of Posters“, v ktorej sú prezentovaní vybraní umelci prostredníctvom autorských profilov a sériou prác z posledného obdobia. Súčasťou knihy je prehľad doterajších akcií a výstav múzea za posledných dvadsať rokov a je zaujímavým výberom toho, čo sa v ateliéroch a štúdiách popredných grafikov vo svete vytvorilo. Do výberu stovky grafikov boli zaradení aj slovenskí dizajnéri Pavel Choma, Dušan Junek a Ľubomír Longauer; prezentovali plagáty z poslednej tvorby a boli zaradení aj do publikácie World of Posters.

Keď som sa pred dvanástimi rokmi rozprával s Pederom Stougaardom o jeho plánoch, povedal mi: „Bol by som rád, keby sa múzeum v Aarhus dostalo na mapu sveta plagátov. Aby sme dokázali, že Dánsko ako každá malá krajina s tendenciou mať komplexy sa môže významne profilovať a prezentovať nielen vlastné, ale aj svetové kultúrne hodnoty. Podľa mojej vízie by sa Aarhus malo stať mestom plagátu. Ak Boh dá a budem dlho žiť, tak sa aj stane.“

Stougaard tvrdí a s nadšením pracoval, preto aj Boh dal a on sa svojho sna dožil, ani nie príliš starý. Vlastne je jedným z najmladších a súčasne najpozurolhodnejších mužov v penzijnom veku, akých som v živote stretol. Aj zásluhou Dansk Plakatumusea môže svet ďakovať Dánsku, malej, ale významom mimoriadnej kultúrnej krajiny Európy, že vysokou úrovňou vlastného dizajnu i prezentáciou osobitých podôb zahraničnej tvorby predstavuje kultúrne hodnoty súčasného sveta.

#

Múzeum v Ľublane má už takmer štyridsať rokov



Múzeum architektúry v Ľublane bolo založené v čase, keď architektúra, urbánne plánovanie, fotografia či dizajn boli považované za okrajové disciplíny. V roku 1972 boli v slovinských múzeách zastúpené minimálne, a aj to nie systematicky.

V tom roku predseda rady pre kultúru Stane Bernik, historik a kritik umenia, presvedčil predstaviteľov mesta Ľublana, aby založili múzeum architektúry, sprvu iba ako dokumentačné stredisko zamerané na architektúru. Dom Jožeho Plečnika v Trnove, ktorý po jeho smrti odkúpilo mesto Ľublana, bol na tento účel ideálnym a zároveň najlogickejším miestom. Múzeum začalo svoju existenciu v stiesnených priestoroch domu zosnulého architekta – s dvoma zamestnancami, ktorí doslova sedeli

na Plečnikových stoličkách, za Plečnikovými stolmi, obkolesení nevyčísľiteľným osobným bohatstvom tohto majstra architektúry. Ešte počas prvého roka fungovania sa k múzeu pripojil sekretariát Bienále priemyselného dizajnu (BIO, založené v roku 1963) spolu s ďalšími dvoma zamestnancami.

Ako som spomenula v úvode, založenie múzea do veľkej miery záviselo od osobnosti Jožeho Plečnika, ktorého tvorba bola „znovuobjavená“ a začala byť oceňovaná aj na medzinárodnej úrovni. Logicky sa teda múzeum vyvinulo na báze jeho tvorby. Aj po 38 rokoch má zbierka jeho prác svoje zvláštne miesto v srdci múzea, ktoré mu bolo kedysi domovom. Vďaka Plečnikovej tvorbe, ktorú pomohlo propagovať parížske Centre Pompidou, získalo múzeum v roku 1992 nové priestory.

Pätnásť rokov po svojom založení dostalo múzeum ojedinelú možnosť získať priestory kaštiela vo Fužine, čo mu umožnilo splniť podmienky stanovené zo strany Centre Pompidou na stále umiestnenie Plečnikovej parížskej výstavy v Ľublane. Ďalším renovovaním získalo múzeum nové miestnosti, potrebné na umiestnenie svojich zbierok a depozitára. Renovačné práce začali začiatkom roka 1991 a prvá fáza bola dokončená v máji 1992, keď bola otvorená stála výstava Plečnikovej tvorby v zrenovovanej časti kaštiela.

Okrem oboch spomínaných priestorov spravovalo múzeum počas rokov 1987 – 2004 tiež Galériu Jaskopič v centre mesta, ktorá mu poskytovala výstavné, ako aj skladové priestory.

Kým prvotnou prioritou múzea bol architekt Plečnik a jeho študenti, postupom času sa ostatné časti stali rovnako dôležitými a verejnosti boli prezentované nielen prostredníctvom výstav, ale aj vydávaním relevantných publikácií a organizovaním prednášok a workshopov.

Naším hlavným zámerom je prezentovať tie najlepšie príklady slovinskej architektúry, dizajnu a fotografie v kontexte historického vývoja, ako aj prezentovať slovinskej verejnosti významné diela zo zahraničia. Bienále priemyselného dizajnu spája obe tieto úlohy. Je o deväť rokov staršie ako múzeum a od roku 1964 je pravidelnou a dôležitou udalosťou v európskom i svetovom kalendári dizajnu. Momentálne sme zaneprázdnení prípravami 22. ročníka, ktorý bude slávnostne otvorený 7. októbra 2010. Prostredníctvom tohto podujatia má múzeum nepretržitý kontakt so súčasným dňom vo svete dizajnu a rozširuje svoj už beztak bohatú kolekciu dizajnu.

Rôznorodosť nášho programu počas posledných troch rokov sa dá najlepšie charakterizovať nasledujúcimi príkladmi: séria prednášok, na ktorých vystúpili významné osobnosti ako Victor Margolin, Per Mollerup, Dieter Rams, Rob Waller a iní; prezentácie kníh a výstav zo zahraničia, od autorov ako Verner Panton, Ettore Sottsass, Tapio Wirkkala či Zlatého veku holandského grafického dizajnu; konferencie za okrúhlym stolom ako napríklad Diskusia o kreativite a inovácii, či o súčasnej fotografii; 21. bienále priemyselného dizajnu so svojimi nespočítanými sprievodnými podujatiami a samozrejme naša súčasná výstava Iskra: Nezaradený dizajn 1946 – 1990.

Ak by sme posudzovali podľa počtu zamestnancov (17) či rozpočtu, múzeum je v súčasnosti ešte stále pomerne malé. Zároveň je však veľmi živou inštitúciou s rôznorodým programom pozostávajúcím z výstav, prednášok, workshopov, s množstvom externých spolupracovníkov, medzinárodných programov, dobrovoľníkov pomáhajúcich nám s archívmi a dokumentáciou. Čelíme mnohým problémom, ktoré sa snažíme postupne riešiť. So zviditeľnením narástli aj naše zbierky, až na pokraj možností našich priestorov.



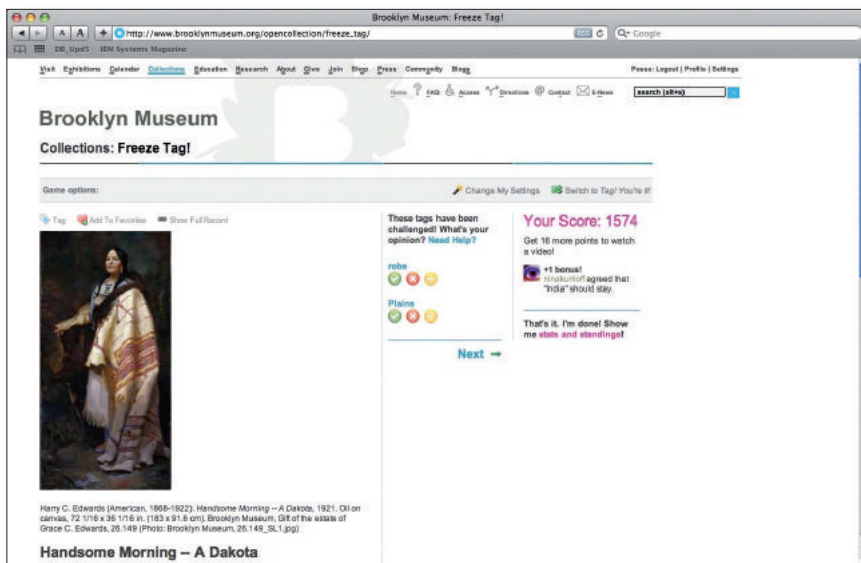
Renesančný kaštieľ sa síce zdá byť veľký, no bol projektovaný ako múzeum, a renovácia, ktorá sa musí prísne pridržať pravidiel na ochranu pamiatok, nám neposkytuje ideálne podmienky pre našu činnosť.

Keďže sme malý tím a naše finančné možnosti sú obmedzené, sme nútení byť v plnení našich úloh veľmi kreatívni. Vyžaduje to vždy niekoľko plánov v rôznom rozsahu. Ak nie je možné urobiť veľkú výstavu, zorganizujeme niekoľko „menších“ podujatí, ako napríklad sériu prednášok, čo nevyžaduje veľké množstvo peňazí naraz, ale dáva nám možnosť rozmiestniť ich v rámci roka a necháva nám väčšiu časovú slobodu pri zachovaní maximálnej úrovne odbornosti. Po ukončení takejto série zvykneme publikovať prednášky významných osobností v podobe knihy, ktorú distribuujeme na medzinárodnej úrovni. Doteraz sme realizovali a knižne publikovali dve série – Epicentrá architektúry a Udržateľné alternatívy. Tretiu sériu s názvom Informačný dizajn práve vydávame.

Po takmer štyridsiatich rokoch existencie štát uznal, že najdôležitejšie slovinské múzeum architektúry, urbánneho plánovania, priemyselného a grafického dizajnu a fotografie by sa malo aj formálne stať nielen mestskou, ale aj národnou inštitúciou. Múzeum systematicky zbiera, uskladňuje, skúma a vystavuje materiály z týchto tvorivých oblastí na dočasných i stálych výstavách. Avšak byť vlastnený mestskou radnicou a zároveň dostávať finančnú podporu od štátu nie je vždy výhodou. To, že sa musíme zodpovedať dvom šéfom, nám doteraz spôsobilo mnoho ťažkostí a nedorozumení. V čase publikovania tohto textu však už snáď bude naše múzeum úplne i formálne zaštitené ministerstvom kultúry, nie mestom.

#

Múzeá na internete



Digitálne technológie, nové médiá a internet majú na našu spoločnosť stále väčší vplyv. V civilizovanom svete je prakticky nemožné sa im vyhnúť, a tak sa s touto skutočnosťou musia vyrovnávať i múzeá a galérie.

Internet pre ne predstavuje veľkú výzvu, ku ktorej pracovníci zbierkových inštitúcií pristupujú niekedy s pochybnosťami a obavami, inokedy s nadšením. Médium internetu umožňuje umelecké zbierky „sprístupniť“ širokej verejnosti. Môžu si ich vďaka nemu prehliadnúť i tí, čo sa do múzea z rôznych dôvodov nedostanú, či v pokoji, neobmedzení otváracími hodinami, preštudovať tí, čo o ne majú hlbší záujem. Na internete uverejnené digitálne kópie zaujímavých diel môžu taktiež divákov nalákať k tomu, aby sa vydali prehliadnúť si originály priamo v budove múzea. Tieto možnosti tu boli vďaka fotografii už skôr, ale mechanický, analógový spôsob reprodukcie nie je ani zďaleka taký efektívny ako reprodukcie digitálne, umožňujúce vytvárať dematerializované kópie. Tie môžu byť cez internet jednoducho a rýchlo distribuované a vyhľadávané.

Digitalizácia so sebou však prináša i značné úskalia. Ak majú byť zbierky alebo ich časti digitalizované kvalitne, ide o časovo i finančne náročný proces. Mnohí sa tiež boja, aby publikované obrázky neboli zneužitú. Internet umožnil „zdieľanie“ myšlienok a informácií jednoduchým spôsobom, čo však zároveň vyústilo do ostražitého sledovania, či sa dodržia autorské práva. Autorské zákony spôsobujú komplikácie predovšetkým múzeám, ktoré zbierajú moderné a súčasné umenie, pretože na zverejňovanie diel zo svojich zbierok potrebujú často súhlas žijúceho autora či jeho dedičov. Ako dobré riešenie sa javí možnosť, keby všetky digitalizované umelecké diela bolo možné používať bez povolenia vlastníkov autorských práv na nekomerčné účely. Je otázne, či a kedy k tomu dôjde, problematika autorských zákonov zostáva zatiaľ otvorená. Mnohé progresívne múzea (napr. Brooklynské múzeum či austrálske Powerhouse Museum)



Ludovít Fulla - značka
Knihy Živeny, 1930 - 1933.



Ludovít Fulla - knižná obálka
André Maurois: Filip Marcenat a jeho dve ženy.
Nákladom Vydavateľstva časopisu Živena, 1930,
195 x 130 mm.
Tlač Knihotlačiarsky účastinársky spolok,
Turčiansky Svätý Martin.

Tagovanie na stránkach Brooklyn Museum.

však už teraz využívajú alternatívne prístupy ku copyrightu, propagované najmä neziskovou organizáciou Creative Commons.

Celá oblasť digitalizácie prechádza veľmi rýchlym vývojom, ktorý spôsobuje i veľmi rýchle zastarávanie. Rýchlo sa vyvíjajú nielen technologické prostriedky digitalizácie - hardvér i softvér -, ale i samotný internet. V roku 1994 bol internet komercializovaný a sprístupnený širokej verejnosti, už o desať rokov neskôr sa začal používať termín web 2.0, popisujúci jeho údajný ďalší vývojový stupeň, keď bude kladený väčší dôraz na participáciu užívateľov. Pojem nie je dodnes úplne zavedený, ale niektorí už hovoria o vznikajúcom webe 3.0 (či sémantickom webe). Nie všetky zbierkové inštitúcie zvládajú držať krok s takým prudkým vývojom. Múzeá by však mali nové trendy na internete sledovať a pokúšať sa ich využívať. Takzvaný web 2.0 im priniesol nové možnosti, ako sa pre-

zentovať a ako lepšie komunikovať s verejnosťou. Niektoré múzeá teda už úspešne blogujú, uverejňujú rozličné videá, založili si profily na sociálnych sieťach (najmä na stále populárnejšom Facebooku), posielajú svojim priaznivcom správy cez Twitter atď.

V súčasnosti sa najzaujímavejšou novinkou v oblasti prezentácie digitalizovaných zbierok zdá byť tagovanie (štitkovanie, značkovanie), umožňujúce divákovi jednotlivé obrazy kolektívne popísať kľúčovými slovami, a tak ich interpretovať a triediť. Už v polovici januára 2008 spustil Flickr, najpopulárnejší web na „zdieľanie“ fotografií, v spolupráci s americkou knižnicou kongresu projekt Commons (ktorého názov môžeme do slovenčiny veľmi voľne preložiť ako Verejné vlastníctvo). V rámci tohto projektu boli na webe Flickru publikované fotografie z archívu knižnice, a to bez akejkoľvek licencie. Fotografie tak boli prostredníctvom internetu poskytnuté



Jozef Vlček- obálka časopisu Naše železnice, hĺbkotlač, 294 x 204 mm.
Tlač Slovenská Grafia Bratislava, 1938.



Jozef Vlček - reklama v časopise, dvojfarebná hĺbkotlač 255 x 185 mm.
Tlač Slovenská Grafia, 1939.

všetkým, stali sa „spoločným vlastníctvom“. Knižnica však svoj digitalizovaný fotografický archív neposkytovala davu úplne nezištne, sama z tohto projektu profitovala. Vďaka metóde tagovania a možnosti pridávať popisky jej totiž užívatelia webu pomohli materiál označiť a popísať, mnohé objekty a postavy boli identifikované. Počas 24 hodín od uverejnenia fotiek boli údajne označené 11 000 tagmi. Zamestnanci knižnice boli milo prekvapení takou priaznivou odozvou, vďaka kolektívnej práci používateľov Flickru boli fotografie popísané oveľa lepšie, než by to dokázali oni sami. Po úspešnom príklade knižnice kongresu sa do projektu Commons rozhodli zapojiť ďalšie, nielen americké zbierkové inštitúcie, aby svoje zbierky tiež sprístupnili verejnosti. Je medzi nimi napríklad Brooklynské múzeum (ktoré je vo využívaní nových možností internetu všeobecne veľmi progresívne), tiež britské Národné múzeum médií, škótska národná galéria či švédsko národného dedičstva a portugalská Umelecká knižnica.

Niektoré múzeá umožňujú návštevníkom otagovať digitalizované diela priamo na svojich oficiálnych stránkach, ako je to v prípade Múzea umenia v Indianapolise (IMA). Brooklynskému múzeu sa dokonca podarilo predstaviť tagovanie ako zábavnú hru. Majú ju v dvoch verziách, v prvej (Tag! You're it!) dostane hráč bod za každé kľúčové slovo, ktorým obrázok popíše. V druhej verzii (Freeze Tag!) rozhoduje, ktoré z tagov navrhnutých inými hráčmi sú pre popis diela adekvátne a ktoré nie. Okrem toho je možné jednotlivé obrázky komentovať či napríklad cez Facebook „zdieľať“ s priateľmi. O internete sa často hovorí ako o decentralizovanej sieti, zásadným spôsobom skôr spochybňujúcej dominantné lineárne a hierarchické modely poznania. Každý užívateľ tu dostáva príležitosť verejne prehovoriť a názory a znalosti komunity „amatérov“ tu môžu mať väčšiu váhu než názory odborníka, čo názorne dokazuje práve tagovanie. Avšak už dosť dlhý čas pred masovým rozšírením internetu presadzovala obdobné myšlienky



„NA SJAZDE SI NA NICH POSVIETIMĚ!“

NÁMĚT V. WEISSKOPF

Viliam Weisskopf – obálka časopisu Roháč, ročník 6, číslo 23, 1953,
ofset 360 x 260 mm.Vydavateľ Slovenská odborová rada Bratislava.
Tlač Grafické tlačiarne, n. p. Bratislava.

postmoderná filozofia, ktorá ovplyvnila mnoho rôznych humanitných oborov, medzi nimi i muzeológiu. Postmoderna spochybnila existenciu univerzálnej pravdy, ktorú by múzeá mali svojim návštevníkom sprostredkovať. Vzniklo hnutie novej muzeológie, ktorej príslušníci hlásali, že múzeum by malo predovšetkým podporovať rozvoj spoločnosti a slúžiť tak komunite, združenej okolo neho. Členovia tejto komunity by mali aktívne spoluutvárať podobu inštitúcie a ich názory by mali byť vypočuté rovnako ako názory kurátorov. Profesionálni pracovníci múzea prestali byť tými jedinými, ktorí môžu diela správne interpretovať.

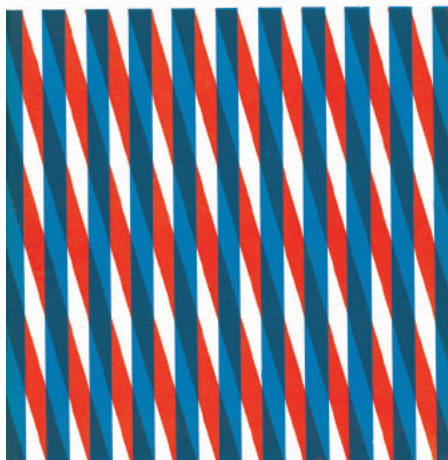
Múzeá sa dnes, veľkou mierou pod vplyvom hnutia novej muzeológie, snažia byť pre divákov prístupnejšie a zaujímavejšie. Stále viac si uvedomujú, že ich poslanie je predovšetkým službou verejnosti, a preto treba počúvať jej názory. Prostredníctvom internetových prezentácií môžu svojim priaznivcom nielen predstaviť

zbierku, ale tiež s nimi komunikovať, počúvať ich názory, umožniť im vyjadriť sa k aktivitám múzea či jeho zbierky nanovo interpretovať. Múzeum by malo byť prospešné pre komunitu, ktorá k nemu náleží, vďaka celosvetovo rozšírenému internetovému pripojeniu však táto komunita už nemusí byť obmedzená len na tých, čo žijú v jeho blízkosti.

Decentralizovaná internetová sieť tiež prispieva k rozširovaniu našich obzorov, dejiny umenia prestávajú byť výlučne príbehmi veľkých géniov a naša pozornosť sa obracia i na oblasti, ktoré boli v minulosti na okraji záujmu. Zbierky sú novo interpretované a web umožňuje, aby sa na ich výklade podieľal každý, kto má záujem. Príbehy, ktoré zbierky rozprávajú, sa tak stávajú stále rozmanitejšími. Internet nikdy nenahradí stretnutie s originálom, jedinečným umeleckým dielom, návšteva múzea na webe sa nikdy nevyrovná prehliadke zbierok v ich fyzickej budove, ani najlepšia sociálna sieť neponúkne dostatočne



MLADÁ TVORBA 10



Miloš Urbásek - obálka časopisu
Mladá tvorba, ročník 12, číslo 10, 1968,
knihhtlač, 250 x 205 mm.
Vydavateľstvo Smena, 1968.

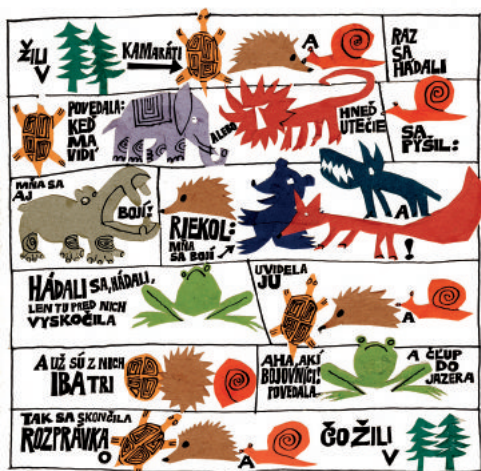
MLADÁ TVORBA



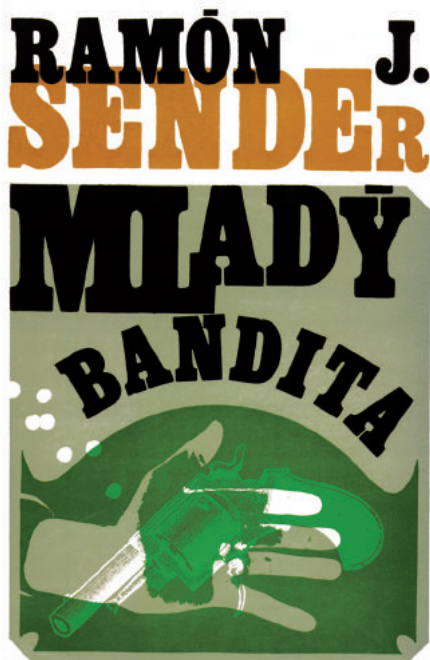
Miloš Urbásek - obálka časopisu Mladá tvorba,
ročník 10, číslo 10, 1966,
knihhtlač, 250 x 205 mm.
Vydavateľstvo Smena, 1968.

uspokojujúci spoločenský kontakt. Zdá sa však, že čím vydarenejšiu webovú prezentáciu múzeum má a bude mať, tým viac návštevníkov priláka. Ak ich zaujmú aktivity inštitúcie na webe a tu zverejnené kópie digitálnych diel, ktoré inštitúcia spravuje, budú sa chcieť zúčastňovať akcií múzea naživo a diela si prehládnuť. Diváci však nesmú mať pocit, že sú len pasívnymi „konzumentmi umenia“, preto je tiež nutné, aby boli webové prezentácie dostatočne interaktívne a umožnili užívateľom aktívnu účasť. Užívateľia teda prestávajú byť len obyčajnými konzumentmi obsahu a stávajú sa jeho spoluautormi. Múzeá by sa nemali báť s novými možnosťami, ktoré im internet prináša, experimentovať, a zároveň by nemali zabúdať počúvať tých, ktorých sa snažia osloviť. Väčšina zbierkových inštitúcií má zatiaľ v tomto ohľade pred sebou ešte veľa práce.

Text je upraveným úryvkom z diplomovej práce *Současné problémy digitalizace muzejních sbírek umění a jejich zpřístupňování na internetu, obhájené v decembri 2009 na VŠUP v Prahe.*



Miroslav Cipár - dvojstrana detského časopisu Zornička, 1965 - 1967.



Pavel Blažo - obálka knihy
Ramón J. Sender: Mladý bandita,
knihčtlač, 205 x 135 mm.
Slovenský spisovateľ, edícia Štáfeta, 1969.

11. CELOSLOVENSKÁ VÝSTAVA

UŽITKOVÉHO A PRIEMYSELNÉHO

UMĚNIA VÝTVARNĪCTVA

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

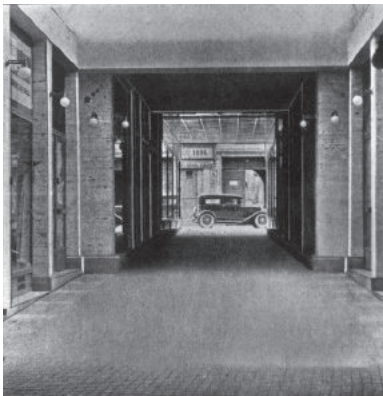
Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Bratislava námestie SNP 11..Dom kultúry

Zoltán Salamon - výstavný plagát
11. celoslovenská výstava užitkového umenia
a priemyselného výtvarníctva, 1986,
sieťotlač, 960 x 670 mm.
Slovenský fond výtvarných umení, Bratislava.



Škola ako stredobod myslenia a tvorby

Časť II.

† Royko pasáž v Bratislave, 20. roky.

- 1 KRČMÉRY, Š.: Slovenské pohľady XXXVIII, 1922, č. 1, s. 1-2.
- 2 F.V. Úvodom. *Slovenské dielo*, r. 1, 1929, č. 2, s. 44.
- 3 HARNA, J.; KAMENEC, I.: Na spoločné cesty. Praha 1988, s. 70.
- 4 GOROD, N. (pseudonym L. Novomeského): Mladé Slovensko 1925, č. 3. Cit. podľa . c. d. v pozn. 3.

IV

Na ceste k modernizácii

Prvé roky po rozpade monarchie boli na Slovensku plné nadšenia zo záchrany slovenskej spoločnosti a snívania o nových časoch, ktoré ju zachránia pred zánikom. „Okolnosti zmenili sa väčšími, ako by sa na prvý pohľad zdalo. My sme už ozaj hľadeli do prázdnoty a slabli sme z roka na rok,“ písal Štefan Krčméry v roku 1922 v obnovených Slovenských pohľadoch¹. Nemohli to teda byť, a ani to neboli „golden twenties“, tie pravé „dvadsiate roky“ ako inde v Európe. Civilizačný pokrok sa začal prejavovať, i keď s oneskorením, život spoločnosti sa demokratizoval, ale v mnohom, čo už v iných stredoeurópskych krajinách vrátane Čiech dávno jestvovalo – najmä na poli kultúry – muselo sa budovať od začiatku. „Nieto tak hneď príkladu v niektorom národe, (ba myslím, že ho vôbec niet), že by sa v ňom počet intelektuálov tolkonásobne a takrečeno cez noc rozmnožil, ako práve u nás po prevrate. Prišli ovšem z rôznorodých vrstiev a pomerov, duševných oblastí, slovenskí, poloslovenskí a už-už temer neslovenskí, citovo, myšlienkovito i mravne často vlastne celkom cudzí, pomaly sa prispôbujúci, celý rad smerov, myšlienkových prúdov, rôznorodých citových, spoločenských a iných záujmov a snáh...“ uvažoval v Slovenskom diele, revue pre literatúru a umenie, František Votruba, „preto má slovenská spoločnosť ešte slabú kapacitu kultúrne a kultúrnotvornú.“² Chýbali základné inštitúcie, národné divadlo, múzeá, univerzita, „Slovensko nemalo jedinú strednú ani vysokú školu“³.

Vznikanie kultúrnych ustanovizní znamenalo veľa, ale nevyhnutné zmnoženie funkcií kultúry a umenia nemohlo prísť zo dňa na deň, potrebovalo svoj čas i svoj priestor. Kládol sa dôraz na tradície, no mladým čoskoro začal prekážať domáci konzervativizmus a uzavretosť pred myšlienkovým a umeleckým prúdením vo vtedajšej Európe. „Slovensko: nič, mŕtvo,“ napísal v roku 1925 Ladislav Novomeský, „odučili sme sa dýchať zdravý vzduch, lebo okná máme zatvorené. Bojíme sa prievanu, ale treba vzduch prečistiť.“⁴

Túto izolovanosť pomáhala prekonávať Praha, kde sa od začiatku 20. rokov „čosi dialo“, čo pripomínalo vlnu spoločenskej a umeleckej aktivity, aká sa dala pozorovať aj v iných veľkomestách Európy. Niečo z tejto vlny zachytili vo výtvarnom umení v tom čase iba Košice vďaka kozmopolitnej umeleckej obci, ktorá metropole slovenského východu priniesla závan avantgardných ideí. V tomto prostredí, na pôde Východoslovenského múzea, pôsobila



- ↑ Kazimír Malevič: Návrh čajovej šálky, Leningrad, 1920.
- ← Posledná výstava futuristov v Petrohrade, 1915.
- ↓ Le Corbusier: Intériér v pavilóne de L'Esprit Nouveau na výstave Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paríž, 1925.

od roku 1921 umelecká škola Eugena Króna, kde popri kreslení a maľovaní bol aj kurz pre umeleckopriemyselné a textilné návrhárstvo.⁵

Hlbší záujem o otázku vzťahu umenia k životnému prostrediu a kultúrnym i hmotným potrebám človeka v industrializovanej spoločnosti, ktoré s takou dôraznosťou nastolili avantgardy, sa na Slovensku začal ohlasovať ku koncu 20. rokov. Idey, ktorým kliesnili cestu ruskí konštruktivisti, holandský De Stijl, nemecký Bauhaus alebo architekti ako Le Corbusier, prinášali radikálnu premenu v chápaní funkcie umenia. Krajnú polohu Erenburgovho hesla „Nové umenie prestane byť umením!“⁶ vystriedalo racionálne úsilie opätovne preskúmať dôsledky priemyselnej revolúcie a nanovo vymedziť súvislosti umenia s remeslom, výrobou a celou materiálnou produkciou. „Umenie by nám malo pomáhať tam, kde plynie a funguje život,“⁷ hlásali bratia Naum Gabo a Anton Pevsner. Základnými požiadavkami tvorcov v architektúre i navrhovaní a výrobe interiérového zariadenia a predmetov dennej potreby boli účelnosť, konštrukčná a tvarová jednoduchosť a rešpektovanie vlastností materiálu. Ekonomika, dokonalá organizácia a variabilnosť mali byť rozhodujúcimi faktormi v životnom prostredí spoločnosti i jednotlivca.

Architekti a výtvarní umelci, ktorí tieto myšlienky hlásali, ich aj sami uskutočňovali. Walter Gropius, Theo van Doesburg, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Vladimír Tatlin a mnohí iní navrhovali vnútorné zariadenia obytných a verejných priestorov, nábytok, vzory bytového textilu, svietidlá, nádoby, plagáty, obálky a typografické úpravy časopisov a kníh... Formové elementy z architektúry a maliarstva, geometrické tvary a čisté farby, dávali výsledkom tejto aktivity popri vnútornej i vonkajšiu



- 5 Bližšie pozri L. SAUČIN: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918 – 1938*. Košice 1964, s. 23 a T. Štraus: Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy, op. cit. v pozn. 2.
- 6 ERENBURG, I.: *A vse taki ona vertitsja*. Moskva-Berlín 1922.
- 7 GABO, N.; PEVSNER, A.: *Manifest realismu 1920*. Cit. podľa De Micheli, M.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Praha 1964, s. 339.





- ↑ Le Corbusier a Pierre Jeanneret: Študentský hostel, Paríž, 1930.
- Automobil Adler Standard 8, karosériu navrhol Walter Gropius, Frankfurt, 1930.
- Interiér Františka Nováka v československej expozícii výstave Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Paríž, 1925.
- ↓ Pero Parker, dizajn navrhol László Moholy-Nagy, 30. roky.



- 8 BREUER, M.: Form und Funktion. Junge Menschen. Monats heft für Politik, Kunst, Literatur und Leben 1924, č. 8. Cit. podľa: *Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hrsg. H. Gassner. Marburg 1986, s. 2.
- 9 SCHLEMMER, O.: Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Manifest aus dem Werbeblatt „Die erste Bauhausausstellung in Weimar“. Juli bis September 1923. Cit. podľa *Tendenzen der zwanziger Jahre*. Katalóg výstavy. Berlin 1977, s. 1/174.

jednotu spoločného jazyka. Podľa Marcela Breuera vytváraním vecí tak, aby každá správne fungovala, vznikne nová štýlová súvislosť.⁸ Oscar Schlemmer v tom videl obnovené uplatnenie ideálu „Gesamtkunstwerku vo vyššom zmysle“, naplnenie vôle po slohu, ktorá sa zdala byť mocnejšia ako kedykoľvek predtým.⁹ Štýl, jednota, harmónia v umení i spoločnosti. K nim smerovali – ako k najvyšším hodnotám – utopické vízie avantgárd. Dôležitou platformou zverejňovania myšlienok a medzinárodnej názorovej komunikácie boli časopisy. Vďaka nim sa rýchlo vymieňali informácie, ale k bezprostrednej konfrontácii výsledkov tvorby mohlo dochádzať len prostredníctvom výstav. Niektoré z nich – a konalo sa ich neúrekom, najmä v Nemecku – mali priam katarzný účinok. Ohlas na ne dával tušiť, čomu by mala patriť budúcnosť. Takúto úlohu zohrala Medzinárodná výstava moderného dekoratívneho a priemyselného umenia v Paríži roku 1925. I keď sa tu prevažná pozornosť venovala artefaktom stvárnenným v dekoratívnom duchu a po polstoročí znovuobjaveným a pomenovaným Art Déco, v skutočnosti sa výstava mala stať labuťou piesňou umeleckoremeselného hnutia, prameniaceho ešte v 19. storočí. Spojené štáty neprijali parížske pozvanie s argumentom, že nijaké dekoratívne umenie nemajú, a Karel Teige označil výstavu za „zá-



- ↑ Bratislava v 20. rokoch.
- ↖ Zdeněk Rossmann: Knižná obálka, 1929.
- ✓ Umelecká beseda slovenská, 1924, architekti Alois Balán a Jiří Grossmann.
- ✓ Interiér UBS.

10 Porovnaj FOLTYN, L.: Slovenská architektúra..., c. d., s. 91, 92.



chvat agónie dekorativizmu“.¹⁰ Zároveň v Le Corbusierovom pavilóne L'Esprit nouveau, s jednoducho a dômyselne organizovaným pôdorysom a štandardne vyrobeným nábytkom, sa už ukazovalo, ktorým smerom sa bude uberať ďalší vývin.

A keď vzápätí, na výstave Die Wohnung v Stuttgarte v roku 1927, v domoch experimentálneho sídliska Weissenhof, ktoré projektovali prední európski architekti ako P. Behrens, Le Corbusier a P. Jeanneretom, W. Gropius, J. Frank, R. Hilberseimer, J. P. Ooud,



→ Výstava Československý moderný umelecký priemysel v UBS, Bratislava, 1930.
 ↓ Vysokoškolský internát Lafranconi v Bratislave, architekt Klement Šílinger, 1927, foto Jaroslav Kott.



11 LE CORBUSIER: Die Innenausstattung unserer Häuser auf den Weissenhof. In: Innenräume. Hrsg. W. Gräff. Stuttgart 1928, s. 123.

L. Mies van der Rohe, J. Poelzig, A. Rading, J. Scharoun, M. Stam, Bruno a Max Tautovci, V. Burgeois a J. Frank, sa celkom jasne demonštrovalo víťazstvo nového názoru, komentoval ho Le Corbusier slovami: „Vnútorne vybavenie domu spočíva v pôdorysnom riešení a zariadení priestoru. Oba tieto momenty sú v úzkom vzťahu k nášmu vlastnému vnútru. Hodíť tradíciu cez palubu, to znamená urobiť si zároveň poriadok vo vlastnom vnútri... Jedine skrz poriadok budeme slobodní, neporiadok je otroctvo, preč s ním.“¹¹ Aj Mies van der Rohe sa v predhovore ku katalógu výstavy vyjadril o otázke nového bývania ako o duchovnom probléme. Ten však bol pevne zakorenený v sociálnom, ekonomickom a technickom zázemí doby. Ukázalo sa to v riešení pôdorysných dispozícií, stavebných konštrukcií i vnútorných zariadení, ktoré





← Interiér od Josefa Hoffmanna pre vilu Dr. A. Lengyela v Bratislave, architekti Bedrich Weinwurm a Ignác Vécsei, 1929.

predstavovali radikálny pokus definovať obytný priestor rodinného domu¹², kde na prvom mieste mala byť ľahká a úsporná použiteľnosť, vzdušnosť, hygiena a dobré osvetlenie. V Československu mal na rozvíjaní týchto ideí veľký podiel Svaz československého díla¹³, pôvodne česká obdoba nemeckého Werkbundu. V roku 1927 vznikla jeho bratislavská pobočka, ktorá začala činnosť Výstavou moderného umeleckého priemyslu v novom pavilóne Umeleckej besedy, najväčšou, aká sa v Bratislave po prevrate konala. Popri českých výrobkoch, overených účasťou na viacerých zahraničných výstavách, sa tu objavila i slovenská knižná väzba a fotografia, textilie a kovové predmety z Detvy a firmy Sandrik z Dolných Hámrov i Toušove svietidlá. Toto podujatie, ktoré malo pripraviť pôdu pre slovenskú účasť na jubilejnej Výstave súdobej kultúry v Brne v roku 1928, označil Vydra za počiatkový medzník v modernom slovenskom umeleckom priemysle.¹⁴

V tom čase mal Svaz československého díla za sebou ranú fázu dekorativizmu a profiloval sa ako priekopník hesla „Za kvalitnú priemyselnú výrobu“.¹⁵ Na brnianskej výstave prezentoval funkcionalisticky poňatú tému rodinného domu s bytovým zariadením a doplnkami, ktoré navrhovali mladí českí architekti a výtvarníci, medzi nimi Karel Honzík, Jiří Kroha, Jan Vaněk, Hana Kučerová-Záveská i Ladislav Sutnar. Okrem toho, že Svaz sústredoval umelcov s moderným názorom, usporadúval súťaže a nadväzoval kontakty s výrobou, sledoval aj ďalší cieľ: výchovu zákazníka. „Podniklo se nespočetné pokusů, směřujících k zlepšení a architekti si lámali hlavy, aby byl na novém půdorysu lépe rozestavěný nábytek. Vystavěli též mnoho dobrých domů,“ písal roku 1926 Bruno Taut, „ale když pak viděli, jak se do nich stěhují lidé se spoustou nábytku, s krámy a haraburdím, museli konečně rezignovati“.¹⁶ Bolo treba prekonať množstvo predsudkov, aby človek pochopil výhody jednoduchého a praktického zariadenia a vzdal sa všetkých zbytočností. Namiesto hroziacej rezignácie nastúpila popularizácia nových myšlienok v časopisoch, na výstavách a verejných prednáškach. Z Čiech na Slovensko prúdili v 20. rokoch nielen nové idey, ale i viacerí ich priekopníci, ktorí prichádzali osobne na kratší či dlhší čas. Výsledky spolupráce na „otváraní očí do Európy“ sa dosť zavčasu prejavili v architektúre a ku koncu prvého desaťročia

- 12 Porovnaj STARÝ, O.: O nové bydlení. Poznámky ke stuttgartské výstavě. Výtvarné snahy 9, 1927-1928, s. 3-4. – BENEVOLO, L.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zv 2, München 1984 (Bari 1960), s.113-114.
- 13 Svaz českého díla založili z podnetu J. Kotěru r. 1914 v Prahe. Po I. svetovej vojne pokračoval v činnosti ako Svaz československého díla (SČSD) od r. 1920 až do r. 1948, na Slovensku ako Svaz československého diela.
- 14 VYDRA, J.: Výstava Svazu čl. díla v Bratislavě. Průdy XII, 1928, č. 1, s. 45.
- 15 Zastaralý a nevyhovujúci termín „umelecký priemysel“ nahradil B. Markalous označením „ušľachtilý remeslá“ neskôr posunutým smerom k priemyslu v podobe „kvalitná výroba“. Inšpiráciou tu zjavne boli heslá mníchovského Werkbundu „Veredelung der gewerblichen Arbeit...“ alebo „Qualitätsarbeit“. – Porovnaj MARKALOUS, B.: Bilanz našeho uměleckého průmyslu. Právo lidu 35, 1926, č. 180, s. 9 – MARKALOUS, B.: Průmysl – umění? Fronta 1927, s. 132-133. – V Československu sa najviac vžil pojem „hromadná výroba kvalitních ušľachtilých věcí“ alebo „kvalitná výroba“.
- 16 TAUT, B.: Nové bydlení. Praha 1926, s. 7.



➤ Portrét J. Vydra od prof. kreslenia Fučíka, 1925.
 → Goralský dom Josefa Vydra v Štôle podľa návrhu Ferdinanda Hrozinku, foto Vladimír Vydra.

- 17 Cit. podľa W. KEMP: „...einen wahrhaft bildende Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500 – 1870*. Frankfurt am Main 1974, s. 154.
- 18 Rakúsko-Uhorsko bolo prvou krajinou, kde sa r. 1869 uzákonilo povinné kreslenie na všeobecnevzdelávacích školách. Po ňom nasledovalo Prusko r. 1872, Sasko r. 1878 a až r. 1890 Anglicko.

československého štátu sa začali výraznejšie hlásiť i v propagácii „kvalitnej výroby“. Rok 1929 patril umelecko-priemyselnej expozícii na Podtatranskej výstave v Spišskej Novej Vsi, Výstave slovenského umeleckého priemyslu na Dunajskom veľtrhu a Výstave typového nábytku v Bratislave. Organizoval ich bratislavský odbor Svazu československého dila a demonštrovali sa tu snahy o premenu domáceho ručného vyrábania predmetov dennej potreby na modernú „kvalitnú a vkusnú“ výrobu. Obchodná a priemyselná komora poriadala prednášky o modernej reklame, belgický architekt Victor Bourgeois hovoril o modernej európskej architektúre, Jiří Kroha o Novej architektúre pre súčasnú spoločnosť, v Umeleckej besede prednášal o surrealizme Karel Teige.

V

Josef Vydra

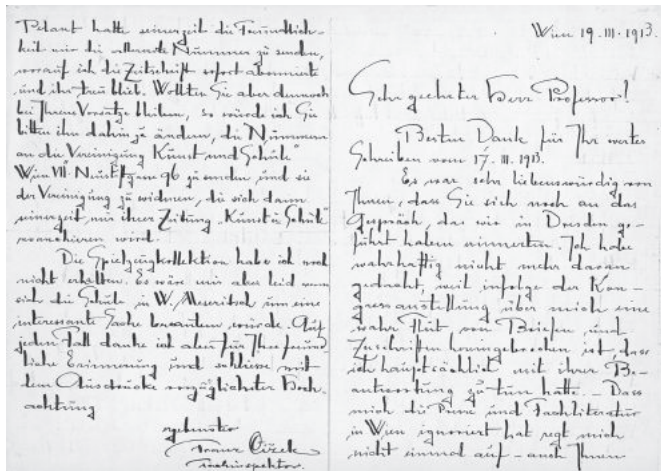
V kontexte, ktorý predurčil vznik bratislavskej školy, zohral svoju úlohu ešte jeden genetický predpoklad - zmeny, ktorými reformné hnutie zasiahlo na prelome storočí do základného školského vzdelania. Otázky o zmysle a cieľoch výtvarnej výchovy sa kládli už dávno pred 20. storočím. Slávny švajčiarsky osvietenec Johann Heinrich Pestalozzi považoval nárok na kresliarske vzdelanie za „jedno zo všeobecných ľudských práv, ktoré sa po stáročia neuplatňovalo len preto, lebo chýbala správna metóda.“¹⁷ Nemohol tušiť, že pátranie po takej metóde, ktorá by viedla k voľnému a prirodzenému rozvíjaniu osobnosti, bude v nedohľadne ešte viac ako sto rokov. A keď sa konečne začali prakticky presadzovať jeho myšlienky o potrebe všestranného rozvoja detskej osobnosti a od konca 60. rokov 19. storočia sa zavádzalo do všeobecnevzdelávacích škôl povinné vyučovanie kreslenia¹⁸, bolo to opäť len kopírovanie kresliarskych predlôh alebo jednoduchých geometrických foriem.





Vitalizmus secesie však podnietil snahy o prebúdanie voľnej tvorivosti a rozpracovanie výchovných metód, „prostredníctvom ktorých môže dieťa uplatňovať svoju aktívnu produktívnu energiu“¹⁹. V súvislosti s organizáciou tohto reformného diania sa na Morave a v Čechách ujal iniciatívy mladý Josef Vydra, neskorší zakladateľ a riaditeľ bratislavskej Školy umeleckých remesiel. Neabsolvoval štúdium na Bauhause, ako sa občas uvádza v literatúre,²⁰ jeho vzdelanie pochádzalo z odlišného sveta, staršieho a inak štrukturovaného, z rokov 1903 – 1907, teda z čias dlho pred Bauhausom. Bol odchovancom maliara Vojtěcha Hynaisa na Pražskej akadémii, autora maľby na opone Národného divadla, a tiež filozofa a estetika Otakara Hostinského. Predsa sa mu však dostala možnosť vstrebávať myšlienky, ktoré predchádzali dobu. Ako poslucháč Hostinského pochopil už na začiatku storočia, že niet dôvodu k znižovaniu postavenia umeleckého priemyslu a jeho významu v sústave umení, že o tvare predmetu rozhoduje účel a ak mu predmet slúži zvrchovane a dokonale, „nemôže se minúti našej zálibou“²¹. F. X. Šalda písal v tom čase o potrebe návratu k „tvarům základním, prostým a účelným,“ o potrebe nového sobáša umenia so životom, nového posvätenia všedného dňa.²² Šaldove myšlienky, ktorými Vydra nasiakol v čase pražských štúdií, zazneli ešte po mnohých rokoch v jeho úvahách o poslaní bratislavskej školy: „škola musí vytvoriť nové formy, novou krásu, podle nových životních funkcí dvacátého století“²³. Po zložení štátnej skúšky pre vyučovanie kreslenia na stredných školách (1909) sa stredobodom Vydrovho záujmu stala výtvarná pedagogika. Dostal miesto supľujúceho stredoškolského profesora kreslenia, najprv v Převoze a potom v Brne a tu čoskoro a prvýkrát preukázal svoje mimoriadne organizačné vlohly. Uvedomil si, akou nevýhodou je absencia časopisu pre výtvarnú výchovu, a roku 1910 začal – so značnou námahou a finančnými ťažkosťami

- 19** PEVSNER, N.: c. d., s. 259.
20 Zo závažnejších textov napr. ROUS, J.: *Užitá grafika-Český funkcionalismus 1920-1940. Katalóg Umělečkoprůmyslového muzea. Praha 1982, s. 20.*
21 HOSTINSKÝ, O.: O tvaru a výzdobě výrobků průmyslových. In: *Hostinský o umění. Praha 1956, s. 515.*
22 Porov. ŠALDA, F. X.: *Etika dnešní obrody aplikovaného umění. In: Boje o zítřek. Praha 1950, s. 122.*
23 *Cestou XX. století. Výtvarná výchova 1935, č. 3, s. 2. Porovnaj ŠALDA, F. X.: Nová krása, její genese a charakter. In: Tamže, c. d. s. 84-110. Původně Volné směry 7, 1903.*



Reprodukcia listu Františka Čížka Josefovi Vydrovi, 1913.

- 24 Podľa Vydra „prvý časopis na svete“ zameraný na kresliarsku výchovu pod názvom „Český kreslíř“ vydával r. 1881-1883 Alois Studnička v Prahe. - VYDRA, J.: *Werden, Geist und Form des Kunstunterrichtes in der Tschechoslowakei, Mitteilungen der Pelikan-Werke*. Sondernummer. Wien 1928, s. 3. - Náš směr redigoval Vydra do r. 1918, po ňom ho prevzal F. V. Mokřý a neskôr J. Louda.
- 25 ZHOŘ, I.: *Historie výtvarných škol v Brně*, Brno 1968, s. 57.
- 26 Bližšie pozri KAVČÁKOVÁ, A.: *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*, Olomouc 1993, s. 3-4.
- 27 František Čížek (1865-1946), pôvodom z Litoměříc, kde prežil prvých 20 rokov života, zostal natrvalo vo Viedni a po absolvovaní tamjšej Akadémie výtvarných umení sa venoval výtvarnej výchove detí. Jeho súkromnú kresliarsku a maliarsku školu pre deti včlenili r. 1906 ako „Versuchsschule“ do viedenskej Umeleckopriemyselovej školy. Odozva Čížkovho myslenia a čiastočne i jeho didaktické metódy spôsobili prevrat vo filozofii detského výtvarného prejavu.
- 28 Z listu F. Čížka J. Vydrovi 19. 3. 1913. Pisomná pozostalosť F. V. Mokřého. Pamätník národného písemníctví v Prahe.

mi - vydávať mesačník Náš směr,²⁴ ktorý sa stal tribúnou zápasu o formovanie nových zásad voľného kreslenia a ich zavádzania do školskej výchovnej praxe. S opúšťaním kresliarskeho akademizmu a didaktického herbartizmu sa pomaly začal zo škôl vytrácať úmorný technický výcvik, mizli sadrové modely i vyblednuté predlohy a na ich miesto nesmelo nastupovalo štúdium podľa prírody. Bol to ťažký proces, plný vnútorných sporov i nepochopenia zvonka, a netrval krátko.

Zdalo sa však, že čomu je prisúdené krátke trvanie, to je práve samotný Náš směr. Keď po prvom roku svojej existencie časopis stratil nakladateľa a Vydra, zaťažený dlžobami, sa so všetkými redakčnými i administratívnymi povinnosťami ocitol celkom osamotený, „místo ústupu odhodlal se k radikálnímu kroku: přenesl výrobu svého časopisu do Dělnické tiskárny v Praze“²⁵ vyhotovenie štokov mu za zníženú cenu zaistil Závod Jana Štenca a vďaka priazlivému obsahu a výbornej grafickej úprave onedlho dosiahol Náš směr trojtisícový náklad.

V lete roku 1912 prišiel Josef Vydra do Drážďan na IV. medzinárodný kongres pre kreslenie, výtvarnú výchovu a úžitkové umenie. Vtedy už nebol len integrujúcim činiteľom medzi rozvedenými učiteľmi z Čiech a Moravy, ktorí čelili spoločnému nepriateľovi v podobe byrokratickej rakúskej správy Umeleckopriemyselnej školy v Prahe,²⁶ ale usiloval sa aj o vytvorenie spoločnej platformy so zahraničím. A keď napokon okolo sto účastníkov kongresu založilo Slovanský zväz učiteľov kreslenia, zvolili ho za generálneho sekretára. Dvadsaťosemročný Vydra tak vstúpil na medzinárodnú scénu diskusie o potrebe modernizácie výtvarnej pedagogiky. Už vtedy nadviazal významné medzinárodné kontakty. Morálne ho podporil najmä Franz Cizek (František Čížek)²⁷ z viedenskej Kunstgewerbeschule, ktorý viedol známu maliarsku školu pre deti, neskôr preslávenú po celej Európe i USA. V roku 1913, v čase, keď Čížek sám musel ešte zápasit s ignoranciou viedenskej tlače a politických aj odborných kruhov, v liste Vydrovi vysoko ocenil Náš směr ako „famózný a skvelý časopis“. Písal vtedy o príprave reorganizácie spoločnosti „Vereinigung Kunst und Schule“, pre ktorú chcel získať nielen všetkých mladých nadšencov, ale aj „kapacity z oblasti umenia, vied o umení a umeleckej výchove, ktoré sú ochotné dať svoje sily do služieb dobrej veci“²⁸. Rok 1914 však odsunul zamýšľanú Čížkovu úzku spoluprácu s Vydróm do neurčita a ako sa ukázalo, malo to už byť navždy.



Vo Vydrovom živote sa vtedy všetko celkom zmenilo. Namiesto pokračovania v započatej práci nasledovalo päť krutých rokov na talianskom fronte. Trvalo to viac ako vojna sama, zostala mu ešte úloha vládneho komisára pre československých zajatcov. Vtedy precestoval a dôverne spoznal severotaliansku zem.²⁹

Po návrate domov a do nového československého štátu sa rozhodol pre Slovensko. Vedel o ňom pomerne dosť už z predvojnového Brna, od Dušana Jurkoviča a snáď aj od profesora Josefa Šímu, známeho folkloristu a otca maliara Josefa Šímu. Lákala ho možnosť spojiť hlboký záujem o ľudové umenie s vidinou možnosti uplatniť a rozvinúť svoje organizátorské ambície. V roku 1919 prijal miesto referenta pre výtvarné a ľudové umenie pri novozriadenom vládnom komisariáte pre zachovanie umeleckých pamiatok v Bratislave.

VI

VI. medzinárodný kongres pre kreslenie, výtvarnú výchovu a úžitkové umenie v Prahe

V lete roku 1928 sa konal v Prahe VI. medzinárodný kongres pre kreslenie, výtvarnú výchovu a úžitkové umenie. Predsedom prípravného výboru bol Josef Vydra.³⁰ Po prvýkrát a naposledy ho Praha uznala a zverila mu na svojej pôde taký zodpovedný post. Ťažko by sa asi našiel niekto vhodnejší ako Vydra, ktorý sa zúčastnil dvoch prechádzajúcich kongresov a mal tam množstvo známych aj istú autoritu. Zvládnuť túto úlohu nebolo jednoduché, už len kvôli úctyhodnému rozsahu podujatia. Záujem o otázky výtvarného vzdelávania priviedol do Prahy vyše 3 300 účastníkov kongresu, z nich viac ako 800 sa preplavilo cez Atlantik.

O zameraní kongresu napovie obsah otváracích prejavov: Alfons Mucha prehovorí zo stanoviska umelca a umenia, škótsky pedagóg T. Ewen sa upriami na úlohu kreslenia vo vzdelávaní všeobecne a D. von Pechmann z mníchovského múzea hovorí z pohľadu národohospodára. V podobnom rozmedzí sa majú pohybovať tematické okruhy jednání: vplyv moderných umeleckých prúdov na vyučovanie kreslenia, hlbší zmysel výtvarného vzdelávania vo výchove vôbec a podiel kreslenia na navrhovaní a vytváraní remeselných výrobkov.³¹

Vedomie kontinuity je na kongrese živé. Spomínajú sa rozhodujúce príklady z histórie: Colbert so svojou pragmatickou starostlivosťou o umenie, Henry Cole a jeho neúnavné a mnohostranné pôsobenie na výchovu vkusu, spolupráca štátnika Beutha s umelcom Schinkelom a napokon Werkbund a umelecko-priemyselné reformy v Nemecku 20. storočia. Ukazuje sa, ako o tom hovorí rezolúcia, že ani teraz, v roku 1928, sa zápas o obnovu ešte neskončil. Dominujú dve koncepcie. Jedna vychádza z moderného umenia, opierajúc sa o bezprostredný prejav osobnosti. Podľa nej by sa aj dieťaťu mala dožiť možnosť slobodného sebavýjadrovania

²⁹ K Vydrovej znalosti nemčiny, francúzštiny polštiny pribudla taliančina, srbochorvátština a ruština, vďaka čomu sa neskôr ľahko dohováral na medzinárodnom kresliarskom fóre.

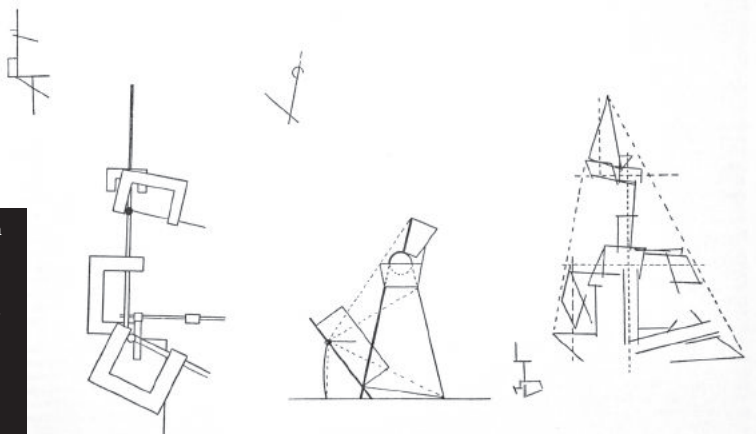
³⁰ Za predsedu kongresu zvolili F. V. Mokrého, s ktorým Vydra úzko spolupracoval a s ktorým tiež čelil malým prekážkam, najmä finančného charakteru. Pozri: Pisemná pozústalost F. V. Mokrého, Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha.

³¹ Jednu z najvýstižnejších recenzií o VI. medzinárodnom kongrese kreslenia, výtvarnej výchovy a úžitkového umenia napísala historička umenia a fotografka Lucia Moholy. Pozri: MOHOLY, L.: VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli bis 5. August 1928. *i* 10, Amsterdam, XI, 1928, č. 16, s. 82-84, 96-97.





- Metóda konštruovaného kreslenia podľa Oscara Schlemmera.
- Novostavba Baťovho obchodného domu v Bratislave, 1931, arch. Vladimír Karfik.



- 32** Pozri: Moholy, L.: op. cit. s. 84.
- 33** Josef Albers (1888 – 1976) mal skúsenosti s vyučovaním kreslenia už pred príchodom na Bauhaus. V rokoch 1905 – 1908 získal pedagogické vzdelanie pre ľudovú školu a päť rokov pôsobil ako učiteľ. 1913 – 1915 navštevoval Kráľovskú umeleckú školu v Berlíne, kde získal aprobáciu učiteľa výtvarnej výchovy. Popri ďalšom štúdiu na Umelecko-priemyselnej škole v Essene a na Mnichovskej akadémii u F. Stucka sa opäť venoval učeniu. Na Bauhaus prišiel roku 1920, najprv ako študent u J. Ittena a vzápätí ako pedagóg, ktorým ostal až do zrušenia Bauhausu v Berlíne roku 1933. Príspevok bol prednesený v nemeckom jazyku. Pozri ALBERS, J.: Schöpferische Erziehung. In VI. internationaler Kongress für Zeichnung, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag 1928. Prag 1931. V pozmenenej podobe vyšiel Albersov príspevok, prednesený na pražskom kongrese pod názvom Wirklichen Formunterricht, Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung 2, 1928, č. 2-3.
- 35** Albersovou fundamentálnou didaktickou metódou sa stalo učenie skúsenostou, známe ako „learning by doing“ Johna Deweya (1859-1952). Jeho pedagogický pragmatizmus, formulovaný v knihe *Art as Experience*, mal v Nemecku značnú odozvu a jeho spisy sa do nemčiny prekladali hneď v prvých desaťročiach 20. storočia. Princípy, ktoré Albers uplatňoval v prípravnom kurze a vo výučbe vôbec, zhrnul jeho žiak L. Foltyn v cykle prednášok *Bauhaus a kultúra 20. storočia* (s. I. Mojžišovou) na katedre dejín umenia FFKU v Bratislave r. 1998 do piatich bodov
1. „Cieľom a obsahom tvorivej práce je vynález“ (pozri ALBERS, J.: *Gestaltungsunterricht*. Bremen 1928. Cit podľa *form + zweck*, 11, 3, 1979, s. 16)
 2. Nie hotové vedomosti a ich pasívne preberanie ale učenie sa z vlastnej skúsenosti.

a sebaobjavovania. Či sa z neho stane, alebo nestane umelec, o tom rozhodne život sám. I keď táto metóda je jednou z hlavných tém kongresového programu a v podobnom duchu odznie aj otváracia reč Alfonza Muchu, nemá veľa prívržencov. Napokon, sú to neskoré 20. roky a tie si viac ako spontaneitu cenia buď ratio, alebo úplný psychický automatizmus.

„The use of beauty and the beauty of use,“ užitočnosť a krásna ako jednota, ba viac, ako identita, o tom hovorí Richard Bach z Metropolitného múzea v New Yorku.³² Funkcionalizmus teda preniká – veľmi zavčasu – i do úvah o vyučovaní kreslenia. Solídnu kongresovú spoločnosť aj preto navidomocí upúta prednáška Josefa Albersa z Bauhausu. Sám pôvodne tiež učiteľ na ľudovej škole,³³ práve v tom čase prevzal v Dessau po Marcelovi Breuerovi nábytkársku dielňu. Jeho hlavným záujmom však zostane „Vorkurs“, v ktorom učil od roku 1923.

Pod názvom „Výchova k tvorivosti“³⁴ Albers hovorí v Prahe o „Bauhauslehre“ ako o ceste k dôvernejšiemu poznávaniu materiálu a zároveň k odkrývaniu vlastných síl a charakteru, vlastných individuálnych vlôh aj nedostatkov. Namiesto odbornej výučby sa tu začína experimentom. Ten spočiatku vyzerá ako hra, i keď je mienený celkom vážne. Pomáha odkrývať zákonitosti pohybu, rytmu, proporčných pomerov, rovnováhy, kontrastu a výrazu. Poskytuje radosť z objavovania a zároveň učí disciplinovanosti a úspornosti.³⁵ Albers zároveň zdôrazňuje, že treba uprednostniť technickú a hospodársku orientáciu výučby pred formovou a varuje pred prílišným vyzdvihovaním individuality: „škola má za úlohu zaradiť jednotlivca do aktuálneho spoločenského a hospodárskeho diania. Starostlivosť o individualitu je úlohou jednotlivca, nie kolektívneho podnikania, akým je škola.“³⁶ A to je ďalšia stránka základného usmernenia výchovy, ktorá už na Bauhause plne patrí ére Hannesa Meyera.

Bauhaus má na kongresovej výstave vlastnú expozíciu.³⁷ Jej katalóg obsahuje textové i obrazové dokumenty z prípravných kurzov: z Albersovej dielenskej náuky, Kandinského kurzu abstraktných formových elementov a analytickej kresby, Kleeovej náuky o stvárnení plochy, Schlemmerovej kresby aktov a Schmidtovej náuky o písme.³⁸

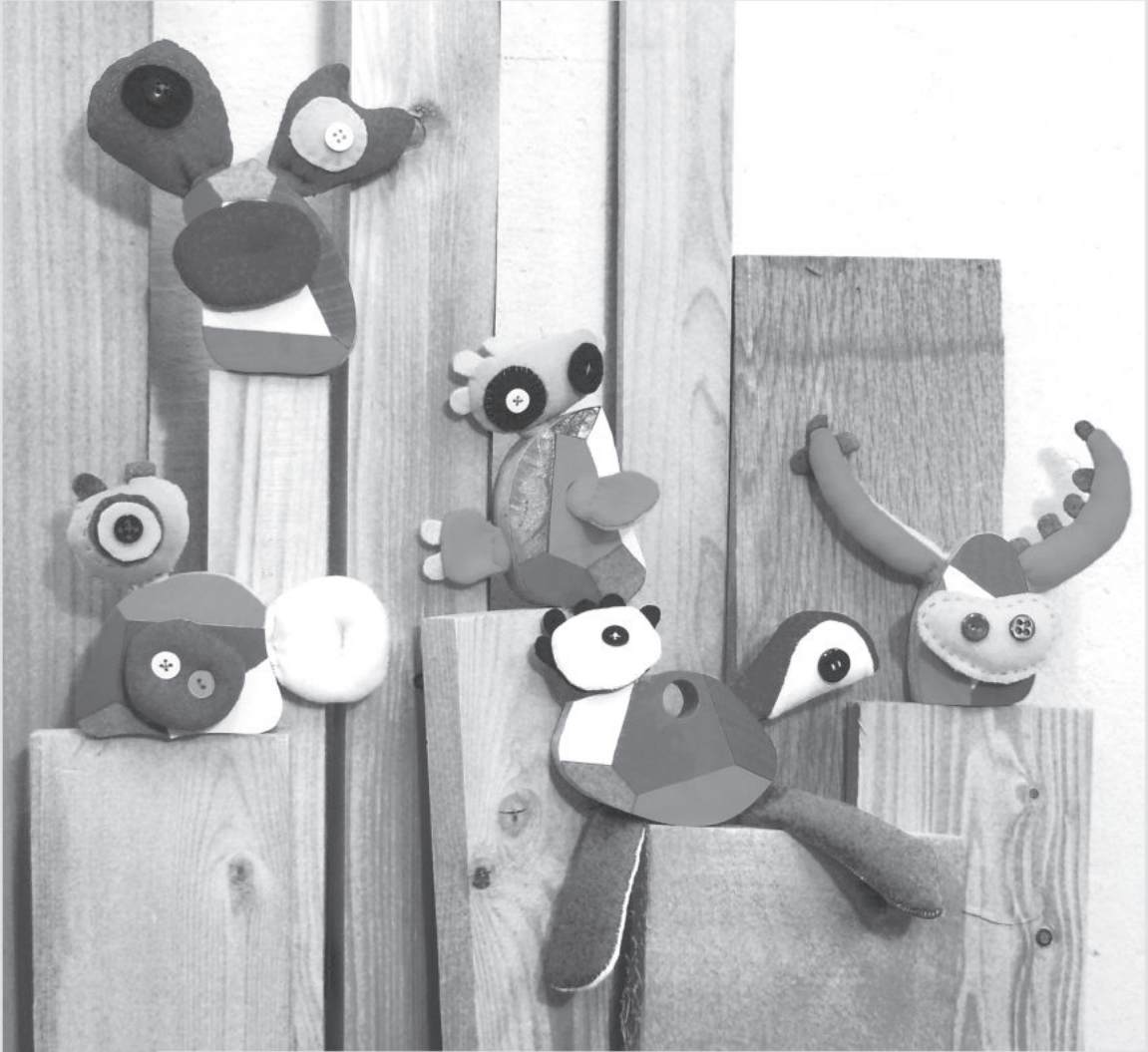




V Prahe Vydra rekapituluje. Ak sa v čase drážďanského kongresu pred prvou svetovou vojnou dôraz kládol na kreslenie podľa prírody, na pražskom sa uprednostňuje kreslenie z „predstav“ alebo „spamäti“. „Oproti psychologickému smeru a z neho vyplývajúcej slobody grafického výrazu u detí sem prenikajú teórie konštruktivizmu,“ hovorí Vydra vo svojom kongresovom príspevku, „ktoré podporujú jasnosť a exaktné prevedenie zobrazeného.“³⁹ Dieťa stvárňuje to, čo vie, čo si osvojilo pomocou svojej osobnej skúsenosti. Možnosť využitia grafického zobrazenia (Darstellung) v súčasnom praktickom živote, priemysle, obchode, remese i reklame dáva školskému kresleniu a výtvarnej výchove nový obsah.⁴⁰ Lucia Moholy na Vydromovom príspevku vyzdvihla postreh o povinnosti pedagóga rozoznávať hranice medzi raným obdobím fantazijného „psychologického“ kreslenia a neskoršou fázou prechodu k logicky konštruovanej forme.⁴¹ Z rovnakého poznania vzišiel aj avantgardný „viedenský kinetizmus“ Františka Čížka. Priekopníkom nových myšlienok v českej výtvarnej pedagogike nechýbala odvaha. A s Vydrom, ako školským inšpektorom pre výtvarnú výchovu, prenikla tá odvaha aj na Slovensko.

3. Remeselná zručnosť sa nepredpokladá, známe pracovné metódy sa spočiatku prísne odmietajú (zabudni čo si sa naučil predtým).
4. Ničím neovplyvnené majstrovanie, bez zacielenia na praktické použitie, „hra“ = prvé štádium skúmania materiálu.
5. Postupné vylučovanie všetkého, čo bolo náhodné, uskutočňované pomocou každodenného predkladania prác na posúdenie profesorovi a spolužiakom.
- 36 ALBERS, J.: Schöpferische Erziehung. In VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag 1928. Cit. podľa Winger, H. M.: Das Bauhaus, Bramsche 1962, s. 152.
- VYDRA, J.: Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku, c. d. v pozn. 2, s. 300.
- 37 Kongresová výstava, doplnená expozíciami československého a zahraničného súčasného umenia a ľudového umenia, sa konala v Priemyslovom paláci na Zemskom výstavišti v Kráľovskej obore v Prahe.
- 38 Katalog zum Internationaler Kunsterzieher-Kongress. Prag 1928. Porovnaj H. M. WINGLER.: Das Bauhaus. Bramsche 1962, s. 151-153.
- 39 VYDRA, J.: Werden - Geist - Form des Kunstunterrichtes im bildhaften Gestalten. In: Mitteilungen der Pelikan-Werk. Hannover - Wien 1928. Sondernummer, s. 6.
- 40 Porovnaj tamže, s. 7.
- 41 MOHOLY, L.: VI internationaler kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29 juli - 5 august 1928. i 10 (Amsterdam) XI, 1928, č. 16, s. 96.

#



Slovenské centrum dizajnu uvádza výstavu

Čas na hru

5. máj 2010 – 20. jún 2010

Výstava hračiek zo súťaže stredných a vysokých umeleckých škôl doplnená

o práce profesionálnych dizajnérov

Výstavný a informačný bod SATELIT, Dobrovičova 3, Bratislava / Vernisáž 5. máj 2010

Otvorené denne okrem pondelka, od 13,00 – 18,00 / **Vstup voľný**

Centrum slovačného designu Bratislava /
Slovenské centrum dizajnu Bratislava

www.sdc.sk



SATELIT



Nadácia EON
Západoslovenskej
energetiky, a.s.

designum



DESIGNBY



Revitalizácia technických pamiatok

– prioritná úloha dnešných dní na zachovanie
priemyselného dedičstva

Postavenie Slovenského technického múzea
v Košiciach (STM) je medzi ostatnými múzeami na
Slovensku špecifické a dané zameraním jeho činnosti
ako jediného pracoviska na záchranu historických
technických pamiatok, ich dokumentovania
a zhromažďovania a tiež výskumom v oblasti dejín
vedy, výroby a techniky na Slovensku.

↑ Huta Karol v 50. rokoch 20. storočia. Foto: archív STM.

STM sa z pozície svojho celoslovenského pôsobenia a zamerania od svojho vzniku v roku 1947 snažilo o komplexnú dokumentáciu pamiatok vedy a techniky na Slovensku. V oblasti prieskumu a dokumentácie nehnuteľných pamiatok uplatňovalo metodiku osvedčenú v pamiatkových organizáciách, avšak špecificky zameranú na technické pamiatky. Súpis nehnuteľných pamiatok na Slovensku sa skončil v roku 1972, keď bolo evidovaných 394 technických pamia-

tok – objektov z rôznych odvetví. K dnešnému dňu technické pamiatky evidované v STM podľa bývalých okresov SR presahujú počet 500. Tento údaj podľa poslednej vykonanej kontroly nie je presný. Bude potrebné, aby súpis technických pamiatok evidovaných Pamiatkovým úradom SR, ktorý je upresnený zrejme na základe terénneho prieskumu, bol konfrontovaný s evidenciou STM, a tak sa potvrdil skutočný počet technických pamiatok evidovaných v štátnom zozname.



- ↖ TP Hámor Medzev pred rekonštrukciou, február 2008.
Foto: Dagmar Lobodová.
- TP Hámor Medzev, po 1. etape rekonštrukcie,
oprava krovu, strechy a stavadla, marec 2009.
Foto: Dagmar Lobodová.

Technická pamiatka Hámor Medzev

Rekonštrukcia objektu technickej pamiatky Hámor Medzev je prioritným projektom STM v Košiciach v období 2008 – 2010. Projekt je financovaný zo štátneho rozpočtu, z prioritných finančných zdrojov MK SR.

Po viacročných snahách získať finančné prostriedky STM pristúpilo ku komplexnej rekonštrukcii technickej pamiatky. Dôvody sú jednoznačné: zachovanie unikátnych tradícií v regióne, pretože medzevská hámornícka výroba mala v minulosti značný význam, a to aj v širších historických, ekonomických a spoločenských súvislostiach. Hámornícka výroba v Medzeve pretrvávala viac ako šesť storočí. V období prvej ČSR, konkrétne v roku 1933, bolo v Medzeve v prevádzke 95 hámrov, v roku 1955 bolo prevádzky schopných 32 hámrov, v roku 1960 sa pracovalo príležitostne v 4 – 5 hámroch. Hámornícka výroba pretrvala do 60. rokov 20. storočia, keď bola táto špeciálna maloželeziarska výroba nahradená priemyselnou výrobou.

Technika a technológia vyvinutá v medzevských hámroch bola celé stáročia ojedinelá nielen

na území Slovenska, ale aj v európskom meradle. Hámor STM, pôvodne nazývaný ako mestský hámor, plnil v minulosti funkciu školského hámra pre medzevských kováčov. Neskôr patril rodine Tischlerovej, predstavujúcej už v období cechov významnú dynastiu medzevských kováčov. Posledným majiteľom hámra bol Jozef Tischler, od ktorého hámor zakúpilo STM v Košiciach.

Hámor je v súčasnosti evidovaný ako chránená technická pamiatka. Stanoviť reálny program ochrany, obnovy a najmä využitia objektov priemyselného dedičstva je v súčasnosti veľmi náročné, pretože stav štátnej ekonomiky dovoľuje pre túto oblasť vyčleniť obmedzené finančné prostriedky. Na základe pridelených finančných prostriedkov z rozpočtu MK SR v roku 2008 – 2009 STM Košice začalo túto technickú pamiatku revitalizovať in situ na náležitej odbornej úrovni, plánuje ju sprístupniť a zároveň vytvoriť podmienky na jej optimálne kultúrno-vzdelávacie využitie. Rekonštrukcia, ktorá prebieha od roku 2008, sa týka oživenia technológie výroby hámra v Medzeve na Štösskej ceste.

Technická pamiatka predstavuje dvojhániskový, jednokladivový hámor, ktorý pôvodne slúžil na





výrobu poľnohospodárskych nástrojov (motýk, rýľov, lopát, sekier, klincov a podkov) dnes už historickou technológiou výroby pomocou kladiva - hámra na vodný pohon.

Rekonštrukcia bola počas prvej fázy v roku 2008 zameraná na zabezpečenie funkčnosti objektu, t. j. stavebné exteriérové úpravy, zabezpečenie inžinierskej činnosti, opravu objektu - obvodových drevených dĺžkových stien, vstupných otvorov, opravu krovu a šindľovej strechy, výrobu a osadenie drevenej vodnej nádrže - stavadla, osadenie bleskozvodu a elektroinštalácie. V roku 2009 boli uvedené do činnosti technické a technologické zariadenia. V rámci stavebných interiérových úprav sa uskutočnila oprava ohnísk a dýchadlových komôr. Následne, v rámci modernizácie expozície, bola vykonaná oprava hámornického vodného kladiva, brúsky a nákov, výroba nových vodných kolies. V súčasnosti je potrebné v rámci exteriérových prác doriešiť obnovu vodnej hate (rezervoára) hámra s vyriešením prívodu vody. V konečnej fáze, v hámri s oživenou technológiou výroby, doplní STM interiér hámra všetkými autentickými nástrojmi, pomôckami a vybranými zbierkovými predmet-

mi medzevských výrobkov, ktoré sa STM podarilo získať v rámci akvizičnej činnosti v roku 2009 od žijúcich potomkov majiteľov bývalých medzevských hámrov. Hámor STM v Medzeve predstavuje svojím spôsobom „živú technickú pamiatku“, preto tu STM plánuje predviesť návštevníkom historickú technológiu výroby náradia kovaním pomocou vodného kladiva. Vo svojráznom prostredí hámra návštevníci budú môcť sledovať dôvtip a um medzevských kováčov. V interiéri hámra bude prezentované hámornické zariadenie, nástroje a výrobky formou špecializovanej expozície maloželeziarskej výroby. Keďže ide o pamiatkový objekt, bude sa dbať na zachovanie pôvodného prostredia i v blízkom exteriéri, aby sa dosiahla maximálna miera autenticity pamiatky.

Vzhľadom na funkčnú účelovosť, výrobo-historický význam a svojráznu architektonickú zvláštnosť hámra STM Košice v Medzeve, predmetom revitalizácie je plánovaná dynamická expozícia hámra STM Košice, ktorá je určená pre návštevníkov a turistov všetkých kategórií, vrátane zahraničnej klientely.





- ↖ NKP Solivar – Sklad soli, marec 2007.
Foto: archív STM, B. Cisár.
- ↗ Huta Karol, 1991. Foto: archív STM.
- Huta Karol, január 2010. Foto: Dagmar Lobodová.

NKP Solivar pri Prešove

K prioritným projektom obnovy technických pamiatok v rokoch 2009 – 2011 v STM patrí aj Národná kultúrna pamiatka Solivar pri Prešove. Konkrétnym objektom je Sklad soli, ktorý je súčasťou unikátneho komplexu technických objektov tejto kultúrnej pamiatky. Okrem Skladu soli komplex tvorí šachta Leopold, četerne, huta, varňa, kováčske dielne a klopačka, ktoré sa tiež postupne obnovujú.

Sklad soli bol najimpozantnejším objektom celého areálu, kým v máji 1986 nevyhorel. Požiar zničil nenapodobiteľnú svorníkovú drevenú konštrukciu krovu. Z pôvodného objektu sa zachovali len zvislé konštrukcie bez výplňových konštrukcií. Od požiaru objekt chátra a v súčasnosti je v havarijnom stave. Objekt nedisponuje žiadnym technickým vybavením. Je umiestnený na mierne svahovitom teréne. Samotná stavba Skladu soli je jednopodlažný objekt, bez suterénov, v tvare písmena „U“ s polootvoreným átriom. Z toho vyplýva jednoznačná potreba rekonštrukcie objektu, pretože postupom času hrozí jeho úplné zničenie.

STM na záchranu tohto objektu požiadalo o nenávratný finančný príspevok Ministerstvo výstavby a regionálneho rozvoja SR zo štruktúrnych fondov. Po ukončení realizácie projektu sa zrekonštruuje NKP – Sklad soli na území mestskej časti Prešova – Solivar. Má vzniknúť viacúčelový, dvojpodlažný objekt s vysokou manzardovou strechou, pričom obe úrovne prvého podlažia budú tvorené expozičnými priestormi na prezentáciu dobových postupov pri ťažbe a skladovaní soli, ako aj na predstavenie osobností pôsobiacich v tomto regióne, solivarskej paličkovej čipky a dubnického opálu.





Vlachovo (TP Karlova huta, okres Rožňava)
 Vysokopečnú hutu pri sútoku rieky Slanej a potoku Dobšiná postavil v roku 1843 gróf Karol Andrásy. Huta bola pomenovaná po jej majiteľovi „Karlova huta“. Pri hute pracovala aj zlievareň, v ktorej sa vyrábali zariadenia pre liehovarnícky priemysel. Neskôr sa železiareň stala súčasťou železiarskeho podniku grófa Emanuela Andrásyho, ktorý tu v roku 1870 postavil druhú vysokú pec s objemom 28 m³ a výškou 12 metrov. Bola to vysoká pec pilierovej konštrukcie s otvorenou nistejou. Na ohrev vzduchu slúžil liatinový ohrievač vzduchu, pohon vysokopečného dúchadla zabezpečovali dve vodné kolesá. Surové železo sa spracúvalo v miestnych hámroch, resp. v značnej miere sa dostávalo na trh v nespracovanom stave. Z vysokopečnej huty sa zachovala vysoká pec s prevádzkovou budovou v obdobnom architektonickom prevedení ako vysoká pec v Nižnej Slanej. Rekonštrukciu objektu vysokej pece zabezpečilo STM v roku 1992.

Medzi prioritné projekty plánu hlavných úloh, týkajúce sa obnovy a zachovania priemyselného dedičstva v rokoch 2009 – 2011 v STM v Košiciach, je zaradená aj rekonštrukcia tejto

jedinečnej technickej pamiatky na Gemerí. Cieľom rekonštrukcie TP je začlenenie Huty Karol medzi kultúrno-priemyselné pamiatky projektu Stredo európskej železnej cesty (SEŽC) s funkčným využitím na muzeálnu, výstavnú a dokumentačnú pamiatku vysokých pecí v regióne. Projekt rekonštrukcie Huty Karol bude realizovaný v rokoch 2010 – 2012, v závislosti od finančných prostriedkov získaných zo štátneho rozpočtu, resp. štrukturálnych fondov EÚ. V priebehu roka 2009 bola vypracovaná projektová dokumentácia.

#

Slovenské technické múzeum v Košiciach naplňa atribúty svojho odborného obsahového zamerania a v spolupráci s ostatnými inštitúciami zaoberajúcimi sa ochranou, využitím a výskumom priemyselných kultúrnych pamiatok je jedným z nositeľov a garantov revitalizácie priemyselného dedičstva na Slovensku.



Moravská galerie Brno 24. medzinárodné bienále grafického dizajnu Brno

Hlavným podujatím tohtoročného brnianskeho bienále bude samozrejme súťažná prehliadka. Zúčastní sa jej 181 autorov z 32 krajín s viac ako 600 exponátmi, ktoré môžete už dnes vidieť na stránke <http://www.moravska-galerie.cz/cs/bienale/24-mezinarodni-bienale-grafickeho-designu-brno-2010/seznam-ucastniku/>. Aj tento rok organizátori pripravili odborné sympóziu a viacero sprievodných výstav. Hostujúcim kurátorom, ktorý sa po Petrovi Bílakovi a Abbottovi Millerovi zhostil úlohy predstaviť aktuálny grafický dizajn zo svojho uhlu pohľadu, sa pre tento rok stal britský kritik dizajnu, spisovateľ a teoretik vizuálnej kultúry Rick Poyner. Pre Bienále Brno pripravuje výstavu s pracovným názvom Z iného sveta: Surrealizmus a grafický dizajn. Predstaví českých tvorcov ako Karel Teige, Jan Švankmajer, Jindřich Štyrský, Zdeněk Ziegler, ale aj zahraničnú tvorbu z Poľska, Francúzska, Nórska, Veľkej Británie a USA. Surrealizmus 20. a 30. rokov minulého storočia sa zameriaval na literatúru, maľbu, fotografiu a vytváranie umeleckých objektov. Vydavateľské aktivity hnutia iba naznačujú, ako sa mohol rozvíjať aj surrealistický grafický dizajn a typografia. Rad najlepších dokladov pochádza práve z Československa, do medzinárodného grafického umenia prenikol v 60. rokoch 20. storočia. Výstava má sledovať túto vývojovú líniu až do súčasnosti a dokázať, že i grafický dizajn môže byť miestom, kde je možné sa stretnúť so zvláštnymi, fantastickými a nezvyčajnými vecami a kde môžeme znovu objaviť zmysel pre tajomstvo.

Okrem výstavy R2: Artur Rebelo – Lizá Ramalho (laureáti 22. bienále Brno 2006), výstavy členov medzinárodnej poroty bude v cykle Osobnosti českého grafického dizajnu predstavený Jan Solpera, pod názvom BigMag sa budú prezentovať české nezávislé časopisy z obdobia po roku 1989. Brno počas štyroch mesiacov trvania bienále (22. jún – 24. október 2010) uvedie aj ďalšie podujatia zacielené na svet grafického dizajnu. Informácie: www.moravska-galerie.cz

Harmonogram Designbloku 2010

Potenciálnym záujemcom o účasť na tohtoročnom Designbloku v Prahe dávame do pozornosti nasledujúce termíny:

- 31. 5. 2010 – uzávierka prijímania prihlášok účasti na Designbloku 2010
- 31. 5. 2010 – uzávierka výberového konania na prezentáciu v Superštúdiu Designbloku
- 15. 6. 2010 – vyhlásenie projektov prijatých do Superštúdia
- 30. 6. 2010 – splatnosť poplatku za uvedenie v tlačových materiáloch Designbloku (programový katalóg, Design Guide 2011), splatnosť poplatku za priestor v Superštúdiu, termín dodania podkladov (texty, fotografie) do tlačových materiálov Designbloku
- 2. 8. 2010 – uzávierka objednávok inzercie v programovom katalógu Designbloku a publikácii Design Guide 2011
- 10. 8. 2010 – dodanie podkladov inzercie v programovom katalógu Designbloku a publikácii Design Guide 2011
- 4. 10. 2010 – slávnostné otvorenie 12. ročníka Dní dizajnu v Prahe Designblok '10
- 5. – 10. 10. 2010 – konanie Designbloku '10

Informácie: www.designblok.cz

Dánsky manifest Úloha dizajnu v 21. storočí

V januári 2010 vydali dánski dizajnéri v Kodani svoj tretí politický manifest nazvaný Úloha dizajnu v 21. storočí (The role of design in the 21st century). Vychádza z troch základných cieľových okruhov: dizajn pre ľudí, dizajn pre prosperitu a dizajn pre planétu. V manifeste sa odzrkadľujú názory profesionálov na to, čo môže robiť dizajn a akú úlohu má hrať v tomto storočí, akú formu podpory, propagácie, vzdelávania a výskumu treba zvoliť na to, aby sa dizajn zmysluplne rozvíjal.

Informácie: www.danishdesigners.com

Cooper-Hewitt, National Design Museum New York

Trienále dizajnu: Načo nám je súčasný dizajn?

Hlavným cieľom trienále dizajnu (prvý ročník sa konal v roku 2000) je predstavovať americké projekty, ktoré v uplynulom trojročnom období zaujali odborníkov ako najinovatívnejšie. Trienále sa koná už po štvrtýkrát, tentoraz pod názvom Načo nám je súčasný dizajn?, a má predstaviť prácu dizajnérov z rôznych odborov (architektúra, móda, grafický dizajn, nové médiá...), zameranú na humánne a environmentálne problémy. Na výstave, ktorú bude možné navštíviť až do 9. januára 2011, sa predstavia výber experimentálnych projektov a ideí z rokov 2006 - 2009.

Informácie: www.cooperhewitt.org

Design Museum Londýn

Storočie stoličiek - online výstava

Len málo predmetov vie rozprávať o histórii moderného dizajnu tak výrečne ako stoličky. V ich dizajne sa odrážajú aktuálne estetické trendy, nové technológie, ergonómia, sociálne a kultúrne podmienky. Online výstava Design Museum ukazuje, ako sa dizajn stoličky postupne menil od čias Michaela Thoneta a jeho vynálezu sériovej výroby stoličky na konci 19. storočia cez stoličky raných modernistických hnutí zo začiatku 20. storočia až po pokročilé technológie súčasnosti.

Informácie: www.designmuseum.org/exhibitions/online/a-century-of-chairs

Designmuseo Helsinki

Oiva Toikka

Do 19. septembra 2010 bude v Múzeu dizajnu v Helsinkách trvať výstava Oiva Toikka (1931), ktorý si v tomto roku pripomína 50 rokov dizajnerskej práce pre firmu Iittala. Pri tejto príležitosti pripravili v Helsinkách jeho veľkú retrospektívu. Toikka má vo fínskom dizajne povest' tvorcu, ktorý vždy dokáže kráčať vlastnou cestou. Ako umelec je večným experimentátorom a hľadačom. Pestré a bohaté formy Toikkovho dizajnu si získali mnoho obdivovateľov nielen vo Fínsku, ale aj za hranicami tejto krajiny. V rokoch 1956 - 1959 spolupracoval s Arabia-Nuutajärvi-Iittala a vytvoril prvú kolekciu štylizovaných zvia-



Oiva Toikka, Ibis, 2005.

Foto Timo Junttila / Indav, Designmuseo Helsinki.

cích skulptúr. Od roku 1963 začal pracovať so sklom, čomu zostal verný až dodnes. Okrem skla využíva aj ďalšie materiály: textil, plast, vytvoril divadelné kostýmy... Výstava predstavuje dielo od jeho raných keramických plastík z roku 1950 až po súčasné produkty.

Informácie: www.designmuseum.fi

Design Museum Gent

Richard Hutten / 18 rokov hrania Škandinávia a belgický nábytok (1951 - 1966)

Richard Hutten (1967) patrí medzi najznámejších a zároveň nekonvenčných holandských dizajnérov. V roku 1991 absolvoval na Design Academy v Eindhoven a pomerne rýchlo získal medzinárodné uznanie. Vo vlastnom dizajnerskom štúdiu sa venuje produktovému dizajnu, interiérom a výstavám.

Hutten je koncepčným dizajnérom a jeho návrhy sú vysoko účelné, jeho produkty majú často viacero funkcií. Ďalšia výstava v gentskom múzeu je venovaná vplyvom škandinávského dizajnu na tvorbu belgického nábytku v povojnovom období. Obe podujatia môžete navštíviť do 6. júna 2010.

Informácie: www.design.museum.gent.be

Centre Pompidou Paríž

Patrick Jouin / Substancia dizajnu

Výstava, ktorá vznikla v spolupráci s Patrickom Jouinom a jeho tímom, predstavuje produkciu desaťročného štúdia na asi dvadsiatich projektoch. V podstate takto verejnosť prenikne do zákulisia práce agentúry, ktorá pripravuje dizajn produktov, mestský mobiliár mesta Paríž, scenáre podujatí, kresby, projekcie, sprievodné texty, modely, prototypy... Patrick Jouin (1967) je považovaný za jedného z protagonistov nielen francúzskeho, ale aj medzinárodného súčasného dizajnu.

Informácie: www.centrepompidou.fr

Brillance Fashion Talent '10

C&M advertising vyhlasuje štvrté pokračovanie súťažného projektu o najtalentovanejšieho módného návrhára na tému Konštrukcia, rekonštrukcia, dekonštrukcia. Súťaž je verejná, neanonymná, dvojkoľová, určená pre študentov stredných a vysokých škôl s umeleckým zameraním a absolventov týchto škôl či aktívnych umelcov. Prihlasovateľ musí mať viac ako 18 rokov. Súťažné návrhy posúdi odborná porota v dvoch kolách. V prvom kole na základe odovzdanej dokumentácie vyberie 10 finalistov, ktorí dostanú možnosť svoju kolekciu realizovať. Mená postupujúcich finalistov budú zverejnené najneskôr do 25. 7. 2010 na webovej stránke súťaže. Finalisti potom zrealizujú svoju kolekciu šiestich modelov, ktorú odovzdajú vyhlasovateľovi súťaže najneskôr do 14. 10. 2010. Tieto modely budú prezentované na finálovej módnjej prehliadke 21. 10. 2010, po ktorej odborná porota vyhlási víťaza súťaže Brillance Fashion Talent 2010. Hlavnou cenou je zmluva od generálneho partnera - Schwarzkopf Brillance v hodnote 3 320 eur na realizáciu autorskej kolekcie, ktorá bude prezentovaná na Brillance Fashion Talent 2011 a ďalších prestížnych podujatiach.

Uzávierka: **30. 6. 2010**

Informácie: www.brillancefashiontalent.sk

2010 Adobe® Design Achievement Awards

Medzinárodná súťaž Adobe® Design Achievement Awards je určená študentom umeleckých odborov z celého sveta, starším ako 18 rokov a využívajúcim kreatívne softvérové technológie firmy Adobe. Súťažiaci môžu jednotlivci aj skupiny študentov - grafických dizajnérov, fotografov, ilustrátorov, animátorov a počítačových umelcov - v 12 kategóriách v 3 oblastiach médií: 1. interaktívne médiá, 2. video a film, 3. tradičné médiá. Projekty bude posudzovať medzinárodná porota. Vyhlásenie výsledkov sa uskutoční v Los Angeles pred otvorením podujatia Adobe MAX.

Uzávierka: **4. 6. 2010**

Informácie a prihlášky: www.ADAEntry.com

Typo Berlin 2010

V poradí 15. medzinárodná konferencia o grafickom dizajne a typografii sa uskutoční od 20. do 22. mája v hlavnom meste Nemecka. Prednášať budú renomovaní dizajnéri - Neville Brody, Steve Heller, Chip Kidd, Yang Liu, Kalle Lasn, Louis Rossetto, Stefan Sagmeister a Erik Spiekermann. Podujatie je vnímané ako najvýznamnejšie európske stretnutie odborníkov na komunikačný dizajn. Počas troch dní konferencie, ktorej mottom je Vášň, budú diskutované otázky z rôznych oblastí grafického dizajnu, médií, umenia a vedy nielen teoreticky, ale aj formou workshopov. Miestom konania konferencie je Haus der Kulturen der Welt.

Informácie: www.typoberlin.de/2010

European Design Conference 2010

V dňoch 28. - 30. 5. 2010 sa v holandskom Rotterdame koná Európska dizajnerská konferencia, na ktorej vystúpia 15 poprední európski a svetoví dizajnéri a štúdiá, ktoré predstavia špecifické prípadové štúdie a dajú nahliadnúť do zákulisia kreatívneho procesu dizajnerskej práce: Fantasy Interactive (Švédsko), Bauer keg (Rakúsko), MnP (Grécko), Jacek Utko (Poľsko), Dietwee (Holandsko), Zup Associati (Taliansko), Raffinerie (Švajčiarsko), Bleed (Nórsko), Andrej Logvin (Rusko), Moving Brands (UK), Astrid Stavro (Španielsko), Jurko Gutsyliak (Ukrajina), Kustaa Saksi (Fínsko), 4 für Texas (Nemecko), Philippe Apeloig (Francúzsko). Konferencia sa uskutoční v rotterdamskej hale de Doelen, vstupenky pre verejnosť sú k dispozícii v internetovom predaji.

Informácie: info@europeandesign.org, www.europeandesign.org

ERCO – medzinárodný letný študentský workshop dizajnu svetla

V nemeckom Lüdenscheide sa v dňoch 17. – 21. 8. 2010 uskutoční štvordňový workshop pre študentov dizajnu, na ktorom sa zúčastnia skúsení architekti a dizajnéri svietidiel z firmy ERCO. Témou workshopu je vnímanie svetla, svetelné zdroje a prostredie svetla v architektúre. ERCO Light Factory predstaví množstvo demonštračných nástrojov, špeciálnych interiérových a exteriérových riešení práce so svetlom, ako aj najnovšie svetelné efekty používané v praxi. Cieľom workshopu je nielen oboznámenie sa s najnovšími technológiami v dizajne svetla a svietidiel, ale aj zvýšenie povedomia dizajnérov o kritériách svetelného dizajnu pri vypracovávaní projektov.

Informácie a registrácia: www.erco.com/seminars

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava Čas na hru

Satelit
do 20. 6. 2010
www.sdc.sk

Sloverige – švédске a slovenské remeslo vo výbere Anny Åhlin

Galéria ÚLUV
do 12. 6. 2010
www.uluv.sk

Hra + drevo / ŠÚV Ružomberok

Dizajn štúdio ÚLUV
do 29. 5. 2010
www.uluv.sk

Človek hravý

Bibiana
do 26. 9. 2010
www.bibiana.sk

Nitra

Dynastia – Zuzana Branišová

Galéria mladých, Nitrianska galéria
do 9. 5. 2010
www.nitrianskagalera.sk

ČESKÁ REPUBLIKA

Brno

Thonet, Mundus a ti ďalší

MG – Uměleckoprůmyslové museum
do 23. 5. 2010
www.moravska-galerie.cz

Šperkownice jako šperk

MG – Uměleckoprůmyslové museum
do 6. 7. 2010
www.moravska-galerie.cz

Nanotechnologie

Technické museum
do 17. 10. 2010
www.technicalmuseum.cz

Praha

Hračky Libuše Niklové – 200 dm³ dechu

Uměleckoprůmyslové museum
do 6. 6. 2010
www.upm.cz

RAKÚSKO

Viedeň

Otto Neurath – rómsky urbanizmus

MAK

do 5. 9. 2010

<http://mak.at>

Linz

Sigrid Kurz: Be On Display

Landesgalerie

do 27. 6. 2010

www.landesgalerie.at

NEMECKO

Berlín

Svetlo Ingo Maurera

Bauhaus-Archiv – Múzeum dizajnu

do 28. 8. 2010

<http://bauhaus.de>

Frankfurt n. M.

Mestská zeleň.

Európska krajinná architektúra pre 21. storočie

Palmengarten

do 22. 8. 2010

www.dam-online.de

Hamburg

Klimakapseln

Museum für Kunst und Gestaltung

do 8. 8. 2010

www.mkg-hamburg.de

Norimberg

Claus Bury: Skoky cez mierku

Neues Museum

do 13. 6. 2010

<http://die-neue-sammlung.de>

Weil am Rhein

Podstata vecí: dizajn a umenie redukcie

Vitra Design Museum

do 15. 9. 2010

www.design-museum.de

BELGICKO

Gent

Škandinávsky odtlačok na belgickom nábytku

Design Museum

do 6. 6. 2010

www.designmuseumgent.be

Richard Hutten

Design Museum

do 6. 6. 2010

www.designmuseumgent.be

DÁNSKO

Kodaň

Short/Cuts – design from the 20th century

Dánske centrum dizajnu

do 28. 5. 2010

<http://en.ddc.dk>

FÍNSKO

Helsinki

Modern[ism]

Designmuseum

do 6. 5. 2010

www.designmuseum.fi

FRANCÚZSKO

Paríž

Patrick Jouin – podstata dizajnu

Centre Pompidou

do 24. 5. 2010

www.centrepompidou.fr

Dizajnéri Claude

a François-Xavier Lalanneovci

Musée des Arts décoratifs

do 4. 7. 2010

www.lesartsdecoratifs.fr

Idealizované dejiny

súčasnej módy: 70. – 80. roky

Les Arts Décoratifs – Mode et textile

do 10. 10. 2010

www.lesartsdecoratifs.fr

Bordeaux
Renzo Piano Building Workshop
Arc en reve – Centrum architektúry
do 23. 5. 2010
www.arcenreve.com

HOLANDSKO

Rotterdam
Ritsue Mishima:
Zamrznutá záhrada – sklo
Museum Boijmans Van Beuningen
do 30. 5. 2010
www.boijmans.nl

ŠPANIELSKO

Barcelona
Obliekanie tela
(stála expozícia)
Museu Tèxtil i de la Indumentària
www.dhub-bcn.cat

Od solitéru k produktovému dizajnu
(stála expozícia)
Museu de les Arts Decoratives
www.dhub-bcn.cat

ŠVAJČIARSKO

Lausanne
Destroy Design: súčasné umenie a/alebo dizajn
Múzeum dizajnu a súčasného úžitkového umenia
do 24. 5. 2010
www.mudac.ch

Európske trienále Quilt
Textilmuseum
do 16. 6. 2010
www.textilmuseum.ch

Zürich
Global Design
Múzeum dizajnu
do 30. 5. 2010
www.museum-gestaltung.ch

Pas de deux – páry v plagáte
Múzeum dizajnu
do 13. 6. 2010
www.museum-gestaltung.ch

Raj Švajčiarsko
Múzeum dizajnu
do 25. 7. 2010
www.museum-gestaltung.ch

Pap(i)er Fashion
Museum Bellerive
do 1. 8. 2010
www.museum-gestaltung.ch

VELKÁ BRITÁNIA

Londýn
Brit Insurance Designs of the Year 2010
Design Museum
do 6. 6. 2010
www.designmuseum.org

Architekt David Adjaye: Mestská Afrika
Design Museum
do 5. 9. 2010
www.designmuseum.org

Udržateľná budúcnosť
Design Museum
do 5. 9. 2010
www.designmuseum.org

Quilts – prešívané deky 1700 – 2010
Victoria & Albert Museum
do 4. 7. 2010
www.vam.ac.uk

USA

New York
California Dreamers: keramika zo zbierok MAD
Museum of Arts & Design (MAD)
do 30. 5. 2010
www.madmuseum.org

Mŕtvy alebo živý
Museum of Arts & Design (MAD)
do 24. 10. 2010
www.madmuseum.org

Nová typografia
The Museum of Modern Art
do 12. 7. 2010
www.moma.org

Národné trienále dizajnu
Cooper-Hewitt National Design Museum
do 11. 1. 2011
<http://cooperhewitt.org>



School as the mid-point of thought and creation. Part II.

IV. On the way to modernization

The first years after the downfall of the monarchy were full of euphoria about the rescue of Slovak society, about new times that will save it from doom. „The conditions have changed more than it would seem at first glance. We have really been looking into nothingness and have been getting weaker from one year to another,“ Štefan Krčméry wrote in 1922 in the revived magazine *Slovenské pohľady*.¹ So it could not be the „golden twenties“, the true „twenties“, as elsewhere in Europe. The civilizational progression started to show, although somewhat belatedly, the life of the society was democratizing, but a lot of things that have existed in other Central European countries and the Czech Republic – mainly in the field of culture – had to be built from the start. „There is no other example in another nation, that the number of intellectuals would – so to say – multiply during one night, as in our country after the overturn. Yet they have come from different classes and conditions, intellectual fields, Slovak, half-Slovak, or even almost not Slovak; emotionally, rationally and morally foreign, slowly adapting; a whole number of directions, ways of thought, of various emotive, social and other interests...“ František Votruba writes in *Slovenské dielo*, review for literature and art, „therefore the Slovak society has yet a weak cultural and culture-creating capacity“². Basic institutions, such as a national theatre, museums, or a university were missing, „Slovakia did not have one secondary school or university“³.

The founding of cultural establishments has meant a lot, but the necessary multiplication of the cultural and art functions would not appear from one day to another – more space and time was needed. Emphasis was put on tradition, but the younger generation soon started to dislike the conservatism and distance towards the thoughts and art forms coming from contemporary Europe. „SLOVAKIA: nothing, dead,“ Ladislav Novomeský wrote in 1925, „we have unlearned to breathe fresh air, because our windows are closed. We are afraid of the draft, but the air must be cleansed“⁴. This isolation is being overcome with the help of Prague, where, since the beginning of the 20s, „something is going on“, reminiscent of the wave of social and artistic activities notable in other big cities in Europe. In that time, only Košice have been touched by that wave, thanks to the cosmopolitan art community that has brought a breeze of avant-garde ideas to the metropolis of Eastern Slovakia. In this environment, on the grounds of the East-Slovakian Museum, the art school of Eugen Krón has been active since 1921, where apart from drawing and painting there were also courses of industrial and textile design.⁵

By the end of the 20s, a deeper interest for the themes of the relations of art and environment as well as the cultural and material needs of man in the industrialized society, which were

- 1 KRČMÉRY, Š.: Slovenské pohľady XXXVIII, 1922, No. 1, p. 1-2.
- 2 F.V. Úvodom. *Slovenské dielo*, vol. 1, 1929, No. 2, p. 44.
- 3 HARNA, J.; KAMENEC, I.: Na spoločné cesty. Prague 1988, p. 70.
- 4 GOROD, N. (pseudonym of L. Novomeský): Mladé Slovensko 1925, No. 3. Cited acc. to c.d. in note 3, p.70.
- 5 See L. SAUČIN: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918-1938*. Košice 1964, p. 23 and T. Štraus: Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy, op. cit. in note 2.



introduced with such vigour by the avant-gardes, started to emerge in Slovakia. Ideas that were pushed by Russian constructivists, Dutch De Stijl, German Bauhaus or architects such as Le Corbusier, had brought a radical change in understanding of the function of art. The extreme position of Erenburg's motto „New art will cease to be art!“⁶ was replaced by a rational endeavour to repeatedly explore the consequences of industrial revolution and redefine the relations between art, craft, manufacturing and the whole material production. „Art should help us there, where life exists and flows“⁷ the brothers Naum Gabo and Anton Pevsner proclaimed. The basic requirements of the creators in architecture and design and production of interior furniture as well as objects of everyday use were usefulness, constructional and formal simplicity and respecting the characteristics of the material. Economics, a perfect organization and variability were to be the decisive factors in the environment of the society and the individual.

Architects and fine artists who were proclaiming these thoughts were also fulfilling them themselves. Walter Gropius, Theo van Doesburg, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Vladimir Tatlin and many others were designing interiors for housing and public spaces, furniture, patterns of furnishing fabrics, luminaries, vessels, posters, envelopes and typographic designs of magazines and books... The formal elements from architecture and painting, geometrical shapes as well as plain colours had given to the results of this activity an inner and outer unity of a common style. According to Marcel Breuer, by constructing things so that each one will function as it should, a new stylistic relation will emerge.⁸ Oscar Schlemmer saw in this an assertion of the ideal of „Gesamtkunstwerk in a higher sense“, a fulfilling of the will to style, that had seemed to be more powerful than ever before.⁹ Style, unity, harmony in art and in society – these were the highest values which the utopian visions of the avant-gardes were aiming for.

Magazines became an important platform for the publishing of thoughts and international debate. By virtue of these, information was quickly exchanged, but an imminent confrontation of the creative results could be realized only by means of exhibitions. Some of them – and they were organized in large numbers, mainly in Germany – had an almost cathartic effect and the feedback to these had foreshadowed what the future would look like. Such a role was played by the International exhibition of modern decorative and industrial art in Paris, in the year 1925. Although the attention there was given mostly to artefacts interpreted in the decorative spirit, which was rediscovered after a half-century and named *Art Déco*, in fact the exhibition was to become the swan song of the arts and crafts movement, rooted in the 19th century. The United States did not accept the Parisian invitation with the reasoning that they had no decorative art and Karel Teige described the exhibition as „a spasm of the agony of decorativism“.¹⁰ At the same time, in Le Corbusier's pavilion *L'Esprit nouveau* with its simple and ingeniously organized ground plan and standard produced furniture, it was already showing which way the progression would take.

And when immediately after that the victory of the new thought was demonstrated at the exhibition *Die Wohnung* in Stuttgart 1927, in the houses of the experimental Weissenhof estate designed by prominent European architects such as P. Behrens, Le Corbusier

- 6 ERENBURG, I.: *A vse taki ona vertitsja*. Moscow – Berlin 1922.
- 7 GABO, N.; PEVSNER, A.: *Manifest realismu 1920*. Cited acc. to De Micheli, M.: *Umělecké avantgardy dvacátého století*, Prague, p. 339.
- 8 BREUER, M.: *Form und Funktion*. *Junge Menschen*. Monats heft für Politik, Kunst, Literatur und Leben 1924, No. 8. Cited acc. to: *Wechsel Wirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*. Hrsg. H. Gassner. Marburg 1986, p. 2.
- 9 SCHLEMMER, O.: *Das Staatliche Bauhaus in Weimar. Manifest aus dem Werbeblatt „Die erste Bauhausausstellung in Weimar“*. Juli bis September 1923. Cited acc. to *Tendenzen der zwanziger Jahre*. Catalogue of the exhibition. Berlin 1977, p. 1/174.
- 10 CP. FOLTYN, L.: *Slovenská architektúra...*, c.d., p. 91, 92.



- 11 LE CORBUSIER: Die Innenausstattung unserer Häuser auf den Weissenhof. In: Innenräume. Hrsg. W. Gräff. Stuttgart 1928, p. 123.
- 12 Cp. STARÝ, O.: 0 nové bydlení. Pozámky ke stuttgartské výstavě. Výtvarné snahy 9, 1927–1928, p. 3–4. – BENEVOLO, L.: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Zv 2, München 1984 (Bari 1960), p.113–114.
- 13 Svaz českého díla was founded on the incitement of J. Kotěra in the y. 1914 in Prague. After World War I. it has continued its activities as the Svaz československého díla (SČSD) from 1920 to 1948.
- 14 VYDRA, J.: Výstava Svazu čl. Díla v Bratislavě. Průdy XII, 1928, No. 1, p. 45.
- 15 B. Markalous changed the archaic and unsuitable term „art industry“ to the term „noble crafts“ that later shifted towards industry in the form of „quality production“. This was clearly inspired by the mottos of the Munich Werkbund „Veredelung der gewerblichen Arbeit...“ or „Qualitätsarbeit“. – Cp. MARKALOUS, B.: Bilance našeho uměleckého průmyslu. Právo lidu 35, 1926, No. 180, p. 9 – MARKALOUS, B.: Průmysl – umění? Fronta 1927, p. 132–133. – In Czechoslovakia the most used was the term „mass production of quality products“ or „quality production“.
- 16 TAUT, B.: Nové bydlení. Prague 1926. p. 7.

with P. Jeanneret, W. Gropius, J. Frank, R. Hilberseimer, J.P. Ooud, L. Mies van der Rohe, J. Poelzig, A. Rading, J. Scharoun, M. Stam, Bruno and Max Taut, V. Burgeois and J. Frank, Le Corbusier commented it with these words: „The interior of the house lies in the solution of the ground plan and the furnishing of the space. Both of these moments are closely related to our own interior. To throw tradition over board means to tidy up inside of oneself as well... Only through order we shall be free, disorder is slavery – away with it!“¹¹ In the foreword of the catalogue to the exhibition,

Mies van der Rohe had also regarded the theme of the new housing as a spiritual problem. Yet it was firmly rooted in the social, economical and technical background of the era. It was showing in the ground plan dispositions, building constructions as well as the interior furnishings, which presented a radical attempt to define the housing interior of a family house¹², where the priority was simple and economical usefulness, airiness, hygiene and good lighting.

In Czechoslovakia, the Svaz československého díla¹³, originally a Czech equivalent to the German Werkbund, has had a great impact on the spreading of these ideas. In the year 1927, its branch was established in Bratislava, which started its activities with the *Exhibition of modern applied art* in the new pavilion of the Umelecká beseda. This was the biggest exhibition organized in Bratislava after the overturn. Aside from Czech products that were proved with their participation on various international exhibitions, the exhibition had also presented Slovak bookbinding, photography, textiles and metal objects from Detva and the company Sandrik form Dolné Hámre, as well as the Touš luminaries. Vydra has labelled this event as the initial landmark in modern Slovak applied art.¹⁴

At that time the Svaz československého díla had already passed its early phase of decorativism and has profiled itself as the bearer of the motto „For a quality industrial production“.¹⁵ At the exhibition in Brno it has presented the functionalistically approached theme of the family house with interior furnishing and accessories designed by young Czech architects and artists, among them Karel Honzík, Jiří Kroha, Jan Vaněk, Hana Kučerová-Záveská and Ladislav Sutnar.

Apart from the fact that the Svaz had attracted artists with a modern view, organized competitions and established contacts with manufacturers, it had also followed a different goal: the education of the consumer. „Many attempts were undertaken and many architects were puzzled by the aim to improve the arrangement of furniture on the new ground plan. They have also built many good houses,“ Bruno Taut wrote in 1926, „but afterwards when they saw the new inhabitants moving in with lots of furniture, lumber and rubbish, they finally had to give up“.¹⁶ For the advantages of simple and practical furnishing, it was needed to overcome lots of prejudices and give up all unnecessary things. Instead of an impending resignation, a popularisation of new ideas took place in magazines, at exhibitions and public lectures.

In the 20s, new ideas were coming from the Czech Republic to Slovakia, as well as their pioneers, who were coming for shorter or longer stays. The results of the cooperation on the „opening of windows to Europe“ have manifested quite soon in architecture and by the end of the first decade of Czechoslovakia's existence they were becoming more prominent also in the propagation of „quality production“. The year 1929 was the year of the exposition of applied art at the *Podtatranská výstava* in Spišská Nová Ves, the *Exhibition*



of Slovak applied art at the Dunaj fair and the *Exhibition of type furniture* in Bratislava. It was organized by the Bratislavian branch of the Svaz československého díla. Here, efforts for a change from the hand-made manufacturing of objects of everyday use to a modern industrial production of „quality and taste“ were demonstrated. The trade and industrial chamber organized lectures about modern advertising, the Belgian architect Victor Bourgeois spoke about modern European architecture, Jiří Kroha about the New architecture for the contemporary society, and in the Umelecká beseda, Karel Teige gave lectures about surrealism.

V. Josef Vydra

There was one more genetic predisposition in the context that has predestined the emergence of the Bratislavian school – the changes, with which the reformist movement intervened into the basic school education on the turn of the centuries. Questions about the purpose and aims of art education have been posed long before the beginning of the twentieth century. The famous Swiss enlightener Johann Heinrich Pestalozzi had considered the right for an education in drawing to be „one of the basic human rights, which hasn't been asserted only because a suiting method was missing.“¹⁷ He could not have anticipated that the search for such a method, which would lead to an open and natural cultivation of personality, would be unfinished for another more than hundred years. And when in the 60s of the 19th century finally his thoughts on the need for a broad cultivation of the child's personality started to be practically asserted – a compulsory education of drawing was implemented¹⁸, it was again only simple copying of drawing patterns or geometric forms.

Yet the vitalism of the Secession incited the efforts for awakening of free creativity and elaboration of methods of education, „through which the child can assert its active productive energy“¹⁹. In relation to the organization of this reformist happening in Bohemia and Moravia, the young Josef Vydra, the later founder of the School of applied arts in Bratislava, has taken initiative. He did not study at the Bauhaus, as it is sometimes mentioned in literature.²⁰ His education originated from a different world, an older and differently structured one, from the years 1903–1907, long before Bauhaus. At the Prague Academy, Vydra was a disciple of the philosopher and aesthetician Otakar Hostinský, as well as the painter Vojtěch Hynais, the author of the painting on the drop curtain of the National theatre. And thus he was given the opportunity to absorb ideas that had preceded his time. As a pupil of Hostinský he understood already in the beginning of the century, that there is no reason to derogate the role of applied art and its meaning in the system of the arts; that the form of an object is to be defined by its function; that if the object serves its function totally and flawlessly, „it can not miss our liking“.²¹ In the same period, F. X. Šalda wrote about the need to return to „basic, simple and functional forms“, about the need for a new marriage of art with life, a new sanctification of the everyday.²² Šalda's ideas, which had influenced Vydra during the period of his studies in Prague, have resounded again many years later in his thoughts on the mission of the school in Bratislava: „The school must create new forms, a new beauty, according to the new functions of life in the twentieth century“.²³

- 17 Cited acc. to W. KEMP: „... einen wahrhaft bildende Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870*. Frankfurt a./M. 1974, p. 154.
- 18 Austria-Hungary was the first country where compulsory drawing in schools was enacted in 1869. Followed by Prussia in the year 1872, Saxony in the year 1878 and England in 1890.
- 19 PEVSNER, N.: c. d., p. 259.
- 20 From the more significant texts e.g. J. ROUS: *Český funkcionalismus 1920-1940. Užitá grafika*. Catalogue. Prague, 197, p. 20.
- 21 O. HOSTINSKÝ: 0 tvaru a výzdobě výrobků průmyslových. In. *Hostinský o umění*. Prague 1956, p. 515.
- 22 Cp. F. X. ŠALDA: Etika dnešní obrody aplikovaného umění. In: *Boje o zítřek*. Prague 1950, p. 122.
- 23 Cestou XX. století. *Výtvarná výchova 1935*, No. 3, p. 2. Cp. F. X. ŠALDA: Nová krása, její genese a charakter. In. Same, c.d. p. 84–110. Formerly Volné směry 7, 1903.



- 24 According to Vydra „the first magazine in the world „focusing on drawing education was released under the title „Český kreslír“ during the years 1881-1883 by Alois Studnička in Prague. – VYDRA, J.: *Werden, Geist und Form des Kunstunterrichtes in der Tschechoslowakei, Mitteilungen der Pelikan-Werke. Sondernummer.* Wien 1928, p. 3. – *Náš směr* was edited by Vydra until 1918, after that F. V. Mokrý took over it and later J. Louda.
- 25 ZHOŘ, I.: *Historie výtvarných škol v Brně*, Brno 1968, p. 57.
- 26 See KAVČÁKOVÁ, A.: *Vydrův pokus o tvorbu výtvarného učiliště*, Olomouc 1993, p. 3-4.
- 27 František Čížek (1865-1946), originally from Litoměřice, where he lived the first 20 years of his life, he has permanently relocated to Vienna and after graduating from the Academy of fine arts he has focused on art education for children. His private drawing and painting school for children was integrated in 1906 as „*Versuchsschule*“ into the Viennese School of applied art. The response to Čížek's ideas and partly also his didactic methods themselves have caused a revolution in the philosophy of the children's artistic expression.
- 28 From the letter of F. Čížek to J. Vydra 19. 3. 1913. The inheritance of F. V. Mokrý. The Memorial of National Literature in Prague.
- 29 Vydra's knowledge of German, French and Polish was complemented by Italian, Serbo-Croatian and Russian. Thanks to this he had no communication problems at the international drawing forum.

After passing his final exam for drawing education in secondary schools (1909), the central focus of Vydra's interest had become art pedagogy. He was given the post of a substitute secondary school professor of drawing, first in Přerov and later in Brno. Here he has soon demonstrated his extraordinary organizational talent. He became aware of the fact that the absence of a magazine for art education is a major disadvantage and in 1910 – with considerable strain and financial difficulties – he started to publish the magazine *Náš směr*,²⁴ which became a tribune for the fight for the forming of new principles of free drawing and their implementation into the educational practice in schools. With the abandoning of didactic Herbartism and academism in drawing, the painful technical training started to vanish from the schools. Plaster models were gone as well as the faded copy patterns and their place was slowly taken over by the drawing after nature. It was an uneasy process, full of inner disputes from the inside and a lot of misunderstanding from the outside – and it did not take a short time.

Yet what seemed to be of short life was the magazine *Náš směr* itself. When after the first year of its existence it has lost its publisher and Vydra, burdened by his debts, was left by himself for all the editorial and administrative duties, „instead of retreating he has taken courage for a radical step: he has transferred the production of his magazine to the *Dělnická tiskárna* in Prague“,²⁵ the manufacturing of autotypes was provided for a lower price by the factory of Jan Štenc and because of the attractive content and excellent graphic layout the magazine had soon reached an edition of three thousand copies.

In the summer of 1912 Josef Vydra came to Dresden for the 4th International congress for drawing, art education and applied art. At that time he was not only an integrating actor between the arguing teachers from Bohemia and Moravia, who were facing a common enemy in form of the bureaucratic Austrian administration of the School of applied arts in Prague,²⁶ but he has also striving for the establishing of a common platform on an international level. When finally more than a hundred participants of the congress founded the Slavic association of drawing teachers, he was elected for the general secretary. Thus, the twenty-eight year old Vydra has entered the international scene of the discussion about the need for modernization of art pedagogy. Already at that time he has started to arrange important international contacts. He was morally supported mainly by Franz Cizek (František Čížek)²⁷ from the Viennese *Kunstgewerbeschule*, who has also lead the renowned school of painting for children that later became famous in Europe as well as the USA. In the year 1913, at the time when Čížek himself still had to fight with the arrogance of the Viennese press and political as well as professional circles, he has described the magazine *Náš směr* in a letter to Vydra as „fantastic and great“. He wrote about the preparations for the reorganization of the association „*Vereinigung Kunst und Schule*“, for which he wanted to win over not only all the young enthusiasts, but also „masterminds from the fields of art, art sciences and art education that are willing to assert their forces for a good cause“²⁸. However, the year 1914 pushed aside Číž's intended close cooperation with Vydra and as time has shown, it was to be for good.²⁹

At that time, everything in Vydra's life had changed dramatically. Instead of continuing with the work, five cruel years at the Italian front had followed. It even took longer than the war itself – he was



charged as the government commissioner for the Czechoslovak prisoners of war. At that time he travelled a lot through Northern Italy and got to know the area really well.

After his return home to the new Czechoslovak state he decided to live in Slovakia. He knew quite a lot about it from the pre-war Brno, from Dušan Jurkovič and maybe even from professor Josef Šíma, the renowned folklorist and father of the painter Josef Šíma. He was tempted by the possibility to integrate his deep interest in folk art with the vision of asserting and developing his organizational ambitions. In the year 1919 he accepted the position as an officer for fine and folk art beside the newly established government commissariat for preservation of art monuments in Bratislava.

VI.

4th International congress for drawing, art education and applied art in Prague

In the summer of 1928 the 4th international congress for drawing, art education and applied art took place in Prague. The chief of the preparatory committee was Josef Vydra.³⁰ It was the first and last time that Prague had accepted him and entrusted him with such an important post. It would be difficult to find someone more suitable than Vydra, who has attended the two preceding congresses, made a lot of friends there and had a certain authority. It wasn't easy to master this post though, let alone for the respectable measure of the event. The interest for themes of art education has brought more than 3300 participants of the congress to Prague, out of which at least 800 came from across the Atlantic.

The opening speeches characterise the focus of the congress very well. Alfons Mucha speaks as an artist and on behalf of art; the Scottish pedagogue T. Ewen focuses on the role of drawing in education in general and D. von Pechmann from the Munich museum speaks as an economist. The thematic areas of the individual proceedings are led in a similar spirit: the influence of modern tendencies in art on art education; a deeper sense of art education within general education and the participation of drawing on the design and creation of handicraft products.

The idea of continuity is very alive at the congress. Important examples from history are mentioned: Colbert with his pragmatic care for art, Henry Cole and his relentless and versatile activities focusing on the cultivation of taste, the cooperation of the statesman Beuth with the artist Schinkel and last but not least the Werkbund and the industrial art reforms in Germany of the 20th century. As the resolution says, it seems that even in 1928 the battle for renewal still hasn't ended.

Two conceptions dominate. The first one stems from modern art and is based on the imminent expression of personality. According to this conception, the child should have the right to free self-expression and self-discovery. Whether the child becomes an artist or not, is upon the life itself to decide. Although this method is one of the main themes of the congress programme and the opening speech of Alfons Mucha is also in a similar spirit, it does not have a lot of followers. After all, these are the late twenties, where rationality and total psychic automatism are considered much more valuable than spontaneity.

„The use of beauty and the beauty of use“, usefulness as beauty and unity, and more, as identity – that is the leitmotif of the speech of Richard Bach from the Metropolitan Museum in New

30 F. V. Mokřý was elected for the chairman of the congress. Vydra cooperated with him and together they had faced considerable obstacles, mainly of a financial character. The inheritance of F. V. Mokřý. Literary Archive of The Memorial of National Literature in Prague.

31 One of the most apposite reviews of the 4th International congress for drawing, art education and applied art was written by the art historian and photographer Lucia Moholy. See MOHOLY, L.: VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29. Juli bis 5. August 1928. *i 10*, Amsterdam, XI, 1928, No. 16, p. 82-84, 96-97.

32 See: Moholy, L.: op. cit. p. 84.

33 Josef Albers (1888-1976) has had experience with drawing education before coming to the Bauhaus. In the years 1905-1908 he gained pedagogical education for primary schools and for five years worked as a teacher. During 1913-1915 he studied at the King's art school in Berlin, where he received an approbation of a teacher of art education. Apart from his other studies at the School of applied art in Essen and the Academy in Munich (as a student of F. Stuck) he was again active as a teacher. He came to the Bauhaus in 1920, first as a student of J. Itten after that as a pedagogue, where he stayed until the cancellation of Bauhaus in Berlin in 1933.

34 The lecture was brought forward in German language. See ALBERS, J.: Schöpferische Erziehung. In VI. internationaler Kongress für Zeichnung, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag 1928. Prag 1931. In a changed form Albers' paper was published and brought forward at the congress in Prague under the title „Werklichen Formunterricht“, Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung 2, 1928, No. 2-3.

35 Albers' fundamental didactic method became the teaching through experience, known as „learning by doing“ of John Dewey (1859-1952). His pedagogical pragmatism formulated in the book *Art as Experience*, had a considerable response in Germany and his writings were translated to German in the first decades of the 20th century. The principles that Albers applied in the preparatory course and



in education as such were summarized by his pupil L. Foltyn in the cycle of lectures *Bauhaus and the culture of the 20th century* /w. I. Mojžišová/ at the department of art history of the FFKU v in Bratislava in 1998 into five points: 1. „The goal and content of creative work is invention“ /see ALBERS, J.: *Gestaltungsunterricht*. Bremen 1928. Cited acc. to *form + zweck*, 11, 3, 1979, p. 16/ 2. Not prepared knowledge and its passive studying, but learning from personal experience. 3. Craftsmanship is not necessary, in the beginning all known work methods are strictly refused (forget what you have learned before). 4. A completely uninfluenced playing, without a goal for any practical use, „game“ = the first stage of exploring the material. 5. Gradual extruding of everything accidental, realized through daily submitting of works for consideration to the professor and classmates.

- 36 ALBERS, J.: *Schöpferische Erziehung*. In *VI. Internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und Angewandte Kunst in Prag 1928*. Cp. WINGLER, H. M.: *Das Bauhaus*, Bramsche 1962, p. 152.
 VYDRA, J.: *Počiatky prvej umeleckej školy na Slovensku*, c.d. in note 2, p. 300.
- 37 The congress exhibition, supplemented with expositions of Czechoslovak and foreign contemporary and folk art took place in the Industrial palace at the Zemské výstavištie in the King's deer park in Prague.
- 38 *Katalog zum Internationaler Kunsterzieher-Kongress*. Prag 1928. Cp. H.M. WINGLER.: *Das Bauhaus*. Bramsche 1962, p. 151-153.
- 39 VYDRA, J.: *Werden - Geist - Form des Kunstunterrichtes im bildhaften Gestalten*. In: *Mitteilungen der Pelikan-Werk*. Hannover - Wien. 1928 Sondernummer, p. 6.
- 40 Cp. *ibid* p. 7.
- 41 MOHOLY, L.: *VI internationaler Kongress für Zeichnen, Kunstunterricht und angewandte Kunst in Prag, 29 juli - 5 august 1928*. *i 10*, (Amsterdam) XI, 1928, No. 16, p. 96.

York.³² Here, functionalism permeates – and very early for that matter – into the ideas about drawing education. The solid community of the congress is clearly captivated by the lecture of Josef Albers from Bauhaus. Originally a teacher at a primary school,³³ he took over the furniture workshop in Dessau after Marcel Breuer. Yet his main interest remains the „Vorkurs“, in which he has taught since 1923.

Under the title „Education to creativity“³⁴ Albers speaks in Prague about the „Bauhauslehre“ as the path to a more intimate understanding of material and at the same time the path to uncovering of one's own strengths and the character of one's talents as well as weaknesses. Instead of professional education, it starts with an experiment. Although at the beginning it seems like a game, it is meant very seriously. It helps to uncover the laws of movement, rhythm, proportion ratios, equilibrium, contrast and expression. It provides joy from discovering and at the same time it teaches discipline and economy.³⁵ Simultaneously Albers accentuates that it is necessary to favour the technical and economical orientation of education against the formal one and he warns against an excessive emphasizing of individuality: „The aim of the school is to place the individual into the current social and economic reality. The care for individuality is an objective of the individual, not a collective enterprise such as a school“.³⁶ And this is another part of the basic direction of education, which at the time fully belongs to the era of Hannes Meyer.

Bauhaus also has an own exposition at the congress exhibition.³⁷ Its catalogue contains textual and pictorial documents from the preparatory courses: from the workshop teachings of Albers, Kandinsky's course of abstract form elements and analytical drawing, Klee's teachings of plane rendering, Schlemmer's nude drawings and Schmidt's teachings about typeface.³⁸

Vydra recapitulates in Prague. When at the time of the Dresden congress before the 1st World War he has put emphasis on drawing after nature, at the congress in Prague he prefers drawing after „imagination“ or „by memory“. „Compared to the psychological direction and the resulting freedom of graphic expression of children, here the theories of constructivism penetrate,“ says Vydra in his congress paper, „supporting clarity and exact rendition of the displayed“.³⁹ The child renders that which it is able to, which it has experienced in person. The possibility of the use of graphic portrayal (Darstellung) in contemporary practical life, industry, trade, craft and advertising offers new content to drawing and art education in schools.⁴⁰ Lucia Moholy has appreciated the remark in Vydra's paper about the pedagogue's duty to differentiate the borders between the early fantasizing „psychological“ drawing and the latter phase of transition to the logically constructed form.⁴¹ The avant-garde „Viennese kine-tism“ of František Čížek stems from the same idea.

The pioneers of new ideas in the Czech art pedagogy did not lack courage. And with Vydra as the school inspector for art education, this courage has also come to Slovakia.

#



DNI ARCHITEKTÚRY A DIZAJNU D
27. - 29. 5. 2010 BRATISLAVA

DIZAJNU DNI ARCHIT

D D D



A A



27th - 29th of MAY 2010 BRATISLAVA
DAYS OF ARCHITECTURE AND DESIGN DAYS OF ARCHITECTURE AND DES

designum²2010



časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 02 rok / year: 2010

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XVI cena / price: 2,16 €

vydáva/edited by:

Slovenské centrum dizajnu
/Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky/executive and contributing editors:

Lubica Pavlovičová ›
lubica.pavlovicova@sdc.sk
Zuzana Šidliková ›
zuzana.sidlikova@sdc.sk

Jazyková redakcia/proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad/translation:

Matej Gyárfás

marketing:

designum@sdc.sk

redakčný kruh/editorial cooperators:

Silvia Fedorová
Mária Rišková
Marián Laššák
Sylvia Jokelová
Marek Škripeň
Zdeno Kolesár
Palo Bálík
Martin Struss
Sabína Jankovičová
Jozef Kovalčík

Layout/layout:

Emil Drličiak

Designum²2010 - Vizuála koncepcia, obálka/visual conception, cover:

Robert Paršo › STUPIDesign

tláč/printing: X line, Bratislava

© copyright: SCD, ISSN 1335-034x

Registrované MK SR č. 2941/09

informácie o predaji časopisu a iných publikácií SCD:

www.scd.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej spoločnosti
Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách

v Bratislave:

Satelit SDC
Artforum
Prospero
Knížnica SDC
Art Books (STU)

v kníhkupectvách a galériách mimo Bratislavy:

Artforum v Banskej Bystrici, Žilina,
Košiciach a Trnave
Stanica Žilina-Záriečie
Futurista Universum v Prahe

distribúcia / distribution:

L.K. Permanent, s.r.o.
P.O. Box 4
834 14 Bratislava
tel.: + 421 (0) 2 4445 3711
fax: + 421 (0) 2 4437 3311
e-mail: lkpermanent@lkpermanent.sk

sídlo redakcie/headquarter:

SDC - Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 (0) 2 204 77 319
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: sdc@sdc.sk
web: www.sdc.sk

objednávky a predplatné /subscription orders:

SDC - Designum
Jakubovo nám. 12
P.O. BOX 131
814 99 Bratislava
Slovak republic,
tel.: + 421 (0) 2 204 77 314
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: natalia.galbava@sdc.sk
designum@sdc.sk
www.predplatne.net

inzerica info:

www.sdc.sk
natalia.galbava@sdc.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.

obálka/cover: Ukážky slovenského dizajnu, koláž.