



	2	Editoriál Ľubica Pavlovičová
Aktuálne	4	Jeden alebo viac príbehov? Zdeno Kolesár
	12	Igor Didov / Tvorca tváre slovenského priemyselného dizajnu Maroš Schmidt
	18	List z New Yorku: storočnica s pozitívnymi výsledkami Eduard Toran
	22	VASAVA: Experiment a neustále objavovanie ako životný štýl Eva Kašáková
	28	Čo dokáže grafický dizajn? Sonia de Puineuf
	32	Anton Cepka má svoju monografiu Mária Hriešik Nepšinská
	40	Fórum dizajnu 2014 Helena Veličová
Retrospektívne	42	Dizajnérky a architektky v tieni? Príklad Eileen Grayovej Jana Oravcová
	52	Sublimujúce interiéry 20. storočia Zoja Droppová
	60	Iva Mojžišová Adriena Pekárová
	62	Kabinet Školy umeleckých remesiel a pokračujúci výskum histórie ŠUR Mária Rišková
Teoreticky a prakticky	67	Antológia dejín dizajnu / The Design History Reader Andrea Cséfalvay Kopernická
	70	Victor Papanek Ivo Flimmel
	72	Správy o múzeu č. 15 Mária Rišková
	74	Publikácie o dizajne v roku 2014 Andrea Cséfalvay Kopernická
	78	Prírastky kníh v knižnici Slovenského centra dizajnu za rok 2013 redakcia
	82	Summary Rastislav Majorský



Editoriál

Text Lubica Pavlovičová

Milí čitatelia, v rukách držíte *Designum* v novom layoute, ktorého autormi sú Juraj Blaško a Matúš Lelovský. Vychádza v jubilejnom roku, od vydania prvého slovenského odborného časopisu o dizajne uplynulo už 20 rokov, čo by nás zákonite malo priviesť k hodnotiacej bilancii, spomenúť mená, čísla, fakty, uverejniť názory čitateľov, dizajnerskej obce. Toto všetko sme sa však pokúsili urobiť už v roku 2011, keď si 20. výročie svojho vzniku pripomínalo Slovenské centrum dizajnu.

Preto dnes nemá zmysel skladať tento druh účtov. Zmeny vo všetkých oblastiach života, ktoré priniesli uplynulé roky, preformovali aj chápanie úloh a poslania dizajnu. Za uplynulý čas sa toho zmenilo pomerne veľa: popri časopise *Designum* sa objavili viaceré nové periodiká zamerané na dizajn, vyrástla ďalšia silná generácia dizajnérov, medzi teoretikmi dizajnu pribudli nové mená. Dizajn prestal byť vnímaný iba v úzkom spojení s výrobnými podnikmi, firmami alebo grafickými štúdiami, stal sa nástrojom mnohých premien a zároveň čoraz populárnejším fenoménom, skloňovaným v rôznych súvislostiach. Na stránkach *Designumu* sa začali objavovať rozličné témy súvisiace so zmenenými pohľadmi na odbor. Zároveň sme si vďaka entuziazmu viacerých nadšencov začali intenzívnejšie uvedomovať aj dôležitosť poznania histórie slovenského dizajnu. Táto rozmanitosť nás viedla k viacerým úpravám v štruktúre časopisu, dynamicky meniace sa trendy sa odrazili aj v jeho obsahovej skladbe. Všetci, ktorí na podobe *Designumu* v súčasnosti pracujeme, dúfame, že ich dokážeme v budúcnosti zachytiť tak, aby sme obhájili zmysel jeho ďalšej úspešnej existencie. Pretože s meniacimi sa podmienkami sa menia aj očakávania čitateľov – či už z odbornej alebo laickej obce.

Rozhodli sme sa pokračovať v pôvodnej obsahovej skladbe, ktorá podľa nášho názoru dokáže najlepšie opísať situáciu vo svete slovenského a zahraničného dizajnu. Aj v tomto čísle sa v prvej časti venujeme témam, ktoré považujeme za aktuálne: výstavám (zo Slovenska: *Začalo to Cyrilom a Metodom*, *Fórum dizajnu 2014* a zo zahraničia: *Typorama* Philippa Apeloiga a *The Happy Show* Stefana Sagmeistera v Paríži), osobnostiam slovenského dizajnu a ich významnému podielu na formovaní súčasnosti (Igorovi Didovovi a Antonovi Cepkovi), konferenciám (*BYDESIGN*, na ktorej sa onedlho v Bratislave zúčastnia aj zástupcovia grafického štúdia Vasava a spomínaný Stefan Sagmeister). Eduard Toran – odborník, ktorý stál pri budovaní základov teórie dizajnu na Slovensku, nám z New Yorku poslal úvahu o tom, ako v poslednej storočnici niektoré udalosti alebo predmety, niekedy vďaka kurióznym náhodám, ovplyvnili nielen samotné dejiny, ale aj chápanie dizajnu.

K histórii sa viaže aj príspevok o írsko-francúzskej dizajnerke Eileen Grayovej, ktorej profesionálna dráha sa stala pozoruhodným podnetom na skúmanie postavenia žien-umelkýň vo svetle rodových štúdií, ale aj zaujímavým obohatením poznatkov o dejinách modernej architektúry a dizajnu. Na pozadí osudov vzácnych interiérov v Bratislave skúmame príčiny a uvádzame následky pochybení v postojoch k spoločnému kultúrnemu dedičstvu, s kritickým poukázaním na niektoré polemické legislatívne definície a ich rôzne oficiálne výklady.

Minulý rok sme začali s uverejňovaním recenzií publikácií o dizajne, v tomto čísle uzatvárame časť príspevkom o *Antológii dejín dizajnu*, ktorý prináša pohľad na viaceré aktuálne témy a teoretické prístupy v dizajne. Viacročný cyklus (od čísla 6/2011) o aktivitách súvisiacich s múzeom dizajnu sme tento rok rozšírili obsahom aj obrazom, čo zodpovedá reálnej situácii – od roku 2011 získala myšlienka múzea dizajnu konkrétne obrysy. V Hurbanových kasárňach sa v súčasnosti nachádza množstvo prírastkov, ktoré sú postupne odborne spracúvané, propagované a najmä zachránené pre ďalšie generácie. V tejto súvislosti sme sa rozhodli uverejniť článok o projekte združenia 84 (Priatelia múzea dizajnu) *Kabinet Školy umeleckých remesiel*, ktorý môžeme chápať aj ako pilotný výstup odbornej činnosti múzea dizajnu.

Nechceli by sme, aby sa nový layout časopisu, ktorý vychádza z potreby kvalitne prezentovať získané príspevky o dizajne, stal iba povrchným nástrojom. Dúfame, že podporí našu snahu o zodpovedné dokumentovanie dizajnu a všetkých súvisiacich javov. Pre skalkných čitateľov, študentov, dizajnérov a odborníkov, sme s novým layoutom pripravili on-line vydania starších čísiel na webovej stránke Slovenského centra dizajnu, zatiaľ z rokov 2000 – 2008, pre našich predplatiteľov až po posledné vydanie. Porovnávaním obsahového zamerania a vizuálnej podoby jednotlivých ročníkov zistíme, ako sa menili hodnoty, alebo prichádzali a odchádzali osobnosti pôsobiace v rôznych oblasti dizajnu. Zároveň zistíme, že kvalitný dizajn a vynikajúci dizajnéri sú témami, ktorých hodnoty nezníži ani čas.

Na záver predsa len trochu štatistiky: *Designum* má už 20 rokov a na Slovensku je stále jediný nekomerčný odborný časopis o dizajne. Prináša najaktuálnejšie informácie z domácej scény, ako aj zahraničia, neorientuje sa iba na súčasnosť, ale aj na históriu, teóriu a kritiku dizajnu. Od jeho vzniku sa na grafickej úprave viac ako 100 čísiel časopisu podieľalo vyše 50 grafických dizajnérov a vzniklo vyše 7 700 strán odborných textov o dizajne od slovenských a zahraničných prispievateľov v editorskem spracovaní 20 redaktorov.

Všetko najlepšie *Designum*!



ZACHAR
 TOE

CYRILLEN

AMERICO



Jeden alebo viac príbehov?

Text Zdeno Kolesár

Foto Mária Hriešik Nepšinská a archív vystavujúcich autorov

A large, bold, yellow letter 'M' graphic, positioned on the left side of the page.

Na prelome minulého a tohto roka sa vo Výstavnom a informačnom bode Slovenského centra dizajnu Satelit uskutočnila výstava *Typografia a dizajn písma na Slovensku* s podtitulom *Začalo to Cyrilom a Metodom*. Priestory Hurbanových kasární v Bratislave by sa mali stať sídlom prvého slovenského umeleckopriemyselného múzea, ktoré sa *de iure* stále ešte len zakladá, *de facto* však už dlhší čas vykazuje mnohostranné aktivity, ku ktorým sa priradila i spomenutá výstava. Vznikla v spolupráci Ľubomíra Longauera, bojovného zástancu zriadenia novej inštitúcie s Palom Bálikom z Katedry vizuálnej komunikácie Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Vystavené práce sa zároveň majú stať akvizíciami budúceho umeleckopriemyselného múzea.

A large, bold, yellow graphic consisting of the letters 'M' and 'M' side-by-side, with a partial 'M' on the far left.



Ondrej Gavalda: *C+M / AMEN, modulárny písomný systém Face to Face, 2009.
Foto: Roman Mackovič.

Na slovenské pomery obsiahla výstava (zastúpených bolo približne 90 autorov) ponúkla viacero podnetov na úvahy. Prvým by mohol byť spôsob adjustovania a vystavenia vybraných diel. Úžitkové výtvarné disciplíny majú v porovnaní s voľnými hendikep v tom, že nie sú primárne určené na prezentáciu vo výstavných priestoroch. Ak pripustíme, že ich „krása“ spočíva aj v ich praktickej funkčnosti, potom sú diváci obzerajúci v galérii úžitkový artefakt ochudobnení o jeden jeho významný rozmer. Nemôžu vyskúšať, ako funguje (či nefunguje) vystavený odšťahovač, nemôžu konfrontovať plagát s divadelnou hrou, ktorá už dávno vypadla z repertoáru. Grafický dizajn ako dizajn informácií, druhovo bližší k voľným disciplinám, je na tom však predsa len lepšie než dizajn trojrozmerných produktov alebo architektúra, obzvlášť ak sa prezentujú len na fotografiách, čo predstavuje bežnú výstavnú prax.

Návštevník výstavy v galérii Satelit mohol porovnávať hneď štyri možnosti výstavnej prezentácie grafického dizajnu. Ten prvý by sme mohli nazvať encyklopedický. Kurátor dominantnej časti výstavy Ľubomír Longauer v ňom predstavil svoje výskumy, ktorým sa popri dizajnerskej a pedagogickej práci začal intenzívne venovať okolo prelomu storočí. Ich plodmi boli doteraz *Grif - graf: Občasník pre dizajn informácií a kultúru* (2001/2002), v ktorom načrtnol vývoj tvorby písma na Slovensku od Martina Benku po súčasnosť, monografická práca k Benkovmu dielu *Martin Benka. Prvý dizajnér slovenského národného mýtu*. (spolu s Annou Oláhovou, 2008) a *Modernosť tradície* (2011), prvý zo zamýšľaných siedmich zväzkov venovaných úžitkovej grafike na Slovensku po roku 1918. Encyklopedickú časť výstavy reprezentovali panely s medailónmi jednotlivých tvorcov počínajúc generáciou narodenou na sklonku 19. storočia a končiac tými, ktorí sa narodili v šesťdesiatych rokoch 20. storočia. Každý panel venovaný jednému autorovi obsahoval základné životopisné údaje, stručnú charakteristiku jeho tvorby a niekoľko reprodukcí jeho diel. Výhodou takéhoto „náučného slovníka“ slovenského dizajnu písma bolo množstvo informácií (neraz publikovaných prvýkrát) poskytujúce viacero pohľadov na tvorbu toho-ktorého výtvarníka, možnosť konfrontovať jeho život a tvorbu. Nevýhodou zasa nižšia divácka príťažlivosť. Reprodukované diela boli často zmenšené, texty prídlhé na to, aby ich bežný návštevník čítal. Inou možnosťou je vystavovať grafický dizajn ako závesné obrazy v rámoch. Takto sa bežne predstavujú najmä plagáty. Podobne to bolo na výstave v galérii Satelit, pričom týmto spôsobom bola prezentovaná aj jej pointa – konfrontácia zakladateľského počínu Cyrila a Metoda v rozvoji vzdelanosti Slovanov (výstava bola zasvätená 1150. výročiu ich príchodu na Veľkú Moravu) a porovnateľne zásadného významu Martina Benku v slovenskej písmotvorbe. Tretí spôsob prezentácie ešte viac ilustroval eróziu hranice, ktorá zvykla oddeľovať grafický dizajn od voľnej výtvarnej tvorby. Aj tvorba písma v súčasnosti môže smerovať až k priestorovej inštalácii, ako to bolo vidno v dielach Matúša Lelovského, Ondreja Gavaldy alebo Emila Drličíaka (pri ich



prácach žiaľ chýbali na výstave popis-ky). K bezprecedentným zmenám však došlo v grafickom dizajne v súvislosti s nástupom digitálnych technológií na sklonku uplynulého storočia. Softvérové nástroje dnes ponúkajú možnosť dematerializácie a vysokej efektívnosti tvorby písma. Kompjuterové technológie iniciovali aj diskusie o tom, či je pre súčasnosť ešte vhodný tradičný písmový kód odovzdávania informácií a či tu nie je čas vrátiť sa na vyššej úrovni ku komunikácii obrazom alebo gestom. To dobre dokumentovali práce mladých dizajnérov Jána Šicka a Juraja Sukopa. Zároveň dokladali interaktívny potenciál súčasného grafického dizajnu, podobne ako *Ortographer* Pala Bálíka a Martina Lucinu. Ním by sme mohli uzavrieť úvahy o možnostiach vystavovania grafického dizajnu. Zatiaľ čo „encyklopedická“ prezentácia v podobe panelov s medailónmi autorov bola plná faktografických informácií, ale (najmä pre mladšieho návštevníka) zrejme trochu nudná, *Ortographer* bol naopak zábavný, ale znervózňujúci pre tých, ktorí sa chceli dozvedieť podrobnosti o súčasných slovenských tvorcoch písma. Návštevník mohol do mikrofónu povedať ľubovoľnú vetu a tú projektor zobrazil vo vybranom druhu písma. Generovanie písma však prebiehalo náhodne, a tak napríklad autor tohto článku márne čakal, že uvidí písma Andreja Krátkeho, ktoré mali pre novšie dejiny dizajnu písma na Slovensku podobne iniciačný význam ako tie Benkove pre jeho počiatky.

Expozícia v galérii Satelit teda predstavila viaceré spôsoby vystavovania grafického dizajnu. Výsledkom však bol pomerne kompaktný celok, a to i napriek tomu, že za zdanlivo logickým, chronologickým a vypointovaným „príbehom“ sa v skutočnosti skrývalo príbehov niekoľko. Naznačoval to už samotný názov výstavy *Typografia a dizajn písma na Slovensku. Začalo to*

Cyrilom a Metodom. Cyrilom a Metodom sa na našom území síce mohol začať (v najširšom vymedzení) dizajn písma, ale sotva typografia (jej zrod sa spája s vynálezom kníhtlače) a to, že to bolo „na Slovensku“ je veľmi sporné i v čisto geografickom vymedzení. Titul výstavy bol teda rozporuplný, umožnil však do jedného celku zahrnúť viaceré vývojové línie, ktoré rôznym spôsobom súviseli, ovplyvňovali sa, určovali a podnes určujú profil tvorby písma na Slovensku. A keďže až na výnimky (napríklad čisto obrazové značky alebo piktogramy) je písmo základným stavebným kameňom grafického dizajnu, môžeme tento profil do značnej miery stotožniť s charakteristikou domáceho grafického dizajnu. Pokúsme sa definovať a náznakovo analyzovať jednotlivé príbehy, ktoré výstava „rozprávala“.

Prvý môžeme v súlade s podtitulom výstavy „začať Cyrilom a Metodom“. Presnejšie Konštantínom (Cyrilom), ktorému sa pripisuje prvý známy pokus o vytvorenie autentického slovenského písma. Hlaholika mala popri prispôbení sa špecifikám slovenských jazykov (osobitné znaky pre š, č, ž) pravdepodobne zámerne niest formálne prvky, ktoré by ju primkli ku kresťanstvu (prvá hláska hlaholiky „az“ zodpovedajúca foneticky latinskému A mala napríklad podobu kríža, i ďalšie písmená mali formy, ktoré je možné interpretovať ako kresťanské symboly). V kontraste s latinkou, ktorej základná podoba prechádzala nezmenená rôznymi obdobiami, kultúrami, národmi a náboženstvami teda išlo o písmo vyjadrujúce špecifickú identitu svojich užívateľov. „Slovanskosťou“ celkom logicky zaujalo Martina Benku, ktorý aj formami písma zdôrazňoval národnú charakteristiku svojich diel. Predznamenovalo však aj expresívnu typografiu neskorého 20. storočia a nie náhodou sa oň zaujímali aj mladí slovenskí grafickí dizajnéri. S ohľadom

na základné požiadavky kladené na hláskové písma však treba spomenúť prílišnú zložitosť, ornamentálnosť a grafickú nevyváženosť hlaholiky. V tých slovanských krajinách, ktoré sa nepriklonili k latinke, bolo preto nahradenie hlaholiky jednoduchšou cyrilikou odvodenou od gréckeho písma logickým krokom. Napriek tomu sa aj hlaholika dožila kníhtlače (a zardila sa teda to dejín typografie v pravom zmysle slova). Jej zušľachtené formy, obmedzene aj dnes používané v Chorvátsku, svedčia o tom, že v odlišnej súhre historických udalostí sa mohla stať bežne používaným písmom.

História však išla iným smerom. Západní Slovania začali písať latinkou, na tých, ktorí žili na území dnešného Slovenska, doľahla po príchode Maďarov „tisícročná poroba“. A s ňou v kontexte grafického dizajnu (či užšie tvorby písma alebo typografie) príbeh, ktorý síce výstava v galérii Satelit „nerozprávala“, ale ktorý by si tiež zaslúžil aspoň zmienku. Jeho podoba súvisí s definovaním základnej koncepcie našich dejín (t. j. s tým, do akej miery sa hlásime k histórii Uhorska ako k svojej histórii), ale i s vymedzením problémov sledovaných v rámci dejín dizajnu písma a typografie. S územím Slovenska napríklad súvisia viaceré stredoveké manuskripty, v ktorých sa doteraz skúmal takmer výhradne ilustračný sprievod (spomeňme aspoň prácu Alžbety Güntherovej-Mayerovej a Jána Mišianika *Stredoveká knižná malba na Slovensku* z roku 1977). Formám písma sa venovala len minimálna pozornosť, hoci i tie mali vysokú výtvarnú hodnotu. Neskôr, po nástupe kníhtlače, na území Slovenska pracovalo niekoľko tlačiarских podnikov, ktoré síce zrejme používali kupované (najmä nemecké) písma, ale typografická úroveň ich tlačí by si tiež zaslúžila pozornosť. Touto problematikou sa kedysi zaoberal Leo Kohút (spomeňme



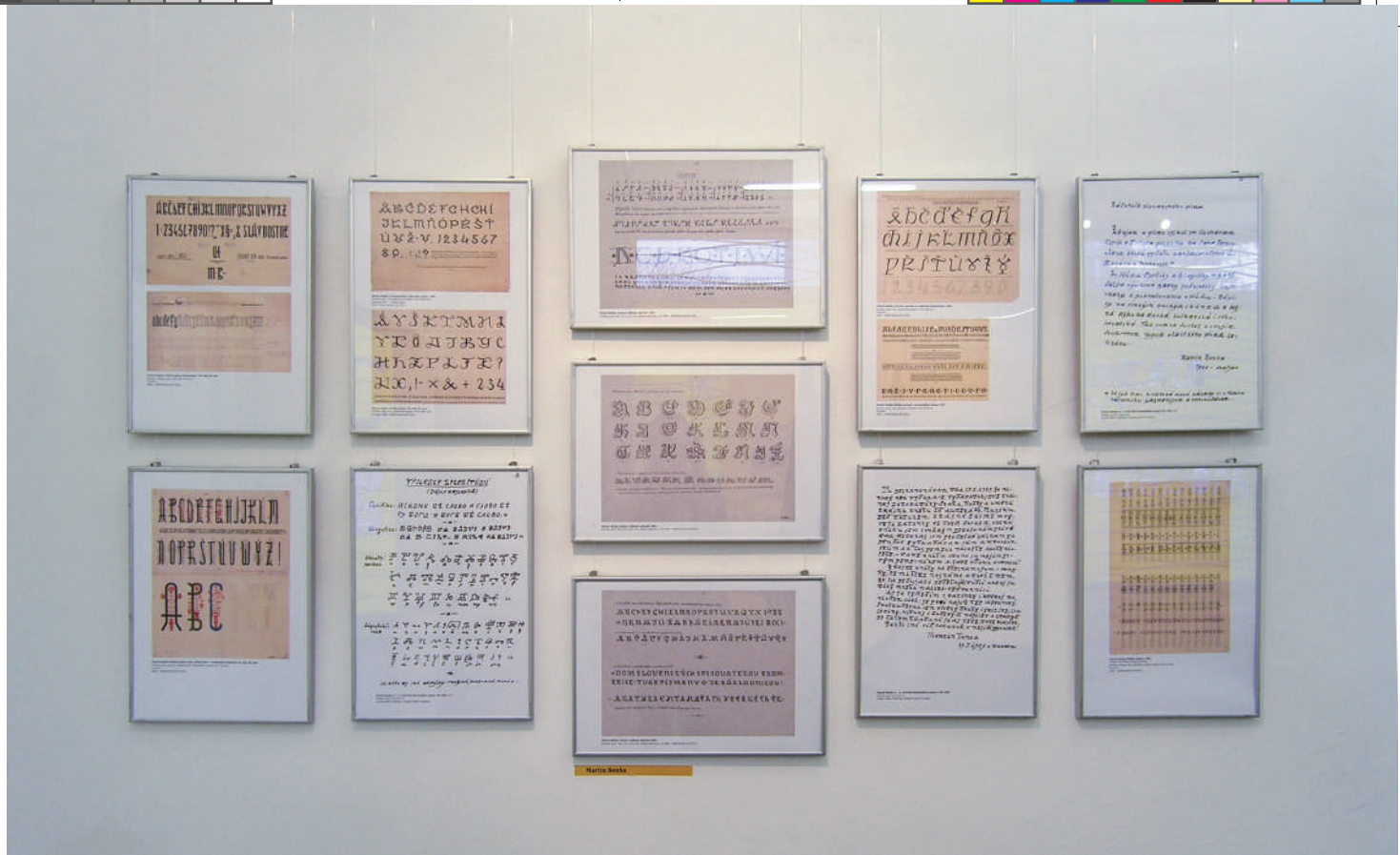
→ Martin Benka sa o tvorbu písma začal intenzívne zaujímať v tridsiatych rokoch 20. storočia.

jeho *Kapitoly z výtvarných dejín knihy* z roku 1970) a časom aj jeden z kurátorov výstavy v Satelite Palo Bálík, ktorého diplomová práca z roku 2001, venovaná histórii grafického dizajnu na Slovensku od počiatkov do konca 18. storočia, je žiaľ len ťažko dostupná. Zaslúžila by si oprášiť a vydať. Spomenúť by si možno zaslúžilo i to, že v posledných desaťročiach existencie rakúsko-uhorskej monarchie technické vybavenie tlačiarňskych dielní na území Slovenska vytvorilo základ, na ktorý mohli špičkové tlačiarne ako Slovenská grafia po vzniku Československa nadväzovať. Najmä v Košiciach (dielne J. Werfera a J. Zábraczkého) a v Bratislave (tlačiarne A. Schreiberera a K. F. Wigganda) disponovali technikou aj fortieľom porovnateľným s vyspelým svetom.

Opustíme však príbehy napísané inými jazykmi než starosloviencinou či slovenčinou presahujúce pôdorys výstavy v bratislavskom Satelite a venujme sa tým, ktoré predstavila. Od Cyrila a Metoda sa posunme k Martinovi Benkovi. Ten sa o tvorbu písma začal intenzívne zaujímať v tridsiatych rokoch 20. storočia práve v súvislosti s ilustrovaním životopisov Cyrila

a Metoda. Lubomír Longauer spomína približne 50 jeho autorských písiem. V ich rámci aj pokusy vytvoriť na spôsob slovanských vierozvestcov celkom nové písmové znaky. Hľadaním nového, vhodnejšieho informačného kódu teda podobne ako oni predznamenal aktuálne snahy zamerané na užšie prepojenie obsahu a formy písma.

Benkova tvorba v oblasti úžitkovej grafiky akoby bola rozkročená cez dve storočia. Na jednej strane je anachronická, viazaná na idey národného obrodzenia, s ktorými sa vyspelejšie národy vyrovnali už v 19. storočí, a zároveň je v kontexte histórie tvorby písma do značnej miery insitná. Benka nectil pravidlá „čierneho remesla“, podľa vlastných komentárov ho vlastne ani nezaujímali. V tradičnej klasifikácii tvoril „akcidenčné“ či „titulkové“ písma, ktoré nie sú určené na bežné čítanie, nie sú precízne doladené v základnej stavbe, kontrastoch, serifoch či vzájomných vzťahoch. Zároveň je však Benkova tvorba z dnešného pohľadu aktuálna v hľadaní alternatív k rozvíjajúcemu sa modernizmu, s ktorým sa počas svojho dlhodobého pobytu v Prahe (1910–1939) nielen



stretával, ale (ako svedčia Longauerove výskumy) aj vyrovnával. Šiel však inou cestou, ktorú by sme mohli charakterizovať heslom českého kubistického architekta Pavla Janáka: „Nie účel, ale poézia je zmyslom tvorby“. V Benkovej tvorbe písma možno vidieť súvislosti práve so špecifickým fenoménom českého kubizmu (skúmanie jeho prejavov v oblasti užitkovej grafiky je podobne „mladé“ ako analýzy Benkovej užitkovej grafiky), s grafickým dizajnom „umprumákov“ Jaroslava Bendu a Vratislava Huga Brunnera kritizovaných súdobými modernistami pre „zapečenosť“ v anachronickom dekorativizme, ako aj s podobne „insitnou“ tvorbou Josefa Váchala či Františka Bílka stavajúcou proti strojovej presnosti a unifikácii humánne hodnoty programovo tvorené ľudskou rukou. Lámané formy niektorých Benkových písniem svedčia o inšpiráciách gotikou podobne ako prerastanie písma s obrazom na spôsob gotických iniciál. Spomenúť treba i Benkovo štúdium ľudového umenia, ale aj odozvy dobového medzivojnového štýlu art deco. Benka bol eklektik a jeho tvorba písma odzrkadľuje skôr stopy „leonardovského“ preskakovania z prob-

lému na problém než trpezlivého doladovania detailov potrebného pre vytvorenie písma na komfortné čítanie. V situácii, v ktorej sa dnes grafický dizajn nachádza, je však inšpirujúca, o čom svedčí záujem mladej generácie, hoci s ironickým odstupom k Benkovmu národnobuditeľskému pátosu.

Líniu vedúcu od Cyrila a Metoda cez Benku až k tým súčasným tvorcom písma, ktorí pred čítaním písma uprednostňujú skôr jeho „čítanie“, možno označiť za jeden z dominantných príbehov predstavených v galérii Satelit. Príbuzne orientovaní boli aj užitkoví grafici konzervatívnejšej výtvarnej orientácie, ktorých Ľubomír Longauer sústredil do vyššie spomínaného prvého zväzku zamýšľaných viacdielnych dejín slovenského grafického dizajnu. Medzi „moderných tradicionalistov“ zaradil okrem Benku ďalších reprezentantov užitkovej grafiky narodených okolo prelomu 19. a 20. storočia, ktorých by sme mohli označiť za zakladateľskú generáciu slovenského grafického dizajnu Andreja Kováčika, Jaroslava Vodrážku, Karola Ondreičku, Jozefa Vlčka, Jozefa Cincíka, Štefana Bednára (i keď Vodrážka a Vlček prišli na Slovensko z Čiech).

V súlade s Ľubomírom Longauerom však môžeme konštatovať, že vzhľadom na dobiehanie zameškaného, vývoj na Slovensku prebiehal v paralelných prúdoch, takže aj avantgarda sa začala rozvíjať v období, keď konzervatívny prúd bol ešte len v rozbehu. A tak sú práce Jozefa Vlčka blízke progresívne- mu cassandrovskému prúdu art deco a tvorba „konzervatívca“ Jozefa Cincíka zasa nesie stopy vplyvu modernistickej novej typografie. K vytvoreniu reálneho obrazu situácie v grafickom dizajne na Slovensku v medzivojnovom období by bol prispel aj príbeh „rozprávaný“ košickým výtvarným okruhom, a to aj v užšie vymedzenom kontexte tvorby písma. Eugen Krón, v Košiciach krátko pôsobiaci Alexander Bortnyik a ďalší výtvarníci, do značnej miery ovplyvnení maďarským kultúrnym prostredím, tvorili v polarite medzi emocionálne vypätým expresionistickým výrazom a chladným racionálnym modernizmom autentickú paralelnú vývojovú líniu. Ostatne ani v širšom medzinárodnom kontexte sa medzivojnovým obdobím netiahla taká jasná „červená niť“ jednosmerného vývoja, ako sa to často prezentuje. Ilustrovali to aj práce Alexandra Giwischa (s nateraz nezná-

mymi životnými osudmi), ktoré patrili k najväčším objavom výstavy v Satelite. Giwisch vo svojom návode na tvorbu inzerátov s nadhľadom komentoval praktickú využiteľnosť formových avantgardných výbojov expresionizmu, kubizmu či futurizmu a svojimi prácami dokazoval, že sa suverénne pohyboval aj v okruhu výrazových prostriedkov konštruktivismu. Ďalším pragmatikom, ktorý sa k modernizmu nedostával prostredníctvom teoretickej akademickej debaty (tu si zaslúži zmienku literárny kritik, spisovateľ a v medzivojnovom období aj prekvapujúco zdatný grafický dizajnér Josef Rybák), ale od tlačiarkeho remesla, bol Karel Jaroň, riaditeľ tlačiarne Slovenská grafia, ktorá vydávala rovnomenný časopis so zásadným významom pre rozvoj moderného grafického dizajnu na Slovensku. V tom ho možno priradiť k časopisu *Nová Bratislava* upravovanému Zdeňkom Rossmannom. Rossmann spolu s Ľudovítom Fullom a Mikulášom Galandom patrí k dnes už kodifikovanému prúdu modernizmu na Slovensku viazanému na bratislavskú Školu umeleckých remesiel (1928 – 1939). Na ŠUR, ale sprostredkovaně aj na Bauhaus, sa viazala nedávno znovuobjavená tvorba Ladislava Csádera, intenzívne zameraná práve na tvorbu písma. Priamym Rossmannovým pokračovateľom bol Juraj Stanko, donedávna prakticky tiež neznámy.

Viac-menej každý zo spomínaných prúdov medzivojnového grafického dizajnu na Slovensku (azda s výnimkou expresionizmu) mal svoje pokračovanie, pričom mnohí ich spomínaní reprezentanti vrátane Martina Benku ešte dlho v povojnovej ére žili a tvorili. Obdobie nanútenej hegemonie „socialistického realizmu“ viac žičilo konzervatívne orientovaným grafikom a médiu plagátu. Vzhľadom na významnú úlohu písma vo svojich plagátoch by si boli okrem Jozefa Chovana, Čestmíra Pechra, Emila Bačíka a niekoľkých ďalších reprezentantov tohto príbehu zaslúžili zmienku aj Ľubomír Hradský a Anton Hollý. Koniec päťdesiatych rokov priniesol oživenie slovenskej výtvarnej scény s nástupom Skupiny Mikuláša Galandu. Plagátu sa venovali Andrej Barčík a Rudolf Krivoš, ktorých však v kontexte tohto média možno tiež priradiť skôr ku konzervatívnejšiemu prúdu. Najmä galandovcom blízky Marián Čunderlík (na rozdiel od dvoch spomínaných na výstave predstavený samostatným panelom) do sféry úžitkovej grafiky vnášal impulzy korešpondujúce so súdobými progresívnymi prúdmi voľného umenia (informel atď.). V rámci príbehu písaného plagátom sa písmo u nás vo všeobecnosti podriaďovalo výtvarnému programu toho-ktorého autora, a tak je v tomto smere ťažké vymedziť jednotiacu charakteristiku. V porovnaní so situáciou v západnom

svete sa v desaťročiach po druhej svetovej vojne na Slovensku nepresadil modernizmus radikálneho „švajčiarskeho“ strihu s výrazovo neutrálnymi písmami, ako Akzidenz grotesk či Helvetica, prísne komponovanými do typografických mriežok. Platí to aj pre plagátovú tvorbu výrazných osobností šesťdesiatych rokov, napríklad reprezentanta staršej generácie Rudolfa Altrichtera ovplyvneného op-artom, ale aj tzv. psychedelickým grafickým dizajnom, alebo mladšieho Ivana Štěpána, blízkeho pop-artu. S témou výstavy v galérii Satelit najviac korešpondovali plagáty Alojza Riškoviča, v ktorých sa rôzne špecifikované písmo v „obrazovej“ kompozícii stávalo dominantným výrazovým prostriedkom. V nasledujúcom období si pozornosť zasluguje zoskupenie Choma, Dóka, Longauer, Mydlo, Rostoka (priradiť k nim možno i ďalších autorov), u ktorého sa v súlade s inšpirujúcou poľskou plagátovou školou písmo tiež riešilo ako autorsky koncipovaná súčasť celkového charakteru diela. Príbeh plagátových písiev bolo potom na výstave možné sledovať až po generáciu grafických dizajnérov vstupujúcich na scénu v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch, u ktorých sa vo väčšej miere prejavovali vplyvy postmodernizmu, čo však vzhľadom na vyššie uvedenú základnú paradigmu neznamenovalo zásadnú zmenu v úlohe a charaktere písma.



Za ďalší príbeh v rámci výstavy v galérii Satelit by sa dali označiť výlety výtvarníkov dominantne zameraných na voľnú tvorbu do oblasti úžitkovej grafiky (popri spomínaných galandovcoch Vincent Hložník, Ernest Zmeták, Viliam Chmel a ďalší). V oblasti voľného umenia má korene aj špecifický príbeh lettrizmu (používania písma v obraze a ich vzájomného prelínania) tiahnuci sa umením 20. storočia od nástupu kubizmu. Jeho medzinárodne rešpektovaným výhonkom u nás boli maľby, koláže a grafiky Miloša Urbáska postavené práve na kompozíciách z písmen a číslic. Urbásek sa však paralelne venoval aj úžitkovej grafike, podobne ako Dezider Tóth, ktorého voľnú tvorbu zasa možno priradiť ku konceptualizmu. Ten by si zaslúžil osobitnú pozornosť, pretože viacerí slovenskí konceptualisti písmo nechápali ako neutrálny nástroj na vyjadrenie myšlienky. Intenzívne sa venovali jeho formám a kompozícii, takže sa pohybovali kdesi na pomedzí lettrizmu, konceptualizmu a azda aj grafického dizajnu. Spomeňme aspoň tvorbu Júliusa Kollera, Alexandra Mlynárčika, Stanislava Filka, Rudolfa Sikoru, Vladimíra Kordoša a Ladislava Čarného. A z opačnej strany grafického dizajnu zasa do oblasti voľnej tvorby intervenovali Robert Brož a Juraj Deák, ktorých „typografické krajiny“ patrili k najzaujímavejším exponátom na výstave v galérii Satelit.

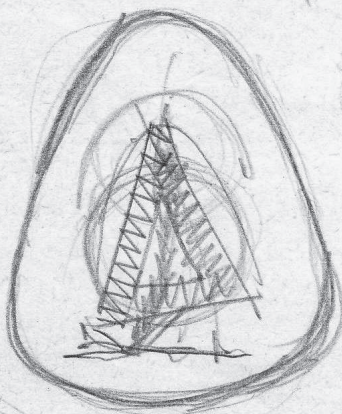
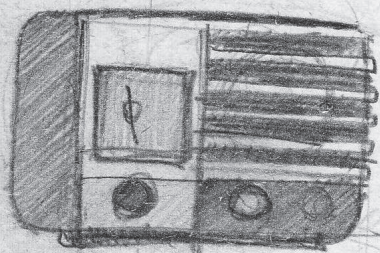
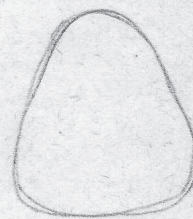
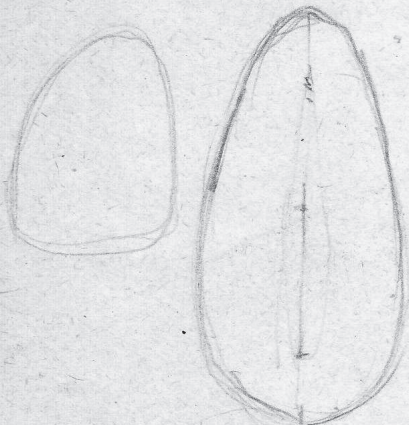
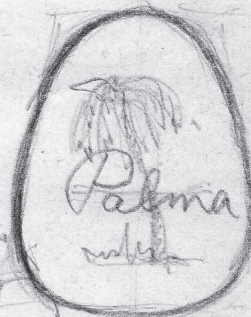
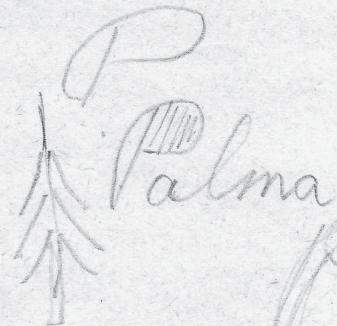
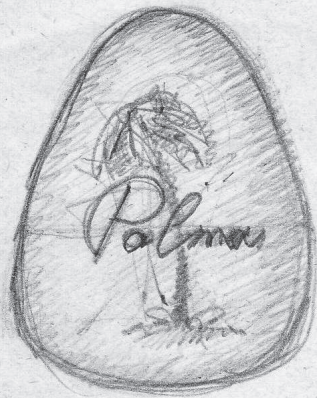
Zo súboru predstavených prác bolo možné vyčleniť aj špecifický príbeh kaligrafie. Na jednej strane úzko spätý s dejinami úžitkovej grafiky, na strane druhej (vzhľadom na odlišné normy stanovené s nástupom kníhtlače a typografie) z neho vyčnievajúci. Slovensko v tomto smere nemalo veľké tradície, ale Ľubomír Krátky a Miroslav Cipár kaligrafiu pozdvihli na vyspelú úroveň. Ich tvorba sa pritom neobmedzuje na staromilský „krasopis“ a presahuje do iných príbehov. Tie sa na Slovensku rôzne prepletajú a rovnakí herci neraz vystupujú zároveň vo viacerých úlohách.

Na koniec sme si nechali príbeh štandardizovaného typografického, „sadzbového“ či „chlebového“ písma, ktorého hlavným určením je dobrá čitateľnosť v dlhších textoch. Jeho počiatky možno u nás hľadať v tvorbe Ladislava Csádera. Nedočkali sa však reálneho využitia v tlači, podobne ako prekvapujúco zrelé pokusy Juraja Linzbotha zo sklonku šesťdesiatych rokov. Ak ktosi povedal, že slávna Týfova antikva sa v československej mizérii päťdesiatych rokov zrodila ako perla na hnoji, podobne to možno konštatovať o písme Integra strojného inžiniera Linzbotha, ktorý sa písnotvorbe začal intenzívne venovať po absolvovaní zahraničného študijného pobytu. Za písmo dostal dokonca zahraničné ocenenie, napriek tomu

sa do bežného užívania nedostalo. Od Csádera cez Linzbotha vedie prerušovaný príbeh typografického písma k Andrejovi Krátkemu, ktorý sa do tvorby písma pustil začiatkom deväťdesiatych rokov počas štúdia v inšpirujúcom prostredí ateliéru Jana Solperu na pražskej „umprumke“. Za písmo Bradlo (1994) získal medzinárodné ocenenie a svoje skúsenosti odovzdal generácii mladých grafických dizajnérov, ktorá v tom čase študovala na bratislavskej Vysoké škole výtvarných umení. Peter Biľak, Johanna Balušiková, Daniel Markovič, Ján Filípek, Ondrej Jób a ďalší získavali vzdelanie aj v zahraničí a postupne si vybudovali medzinárodné renomé. Ich písma sa aj vďaka technologickému pokroku bežne využívajú v tlači. Slovensko tak definitívne prestalo byť bielym miestom na mape písnotvorby. Ako sme už spomínali, tento príbeh končiaci happy-edom predstavila výstava v galérii Satelit len fragmentárne, ale mal by byť napísaný v publikácii pripravovanej ako voľný dôvetok výstavy. ✕

Ján Šicko a Roman Mackovič: C+M, interaktívna svetelná inštalácia vo výklade galérie Satelit, ovládaná dotykom z ulice. Led diódy, arduino, senzory, 2013.

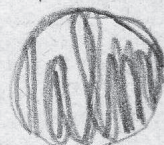
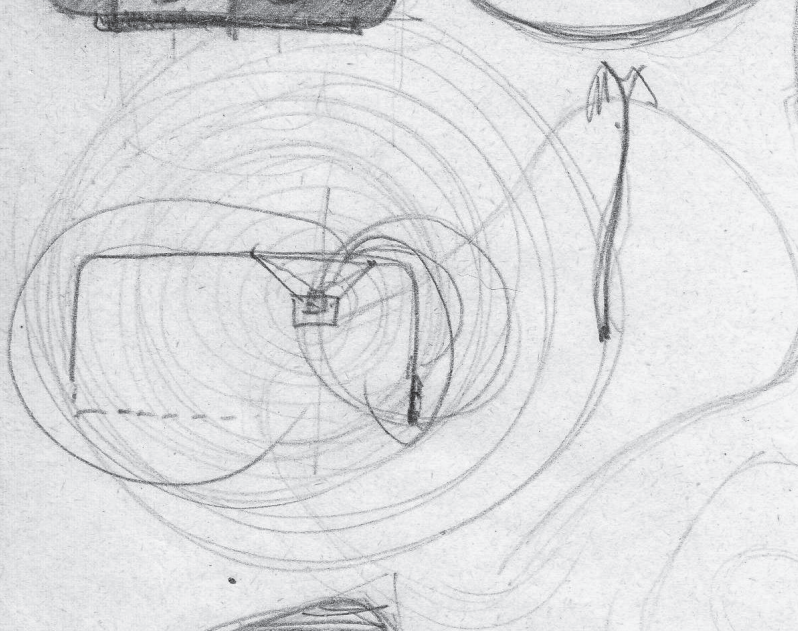




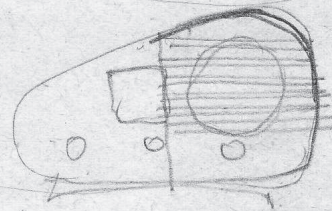
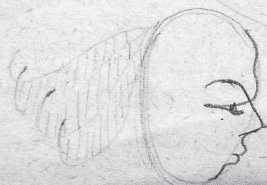
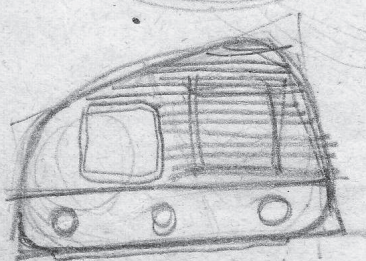
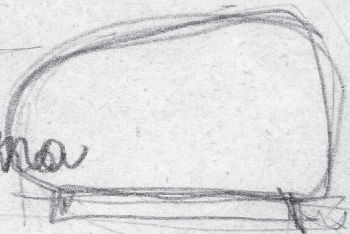
Palma

Palma

Palma



Palma



Igor Didov

Tvorca tváre slovenského priemyselného dizajnu

Text Maroš Schmidt

Foto archív autor a SCD

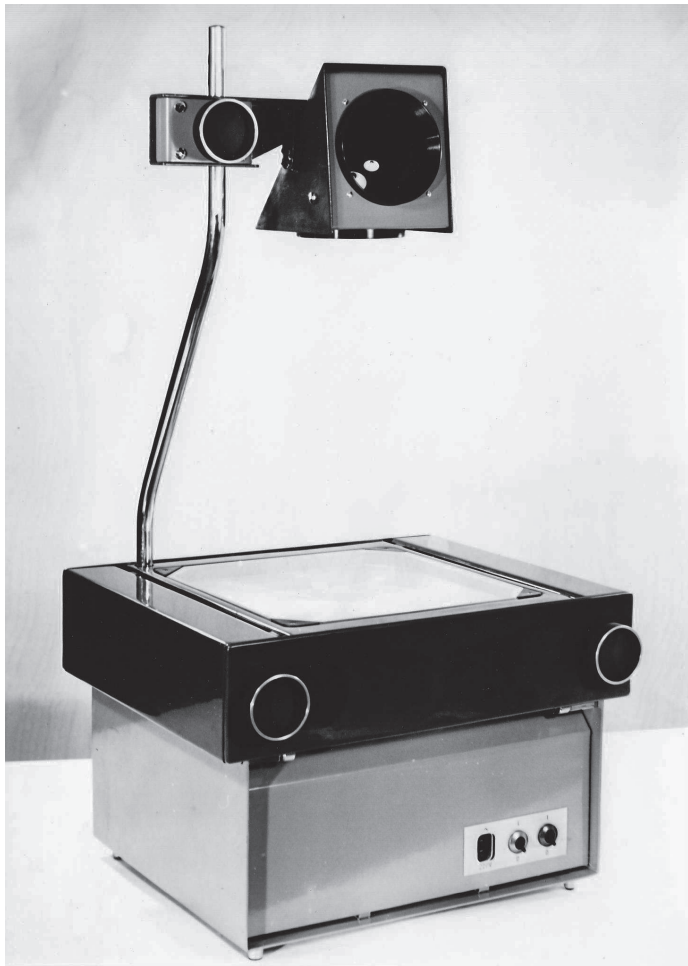


Igor Didov (1931–2002) bol dizajnér a historik umenia, ktorý nepoznal nečinnosť. Neustále navrhoval. Ceruzka s papierom boli neoddeliteľnou súčasťou jeho osobnosti. Návrhy značiek, piktogramov, plagátov a propagačných letákov sa v jeho náčrtníkoch striedali s návrhmi priemyselných výrobkov, barokových zábradlí, bytových interiérov a záznamami myšlienok pre prednášky o výtvarnom umení a dizajne. Taký bol Igor Didov. Vedia to tí, čo ho poznali. Napriek tomu, že ja som nemal to šťastie, pokúsil som sa zo spomienok jeho syna Iva Didova, a rozprávania priateľov – spolupracovníkov Františka Buriana a Mariána Drugdu, aj dostupných materiálov spracovať príbeh dizajnéra, ktorý mal výnimočný talent, neuveriteľný tvorivý záber a cit pre dizajn. Obrovské množstvo zachovaných skíc, ktoré sú bezprostredným záznamom Dido-voho dizajnérskeho uvažovania, je tematicky veľmi široké. Z rozprávania syna Iva Didova sa dozvedáme, že mnohé z náčrtov vznikali pri pozeraní televízie a boli súčasťou domáceho relaxu. Niektoré z kresieb v skicovacích blokoch mali pokračovanie v detailnej rozkresbe, technických výkresoch a maketách. Keďže mnohé boli realizované, v domacom archíve ostali iba tie, ktoré sa vo výrobe nerealizovali.

Igor Didov sa narodil 11. mája 1931 v Brne Vilhemíne Bitterlovej a Štepanovi Didovovi. Na základnú školu začal chodiť v Krupine, kam sa celá rodina presťahovala. Schyľovalo sa k 2. svetovej vojne. V Krupine navštevoval odbor jemnej mechaniky, kde sa u pána Dobríka naučil mnohým technickým zručnostiam. Možno práve tu sa prvýkrát u mladého Didova objavil talent pre tvarovanie výrobkov. Po úspešných skúškach preskočil niekoľko ročníkov a v štúdiu pokračoval od terciu na gymnáziu vo Zvolene. Po absolvovaní kvinty odišiel zo Zvolena do Bratislavy na nadstavbovú Štátnu umeleckopriemyselnú školu, kde v grafickom odbore roku 1952 zmaturoval.¹ Z tohto obdobia sa zachovali niektoré grafické práce a kresby.

¹ Štátna umeleckopriemyselná škola so sídlom na ulici Palisády 57, vznikla v roku 1946 reorganizáciou bývalej ŠUR, ktorá zanikla v roku 1939. Od roku 1946 ponúkala nadstavbové štúdium s tromi stupňami: odborný, majstrovský, a vyšší s maturitou. Od 1. septembra 1951 bola škola reorganizovaná na Vyššiu školu umeleckého priemyslu a nadstavbový systém bol nahradený štvorročným štúdiom s maturitou.

← Rádio Talisman a mydlo
Palma, skice, 1955.



Igor Didov: Spätňý projektor Meotar, Meopta, n. p., Bratislava, 1969.

Po skončení strednej školy študoval v rokoch 1953–1958 odbor dejiny umenia a história na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Práve v tomto období naberal praktické skúsenosti aj z oblasti tvarového riešenia výrobkov. Počas štúdií mal z Gondovej ulice blízko do vývojového oddelenia Tesly Bratislava, ktoré sídlilo neďaleko na Dostojevského rade. V polovici päťdesiatych rokov realizovali v Tesle Bratislava prvý slovenský rádioprijímač vlastného vývoja Tesla Trio 420U, ktorého autorom je Ján Vikrut. Ako vedúci oddelenia komunikoval Vikrut aj s istým mladíkom, ktorý nosil do Tesly rôzne kresbové návrhy rádioprijímačov. Ten mladík, ktorý mal skicovacie bloky značky Steno plné kresieb úprav súčasných a návrhov budúcich rádií, bol Igor Didov. Na jednotlivých listoch v bloku, do ktorého Didov kreslil v rokoch 1955–1957, je možné nájsť voľné štúdie hlavy, variácie známych logotypov, návrhy nábytku, svietidiel, automobilov a rádií.²

2 V skicovacích blokoch z polovice päťdesiatych rokov sa nachádzajú voľné kresby hláv a figúr, ktoré vznikli počas študentského života, možno priamo na prednáškach na FiF UK v Bratislave, alebo aj internáte, v ktorom bol ubytovaný. Mnohé z výtvarných návrhov Igora Didova v tomto období sú jeho vlastné, cvičebné zadania na zmeny rôznych výrobkov alebo logotypov. Medzi návrhmi sú však aj také, ktoré neostávajú iba pri kozmetických zmenách, ale svojou tvarovou vyspelosťou a originalitou deklarujú výnimočný talent autora v oblasti priemyselnej a grafickej dizajnu.

Medzi rozkreslenými variantmi loga práve vznikajúcej Palmy (1953), ako návrhu reliéfu na toaletné mydlo, sa nachádzajú návrhy tvaru rádioprijímača Tesla Talisman 308U, známeho aj ako aerodynamické art deco alebo *streamline* rádio, ktoré sa stalo ikonou českého dizajnu (zavádzajúce označenie art deco vzniklo z laického omylu, že rádio bolo vyrábané v medzivojnovom období a veľakrát sa zámerne používa na zvýšenie hodnoty komodity pri rôznych predajoch či aukciách starožitností). Rádio je veľmi podobné americkým rádioprijímačom Lafayette D73 (1940), Fada Model 1000 Catalin „Bullet“ (1945) alebo Belmont Model 6D-111 (1946). V publikáciách je Talisman 308U uvádzaný s textom „autor neznámy.“ Prvýkrát sa hypotéza, že Igor Didov je autorom tvarového riešenia rádia Talisman 308U, objavila pred pár rokmi. Vo svojich spomienkach, z ktorých existuje audionahrávka, ho za autora rádia označil Ján Vikrut. V päťdesiatych rokoch však nebolo úplne bežné uvádzať autorov dizajnu výrobkov. V archívoch často nájdeme v príslušnej rubrike formuláciu: „kolektívne dielo“ prípadne meno autora konštrukcie. Výrok Jána Vikruta sa definitívne potvrdil pri dôkladnom skúmaní skicovacích blokov Igora Didova. V jednom z nich sa nachádzajú kresby rádia Talisman typ 307U a následne hľadanie tvaru typu 308U, pričom autor uvažuje nad zmenou pozície ladiaceho okienka a hľadá dnes už známy aerodynamický tvar rádioprijímača. Tesla Talisman 308U sa tak stal prvým a zároveň najznámejším priemyselne vyrábaným produktom od Igora Didova.



Igor Didov, František Burian: Lesný kolesový traktor, ZTS Martin, 1978.

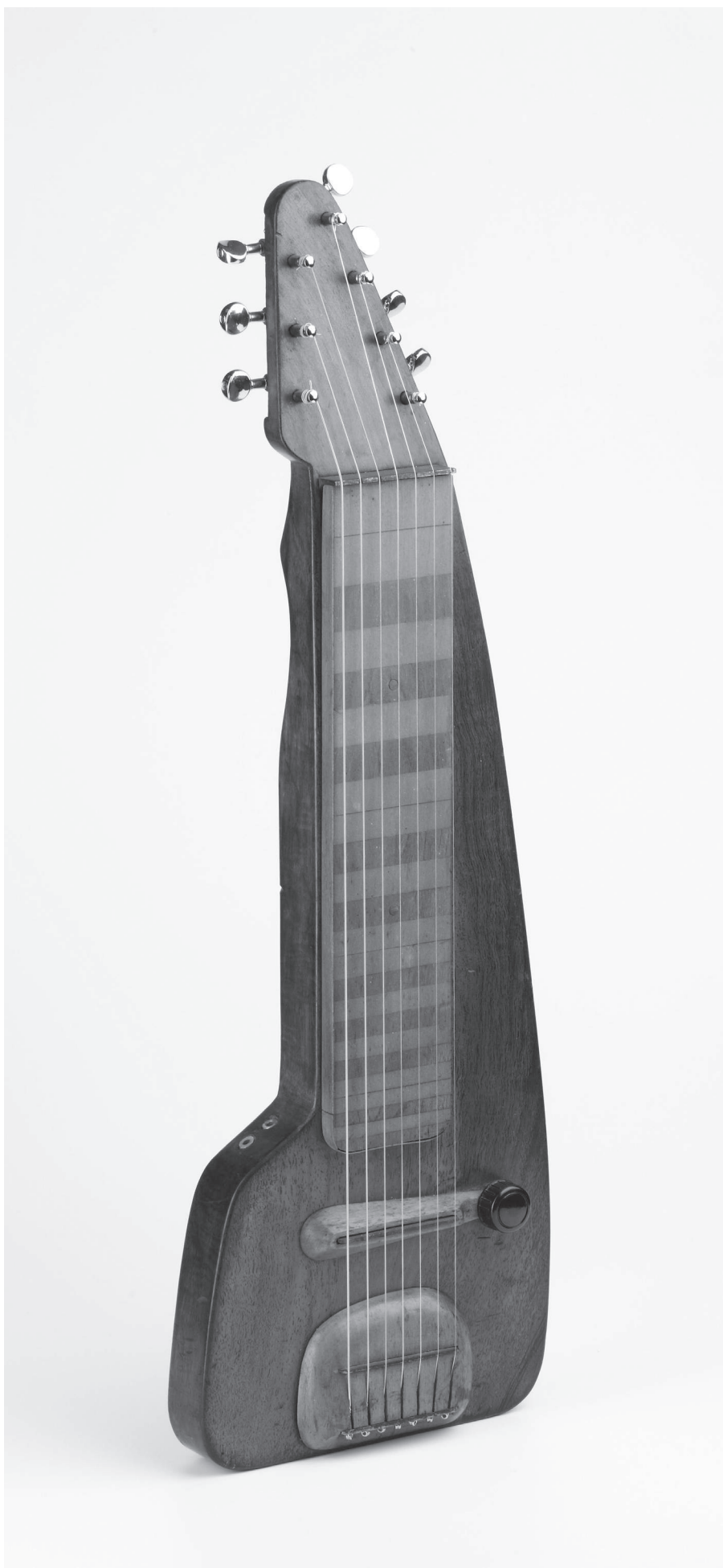
Po skončení vysokej školy sa začal naplno venovať navrhovaniu výrobkov a grafickému dizajnu. Nie vždy však išlo o priemyselne vyrábané produkty. Zaujímavosťou je Didovova havajská gitara (*lap steel guitar*), ktorú si vyrobil v roku 1958 a na ktorej hrával.³ V roku 1959 rozkreslil celú škálu teplomerov určených na exteriérové alebo interiérové použitie (do chladničiek alebo detských vaničiek). Mnohé z týchto návrhov sa nakoniec vyrábali. Z toho istého roku pochádza aj návrh na plagát mopedov Stadion a JAWA 50, pre PPD (Potreby pre domácnosť) Žilina, ktorý je datovaný 1. marca 1959. V tomto roku navrhol aj jednoduché svietidlo, ktoré realizoval vo funkčnom modeli. Malá stolová lampa mala jednoduchú konštrukciu, podobnú, ako v tých rokoch navrhoval Jozef Hurka pre v. d. Napako Praha, alebo Pavol Košťán pre v. d. Pokrok Žilina. O výrobnom osude svietidla sa žiaľ viac informácií nezachovalo. O rok neskôr sa zúčastnil na umelecko-priemyselnej

časti vládnej súťaže vypísanej výrobnými rezortmi k 15. výročiu vzniku ľudovodemokratickej Československej republiky.⁴ Onedlho vznikli ďalšie série zástrčiek, vypínačov a zásuviek pre Kablo Bratislava. Je na škodu, že sa veľmi praktické a nadčasové návrhy nerealizovali. V decembri 1961 súťažné diela zakúpila Slovenská národná rada a previedla ich do majetku Slovenskej národnej galérie na základe administratívnej dohody. Tento nákup sa stal prvou akvizíciou novovzniknutého oddelenia Úžitkovo-priemyselného výtvarníctva (ÚPV) SNG. Okrem sadrového modelu písacieho stroja, ktorý sa nezachoval, sa všetky ostatné Didovove modely nachádzali v pozostalosti Igora Didova. Syn Ivo Didov daroval minulý rok celú pozostalosť, ktorá zahŕňa tvorbu Igora Didova, vznikajúceho múzeu dizajnu. Koncom päťdesiatych rokov sa sformovala skupina niekoľkých výtvarníkov z ÚLUV-u, ktorí spoločne aj s Igorom Didovom experimentovali s rôznymi

materiálmi a technológiami. Stretávali sa, tvorili a navzájom sa motivovali. Václav Kautman, Viktor Holubár-Holešťák, Lubomír Jakubčík, Stanislav Koreň a Igor Didov svojou tvorbou posúvali hranice dizajnu. Ich priateľské vzťahy sa prelínali s profesionálnymi. V tom čase vytvoril Didov série drevených postavičiek v slovenských krojoch, rôzne misy, vazy a objekty z epoxidovej živice. Bohato rozkreslené a fotograficky zdokumentované sú televízne postavičky z rôznych materiálov (drevo, epoxidová živica ...) pre Slovenskú filmovú tvorbu. Pre Igora Didova to bolo obdobie plné objavovania a tvorivej rozmanitosti.

3 Havajskú gitaru Igora Didova sa nám podarilo získať do zbierok budúceho múzea dizajnu po určitom čase aktívneho hľadania od Jána Glembu. Gitara je plne funkčná. Vzťah k hudbe je možné pozorovať v tvorbe Igora Didova aj pri návrhoch plagátov a obalov na gramoplatne, ktoré sú z konca päťdesiatych rokov. Žiaľ neboli nikdy realizované.

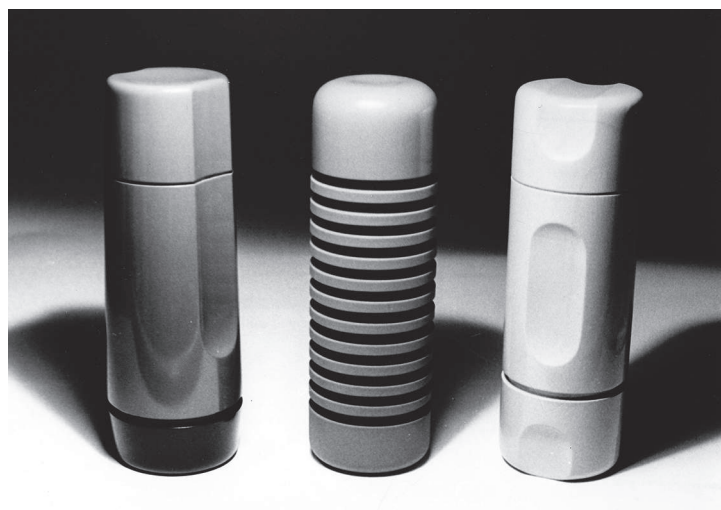
4 Sériu sadrových a moduritových modelov: písací stroj, reflektor na bicykel, skrutkovač, rukoväť na ihlové pílniky a zástrčku odovzdal 25. februára 1960 Zberní originálov do Diela podniku SFVU.



Igor Didov: Havajská gitara, 1958.

V nasledujúcich rokoch sa Igor Didov začal aktívne zapájať do výtvarného a spoločenského diania. Pôbil ako asistent na VŠVU v Bratislave (1956 – 1959), neskôr pedagogicky pôbil na Strednej priemyselnej škole technickej v Košiciach. Popritom aktívne realizoval vlastné návrhy pre priemysel, zapájal sa do súťaží a organizoval viaceré kolektívne výstavy autorov z oblasti užitkových umení vrátane zahraničných expozícií. V roku 1961 bol Didov pri zakladaní novovznikajúceho oddelenia Úžitkovo-priemyselného výtvarníctva v Slovenskej národnej galérii aj ako člen nákupnej komisie pre zbierky ÚPV. Okrem neho boli členmi komisie Milan Veselý, Jaroslav Taraba, Václav Kautman, Čestmír Pechr a Ľubomír Jakubčík.⁵ V roku 1965 patril k zakladateľom a súčasne sa stal prvým riaditeľom Rady výtvarnej kultúry a výroby na Slovensku (RVKV) – prvej inštitucionalizovanej formy starostlivosti o dizajn na území Slovenska. Keď sa RVKV v roku 1972 transformovala na federálny Inštitút priemyselného dizajnu (IPD), krátky čas riadil aj jeho bratislavskú pobočku. Práve v tomto období pokračoval v snahách svojich predchodcov o založenie Umeleckopriemyselného múzea v Bratislave. Na podporu iniciatív Václava Kautmana z konca šesťdesiatych rokov o odčlenenie zbierok užitkového umenia a priemyselného dizajnu zo SNG a založenie novej špecializovanej zbierkotvornej inštitúcie, vypracoval Didov v roku 1974 materiál, ktorý jasne opisoval dôvody nutnosti založenia Umeleckopriemyselného múzea a definoval konkrétne rozpočtové a personálne nároky dôležité pre štart novej inštitúcie. Žiaľ, aj táto snaha bola zmarená a ani Václav Kautman, ani Igor Didov sa slovenského umeleckopriemyselného múzea nedočkali.





Igor Didov, František Burian:
Modely izolačných fľaš pre
Tatrasklo n.p. Trnava, 1982.

V roku 1975 sa Didov zoznámil s dizajnérom Františkom Burianom, ktorý sa neskôr na dlhé roky stal jeho najbližším spolupracovníkom v oblasti tvorby priemyselného dizajnu. V roku 1978 sa Burian zamestnal v IPD, avšak Didov práve v tom roku z IPD odchádza. Významnými Didovými prácami zo spomínaného obdobia sú série vodovodných batérií pre Slovenskú armatúrku, n. p., Myjava z roku 1967 (technické náčrty boli realizované 4. júna 1967), ktoré získali ocenenie na 6. celoslovenskej výstave úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva v Bratislave v roku 1969. Okrem plastovo-kovových sa realizovali aj celokovové verzie. Vodovodná batéria získala Cenu vlády ČSSR – vynikajúci výrobok roku 1969. V roku 1978 dostal ďalšie ocenenie: cenu CID – Krištáľový ihlan za nové návrhy bytových vodovodných armatúr.

Spolupráca Igora Didova s n. p. Meopta Bratislava začala koncom šesťdesiatych rokov. Jedným z jeho prvých realizovaných návrhov je spätný projektor Meotar z roku 1969. Didov vytvoril Meopte vlastný rukopis, ktorého reprezentantom je aj populárny diap projektor Medirex a Medirex H.⁶

Ďalšia profesionálna kariéra bola u Didova spojená s priemyselnými podnikmi. V roku 1978 realizoval spolu s Františkom Burianom návrhy a model lesného kolesového traktora (LKT) pre ZŤS Martin. Z hľadiska dizajnu spracovala dvojica Didov / Burian nielen exteriérový dizajn, ale aj kompletný interiér a otočné stanovisko vodiča. LKT 81 v pôvodnom aj inovovanom dizajne sa dodnes vyrába v LKT, s. r. o., Trstená a v Poľsku.

Igor Didov s Františkom Burianom navrhovali začiatkom osemdesiatych rokov pre ZŤS Komárno – Výskumný ústav pre stavbu lodí – Slovenské lode-nice Komárno dizajn exteriéru aj interiéru nákladnej morskoročnej lode Amur (1981), za ktorý dostali ocenenie Federálneho ministerstva všeobecného strojárstva – Najlepší výrobok roku 1984 a exteriér korčekového bagra s triediacim zariadením UFA (1981), ktorý dostal rovnaké ocenenie za rok 1985. Pri produkcii lodí je potrebné spomenúť ďalšiu dvojicu dizajnérov, ktorí sa podieľali na tvarovom riešení nemenej významných plavidiel zo Slovenských lodeníc v Komárne, a síce Jána Ondrejoviča a Jána Čalovku.

V osemdesiatych rokoch aktívne spolupracovali s dizajnérom Igorom Didovom napríklad Strojsmalt, n. p., Bratislava, Slovenské závody technického skla, š. p., Bratislava a Tatrasklo, n. p., Trnava. V podniku Tatrasklo Trnava vykonával Didov až do roku 1989 funkciu hlavného výtvarníka. Medzi zaujímavé a inovatívne projekty, ktoré riešil spoločne s Františkom Burianom, boli špeciálne izolačné fľaše realizované technológiou vypeňovania. Vzniklo množstvo striekaných drevených modelov najrôznejších tvarov a farieb, pričom sa uvažovalo o klasickej výrobe, ako aj o vypeňovaní, ktoré sa do výrobného procesu nakoniec nedostalo. Zaujímavou výzvou bola požiadavka na dizajn stroja na vysádzanie podpníkov z Výskumného ústavu poľnohospodárskej techniky (VÚPT) Dunajská Lužná. V roku 1983 sa realizoval návrh dvojice Didov / Burian.

V deväťdesiatych rokoch zostal Igor Didov aktívny ako organizátor dizajnérskeho a výtvarného diania. Stal sa predsedom Združenia priemyselných dizajnérov Slovenska a vykonával dobrovoľné funkcie v rámci Asociácie výtvarných umelcov úžitkového umenia a dizajnu FORMA. Bol členom Rady FORMA a pôsobil ako zástupca Slovenskej výtvarnej únie vo Výbore Fondu výtvarných umení.

Igor Didov vytvoril rozsiahle a hodnotné dielo v oblasti priemyselného tvarovania. Mnohí z nás napriek tomu nevedia, že v škole, doma, v práci, na vode, či v lese, sa môžu dodnes stretnúť s výrobkami, ktoré vznikli pred desiatkami rokov pod ceruzkou výnimočného dizajnéra. Igor Didov formoval svojou prácou tvár slovenského priemyselného dizajnu a svojou činnosťou sa usiloval o dôstojné postavenie odboru dizajnu v našej spoločnosti, tak ako to bolo a je vo vyspelých krajinách. Dodnes táto úloha nie je na Slovensku splnená. Bez dejín nášho odboru, ktorých je Didovova tvorba významnou súčasťou, by sme boli v súčasnosti oveľa chudobnejší. ✕

5 KUSA, Alexandra. 60 rokov otvorené. Výstava o histórii SNG. In: *Designum*, 2008, č.3, s.52.

6 Zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sú zachované viaceré Didovove grafické práce (plagáty, PF, propagačné materiály...), práce pre film (drevené animovateľné postavičky), návrhy kompletnej toaletnej kolekcie (mydlo – znak, voňavka, krabička), izolačné fľaše (termosky), grafické potlače na izolačné fľaše, svetidlá, špeciálne žiarovky a návrhy stenových predelov.



List z New Yorku: Storočnica s pozitívnymi výsledkami

Text Eduard Toran

Foto archív autor



Eduard/Edward Toran.

Pred polstoročím sa zúčastnil na procese organizovania podmienok pre rozvoj dizajnu na Slovensku. V *Designume* (3–4, 2013) sme uverejnili článok Zdena Kolesára o jeho pôsobení v Československu do roku 1968 a o ďalšej praxi v New Yorku, kde po 30 rokoch práce v odboroch architektúra a dizajn – aj ako riaditeľ oddelenia interiérovej architektúry jednej z najväčších poisťovní – pokračoval v práci. Vyučoval počítačovú grafiku v Osvetovom centre Lennox Hill, pracuje v Metropolitan Museum of Art a nedávno prednášal vo Washingtone o vývoji slovenských miest.

Globálna spoločnosť umožňuje ľuďom získavať rovnaké informácie o dizajne súčasne. Rozdielne interpretácie vznikajú podľa toho, kto ich odkiaľ posudzuje. Eduard/Edward Toran, slovensko-americký teoretik a praktik interiérovej architektúry a dizajnu, fotograf a publicista z New Yorku, pozoruje dizajn v širších súvislostiach, s ohľadom na miestne dejiny, technológiu i spoločenské záujmy rôznych hospodárskych systémov.



Legendárny americký nákladný automobil Studebaker.

→ Otvárač na konzervy P-38.



Nový rok 2014 končí storočnicu od začiatku prvej svetovej vojny, ktorej dôsledkom nastal rozpad Rakúsko-Uhorska, vznik Československa a neskôr jeho rozdelenie. Urýchľujúci sa rozmach technológií ovplyvnil prevratné zmeny v spôsobe života. Úlohy a postavenia dizajnérov sa menili a menia. Klasické poučky o kráse výrobkov z čias industrializácie Anglicka v 19. storočí prešli adaptáciami. Znalosť histórie pomáha v príprave pre budúcnosť.

V New Yorku sa dozvedám jednak o Východe: o Bratislave, i o švajčiarskom Davose, kde sa v túto zimu schádzajú nenápadní vodcovia sveta rozhodujúci o krajinách, financiách a priemysle; a o Zwápade, kde zo Silicone Valley prichádzali technologické novinky meniace náš život, ako aj o novom svetovom centre inovácií Šen-čen pri Hongkongu. Tam sa môže stať, že vám ukradnú duševné vlastníctvo – skôr ako bude váš dizajn vyrobený, ho už môže predávať konkurencia. Žartuje sa: Boh stvoril nebo a zem, a všetko ostatné bude vyrobené v Číne. O niektorých najnovších vynálezoch sa ani nehovorí, kým predchádzajúce investície neprienesú profit a nevypredajú sa výrobky pripravené na trh. Dizajn môže byť podľa potreby zameraný na morálne i fyzické opotrebovanie sa výrobkov.

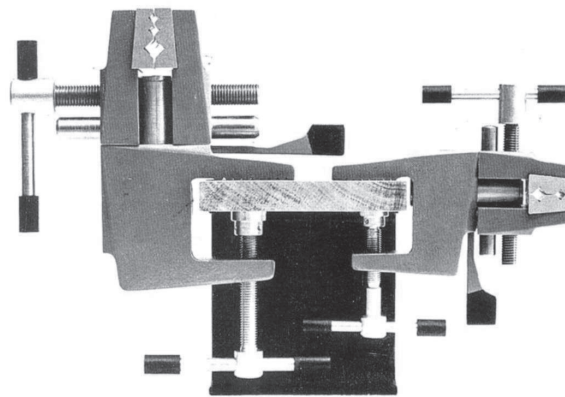
Po príchode do USA som hovoril s jedným dizajnérom o problémoch *priemyselného tvarovania (Formgebung)* v Nemecku. Mával rukou, vraj vyjadrujú zastaraný univerzitný postoj ľudí v bielych plášťoch a v laboratóriách, zmyšľajúcich na úrovni mechanických elektromagnetických relé. V Kalifornii údajne pripravujú technické revolúcie mládenci, ktorí opustili školy a babrú sa s nepredstaviteľnými zariadeniami v garážach, kde nemajú problémy s odborovým hnutím. Neuveriteľné výsledky dosahujú elektronicky pomocou miniatúrnych doštičiek bez pohyblivých častí, ktoré nepotrebujú údržbu, ani mazanie olejom. Znelo to fantasticky, ale mal pravdu. Takto sa rozšírili počítače a elektronika. Pragmaticky využívali vedu – kybernetiku, ktorú sovietska náuka považovala za nástroj kapitalizmu na ohlupovanie ľudí. To sa učilo aj na československých školách, kým neprišlo nariadenie chápať kybernetiku inak. Poučenie: neuveriteľné sa stáva skutočnosťou a vývoj ide aj nepredpokladanými neoficiálnymi smermi.

Storočnica, ktorú sledujem, začína v júni 1914 automobilom s majestátnym dizajnom. Jeho funkčné časti neboli zakryté prúdnicovou kapotou. Chladič, lampáše, blatníky, náhradné pneumatiky, ochranné sklo v ráme, čalúnenie sedadiel boli výraznými výtvarnými jednotkami. Problém nastal, keď šoféra tohto vozidla neinformovali o zmene trasy. Po zabočení do centra Sarajeva zistil, že zabočiť nemal. Chcel zacúvať, mal ťažkosti s rýchlostnou skriňou, ktorá nemala dnešné synchronizované súkolia. V dave na rohu stál študent Gavrilo Princip. Vytiahol revolver a rakúsko-uhorského arcivojvodu Františka Ferdinanda aj s manželkou smrteľne zranil. Spolu s inými príčinami to viedlo k prvej svetovej vojne, ktorá zmenila usporiadanie Európy i sveta. V románe Jaroslava Haška dobrý vojak Švejk usúdil, že jazda automobilom môže byť nebezpečná.

Storočnica pokračovala druhou svetovou vojnou, ktorú si ako dieťa pamätám. Červená armáda pritiahla do Bratislavy na legendárnych amerických nákladiakoch „studebakroch“. Ich funkčný dizajn zaručoval takmer nezničiteľnosť. Zdalo sa, že na údržbu potrebujú iba kladivo. Ďalší dizajn, ktorý pomohol spojencom vyhrať vojnu, bol malý, jednoduchý, lacný otvárač na konzervy P-38 (nepliešť si ho so stíhačkou P-38). Pribaľovali ho k americkým konzervám, ktoré sme aj my dostávali po vojne, a všadeprítomnosťou prispel k lepšej výžive armád. Svoju úlohu vraj zohral už pri víťaznej anglickej ofenzíve pri El Alameine v Afrike v roku 1942.



Výstava slovenského užitkového umenia vo Viedni, 1968.



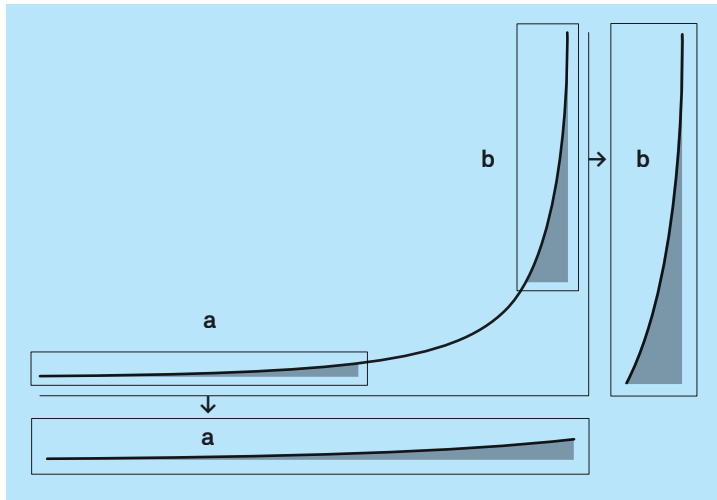
Ján Ondrejovič: Zveráky. Priemyselné návrhárstvo na výstave slovenského dizajnu vo Viedni, 1968.

Po druhej svetovej vojne sme na Slovensku nemali živé tradície či organizácie napomáhajúce rozvoju dizajnu, ktoré by boli porovnateľné so situáciou v Čechách, kde existovali družstevné predajne a prvorepubliková kontinuita istej moderny. V predvojnovovej Bratislave bola založená mimoriadna bauhausovská „Škola umeleckých remesiel“ (1928 – 1939), ktorá zanikla pred vojnou. Pôsobili tu podnikaví súkromníci, ktorí dokázali zabezpečiť potrebné produkty, výtvarníci pracujúci s rôznymi materiálmi, architekti so zmyslom pre tvorbu interiérov, remeselníci čerpajúci z ľudového umenia a konštruktéri vo výrobe. Za tejto situácie, pred viac ako polstoročím, som bol pri zakladaní tzv. „UP“ (Umelecko-priemyselnej) sekcie pri Zväze slovenských výtvarných umelcov, ktorú viedol energický organizátor a výtvarník-architekt Viktor Holešťák-Holubár. Používam kratší, vtedy populárny výraz „UP“, lebo názvy ako umenie užité, užitkové, užitočné, použité, umprum, umelecký priemysel, tvarovanie, priemyselné návrhárstvo či dizajn si zasluhujú osobitné doriešenie. Angličtine stačí výraz „design“ (návrh i návrhárstvo).

Pri organizovaní sme počítali neustálu potrebu zdôvodňovať a vysvetľovať dôležitosť „UP“ v každodennom prostredí, poukazovať na kultúru iných krajín, lebo toto odvetvie „hraničiace s umením“ nemalo automaticky zaistené postavenie vo vedomí ľudí a inštitúcií. „Vyššie“ odbory výtvarného umenia (maľba a sochárstvo) sa na „UP“ odjakživa dívali akosi „zhora“ podľa starých nepresných definícií, že „užité umenie“ používa „vysoké umenie“ na okrasu úžitkových predmetov, ktoré sa „opotrebujú“, kým „skutočné“ umenie má zaručovať trvalú krásu. Pri štúdiu teórie a dejín umenia na Univerzite Komenského v Bratislave som mal v pláne napísať diplomovú prácu na tému Interiér na Slovensku. Zaujímali ma materiálne prostredia ľudí, pracovné a obytné priestory, funkčné a dekoratívne potreby, ich estetika, psychológia a ekonómia, výroba, trhy, import, spôsoby tvorby a organizácie. Ale profesor Vladimír Wagner, jeden zo zakladateľov dejín umenia na Slovensku, nepovažoval interiéry a „UP“ za dôležité a námety zamietol. Zameril som sa teda na teóriu a dejiny architektúry 19. storočia po prvú svetovú vojnu v 1914 – a netušil som, že zažijem a spoznám celú storočnicu do roku 2014. Na Slovenskej akadémii vied som sa potom popri architektúre venoval aj teórii „UP“.

Po vojne nebola dostupná žiadna literatúra o tejto problematike. Podarilo sa mi presvedčiť Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, aby vydali preklad anglického klasického diela Herberta Reada *Umenie a priemysel*. Knihu som preložil a doplnil fotografiami. Read bol však vtedy považovaný za buržoázneho teoretika. V úvode som ho teda politicky „očistil“ a vydavateľstvo ho „prepašovalo“ na knižný trh (1963). Sovietsky vodca Nikita Chruščov mal práve vtedy prejav o umení, kde odsúdil aj Reada, ale knihu aj tak nestiahli z predaja.

„Ľudové demokracie“ končili „železnou oponou“ v Petržalke za Bratislavou ozbrojenými pohraničníkmi, ostatnými drôtmi a mínami. Cestovať voľne na Západ sa nedalo. Fond výtvarných umení ma raz vyslal na jednoduchú služobnú cestu do Viedne. Náhodou som zazrel na jednej budove tabuľku Österreichisches Institut für Formgebung a bez príprav sa šiel predstaviť a zistiť čo robia. Riaditeľke Charlotte Blauensteinerovej som za hodinu vysvetlil našu situáciu v dizajne, dohodli sme medzinárodnú spoluprácu, výmenu výstav a konferenciu – čo by sa asi takto ľahko a rýchlo oficiálnou cestou asi nepodarilo. Boli sme vtedy nútení rôzne improvizovať, ale aj vďaka tomu „UP“ začalo neodškriepiteľne fungovať.



Krivka vývoja.



Times Square v New Yorku, voľakedy jedna z najrušnejších križovatiek sveta sa stala pešou zónou.

Od roku 1950 začal zväz umelcov organizovať celoslovenské prehliadky úžitkového umenia. Priemyselné výtvarníctvo bolo do nich prijímané iba postupne. Pri príležitosti tretej výstavy bol vydaný katalóg plný politickej frazeológie vychádzajúcej zo schém socialistického realizmu. Preto ma zväz umelcov poveril vypracovaním štúdie o situácii „UP“ pri príležitosti 4. celoslovenskej výstavy úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva. Knihu som nazval *K umeniu okolo nás* (Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení, 1965). Na ilustráciu: Sekcia UP SSVU mala v roku 1963 tieto odbory: vnútorná architektúra (7 členov), keramika (14), sklo (3), textil (11), tvarovanie (6), scénické výtvarníctvo (25), úžitková grafika (31) a fotografia (16).

Dnes vidno pozitívne výsledky uvedomejšieho rozvoja. Existuje záujem a porozumenie pre dizajn, aktívne Slovenské centrum dizajnu vydávajúce tento časopis, školstvo pre dizajnérov, teoretici i organizácie, výstavy, konferencie, prednášky a verejné podujatia. A najnovšie sa pripravuje založenie múzea dizajnu v Bratislave. História odboru dobre spracoval Zdeno Kolesár v knihe *Nové kapitoly z dejín dizajnu* (Slovenské centrum dizajnu, 2009). Dosiahnuté výsledky predstavujú

viditeľný pokrok v porovnaní s našimi začiatkami, keď sme narážali na mnohoraké nedorozumenia. Vývoj možno vždy lepšie znázorniť ako progresívne rastúcu krivku, kde vodorovná os ukazuje plynutie času, či už ide o roky, mesiace alebo stáročia. Ľavá časť krivky (a) má mierny sklon: v začiatkoch býva vývoj pomalý, čas ubieha prípravami, výskumom, poznávaním problematiky, v začiatkoch organizovania sa je okamžitých kvalitatívnych a kvantitatívnych výsledkov menej. Časom predošlé výsledky podporujú nasledujúce, a vývoj sa urýchľuje. Ku konci cyklov, na pravej strane diagramu (b) prudký zdvih krivky naznačuje, ako sa v kratších obdobiach dosahuje mnohonásobne viac. Uvedomiť si túto krivku vývoja je užitočné, lebo z nej vyplývajú ďalšie mnohostranné fakty o vývoji nástrojov, preberaní znalostí, vyučovani a poznávaní, alebo o správnom koncentrovaní a distribuovaní investícií a energií.

Slovensko, krajina v súčasnosti zameraná najmä na automobilový priemysel, doháňa medzinárodnú platformu dizajnu. Uplynulú storočnicu som začal analyzovať historickým príbehom automobilu v roku 1914 a nezaškodí všimnúť si nové možnosti dopravy v mestách, ktoré sa odvtedy zrodili. „Pohybovadlá“ typu Segway raz preberú časť transportu a áut

ubudne. Urbanisti vyradujú autá z ulíc, aj jedna z najrušnejších križovatiek sveta, newyorská Times Square, sa stala pešou zónou. Fínski výrobcovia papiera UPM-Kymmene prichádzajú túto jar s novým dizajnom pre karesérie áut z drevín, ktoré znížia váhu automobilu. Drevo pri konštrukcii áut používal už Gottlieb Daimler v roku 1885, čiže iné poučenie z histórie platné pre budúcnosť. A ako najnovšia uskutočnená utópia, Aeromobil, lietajúce auto slovenského dizajnéra Štefana Kleina sa vznieslo do vzduchu a sľubuje zohrať úlohu pri doprave v takých odľahlých krajoch sveta, akými sú Rusko, Čína a Austrália.

Technologický vývoj prináša neplánovateľné výsledky. Storočnica ukazuje, že sľubované tisícročné ríše zanikli po pár rokoch a z protikapitalistického ľudovodemokratického „socíku“ sa stalo kapitalistické zriadenie. Dizajn musí byť pohotový prispôbovať sa a zohrávať závažnú národohospodársku úlohu pri akejkoľvek budúcnosti slovenského priemyslu.

Americký humorista Yogi Berra vraví: „Ťažko robiť predpovede, najmä o budúcnosti“. ✕





Päťdesiatštyri popredných ilustrátorov, výtvarníkov a dizajnérov z celého sveta sa spojili, aby vytvorili niečo, čo by sa dalo nazvať najunikátnejšie hracie karty na svete. Vasava navrhla károvú šestku, 2013.



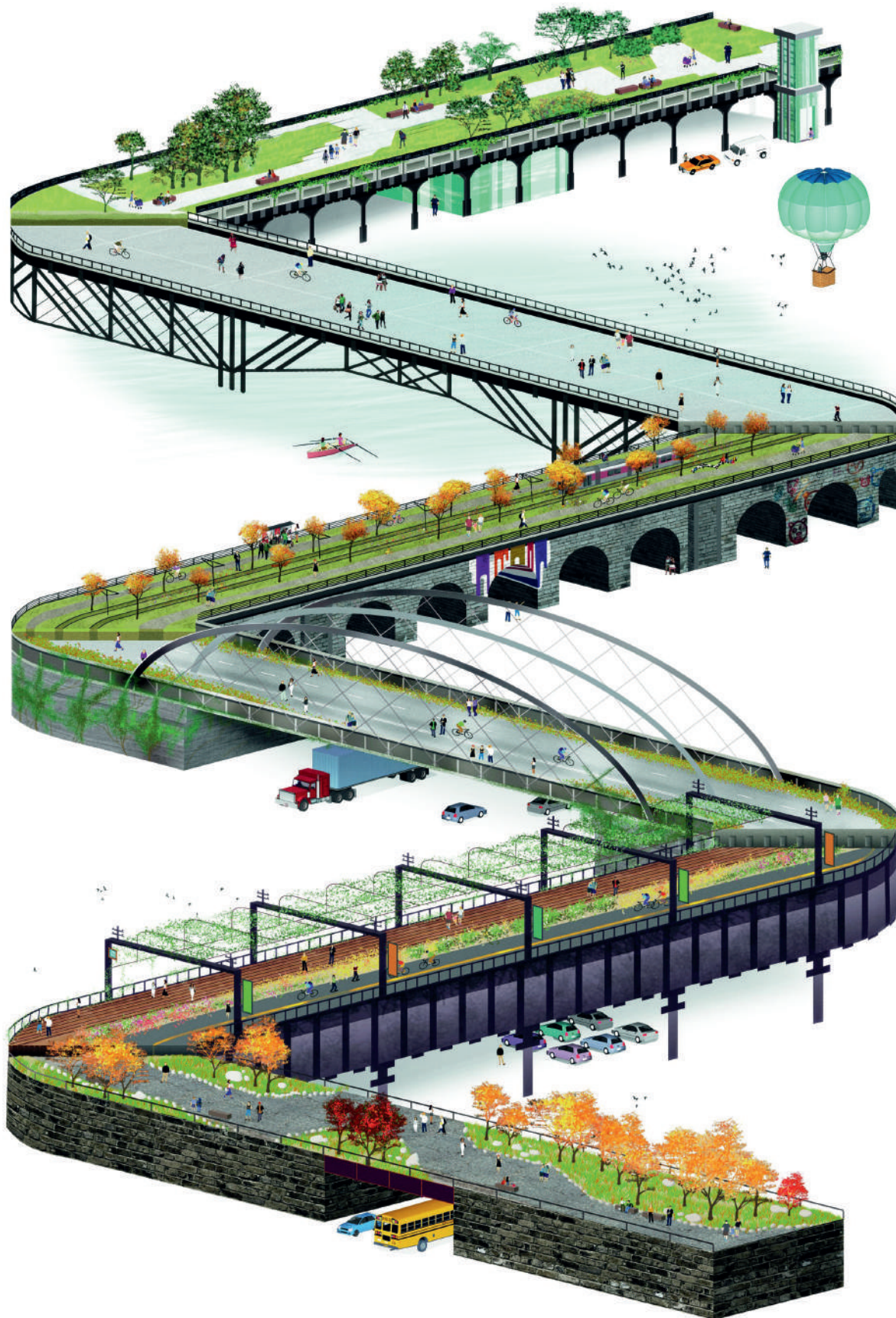
VASAVA: Experiment a neustále objavovanie ako životný štýl

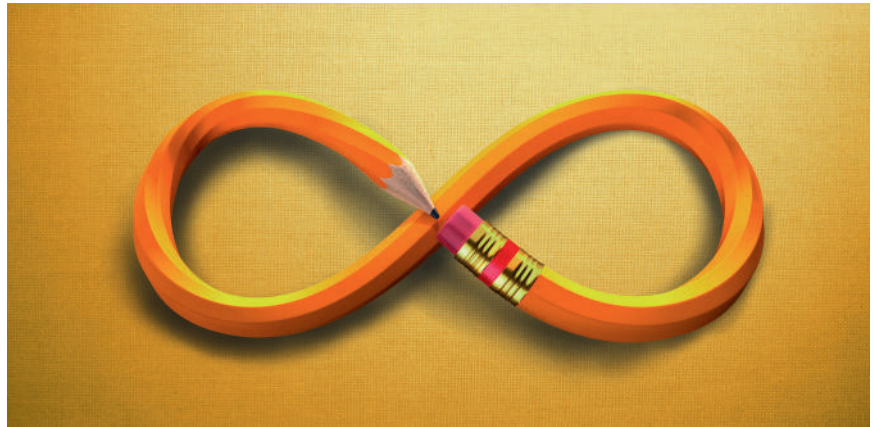
Text Eva Kašáková

Foto archív štúdio Vasava

V máji sa na konferencii **ByDesign** zídu v Bratislave dizajnéri, ktorí sa v súčasnosti zaraďujú medzi najlepších na svete. Okrem Stefana Sagmeistera príde štúdio VASAVA, švédska agentúra SNASK, odborník na novinový dizajn Jacek Utko, rakúsky dizajnér orientačných systémov Erwin Baum a mnohí ďalší.

VASAVA je multimediálne barcelonské štúdio, ktoré pred sedemnástimi rokmi založili otec a syn – Toni a Bruno Sellésovci. Toni bol skúsený kreatívny riaditeľ reklamnej agentúry, Bruno graffiti-umelec, a spoločne vytvorili netradičný kreatívny profil firmy, kde okrem osemnástich dizajnérov nepracuje žiaden účtovník ani administratíva. Ich práca je výnimočná surfovaním naprieč množstvom grafických disciplín a kombináciou kreatívnych zručností celého tímu od typografie a ilustrácie až po interaktívny dizajn a animáciu. Dopredu ich ženie vášeň pre experiment a nové technológie a snaha nikdy sa nezaškatulkovať v jednom štýle. Najvýstižnejšie slovo, ktoré by opísalo štúdio VASAVA, je *cross-media*, no ako hovoria sami dizajnéri: snažia sa vyhýbať čisto estetickým riešeniam. Namiesto toho hľadajú solídny základ a myšlienku postavenú na silnom koncepte. Ale ako sa z malého neznámeho štúdia stal medzinárodne vyhľadávaný dizajnérsky tím? Toni, Bruno a spoločník Enric Godes prikladajú zásluhu najmä vlastným, nekomerčným projektom. Práve vďaka nim sa ocitli na mape svetového dizajnu a medzi ich klientov sa postupne začali radiť značky, ako Adobe, Nike, Diesel, Budweiser, Luis Vuitton a mnohí ďalší. Vlastné nezávislé experimenty sú však neoddeliteľnou súčasťou ich práce aj po príchode veľkých zákaziek. Je to príležitosť na zábavu a kreatívnu voľnosť mimo komerčného poľa, a tak tvoria filmy, objekty, typografiu, či skrátka čokoľvek, čo ich teší. VASAVA nie je len biznis, ale najmä životný štýl postavený na objavovaní riešení v nečakaných situáciách a výtvarných experimentoch. Ich úspech potvrdzuje, že v spájaní sa a kolaborácii je sila, ktorá môže byť inšpiráciou aj pre slovenských dizajnérov – VASAVA je jedným z pozvaných hostí na májovej konferencii ByDesign v Bratislave.





Kampaň pre nadáciu Pepsico Mexico na podporu vzdelávania, zdravia a potravinovú pomoc pre menšinové komunity, 2013.

Ste z Barcelony, aký vplyv má na vás toto mesto? Aká by bola VASAVA bez Barcelony?

Barcelona je strategicky umiestnená na západe Európy, na brehu Stredozemného mora, s príjemnou klímou, množstvom slnečných dní a rozvinutou ekonomikou. Mix týchto faktorov vytvoril ideálne podmienky na rast kreatívnej scény s množstvom dizajnérov, fotografov či architektov, ktorí sú súčasťou mestského ekosystému. Jednoznačne je to vplyv, ktorý nie sme schopní odmerať.

Viete si predstaviť, že VASAVA otvorí ďalšiu pobočku v inom meste?

Našou snahou je mať takú veľkosť, aby sme mohli prijímať stredne veľké zákazky, ale bez toho, aby sme stratili kreatívnu kontrolu nad prácou. Nemáme úmysel premeniť sa na agentúru s pobočkami po celom svete, radšej zostaneme v štruktúre, ktorej rozumieme a ktorú vieme riadiť. Cez našich agentov v USA, Mexiku a Veľkej Británii sa dostaneme k väčším zákazkám aj bez toho, aby sme museli komplikovať náš fungujúci systém.

Vo vašom štúdiu sa spojila kreatívna sila dvojice otca a syna. Aké sú výhody a nevýhody takejto kombinácie?

Na začiatku to bolo zaujímavé spojenie klasického profilu s množstvom vedomostí o kreatívnom procese a progresívnejšieho profilu s veľkým záujmom o digitálne technológie. Vďaka tomu vznikli v tomto kreatívnom tandeme veľmi zaujímavé nápady. To sa počas rastu štúdia postupne transformovalo a teraz každý zaujíma konkrétne miesto vo firemnej hierarchii: Toni ako CEO a Bruno ako CD.

Ako prebieha kreatívny proces v štúdiu VASAVA?

Pravdupovediac je to pestré, nemáme jednu konzistentnú pracovnú schému. Každý projekt rozvíjame iným spôsobom. Povedal by som, že všetko začína jedným silným nápadom, ktorý vzíde z kreatívneho výskumu a na tomto základe postavíme grafickú produkciu. Vždy sme veľmi dbali na to, aby sme nehľadali len estetické riešenia, ale hlavne riešenia s pevnou konceptuálnou myšlienkou.

Je dôležitejšie, aby bol v súčasnosti dizajner multidisciplinárny, alebo aby sa zamerlal na jednu konkrétnu oblasť dizajnu a vynikal v nej?

My chápeme našu prácu ako proces komunikácie, nie ako súbor techník, na ktorých je postavená disciplína dizajnu. Niekedy potrebujeme vyjadriť nejaký nápad prostredníctvom ilustrácie, niekedy cez video, webovú stránku alebo ako zmes rôznych disciplín. Práve „nešpecializácia“, neustála evolúcia a zmena tvoria našu DNA.

Ak by ste práve teraz končili v škole, kde by ste chceli ísť na svoju prvú prax?

Vybrali by sme si prostredie, ktoré by bolo každodennou výzvou. Miesto, kde kreatívne vždy vyhrá nad produkciou a kde sú všetky nápady vítané. Toto je skúsenosť, ktorú sa snažíme sprostredkovať aj našim študentom stážujúcim v štúdiu VASAVA. Chceme, aby sa začlenili do pracovného tímu, aby pracovali na skutočných projektoch, ale tak, aby rozvíjali svoj talent.

DESIGN EVENT OF THE

**SAGMEISTER,
SNASK, VASAVA,
METHOD, UTKO,
BAUER A ĎALŠÍ
V BRATISLAVĚ!**

www.bydesignconf.com

DIZAJNOVÁ UDALOST' ROKU 2014 DIZAJN

**BY DESIGN!
CONFERENCE**

18. 5. 2014

Bratislava, Divadlo Aréna



Ilustrácia do časopisu Cinemanía k 75. výročiu Supermana, 2013.

➤ Návrhy na tričká: Atlético Madrid a FC Barcelona, 2012.



Aké je pracovať pre značky ako Adobe? Čo bola pre vás najväčšia výzva pri práci na tomto projekte?

Cítim sa veľmi poctení naším vzťahom s Adobe. Pracovali sme pre nich na rôznych projektoch a z tých, ktorým sa dostala najväčšia projekcia, môžem vymenovať asi reklamnú kampaň pre ich podujatia MAX (2009, 2010, 2011 a 2013). Základná výzva je vždy vytvoriť vizuál, ktorý kreatívnym spôsobom vysloví hodnoty tohto podujatia. Divák, na ktorého sa obraciam, je veľmi vzdelaný vo vizuálnej kultúre, takže si to vyžaduje o to väčšiu námahu.

Čo ste sa naučili počas rastu z malého štúdia na medzinárodne známu značku? Dostali ste počas tohto procesu nejakú dobrú radu?

Myslím, že na tomto má zásluhu práve Toni: vždy mal globálnu víziu nášho štúdia. Našou ambíciou bolo vždy ísť ďalej ako za lokálny trh a využiť každú príležitosť, akoby to bola naša posledná, bez toho, aby sme rozmýšľali nad tým, či to je ekonomicky výhodné.

V Barcelone sa odohráva množstvo podujatí spojených s dizajnom, aký majú vplyv na miestnych dizajnérov?

Pravdupovediac, väčšina návštevníkov na týchto podujatiach sú cudzinci, takže je to veľká príležitosť spoznať dizajnérov, ktorí sú akurát v meste a zastavia sa u nás v štúdiu, aby nás pozdravili.

Chystáte niečo špeciálne pre slovenské publikum na konferenciu ByDesign?

Keď si ideš pozrieť nejakú prednášku, väčšinou už poznáš prácu prednášajúceho, takže my sa snažíme ukázať projekty, ktoré neboli publikované, ktoré sa nenachádzajú ani na našom webe a hovoríme viac o procese tvorby. Snažíme sa ukázať veľa vecí, aby nebol čas na nudu a nevysvetľovať to, čo je jasné na prvý pohľad. V Bratislave sa tešíme na to, že spoznáme miestnych dizajnérov a dozvieme sa, čím sa zaoberajú, a tiež sa veľmi tešíme na toto krásne mesto.

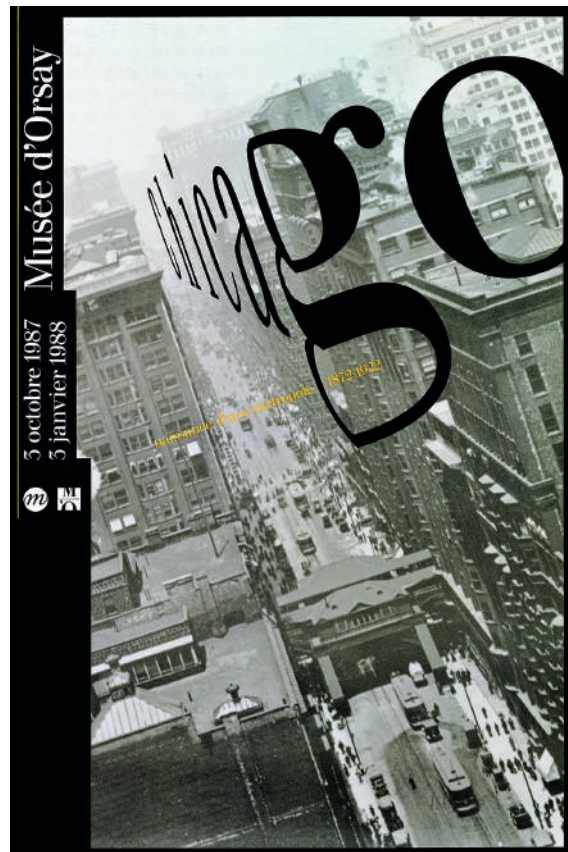
A na záver: ako si nabíja baterky VASAVA?

No ako asi každý: snažíme sa robiť veci, ktoré nemajú nič spoločné s grafickým dizajnom – užiť si naše deti, cestovať, zamestnávať sa hobby, skrátka sa snažiť, aby náš život nebol extenziou našej práce! ✕

Čo dokáže grafický dizajn?

Text Sonia de Puineuf

Foto Vinciane Verguethen, Musée des arts décoratifs a archív autorka

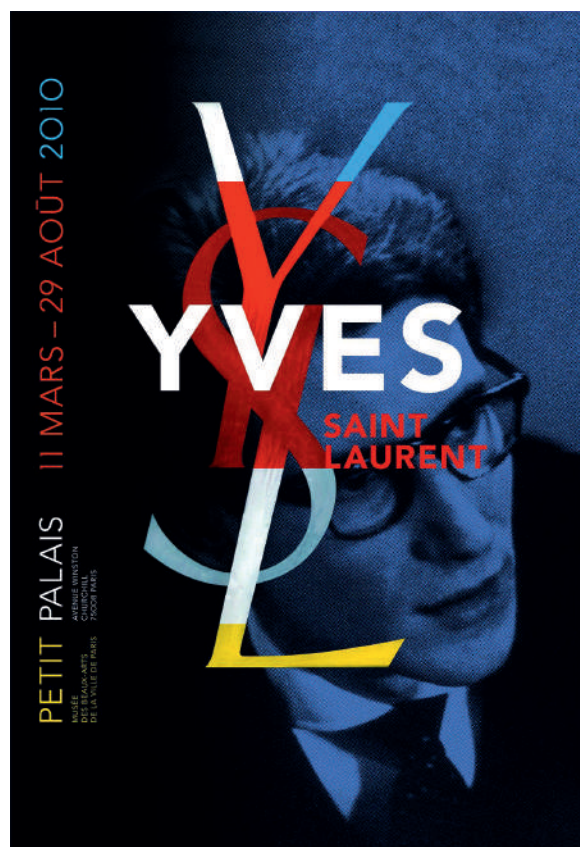


V Paríži sa v marci skončili dve zaujímavé „zimné“ výstavy grafického dizajnu: *Typorama* v múzeu Les Arts Décoratifs venovaná dielu francúzskeho typografa Philippa Apeloiga a *The Happy Show* v La Gaîté Lyrique prezentujúca rozsiahlu prácu pôvodom rakúskeho grafika Stefana Sagmeistera na tému šťastia. Dva takmer antinomické projekty, ktoré príkladne naznačujú, že grafický dizajn je bohatá kreatívna sféra, kde sa dá nájsť miesto pre úplne rozličné osobnosti. Je teda zaujímavé zamyslieť sa nad nimi.

Typorama, 21. 11. 2013 – 30. 3. 2014,
Les Arts Décoratifs, 107 rue de Rivoli,
Paris, www.lesartsdecoratifs.fr

The Happy Show, 8. 11. 2013 – 9. 3. 2014,
La Gaîté Lyrique, 3 bis rue Papin,
Paris, www.gaite-lyrique.net

Philippe Apeloig je uznávaný francúzsky grafik, ktorého tvorivý prístup čerpá z bohatej európskej modernistickej tradície, interpretovanej na základe vlastnej hravej poetiky. Jeho logotypy pre významné francúzske múzea (momentálne napríklad pracuje na vizuálnej identite Louvre Abu Dhabi) sa vyznačujú veľkou eleganciou, ktorej základom je rigorózna mriežka. Písmená sú pre Apeloiga prvoradým materiálom, ktorý mu slúži nielen na vytváranie logotypov, ale i ako základný vizuálny prvok v mnohých plagátoch ku kultúrnym podujatiam (výstavy, festivaly, koncerty atď.). Apeloig má k typografickým kompozíciám zvláštny osobný prístup: je založený na jeho prvej láske – tanci. Z toho dôvodu sú mnohé nápisy zložené z písmen v takmer choreografickom radení, osamostatňujúc sa od mriežky v perfektne ovládanej rytme. Tvary písmen sa pritom deformujú a ich nová morfológia je nabitá maximálnou obraznosťou: odzrkadľuje sa v nich podávaná informácia a zároveň vytvárajú fiktívny priestor na dvojdimenzionálnom podklade. V diele Philippa Apeloiga sa odzrkadľuje jeho veľká vizuálna kultúra, v ktorej moderné umenie (Matisse, Miró, Sol LeWitt...) zaberá dôležité miesto. Jeho záujem o literatúru, architektúru a dizajn (i módny dizajn) sa takisto odzrkadľuje v mnohých projektoch plagátov a logotypov, ku realizácii ktorých bol prizvaný. Jeho umenie je však vždy „podradené odkazu alebo informácii, ktorú klient žiada podať“. Z tohto hľadiska je Philippe Apeloig pokračovateľom odkazu pionierov grafického dizajnu, pre ktorých bola typografia predovšetkým účinnou komunikáciou medzi podávateľom a prijímateľom informácie.¹ Graficky dizajner v tomto prípade vyplňa priestor medzi nimi a priťahuje oči prijímateľa esteticky podanou informáciou.



↖ Philippe Apeloig: Chicago, 1987.

↗ Philippe Apeloig: Le Havre, 2010.

→ Philippe Apeloig: Yves Saint Laurent, 2010.



Stefan Sagmeister: Z výstavy
The Happy Show, 2013-2014.



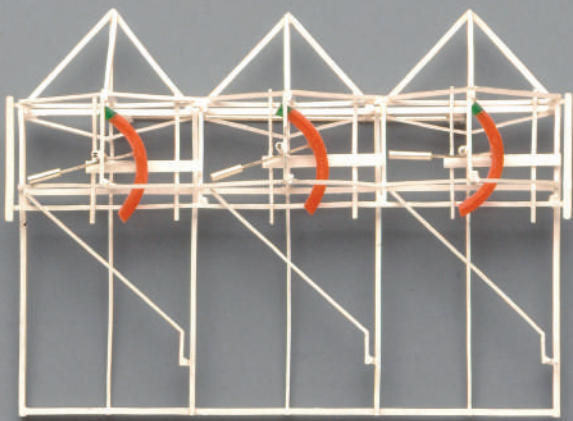
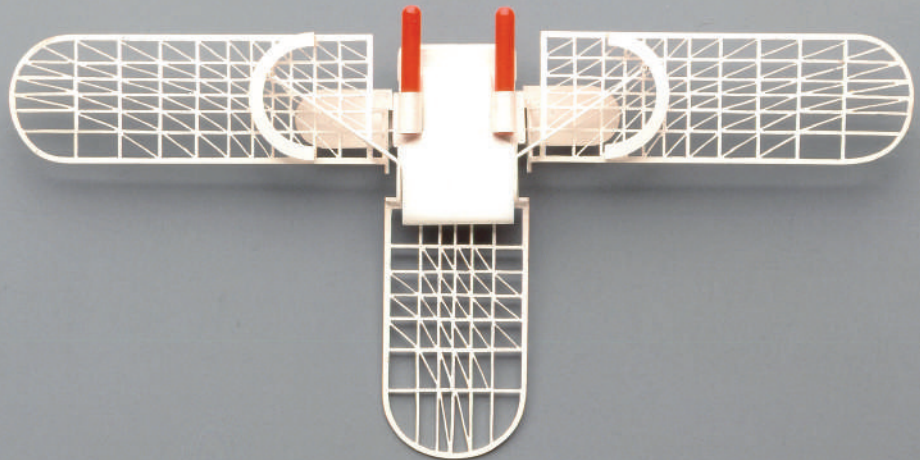
Stefan Sagmeister, ktorý má za sebou bohatú grafickú činnosť (širšiemu publiku sú známe jeho obaly pre albumy Rolling Stones alebo Loua Reeda), nás svojou *The Happy Show* pozýva vnímať grafický dizajn úplne inak. Sagmeister, neustále zaneprázdnený hľadaním šťastia, vŕaha publikum do svojich experimentov, ankiet, filmov a iných bláznivých typografických nápadov. Úplne vyčiarkol podávateľa informácie, či lepšie povedané, zabral jeho miesto. Jeho vlastné pocity, reflexie a počiny sú hlavným zdrojom vytvárania originálnych diel. Ide tu v podstate o absolútne umelecký prístup ku grafickému dizajnu: text, grafy, obrazy sú kombinované do rôznorodých kompozícií, ktorými Sagmeister ponúka publiku možnosť zamyslieť sa nad individuálnym spôsobom dopracovania sa k šťastnému životu. Sagmeister sa vlastne zmocnil sféry grafického dizajnu, z ktorej sám pochádza, aby ju posunul do umeleckej praxe. Nejde tu už len o úžitkové podanie povrchnej informácie, ale predovšetkým o hlbšiu reflexiu nad univerzálnou témou, akou šťastie určite je. Ide o dielo, ktorého účinnosť je založená na perfektnom ovládaní typografickej konotácie, a teda predvídania psychologického vplyvu toho či onoho slova v tej či onej kompozícii. Ich častá efemérnosť (niektoré slová sú napríklad nakreslené na koži alebo na vode) je v súhlase s logikou ľudského šťastia, prchajúceho pocitu. Sagmeister na rozdiel od ortodoxných typografov často uprednostňuje vo svojich umeleckých prácach tvar rukou písaných písmen, ktoré komponuje z rôznych predmetov: môžu to byť vlasy, kvety, cestoviny, banány, klobásky..., s cieľom dosiahnuť maximálny emotívny efekt. Modernistické tvary písmen, konštruované akoby strojom (dedičstvo Bauhausu), nemajú už dnes preňho zmysel. Ľudia opäť očakávajú viditeľnú subjektivitu, ktorá je ľahšie vytvorená rukomaľbou. Podľa Sagmeisterovho vyjadrenia, vložiť do svojej práce niečo zo seba je dobrou stratégiou, aspoň čo sa týka dizajnu v súčasnosti. Pritom je sympatické, že umelec sa nám tu nejaví ako nejaký vševediaci stvoriteľ ponúkajúci nezasvätenému publiku na 100 % fungujúci výsledok (tu napr. recept na šťastný život), ku ktorému sa záhadne dopracoval. Skôr sa javí ako obyčajný človek (hoci obdarený komunikačným talentom), experimentujúci s čím sa dá, deliaci sa o proces svojej práce s nami a zvedavý na naše vlastné pocity (ktoré možno jedného dňa štatisticky vyhodnotí a graficky spracuje).



Je jasné, že Stefan Sagmeister je akýmsi epifenoménom (sprievodným javom) grafického dizajnu a je pravdepodobné alebo aspoň možné, že skôr než bude mať jeho dielo vplyv na dejiny grafického dizajnu, budú sa ním inšpirovať súčasní vizuálni umelci. Napriek tomu je jeho reflexia o moci graficky spracovaného slova veľmi zaujímavá. Paradoxom je, že aj keď sa Sagmeister formálne dištancuje od dedičstva modernizmu (sklamany „príliš hladkými“ prácami svojich učiteľov), jeho záujem o problémy súčasnej spoločnosti a jeho experimenty s riešeniami, ktoré táto spoločnosť ponúka (drogy alebo meditácia ako cesty ku šťastiu), sú v podstate prirovnateľné k angažovanosti historických avantgárd. Samotný vznik disciplíny grafického dizajnu je práve úzko spätý s vierou, že umenie (a umelec) dokáže konkrétne zmeniť svet. Tam, kde sa avantgardný umelec snažil o maximálne odosobnenie, aby tak dospel k akýmisi univerzálnym ľudským hodnotám, postmoderný Sagmeister hlása práve osobný prístup k dielu, rátajúci so schopnosťou

empatie každého ľudského individua. A tak aj samotná scénografia výstavy Sagmeistera je úplne odlišná od tmavých intimistických, takmer abstraktných miestností *Typoramy* Philippa Apeloiga. Sagmeister ju skoncipoval ako veselo ladený otvorený priestor, v ktorom je návštevník pozvaný zohrať aktívnu rolu: môžete tu žuvať veľké žlté žuvačky, šliapať na bicykli, usmievať sa do kamery a rozsvietiť tak jednu typografickú inštaláciu (čím máte šťastnejšiu tvár, tým viac bude svietiť), kresliť portréty iných návštevníkov... a zabudnúť pritom všetkom na ubíjajúce každodenné starosti. Je to jednoducho povedané *The happy show!* ✕

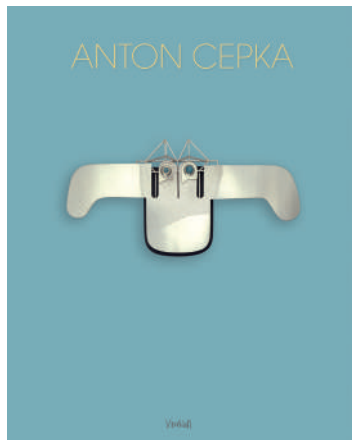
¹ Podľa Jana Tschicholda: „Zweck jeder Typografie ist Mitteilung.“.



Anton Cepka: Brošňa,
striebro, plexisklo,
farebný lak, 1990.

Anton Cepka: Brošňa,
striebro, plexisklo, 1989.





Anton Cepka má svoju monografiu

Text Mária Hriešik Nepšinská

Foto archív Anton Cepka a Daniel Brunovský

Začiatkom roka 2013 vyšla v koncepcii Matúša Cepku monografia venovaná významnému slovenskému šperkárovi Antonovi Cepkovi, zakladateľovi ateliéru šperku na bratislavskej VŠVU. Je v poradí ôsmou publikáciou vydavateľstva Virvar. Doposiaľ bolo k tvorbe medzinárodne uznávanej osobnosti autorského šperku Antonovi Cepkovi, okrem parciálnych zmienok a reprodukcii v katalógoch z domácich a zahraničných výstav, sympózií, prehľadových publikácií o šperku a encyklopédií, samostatne vydaných len niekoľko katalógov (Vokáčová, V.: *ABC – Anton Cepka*. Bratislava, 1971; Osmitzová, Á.: *Anton Cepka z rokov 1963–1978*. Katalóg výstavy v SNG, Bratislava, 1978; Schrammová, Á.: *Anton Cepka – Šperky a objekty*. Katalóg k výstave v SNG, Bratislava, 1996).

Publikácia prináša predovšetkým komplexný obrazový prehľad tvorby svetovo uznávaného autora v oblasti výtvarného šperku, ale aj jeho monumentálne či komornejšie sochárske diela, ktoré boli doteraz v kontexte slovenského sochárstva prehliadané. V 223-stranovej publikácii, rozdelenej do piatich kapitol, sa nachádza takmer 300 obrazových reprodukcii šperkov a doteraz nepublikovaných kresbových náčrtov, škiec a modelov, ako aj fotografií objektov a sochárskych diel vytvorených do konkrétnych architektonických priestorov. Pre úplnosť je v biografickej časti aj niekoľko dokumentárnych fotografií zo života autora.

Autorkami textov sú štyri výtvarné teoretičky zo Slovenska, Čiech a Nemecka. Ponúkajú pohľad na tvorbu Antona Cepku v domácich i medzinárodných súvislostiach. Česká teoretička Alena Křížová v úvode publikácie (*Iniciační role Antona Cepky*) uvádza čitateľov do kontextu zrodu a formovania slovenského a českého umeleckého šperku, ktorý sa od polovice minulého storočia postupne emancipoval ako samostatná výtvarná disciplína. A to predovšetkým vďaka dielu Antona Cepku, ktoré ovplyvnilo celé generácie šperkárov nielen v našich krajinách. Aj preto je právom označovaný za zakladateľskú osobnosť slovenského i českého moderného šperku. Už v šesťdesiatych rokoch zaujal domáce i svetové odborné publikum prácami, v ktorých sa invenčným spôsobom snúbila geometria a povrchová štruktúra nataveného striebra a okrem medzinárodného uznania (Bavorská štátna cena, 1964) získal aj svetové renomé. Neskôr sa jeho výtvarný jazyk transformoval, odrážal pokrok ľudskej civilizácie, technický a technologický progres, ktorého vrcholom sú cesty do vesmíru. „Je zřejmé, že v tvorbě Antona Cepky hrají důležitou roli velkorysé kresby, jejichž linie jsou vedeny pevnou rukou. Nejsou však jen zhmotněním prvotní ideje či náčrtem, stejně jako plastiky a šperky žijí vlastním životem. Není podstatné, že někdy z nich následná realizace čerpá více, jindy se vydává vlastní cestou. Kresby jsou součástí procesu tvoření, zachycením myšlenkových pochodů mohou být výrazem okamžitého podnětu, ale spíše jsou promyslenou studií. Kresba je odrazovým můstkem pro výsledné dílo, kterým může být monumentální plastika, komorní objekt nebo šperk.“ (s. 11).

Anton Cepka

Vydalo vydavateľstvo

Virvar, s. r. o., Zohor

Zostavil: Matúš Cepka

Text: Petra Hölscher, Sabina

Jankovičová, Alena Křížová,

Ágnes Schramm

Grafická úprava a návrh

obálky: Zuzana Repiská

Autori fotografií: Daniel Brunovský,

Matúš Cepka, Pavel Janek,

Alexander Jiroušek, Ján

Pavelek, Christian Potiron,

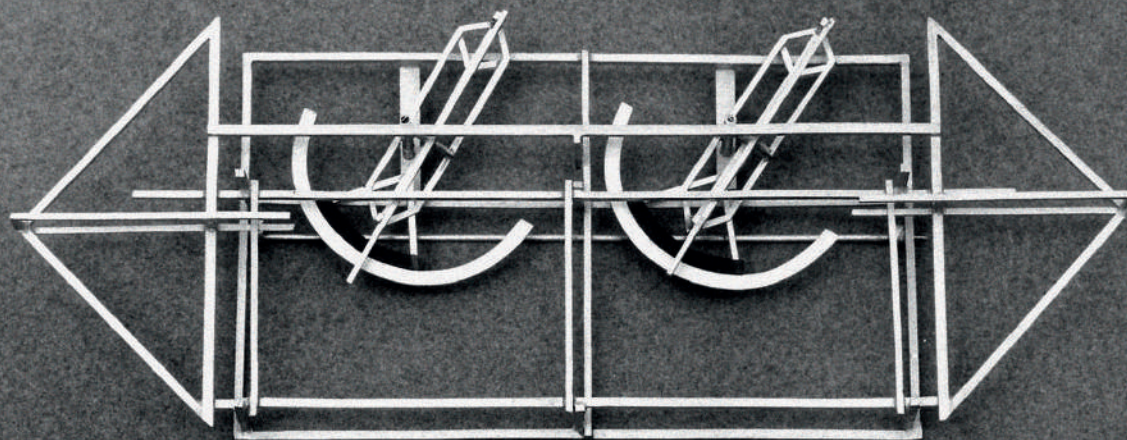
Gabriel Urbánek, archív autora

Rok vydania: 2013

Počet strán: 223

Jazyk: slovenčina / angličtina

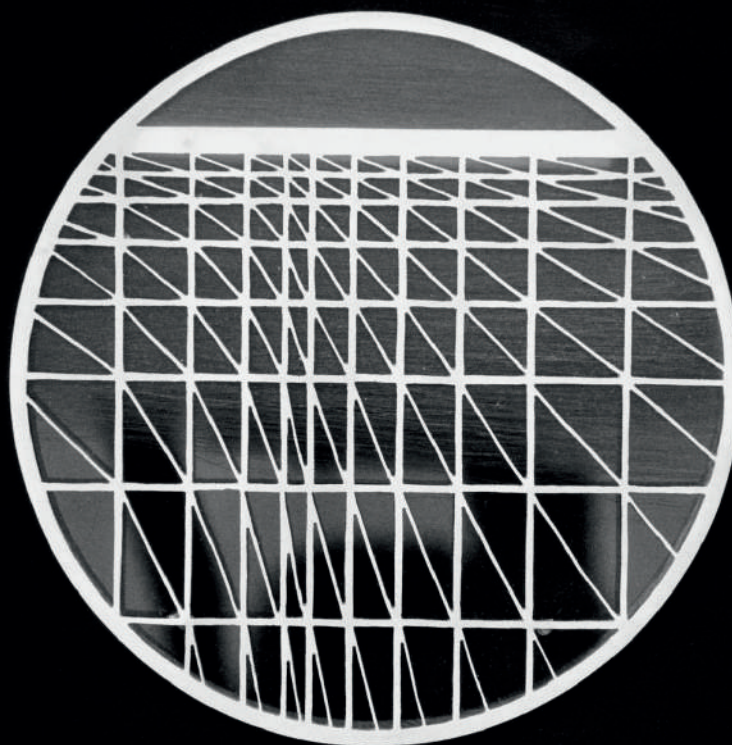
ISBN: 978-80-970513-8-9



Približne polstoročie kontinuálnej a sústredenej práce v striebre chronologicky podáva v kapitole venovanej šperkom slovenská teoretička Ágnes Schramm (*Šperk*). Od mnichovského úspechu s ocenenou kolekciou šperkov (diplomová práca) nasleduje výpočet medzinárodných prezentácií vrátane budovania kontaktov s galeristami i poprednými európskymi šperkármi na rôznych sympoziálnych a výstavných podujatiach, keďže šesťdesiate roky priali nadväzovaniu spolupráce so zahraničím. Výnimočné dielo Antona Cepku nezostalo bez ohlasu ani na domácej pôde a jeho práce sa stali súčasťou popredných zberateľských inštitúcií v Prahe, Brne a Bratislave (v zbierkach SNG sa nachádza najpočetnejšia kolekcia Cepkových šperkov z rokov 1963–1990). „Prvú samostatnú výstavu šperkov a plastík mal Anton Cepka roku 1971 v bratislavskej Galérii Cypriána Majerníka. Výstavu, ktorej kurátorkou bola popredná česká historička umenia Věra Vokáčová, prijala široká divácka verejnosť zdržanlivo. Technicky vy-

znievajúce šperky a objekty v podobe brošní, závesov a interiérových solitérov boli pre väčšinu návštevníkov značne vzdialené a cudzie. Nevedeli si poradiť ani s tvarmi, ani s témou. V tom čase sa ešte od šperku, hoci s predikátom umelecký, očakávala skôr podoba drobného dekoratívneho predmetu.“ (s. 32). Sedemdesiate a osemdesiate roky napriek nedostatku príležitostí vystavovať mimo Československa prinášajú priestor na sústrednú prácu, ktorá sa tematicky vyhranila. Kozmické a letecké motívy, abstraktné skeletonové konštrukcie s kinetickým akcentom, charakteristické siete jemných mriežok prechádzajúce postupne do odhmotnených objemov šperkov s priestorovou pôsobivosťou. Svetový úspech vyvrcholil v roku 1990 udelením prestížneho ocenenia Čestný prsteň Spoločnosti pre zlatnícke umenie so sídlom v Hanau, ktorá udeľuje uznanie za inovatívny tvorivý prístup a novotárstvo v zlatníckom umení.

Porevolučné obdobie malo pre slovenský šperk aj ďalšie pozitíva, bolo založené Združenie šperkárov AURA, ktorého predsedom sa stal práve Anton Cepka. A aj vo sfére vzdelávania nastal značný progres. Na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave bol založený ateliér Kov a šperk, ktorého vedením bol Cepka poverený (v roku 1995 ho na poste strieda K. Weisslechner). Neutíchajúci záujem o Cepkovu tvorbu aj v treťom tisícročí dokladá medzinárodná pozornosť, ktorá mu je venovaná. A ako súčasť histórie moderného šperku je právom zaradený medzi svetovú klasiku.

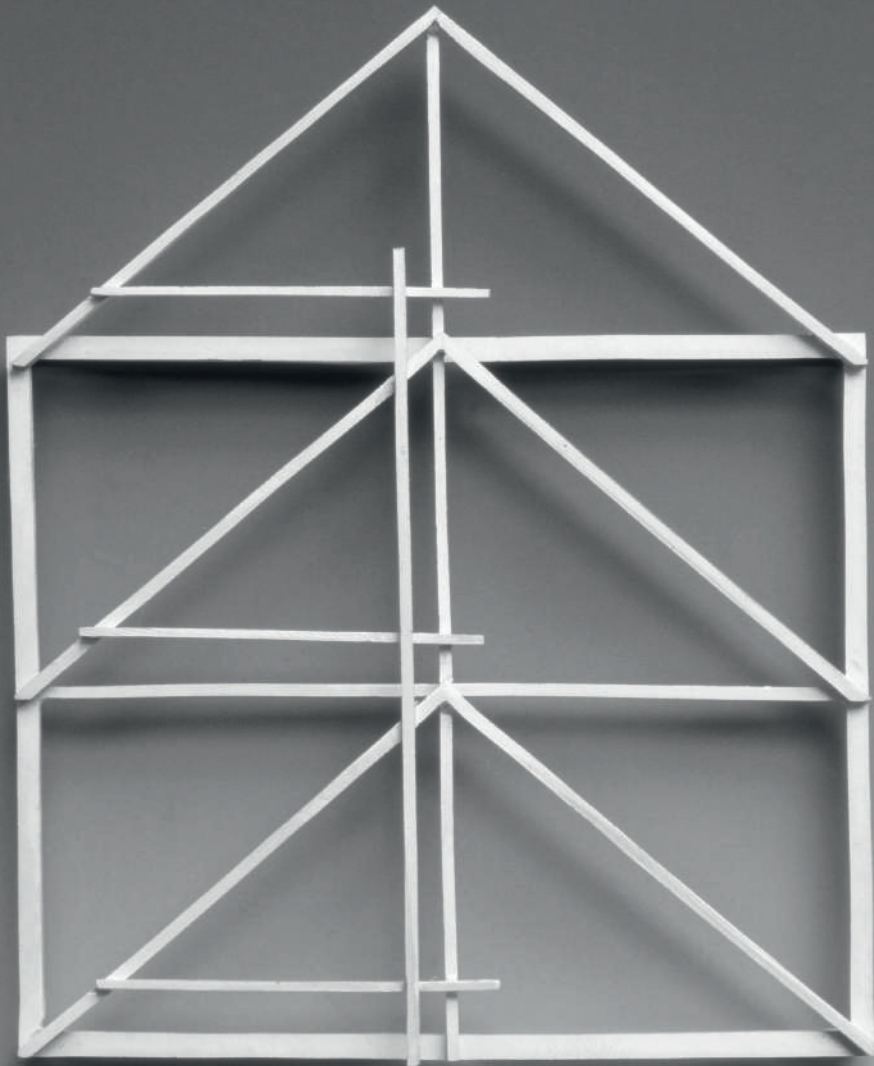


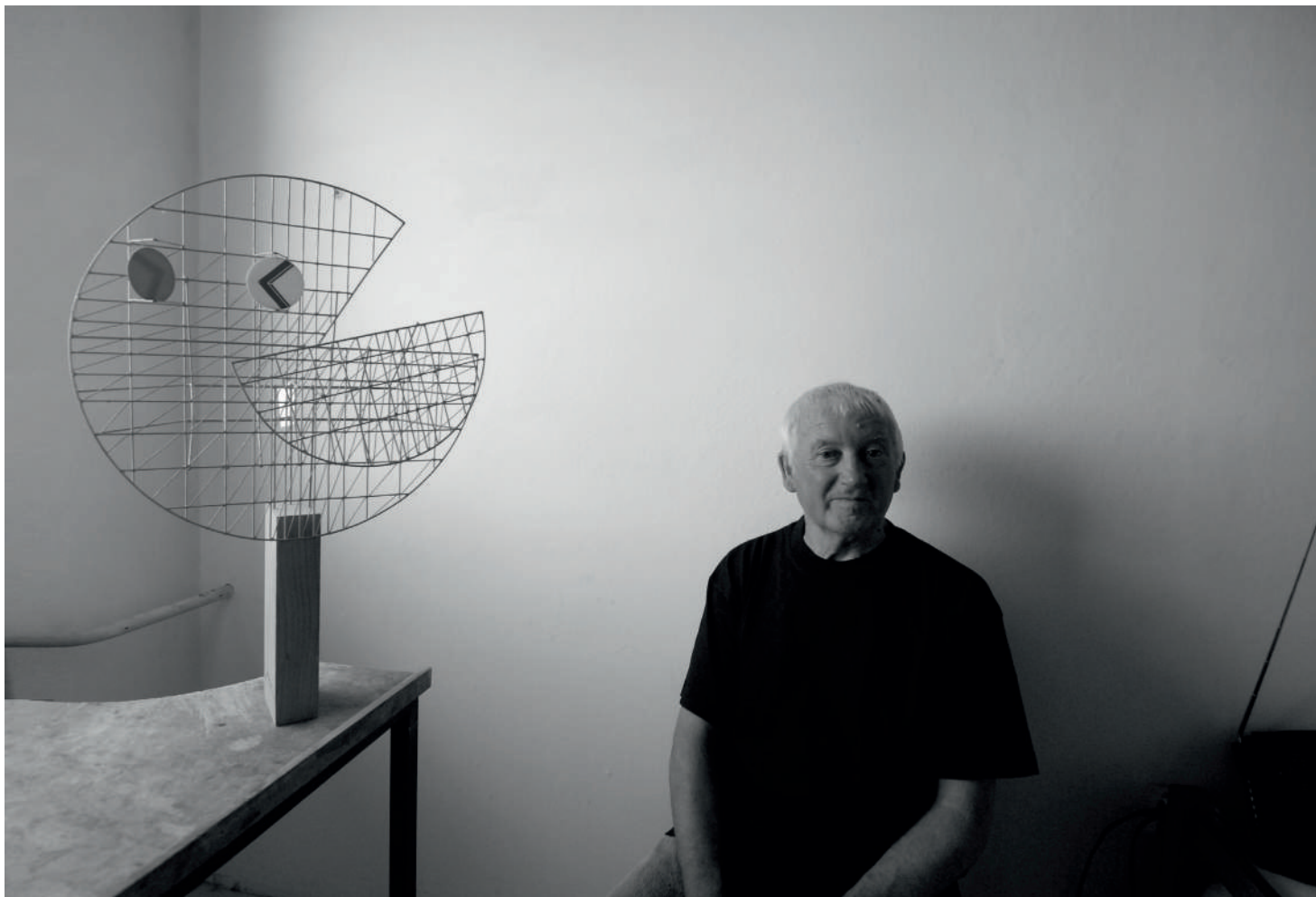
← Anton Cepka: Brošňa, striebro, plexisklo, 1991.

→ Anton Cepka: Brošňa, striebro, plexisklo, 1998.

Monumentálnej tvorbe Antona Cepku, mimochodom člena klubu konkretistov, sa v texte venuje slovenská teoretička Sabina Jankovičová (*Objekty v architektúre*). Táto časť jeho tvorby bola až doteraz na okraji záujmu, avšak Cepkove interiérové i exteriérové plastiky, nástenné reliéfy, stropné svetelné plastiky, predelové steny i samostatné kinetické objekty sú neoddeliteľnou súčasťou jeho celoživotného diela. Realizácie do architektúry výrazom úzko súvisia s jeho šperkárskou tvorbou, sú pomerne ojedinelé, ale osobité. Geometrická abstrakcia poňatá minimalistickým spôsobom, kinetické prvky, konštrukčné línie v ploche i priestore, symetria i asymetrické narušenia, napätie medzi hmotou a prázdny priestorom jasne odkazujú k jeho miniatúrnejšej polohe tvorby. Jeho monumentálne diela pre architektúru v našom kontexte napriek tomu patria medzi kvalitné a radikálne realizácie vo verejnom priestore. „Anton Cepka vstupuje do architektúry s funkčnými a výtvarne zaujímavými návrhmi dizaj-

nu. Pracuje s materiálom kovu, ktorého vlastnosti využíva pre dosiahnutie plnej funkčnosti a výnimočného pôsobenia v architektonickom priestore. Citlivá práca s hmotou a minimalizmus umožňuje vstupovať do akéhokoľvek priestoru. Autor dokáže prispôsobiť svoje hlavné vyjadrovacie prostriedky funkčným požiadavkám bez toho, aby sa vzdal svojho charakteristického rukopisu. Dizajn Antona Cepku do architektúry je nadčasový. Jeho elegancia nestratila nič na aktuálnosti a bol by rovnako efektívny aj v súčasnej architektúre, podobne ako dokáže bez problémov komunikovať v historickom priestore.“ (s. 187).





← Anton Cepka: Brošňa, striebro, 1995.

↗ Anton Cepka.

Jedno z najfrekventovanejších miest, kde sa pravidelne stretávajú šperkári z celého sveta, je Mníchov, miesto iniciovania vzniku moderného umeleckého šperku. Pohľad na prínos československého šperku a zvlášť Antona Cepku prináša nemecká teoretička a kurátorka *Die Neue Sammlung* Petra Hölscher (*Anton Cepka a Mníchov*). „Anton Cepka sa svojím vystúpením v Mníchove náhle stal významnou osobnosťou medzinárodného sveta mladého súčasného šperku, takzvaného autorského šperku. So svojimi nezvyčajnými, jedinečnými, jemnými a zároveň vizionárskymi kreáciami sa stal hviezdou vtedy ešte mladej medzinárodnej šperkárskej scény. Je v nich obsiahnutá fascinácia politickými témami päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, ako cesty do kozmu. Za obľúbený materiál si zvolil striebro. Či už je dôvodom to, že ide o cenovo dostupný materiál, alebo že „striebro a jeho jedinečné technologické vlastnosti predstavujú [pre Cepku] ten najvhodnejší materiál. Široké možnosti opracovateľnosti umožňujú [...] vyjadriť výtvarnícku ideu – technika

umožňuje vyjadrenie ideí.“ (s. 199-201). Vďaka veľkému záujmu o jeho tvorbu u rôznych zberateľov sa od roku 2004 mnoho jeho diel stalo súčasťou trvalej výstavy v tzv. Danner-Rotunde – najväčšej európskej zbierke šperku v rámci Pinakothek der Moderne.

Monografia Antona Cepku je v kontexte slovenského umeleckého šperku veľkým prínosom na rozvíjanie povedomia o tomto výtvarnom médiu. Určite sa tiež stane často listovanou publikáciou, kde bude nachádzať inšpiráciu a motiváciu k tvorbe mladá generácia slovenských šperkárov. ✕



Dávid Hajka: Nádoba na bonsaj.
Z víťaznej kolekcie ŠÚV Josefa Vydru.
→ Pohľad do expozície.

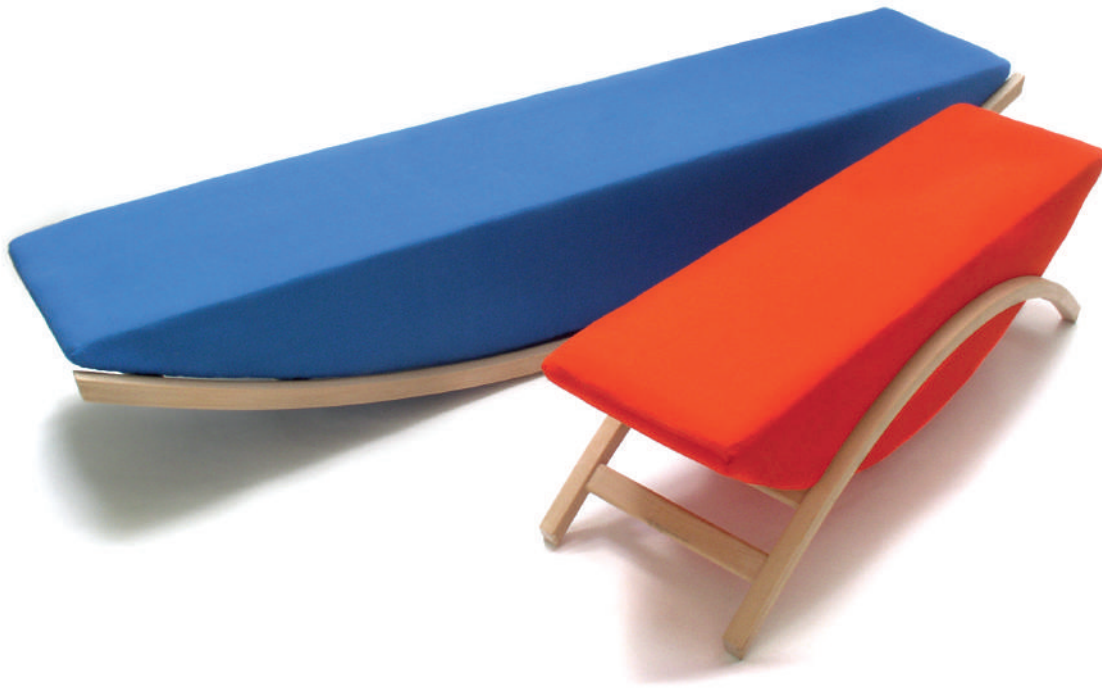


Fórum dizajnu 2014

Text a foto Helena Veličová a archív ŠÚV Josefa Vydru

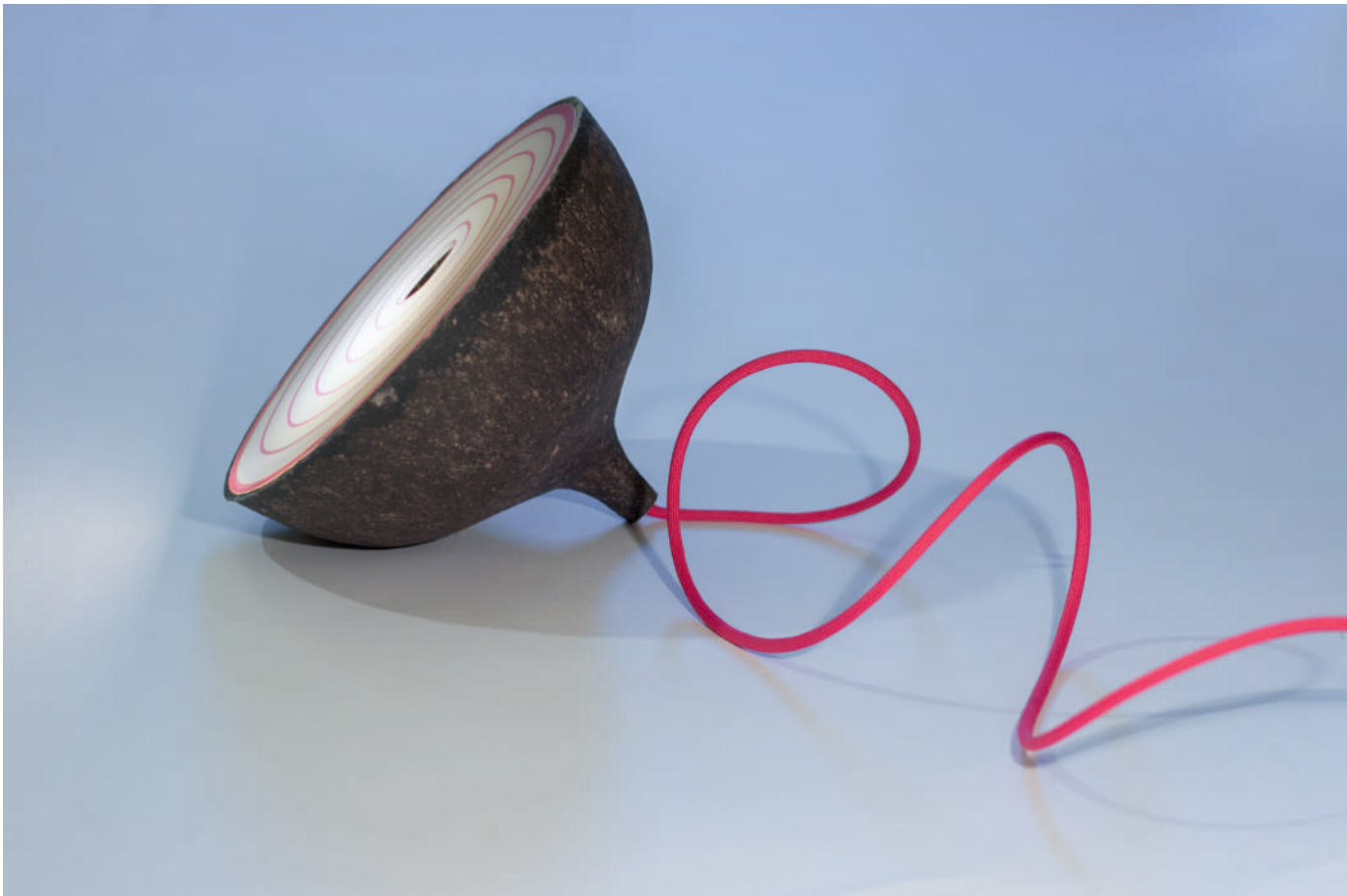


Od 11. do 16. marca sa v rámci medzinárodného veľtrhu Nábytok a bývanie 2014 v Agrokomplexe Nitra konal už sedemnásty ročník výberovej výstavy Fórum dizajnu. Slovenské centrum dizajnu v spolupráci s Vysokou školou výtvarných umení v Bratislave týmto projektom každoročne vytvára platformu na podporu autorského dizajnu profesionálnych dizajnérov, umelcov a výrobcov, ale i študentov stredných a vysokých škôl zameraných na výučbu dizajnu. Vďaka diverzite vystavujúcich vzniká nespočetné množstvo konfrontácií nielen v jednotlivých kategóriách či medzi nimi, ale v rámci výstavy i celého veľtrhu aj medzi autorskými solitérmi a sériovo vyrábaným nábytkom a bytovými doplnkami. Spojovacím prvkom je naopak téma, ktorá sa každý rok snaží reflektovať princípy, postupy a otázky na poli dizajnu. Tento ročník Fóra dizajnu kurátorky Katarína Hubová a Adriena Pekárová pomenovali *Vonku ako doma – dizajn pre interiér a exteriér.*



Emil Softič: Hojdačka – sedačka.
Z víťaznej kolekcie ŠÚV Josefa Vydru.

↓ Lenka Bollová: Lampa Intimity.



Základnou ideou zvolenej témy bolo vzájomné prepojenie prostredí, v ktorých žijeme. Pokúsiť sa preniesť prirodzenú potrebu vytvárania príjemných a kvalitných interiérových priestorov, kde bývame, pracujeme a oddychujeme aj do exteriérov, ktorým často nevenujeme prílišnú pozornosť. Pritom práve námestia, ulice, parky, záhrady či detské ihriská sú miesta, v ktorých trávim veľkú časť (nielen) voľného času, preto by sme sa mali zaujímať, ako vyzerajú a ako sa v nich cítíme. A naopak, pozitívne vplyvy prírody a prírodných materiálov využívať pri zariaďovaní interiérov. Autorov teda čakala výzva, aby vytvorili a prihlásili výrobky, prototypy či funkčné modely, ktoré v sebe zlučujú špecifické vlastnosti interiérového i exteriérového dizajnu a dajú sa umiestniť a používať v rôznych prostrediach, alebo minimálne rôzne prostredia evokujú.

Medzi školami sa s najväčším počtom exponátov prezentovala Katedra dizajnu a Katedra textilu Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave a oddelenia Kameňosochárstvo a Dizajn a tvarovanie dreva Školy úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru. Spolu so Slovenskou technickou univerzitou v Bratislave, Technickou univerzitou v Košiciach, Technickou univerzitou vo Zvolene a zahraničnými školami, ktoré zastupovala Mendelova univerzita v Brne, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Prahe a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem v Budapešti, priniesli na Fórum dizajnu veľkú škálu rôznorodých prístupov k danej téme. Od bytových doplnkov, v podobe váz, svietidiel a kamenných žardiniér cez inovatívne riešenia nábytku až po sánky či modely a vizualizácie detských ihrísk. Viaceré z týchto študentských prác získali ceny odborníkov i výrobcov na súťažiach zameraných na dizajn a nábytok.

Medzi prezentovanými prácami etablovaných profesionálov sa na jednej strane ocitli voľné umelecké a dizajnérske diela a na druhej strane sérioví výrobcovia, ako Tuli.sk, české mmcité či kreatívny ateliér Designend. Spomedzi vystavujúcich treba určite spomenúť inštalácie Petra Jurigu – *Prútie v interiéri*, Petra Rollera – *Petrogramy* a Jozefa Sušienku – *Fontány z guľovitých elementov*, ktoré na výstavnej ploche vytvorili veľmi príjemnú atmosféru odkazujúcu, i keď každá vlastným spôsobom, na prepojenie človeka s prírodou. Drevenému nábytku a bytovým doplnkom (napríklad Jarka Dobříková a Jozef Frajka – lavička *Lava*, Tibor Uhrín – *Zvírená misa*, *Zvírená dvojmisá*), ktoré na výstave počtom dominovali, kontrastovali materiály, ako textil (Veronika Kotradyová – kolekcia doplnkov z vlneného filcu *Samsara*), keramika (Silvia Mišovič – multifunkčný objekt *Zoe*), betón (Anton Stolár – stolík *RAW*) či kov (Roman Vrliška – lavička *Limpido*). I napriek rôznorodosti použitých materiálov a koncepčných riešení jednotlivé exponáty medzi sebou komunikovali a spolupracovali. *Detské ihrisko*, *Lavičky* a *Vešiaky* od Michala Hanulu doplnené variabilnou skladačkou *Zik Zak* od Michala Staška vytvorili na výstavnej ploche priestor, ktorý vizuálne i tematicky prepojil interiérové a exteriérové prvky do jedného celku. Podobne dobre spolu fungovali už spomínané modely a vizualizácie detských ihrísk, ktoré vytvorili študenti Ateliéru Art dizajn VŠVU (pedagóg František Burian) spolu s farebnými sedacími segmentmi *Sinus* od Romana Vrlišku. Riešenie samotnej výstavnej plochy, ktorá farebnosťou i umiestnením živých stromov evokovala ulicu, zvýraznilo celkový výraz výstavy.

Tohtoročnou novinkou bolo prizvanie architektov a architektonických ateliérov, ktoré sa prezentovali realizáciami stavieb a exteriérových riešení. Na výstave sme na dokumentačných fotografiách mohli vidieť *5KA – Bufet na Senecských jazerách* z ateliéru gutgut, *Rodinný dom medzi stromami* z firmy Barak architekti, *Letný pavilón SNG* vytvorený spoluprácou ateliérov Totalstudio, Plural a Geostat (statika), *Byt v Nitre* od toito architektov či *Prelet* z dielne Vallo Sadovsky Architects. Takmer všetci spomínaní získali v posledných troch rokoch za svoju prácu cenu Slovenskej komory architektov CE-ZA-AR.

Naopak už tradičnou súčasťou podujatia je udeľovanie Ceny Fóra dizajnu, ktorou Slovenské centrum dizajnu každoročne oceňuje najzaujímavejší exponát, autora či školu. Tento rok cenu získala Škola úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru pre oddelenia Kameňosochárstvo a Dizajn a tvarovanie dreva. Študenti pod pedagogickým vedením Romana Hrčku a Jozefa Hrvoľa vytvorili sériu kamenných žardiniér na pestovanie bonsajov, ktoré sú použiteľné rovnako v dome i záhrade. Druhý menovaný študijný odbor sa prezentoval sériou drevených sánok a sedačiek – hojdačiek, ktoré vznikli pod vedením Martina Hartiníka a Dušana Richtárika. Škola touto cenou získala možnosť usporiadania samostatnej výstavy vo výstavno-informačnom bode Slovenského centra dizajnu Satelit počas nasledujúceho kalendárneho roka. Tento rok bola mimoriadne udelená Špeciálna cena Fóra dizajnu, ktorú získala práca študentky Ústavu nábytku, designu a bydlení Mendelovej univerzity v Brne, Lucie Rožanskej, pod názvom *Stohovateľný nábytkový prvok Trilobit*. Všetky ocenené práce nielenže korešpondujú s leitmotívom výstavy *Vonku ako doma*, prichádzajú s novými riešeniami v oblasti dizajnu a nábytkovej tvorby, ale samozrejmosťou je i veľmi dobrá kvalita ich spracovania. ✕

Ďalší vystavujúci

Profesionálni dizajnéri a umelci:

Ondrej Eliáš, Silvia Husárová, Pavol Husár, Lucie Koldová, Dan Yeffet, Jarka Komárová Konečná, Viktor Komár, Lenka Kubíčková, Marek Matuška, Michal Staško, Martin Struss, Zuzana Tončíková
Výrobcovia: Belzona, DE sign, Ecodeco, rudi, Stolárstvo Lutos, Stolárstvo Tóth, TOONO.sk



Študentka Eileen Gray,
Paríž cca 1902. Copyright
National Museum of
Ireland, Dublin.



Dizajnéřky a architektky v tieni?

Príklad Eileen Grayovej

Text Jana Oravcová

Foto Denis Mortell, Christian Baraja, archív National Museum of
Ireland, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Umeniu žien sa v poslednom období dostáva oveľa väčšej pozornosti, dôkazom čoho sú mnohé výstavy, ktoré usporiadali predovšetkým renomované zahraničné muzeálne inštitúcie. Po výstave *Louise Bourgeois* (2008) a kolektívnej výstave súčasných umelkýň *elles@centrepompidou* (*ony@centrepompidou*) s podtitulom *Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne* (Ženy umelkyne v zbierkach Národného múzea moderného umenia 27. máj 2009 – 21. február 2011), ktoré sa konali v Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou v Paríži, prišlo v roku 2012 toto rešpektované múzeum s výstavou írsko-francúzskej dizajnéřky Eileen Grayovej (20. február – 20. máj 2013).



← Eileen Gray: Lampa. Lakované drevo, patinovaná mosadz, papier, cca 1925. Foto: Christian Baraja, studio SLB and Provenance: súkromná zbierka, Paríž.

→ Pohľad do výstavy Eileen Gray Architect Designer Painter, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2013. Foto: Denis Mortell.

Zdanie, že toto zaostrenie na tvorbu žien nie je len akýmsi módnym boomom zo strany inštitúcií, je priamo podložené záujmom o kritickú reflexiu tejto oblasti, ktorá sa ukazuje nanajvýš potrebnou nielen z pohľadu súčasnej umeleckej produkcie, ale aj z pohľadu jej histórie. Výstava Eileen Grayovej, ktorá bola ďalej prezentovaná v Irish Museum of Modern Art v Dubline pod názvom *Eileen Gray: Architect Designer Painter* (11. október 2013 – január 2014), a ktorá ju predstavila ako dizajnérku, architektku, maliarku, kresliarku, fotografku, je dôkazom nielen uchopenia problému feminínneho v umeleckej praxi, ale aj potrebnej spoločensko-historickej kontextualizácie. Kritické prehodnotenie histórie zohráva dôležitú úlohu v odkrývaní mnohých mocenských a ideologických štruktúr spoločnosti, ktoré sa podieľali/jú na zneviditeľnení žien a konštruovaní hodnotového systému posudzujúceho tvorbu žien na základe ich rodovej príslušnosti. Z tejto perspektívy, kde však vzťah medzi ženami a umeleckými žánrami nebol

v skutočnosti odvodený od konkrétneho spoločenského kontextu, ale v závislosti od pohlavia, bolo umenie žien odsúdené do kategórie „nízkyh“ žánrov. Kritické nahliadanie na historické a sociálne príčiny a dôsledky hierarchizácie umenia na vysoké a nízke, ako to dokazujú vo svojej knihe *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Staré majsterky: Ženy, umenie a ideológia) Roszika Parker a Griselda Pollock, upozorňovalo nielen na stotožňovanie ženského umenia s remeslom a úžitkovou tvorbou, ale v dôsledku devalvácie významu dekoratívnych umení, aj polarizáciu výtvarnej tvorby na Umenie (ako výrazu transcencie, originality a geniality) a „ženské umenie“ (spájané s textilnou tvorbou a inými ručnými či voľnočasovými prácami, ktoré neprinášajú ekonomický zisk, resp. tvorbou zátišia, portrétov, miniatúr).

Pod drobnohľad kritickej analýzy z perspektívy feminizmu a rodu sa postupne dostávajú aj dejiny dizajnu, pretože feministický výskum histórie – ako sa domnievajú mnohí bádatelia

a bádateľky – je pre súčasné dejiny priam úloha kľúčová. Cheryl Buckley vo svojej štúdiu *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design* (Vyrobené v patriarcháte: K feministickej analýze žien a dizajnu) píše: „Historická a súčasná rola žien v dizajne sa totiž neustále prehliada. Toto ignorantstvo je také veľké a zmienky o ženách zase natoľko riedke a upozadované, že nemôže ísť o náhodný jav. Mlčanie, ktoré tieto otázky sprevádza, je priamym dôsledkom historiografických metód. Takéto metódy, medzi ktoré patrí aj výber, triedenie a uprednostňovanie určitých druhov dizajnu, členenie jeho tvorcov, štýlov a hnutí do kategórií a odlišovanie rôznych spôsobov výroby dizajnu sú predpojaté voči ženám a táto predpojatosť slúži aj ich historickému zneviditeľneniu. Dokonca aj o tých pár ženách, ktoré sa do literatúry dizajnu vošli, sa uvažuje v patriarchálnom rámci: nech sú to dizajnérky, alebo spotrebiteľky výrobkov pre ženy, nazerá sa na ne cez ich pohlavie, alebo – a to sa





týka prvého prípadu – sú spájané s menami svojich manželov, milencov alebo bratov (...).“¹

Kľúčový problém pri dekonštrukcii histórie dizajnu, z ktorého pramení rola žien na poli dizajnu, predstavuje patriarchát, ktorý – ako ďalej konštatujú autorky – „ženám znemožnil plne sa podieľať na všetkých spoločenských oblastiach rovnako ako na všetkých odvetviach dizajnu a použil na to najrôznejšie prostriedky – inštitucionálne, spoločenské, ekonomické, psychologické a historické. Výsledkom je veľa genderových stereotypov, ktoré určujú, aké správanie je pre ženu vhodné. Niektoré profesie a spoločenské roly sú označované za ženské a podľa nich sa vytvára fyzický i intelektuálny ideál, na ktorý by ženy mali aspirovať. Tieto stereotypy majú ohromný vplyv na usporiadanie domáceho a pracovného priestoru, kde sa ženy pohybujú, na ich povolanie aj na vzťah k dizajnu“.² Aj v rámci architektúry a dizajnu fungujú stereotypne definované teritória vychádzajúce z pohlavnej

predurčenosti. Dizajn stereotypne chápaný ako doména mužov, bol rodovo rozdelený na roly prezentované ako mužské – znamenajúce funkčnosť (veda, technika, industriálna výroba) a ženské – stelesňujúce dekoratívnosť (mäkké, jemné formy), implikujúce známe forma nasleduje funkciu. Tieto a mnohé ďalšie otázky predstavujú súčasť prehodnocovania dejín dizajnu z rodovej perspektívy, čomu sa venuje aj najaktuálnejšia výstava *Designing Modern Women 1890–1990* (5. október 2013–21. september 2014), ktorú pripravilo Museum of Modern Art v New Yorku. Predstavuje diverzitu individuálnych prejavov od pulzujúcich performancií Loie Fullerovej ku computerovo generovaným grafikám April Greimanovej, alebo prvýkrát vystavenej kuchyne navrhnutej Charlottou Perriandovou s Le Corbusierom, nábytky a dizajny od Lilly Reichovej, Evy Zeiselovej, Ray Eamesovej alebo Eillen Greyovej, textilmi od Anni Albersovej, Eszter Harasztyovej, keramiky od Lucy Rie, alebo plastové nafukovacie zvieratká od českej ikony Libuše Niklovej.

¹ BUCKLEY, Cheryl. Vyrobeno v patriarchátu. K feministické analýze žien a dizajnu. In: PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Design: aktualita alebo večnosť?* Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, 2005, s. 153.

² Buckley, ref. 1, s. 153.



← Eileen Gray: Skriňa s otočnými zásuvkami. Maľované drevo, cca 1926 – 1929. Nábytok z vily E 1027. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paríž. Zakúpené v roku 1992.

→ Pohľad do výstavy Eileen Gray Architect Designer Painter, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2013. Foto: Denis Mortell.

Eileen Gray: **nielen o príbehu E 1207**

Výstavy Eileen Grayovej (1878–1976) v parížskom Centre Pompidou, Musée national d'art moderne a dublinskom National Museum of Ireland priniesli retrospektívny pohľad na jej širokospektrálnu tvorbu. Predstavili ju nielen ako modernistickú architektku a dizajnérku ikonických nábytkových kusov, ako sme ju doteraz mohli vnímať, ale aj ako širokospektrálnu umelkyňu, ktorá sa pohybovala na poli rôznorodých umeleckých médií a techník – od fotografie po textil, od malieb po architektúru. Mnohé práce (nábytkové solitéry, koberce, modely, maľby, kresby, fotografie, modely, dokumenty) vystavené spolu po prvý raz sú dôkazom nielen jej rôznorodého tvorivého záujmu, ale aj výnimočného spojenia technickej zručnosti s nenapodobiteľnou poetikou, ktorú dosiahla predovšetkým v technike lakovania dreva, ale aj v novej koncepcii priestoru a vzťahu k nábytku

a objektom. Touto filozofiou, ako to naznačujú mnohé aktuálnej výskumy, ale aj výstava, je tvorba Grayovej so svojim syntetickým prístupom relevantná *gesamstkunstwerku*.³ Rovnako dôležité je však pripomenúť, že na poli modernej architektúry a dizajnu (v mužsky dominantnom prostredí) stelesňovala nový druh feminity.

Hoci je osobný a pracovný život Eileen Grayovej spájaný s architektom a teoretikom architektúry Jeanom Badovicim, jej rola po boku tohto muža bola iná, než iných žien, ktoré využívali postavenie vplyvných mužov pohybujúcich sa v oblasti architektúry a dizajnu (Charlotte Perriand a Le Corbusier, Anni Albers a jej manžel Josef, alebo Lilly Reich a Mies van der Rohe). Ako žena bola odmietnutá z mnohých profesijných štruktúr, z ktorých mali profit jej mužskí kolegovia. Rovnako je dôležité pripomenúť, že Eileen Grayovú nespájala ani spoločná dráha s inými dizajnérmi, neštudovala s nimi na rovnakej škole ako je Bauhaus, ani

s nimi nezdieľala spoločné Corbusierovo štúdio v Paríži. Naopak, od tohto vplyvného prostredia zostala celkom izolovaná. Aj keď v súčasnosti patrí medzi ikony dizajnu, cesta k uznaniu, ktorému sa jej napokon (v prípade mnohých žien – umelkýň), dostalo až na konci života, resp. po smrti, nebola sprevádzaná rolou manželky či milenky, ale nezávislou, sólovou dráhou.





Študentka a umelkyňa umenia laku

Eileen Gray pochádzala z bohatej škótsko-írskej rodiny a spolu so štyrmi staršími súrodencami prežila detstvo striedavo v Írsku alebo južnom Kensingtone v Londýne. Hoci po matke získala zmysel pre česť a slušnosť, bol to práve otec, amatérsky výtvarník žijúci v Taliansku a Švajčiarsku, po ktorom zdedila nielen túžbu po osobnej nezávislosti, ale aj talent, ktorý následne rozvíjala štúdiom maľby na Slade School of Fine Art v Londýne. Po smrti otca v roku 1900 navštívila spolu s matkou Svetovú výstavu v Paríži, kde ju upútal Palác elektriny vysvietený množstvom žiaroviek. Toto moderné mesto v porovnaní s depresívnym zahmleným Londýnom Grayovú natoľko zaujalo, že sa rozhodla do Paríža vrátiť. O dva roky neskôr odchádza s dvoma spolužiakmi a pokračuje v štúdiu na Académie Colarossi, ktorú neskôr vymenila za známejšiu Académie Julian. Počas nasledujúcich rokov sa pohybuje

medzi Parížom, Londýnom a Írskom a po smrti svojej matky sa v roku 1905 dočasne vracia do Londýna. Pokračuje v štúdiu na Slade School of Fine Art, avšak štúdiom maľby a kresby ju čoraz menej uspokojuje. Kráčajúc mestom objavuje v londýnskej štvrti Soho obchod na opravu lakovaného nábytku, ktorý viedol D. Charles. Ohúrená starobylým čínskym a japonským remeslom lakovania, strávi Gray niekoľko mesiacov v jeho dielni, aby bližšie spoznala základy tohto remesla. Keď sa o rok neskôr vracia do Paríža, vďaka Charlesovým kontaktom sa zoznamuje s mladým japonským majstrom lakovníckeho remesla Seizom Sugawarom, u ktorého sa nasledujúce štyri roky učí a pracuje. Pre tých, ktorí pracovali s touto technikou, bola práca s lakom nielen náročná, ale rovnako nebezpečná. Tak ako mnohých iných, ktorí prišli s ňou do kontaktu, aj Eileenine ruky postihla „choroba laku“. Zdokonaľujúc sa v technike, osvojila si svoj osobitý štýl figuratívniosti s jednoduchým geometrickým dekórom, a postupne sa

dostávala do priaznivej inštitúcií a klientely. Remeslo zvládala natoľko bravúrne, že jej zabezpečilo miesto v dejinách ako uznávanej umelkyňi laku.⁴ V roku 1913 vystavuje svoje paravány na Salóne umeleckých dekoratérov (Salon des Artistes Décorateurs), ktoré si spolu s jej ďalšími prácami zakupuje do bytu jeden z prvých klientov – zberateľ a dámsky krajčír Jacques Doucet.

3 PITIOT, Cloé. Eileen Gray, la poésie de l'énigme. In: *Eileen Gray. Paris* : Centre Pompidou, 2013, s. 15.

4 Gray je známa ako modernistická architektka a dizajnérka, avšak menej je známa svojimi lakovanými nábytkami. S japonským umením sa stretla prvýkrát v Múzeu južného Kensingtonu (Victoria and Albert Museum v Londýne), alebo v National Museum of Ireland, ktoré vlastnilo japonské objekty, predovšetkým autentické laky, získané medzi rokmi 1879 a 1897. Dôraz na laky v Írsku sa zhoduje so fázou formovania mladej írsky dizajnérky. STARR, Ruth. *Influences extrême - orientales*. In: Pitiot, ref. 3, s. 39.



Dizajnérka nábytku a interiérov

Po skončení prvej svetovej vojny, ktorú Gray strávila spolu so Sugawarom v Londýne, sa v roku 1917 vracia do Paríža a prijíma ponuku prominentnej modistky Juliette Lévyovej, manželky Mathieua Lévyho a majiteľky domu módy J. Suzanne Talbot, zariadiť byt na ulici de Lota v Paríži (1919 – 1924). Základný materiál, ktorý tu Gray využila, bol lak.

Zložito tvarované steny pokryla lakovanými panelmi/paravánmi skladajúcimi sa z niekoľkých kusov štvorcov, aby vytvorila dramatické pozadie pre lakovaný nábytok a jednotlivé nábytkové solitéry, ktoré odkazovali na exotickú kultúru a luxus. Okrem menej nápadných vecí, ktoré reprezentuje lampa a koberecové predložky s geometrickými vzormi, Gray obývaciu izbu zariadila kreslami inšpirovanými exotikou, kožou zo zebry a spektakulárnou posteľou *Pirogue*

z hnedého laku a lístkového striebra pripomínajúcu remeslo amerického a afrického kontinentu, a svojím povrchom škrupinu alebo pancier exotických zvierat. Táto juxtapozícia primitívnych a exotických foriem aktualizovaných prostredníctvom opulentných materiálov, zvieracích koží či tribálneho umenia, bola typická pre končiacu fázu francúzskeho art decó.

Keď Juliette Lévy odovdela, sťahuje sa v roku 1931 na bulvár Suchet. Oslovuje opäť Eileen Gray. Napriek jej významnej účasti na tvorbe interiéru, ktorému dominujú jasné farby a sklo, je v dobovej tlači publikovaný iba pod menom hlavného dekorátora projektu Paula Ruauda.

Interiéru dominujú opäť kože zvierat, exotické objekty korešpondujúce s ďalšími dvoma, dnes už ikonickými nábytkovými dizajnami, ktoré predstavovali triumf luxusného moderného bývania: skulpturálne kreslo *Dragon* a kreslo *Bibendum* pozostávajúce

z dvoch nad sebou vyplnených valcov obalených v jemnej koži, ktoré Gray navrhla v polovici roku 1920, keď Marcel Breuer a Mart Stam začali prvý raz navrhovať nábytok z rúrkovej ocele. Napriek strohosti použitého materiálu je kreslo *Bibendum*, ponášajúce sa na známu mužskú postavičku Michelin, komické svojím ležérnym komfortom a štýlom vymedzujúcim priestor medzi expresívnym art decó a funkcionalistickým modernizmom.

Pod vplyvom ohlasov na jej prácu v parížskom byte na ulici Lota, Gray v roku 1922 otvára galériu *Jean Désert*, a vzhľadom na jej uvedenie v maskulínom prostredí, pomenováva ju podľa fiktívneho mužského majiteľa a výletu do púšte. Toto záhadné meno nakoniec evokuje aj čosi iné, nadčasové, pozývajúce na cestu do imaginatívneho.⁵ Galéria, ktorú si otvorila spolu s architektom a neskorším partnerom rumunského pôvodu Jeanom Badovicim (cez ktorého sa zoznamuje s Le Corbusierom) ponúkala príležitosť

spolupracovať s priateľmi ako boli Seizo Sugawara a tkáčka Evelyn Wyld, s ktorou zdieľala spoločný ateliér na produkciu kobercov. Galéria Jean Désert predávala lakované paravány, nábytok, lampy, pohovky, koberce, ku ktorým neskôr pribudol aj nábytok z kovu. Gray je príkladom narúšania tradičných stereotypne vnímaných hraníc medzi „mužskými“ materiálmi, ako je oceľ, sklo, využívanými v interiéri a „ženskými“, ktoré reprezentujú „jemné a teplé“ materiály, ako drevo, textil. Napriek svojej bohatej klientele zloženej z parížskej intelektuálnej a finančnej elity a blízkych priateľov, boli Grayovej práce čoraz viac chápané ako umelecké diela a kuriózne objekty predávané v čoraz menšom množstve. Galéria sa postupne stala nerentabilnou, čo viedlo v roku 1930 k jej zániku.

V roku 1923 Eileen Gray vystavuje na Salóne dekoratívnych umelcov (zúčastnila sa aj na mnohých ďalších salónoch) spálňu, kde kombinovala bledé steny s tmavým kobercom a abstraktným vzorom lakovaných panelov či geometrických podložiek, čo predstavovalo výrazný kontrast k francúzskym populárnym interiérom v štýle art deca. Napriek vlne kritiky, ktorá sa vzniesla k jej interiérovej zostave, bola práca Grayovej postupne ohodnotená a obdivovaná zo strany architektov (napríklad Le Corbusier). Povzbudená partnerom Jeanom Badovicim, ktorý viedol časopis *L'Architecture Vivante*, a ktorý v nej videl ženu s veľkým umeleckým talentom, nezávislosťou a schopnosťou uviesť jeho idey do praxe, začala sa Gray venovať architektúre. Už v roku 1924 pracovala na návrhoch domu E 1027, pre ktorý vybrala priestor na strmom útese s výhľadom na Stredozemné more v Roquebrune blízko Monaca. Gray bola v tom čase vyzretou dizajnérkou, ktorej skúsenosti s architektúrou boli o čosi menšie ako s tvorbou drevených modelov. Tri roky – merané množstvom fúrikov, osamelosťou a zmyslom pre cieľavedomosť – boli naplnené túžbou dokončiť dom na brehu mora, ktorý jej (s výnimkou, keď nebol uznaný jej autorský vklad) zabezpečil miesto v popredí architektonického modernizmu.



↖ Pohľad do výstavy Eileen Gray Architect Designer Painter, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 2013. Foto: Denis Mortell.

↗ Eileen Gray: Toaletný stolík – paraván. Maľované drevo, hliník, sklo, korok, listkový hliník, cca 1926 – 1929. Nábytok z vily E 1027. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Zakúpené v roku 1992.

5 TAJAN, Cécile. Jean Désert: une aventure. Pitiot, ref. 3, s. 65.

Architektka v praxi

Kým Badovici odsúhlasil konečnú verziu modelu domu (jeho návrhom boli betónové stĺpy, ktoré mali zdvíhať hlavný obývací priestor) vo veľmi ťažkom teréne obkolesenom prírodou, Gray cestovala počas niekoľkých mesiacov viac ráz do Requebrune.⁶ V roku 1926 návrh dokončila a stavba mohla začať. Počas troch rokov zostala Gray na mieste stavby alebo v jeho blízkosti, sledujúc svoj cieľ bez akýchkoľvek kompromisov. Práca na realizácii vily bola veľmi náročná, všetok materiál bolo potrebné vyviezť fúrikom a okrem toho, že si najala murára a dvoch asistentov, celý čas zostávala sama. Hoci Badovici iba príležitostne prichádzal za ňou, bolo jasné, že dom na pozemku zakúpenom na jeho meno bude rovnako jeho, aj keď konštrukciu a vybavenie navrhla v reakcii na jeho osobné potreby Eileen. Dom, ktorý nazvala v numerickom kóde E 1027 – „E“ ako Eileen, číslo 10 znamená písmeno „J“, 2 „B“ a 7 „G“ (Eileen Jean Badovici Gray) – pozostával z obývacej miestnosti s terasou a dvoch spální. Špirálové schodisko, vedúce až na rovnú strechu spájalo dve poschodia. Nižšie poschodie bolo rozdelené medzi hosťovskú izbu a dve malé bunky pre slúžku a deti. Vo viacerých aspektoch bol dom formovaný na základe Corbusierových „piatich bodov novej architektúry“⁷ a tiež inšpirovaný „maison minimum“, prototypom malého domu, ktorý mohol byť prispôsobený a multiplikovaný so zámerom zmierniť nedostatok bývania po vojne. Gray použila prefabrikátové elementy, aby ukázala spojenie s Corbusierovými ideami, celkom však s nim nesúhlasila. Dom nechápala ako stroj na bývanie, ale ako živý organizmus, flexibilný a osobný priestor, kde jeho obyvatelia môžu nájsť svoju nezávislosť, atmosféru samoty či koncentrácie.

O tom, že Gray vdýchla domu príjemnú atmosféru svedčia aj frekventované návštevy priateľa Le Corbusiera, ktorý ocenil nielen to, že dodala exteriéru a interiéru domu šarmantný a dôstojný rozmer, ale aj



to, že stavbu postavila a teda zrealizovala. Architektúra a zariadenie vily spolu harmonizovali aj vďaka logickej organizácii priestorov. Mnohé nábytkové kusy kopírovali flexibilitu vily a navyše mohli rotovať, otáčať sa, vysúvať, čoho príkladom je dnes slávny príručný, variabilný, nastaviteľný stolík z rúrkovej ocele a skla, pôvodne určený pre jej sestru, ktorá rada raňajkovala v posteli.

Po nezhodách a napätí vo vzťahu s Badovicim Gray z vily v roku 1932 odchádza.⁸ Na rozdiel od nej sa v roku 1938 ako návšteva do vily vracia Le Corbusier. Avšak s iným zámerom,

než doteraz. Vykonáva akt, ktorý pri dobrej vôli môžeme spolu s Grayovou nazvať aktom vandalizmu, v inom prípade ho môžeme chápať ako zneuctenie práce, ktorú si dovoľila v mužskom dominantnom priestore rovnako dobre vykonať žena. Za týmto činom, aj prostredníctvom ktorého vstúpila vila do dejín architektúry, je osem farebných nástenných monumentálnych malieb, ktorými Le Corbusier pomaľoval steny interiéru a exteriéru vily. Na rozdiel od Le Corbusiera, ktorý sa stal jeden zo slávnych a vplyvných modernistov, kariéra Grayovej bola odsunutá a nadhlo zabudnutá.⁹



Eileen Gray aj napriek tomu nepredstavuje zabudnutú architektku, ktorú by sa patrilo nanovo pripomínať. Naopak, v dejinách architektúry a dizajnu je svojou tvorbou neprehliadnuteľná, a ako umelkyňa sa dokázala presadiť po boku mužov. Eileen Gray bola silná, temperamentná a talentovaná moderná žena so zmyslom nielen pre umenie, ale aj pokrok (milovala autá a riadila ich do svojich osemdesiatich rokov a dokonca bola jednou z prvých žien letiacich v lietadle). A tak bezpochyby dnes patrí medzi najdôležitejšie osobnosti architektúry a dizajnu 20. storočia a najvýznamnejšie ženy na tomto poli, ktoré svojou tvorbou ovplyvnili nasledujúce generácie. ✕

- 6 Gray strávila niekoľko mesiacov študovaním slnečného svetla a vetra, ako ovplyvňujú daný priestor.
- 7 1. Strecha je prístupná pomocou schodiska, 2. priestor je organizovaný kombináciou voľne stojacich a fixných stien, 3. okná sú orientované horizontálne, 4. južné okno vytvára otvorenú fasádu, 5. dom stojí na pilieroch.
- 8 Zostáva aj naďalej v južnom Francúzsku, kde si v Tempe à Pailla postavila svoj vlastný dom. Po druhej svetovej vojne v roku 1953 sa vracia opäť do južného Francúzska, kde v blízkosti Saint-Tropez začína pracovať na svojom treťom dome.
- 9 Po smrti Jeana Badovického Únia moderných umelcov pripravila na prvom Trienále francúzskeho umenia jeho spomienkovú výstavu. Eileenina ponuka pomôcť bola zamietnutá a E 1027 bolo značené autorstvom Jeana Badovického v spolupráci s Eileen Grayovou (nábytok).

Eileen Gray: Vila E 1027, 1926 – 1929. Copyright National Museum of Ireland.

↖ Eileen Gray: Nastaviteľný stolík. Lakovaná oceľ, acetát celulózy, cca 1926 – 1929. Nábytok z vily E 1027. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Zakúpené v roku 1992.

← Eileen Gray: Kreslo Bibendum. Oporná časť sa skladá z dvoch nad sebou spojených valcov prišitých na polkruhové sedadlo, látkové čalúnenie, pôvodná farba slonovinová kosť, spodná časť pochrómovaný kov, okolo 1930. Túto prvú edíciu bude nasledovať verzia v bielej koži. Foto: Christian Baraja, studio SLB and Provenance: súkromná zbierka, Paríž.



Sublimujúce interiéry

20. storočia

Pokus o náčrt hlavných problémov

Text Zoja Droppová

Foto archív autorka, časopis Projekt a archív PÚ, ak nie je uvedené inak

V Bratislave na Panskej ulici stojí jeden krásny nešťastný dom. Je dielom staviteľa Ferdinanda Kittlera a je pamiatkovo chránený. Turisti ho zvonka obdivujú a fotografujú, ale márne nazerajú dnu cez špinavé sklo. Do kedysi presláveného priestoru v prízemí sa nedá dostať už viac ako 15 rokov. Okoloidúci Bratislavčania si iba povzdychnú a tí mladší si vlastne iný stav už ani nepamätajú. Kto háda, že hovoríme o dome s lekárňou Salvátor, háda správne. Je vzorovou ukážkou toho, ako jednoducho sa dá prísť o vzácnu pamiatku – ak sa nakopí dostatočné množstvo „náhod“ a dostatočné množstvo ľudí, ktorí priamo neškodia, ale „iba“ nekonajú, keď by konať mali. Bezmocnosť pri záchrane historickej lekárne je aj po rokoch nočnou morou kunsthistorikov, múzejníkov a pamiatkarov. Pre všetky podobné prípady by Salvátor mohol slúžiť ako príučka, čoho sa vyvarovať a na aké problémy zamerať prevenciu. Či sa to aj deje, to už je iná vec.



Lekáreň Salvátor už možno obdivovať iba zvonka.

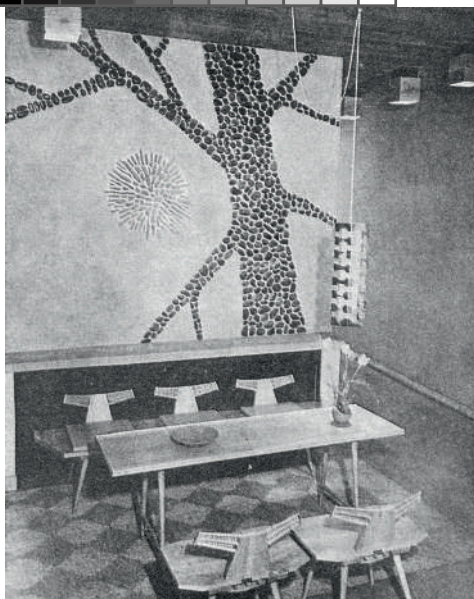
☞ Lekáreň Salvátor, pôvodný interiér, jeho najstaršie časti pochádzali z roku 1727.

Barokové dé-ká-pé

Čo sa vlastne stalo, prečo sa dnes obyvatelia ani návštevníci Bratislavy nemôžu kochať vzácnym štýlovým interiérom? Lekáreň fungovala desaťročia, až do polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia. Okrem prípravy a predaja liekov a farmaceutických preparátov bol priestor Salvátora aj živým múzeom. Celý dom bol práve pred 110 rokmi, v roku 1904, postavený ako „schránka“ pre vzácny interiér, ktorý bol oveľa starší. Staviteľ Ferdinand Kittler z firmy Kittler a Gratzl dom vyprojektoval podľa želania investora – lekárnik Rudolfa Adlera, doslova na mieru pre originálne vstavané zariadenie z roku 1727, ktoré pochádzalo z lekárne zrušeného jezuitského kolégia. Tvorili ho barokové skrine s policami a zásuvkami, zdobené vyrezávanými a pozlátenými detailmi a lekárenský stôl (tára) s mramorovou doskou podopretou kamennými levmi. Interiér dopĺňalo lavabo – kamenné umývadlo z 19. storočia, portál s hodinami a zbierka lekárnických dóz, fľaštičiek, misiek a ďalších lekárenských

predmetov zo 17. a 18. storočia. Pre ďalšie osudy lekárne treba zdôrazniť, že aj pôvodne v jezuitskej lekárni, aj v novom dome boli lekárenské skrine pripojené k múru. Celá dispozícia priestoru bola vlastne navrhnutá podľa rozmerov historického nábytku a nie naopak. Kittler svoje nápadité riešenie podčiarkol aj dotvorením priestoru v eklekticko-historizujúcom duchu. Okná, dvere, dlažba, zábradlia, obklady, alegorické maľby na plátne vsadené do štukového stropu, plynový bronzový luster, kovová pokladňa, to všetko ladilo s barokovými prvkami. Interiér pôsobil harmonicky a dal vyniknúť vzácnym umelecko-remeselným dielam. Takisto dispozícia domu s úzkym vchodom do obytnej časti a schodiskom k bytom na poschodiach, dekoratívne riešenie fasády s nápismi a sochou Krista-Salvátora, to všetko robilo z tohto objektu čosi viac, než bežný mestský dom s obchodom v prízemí.

Prvá chyba sa stala už krátko po revolúcii, keď nové reštitučné a privatizačné zákony využili aj rôzni špekulanti. Len tak sa v búrlivom ranokapitalistickom období mohlo stať, že zariadenie lekárne od ministerstva zdravotníctva sprivatizovala za „zostatkovú“ sumu pár tisíc vtedajších korún osoba, ktorá v nej bola za socializmu istý čas zamestnaná. Zaujímavé totiž bolo, že aj zariadenie z obdobia baroka a z 19. a začiatku 20. storočia bolo v inventári evidované ako DKP, teda „drobný krátkodobý predmet“ (sic!), teda rovnako ako hocikaké iné kusy – bežné kancelárske stoličky či koše na smeti. Takže vzácna baroková lekárenská skriňa s pozláteným vyrezávaným nadstavcom bola v inventári vedená len ako „skriňa“ a jej odpredaj za pár korún bol papierovo v poriadku. Hoci dom s lekárnou bol už v šesťdesiatych rokoch vyhlásený za nehnuteľnú kultúrnu pamiatku, podozrivou náhodou v čase odpredaja/privatizácie nikomu nenapadlo pýtať si vyjadrenie od pamiatkarov, pretože predsa išlo „len“ o vybavenie lekárne. Lenže, ako už bolo vyššie spomenuté, dom samotný



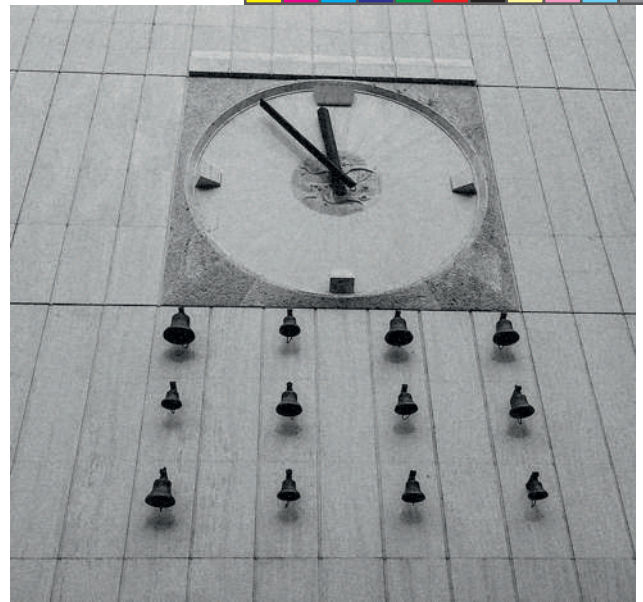
Priestory bývalej predajne Krásna izba na Obchodnej ulici od Viktora Holeščáka-Holubára, začiatok šesťdesiatych rokov 20. storočia.

Hnuteľné, nehnuteľné, evidované, neevidované...

bol naprojektovaný na mieru lekárne, a tak sa vďaka staviteľovi Kittlerovi stali neoddeliteľným celkom. To si aspoň mysleli pamiatkari. Ak by bola lekáreň, hoci aj s novými majiteľmi, naďalej fungovala a ostala prístupná pre verejnosť a odborný výskum, tak by sme sa síce mohli pozastavovať nad čudným prechodom jej historického inventára do súkromných rúk (ak by sme sa o tom vôbec dozvedeli) a pritom by bolo možné podať návrh na jeho vyhlásenie za hnuteľnú kultúrnu pamiatku – z praktického hľadiska mohlo všetko ostať ako predtým, lekáreň by naďalej bola lekárňou aj turistickou atrakciou. Poplach však nastal, keď sa nová majiteľka krátko po nadobudnutí rozhodla zariadenie predať ďalej, ako inak, za sumu mnohonásobne vyššiu než akú zaplatila ona. Ďalším majiteľom sa stal obchodník s automobilmi, ktorý sa rozhodol, že novonadobudnutý majetok si z Bratislavy odšahuje. A práve vtedy sa odhalila časovaná bomba – diera v spôsobe vyhlasovania a evidovania kultúrnych pamiatok, ktorá umožnila lekáreň bez náhrady vykučať, zariadenie odviezť preč... a pokiaľ by majiteľ chcel, tak aj rozpredať.

Jadro tejto časovanej bomby spočíva v hlbšej minulosti metodiky vyhlasovania a evidencie kultúrnych pamiatok, keď bol pamiatkový fond organizačne rozdelený na dve časti – fond nehnuteľných a fond hnuteľných pamiatok. Možno to na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov malo nejaké praktické a metodické dôvody, z dnešného pohľadu sa však zdá, že oddelenie „hnuteľností“ od „nehnuteľností“ prinieslo dosť veľa zmätkov a problémov a mnohé z nich sa vyhrotili až v ponovembrových časoch. Samotná metodika zaraďovania pamiatok do jedného či druhého fondu totiž nebola celkom jednoznačná – do nehnuteľného fondu sa okrem hradov, kaštieľov či dreveníc dostali aj exteriérové sochy, náhrobky či pomníky, a do hnuteľného nielen menšie predmety, obrazy či liturgické náčinie, ale aj kostolné zvony s konštrukciami – zvonovými stolicami, organy, kostolné lavice, oltáre drevené i kamenné atď. Tak sa stalo, že niektoré hodnotné predmety a prvky boli evidované aj dvakrát – a niektoré zas vôbec, pretože prepadli dierou v systéme. Okrem toho pamiatková evidencia sa týka vecí *in situ*, teda v pôvodnom umiestnení v teréne a múzejnícka zas len zbierkových predmetov. Spoločný evidenčný systém podľa typu, materiálu, štýlu, autora, obdobia sa rodil/rodí len ťažko. Aby

to bolo ešte trochu zložitejšie, tak časť národných kultúrnych pamiatok je uložená v archívoch, čiže podliehajú špeciálnemu režimu podľa archívneho zákona. Nehovoriac o tom, že niektoré objekty múzeí a galérií sú kultúrnymi pamiatkami, takže sa na ich pôde „streávajú“ múzejnícke aj pamiatkárске predpisy, čo tiež prináša (aj) komplikácie. Vedcovi skúmajúcemu napríklad krstiteľnice by v podstate mohlo byť jedno, či skúmaný predmet je *in situ* v kostole alebo je uložený v depozitári ako zbierkový predmet múzea. Ak skúma umelecko-historické hodnoty a typologický druh, ostatné je sekundárne. To je však ideálna predstava, pretože ani úzko špecializovaný akademický bádateľ nežije vo veži zo slonoviny a výsledky jeho bádania by mohli/mali mať aj praktický výstup – napríklad návrh na vyhlásenie skúmaného predmetu za kultúrnu pamiatku. A tu narazíme na mnoho úskalí: čo je hnuteľné a čo nehnuteľné, čo je evidované a kde.



Zvonkohra na fasáde bývalého OD Prior, autor Jaroslav Kočiš, okolo roku 1968.

☞ Hotel Kyjev, z dokumentácie k výstave 1963, Spolok architektov Slovenska, kurátorky Zoja Droppová a Darina Šabová, 2013.

Mačka vo vreci za verejné peniaze

Kto sa dočítal až sem, možno sa opýta, ako problémy s predajom nejakej historickej lekárne súvisia so súčasnosťou, s dizajnom, so zameraním tohto časopisu. Na vysvetlenie sa treba ešte vrátiť k osudom Salvátora. Keď sa teda majiteľ svoj novonadobudnutý majetok rozhodol odviezť z Bratislavy, zistili štátni aj mestskí pamiatkari, že vlastne nie je spôsob ako mu v tom zabrániť, pretože za kultúrnu pamiatku bol vyhlásený len *nehnutelný* objekt – dom s lekárnou a bytmi, ale nie už *jednotlivé hnutelné* súčasti inventára. Keďže v popise nehnuteľnosti sa stručne uvádzala aj zmienka o hodnotnom zariadení lekárne, pamiatkari akosi predpokladali, že predsa tým je automaticky aj zariadenie pamiatkovo chránené – a teda ho ani nemožno premiestniť bez súhlasu príslušných inštitúcií. Tým viac, že niektoré časti zariadenia boli s budovou napevno spojené. Lenže predpoklad je jedna vec a právnická interpretácia zákona čosi iné – a v tomto prípade šikovný právnik argumentoval, že zariadenie lekárne tvoria hnutelné veci, ktoré za pamiatky vyhlásené nie sú! V čase, keď ešte zariadenie v budove bolo, dalo sa jeho odvozu zabrániť podľa vtedy platného pamiatkového zákona: mohli byť urýchlene navrhnuté na vyhlásenie za KP, pretože išlo o *verejne prístupný priestor*. Tu však zaúradoval nepochopiteľný postoj ľudí, ktorí mali zastupovať záujmy pamiatkarov a mesta, ale vyjadrili sa

paradoxne, že lekáreň resp. predajňa sa nedá jednoznačne definovať ako verejný priestor... Nikomu sa ani nepodarilo prinútiť nového majiteľa, aby priestor sprístupnil a pamiatkarom umožnil aspoň vypracovať relevantný súpis predmetov podľa skutočného stavu a fotodokumentáciu. Nemáme tu priestor na vysvetlenie ďalších peripetií a zákrut tohto prípadu, ani na hodnotenie pohnútok všetkých zúčastnených (niektorí už ani nežijú). Výsledok však poznáme: lekáreň nefunguje, priestor je neprístupný a bez pôvodného zariadenia a o dom samotný sa vedú ešte ďalšie spory. Je to patová situácia, pretože ak by aj zariadenie ešte existovalo pohromade, mesto nemá prostriedky na jeho odkúpenie späť, hoci mu to nový majiteľ aj ponúkol, ale za horibilnú sumu. Netreba však zabudnúť, že vlastne už vôbec nie je možnosť dozvedieť sa, či to, čo bolo v rámci privatizácie kedysi odkúpené, bolo v rovnakom zložení aj ďalej predané, či niečo napríklad „nezmizlo“ ešte pred privatizáciou, keďže evidencia DKP bola aká bola. Takže mesto by mohlo kúpiť späť akurát tak poriadne predraženú mačku vo vreci. Medzitým boli pokusy zriadiť u Salvátora klub či filmovú kaviareň, tie však stroskotali a bez pôvodného zariadenia atmosféra samozrejme celkom vyprchala. Pri pohľade na postup, akým sa vzácné zariadenie z majetku štátu dostalo do súkromných rúk a nakoniec aj preč z mesta, sa nemožno ubrániť podozreniu, že – hoci na papieri je akože všetko v poriadku –

to bolo veľmi dobre vyšpekulované. V každom z pamiatkových zákonov, ktoré sme mali, bola zahrnutá klauzula o predkupnom práve štátu. O to väčším škandálom je, že tu štát reprezentovaný ministerstvom resp. fakultnou nemocnicou, pod ktorú lekáreň organizačne patrila, nemusel predkupné právo vôbec využiť, pretože lekáreň v jeho majetku bola! Naopak, namiesto jej predisponovania múzeu alebo mestu ju previedol do súkromných rúk.



Emil Belluš: Lístkovnica pre Pavilón teoretických predmetov (teraz Fakulta architektúry STU), koniec štyridsiatich rokov. Konceptia revitalizácie Jarmila Bencová a Vladimír Šimkovič, dizajn: Peter Jakab, 2010. Foto: Peter Jakab.

Od Salvátora k Bellušovi

Týmto sa dostávame do súčasnosti, k aktuálnym problémom, pretože príbeh lekárne je precedensom, modelovým príkladom, ktorý už v deväťdesiatych rokoch predznamenal všetky peripetie, aké zažívame dnes na Slovensku pri pokusoch o záchranu či aspoň zdokumentovanie interiérov budov z minulého storočia. Zákon o ochrane pamiatkového fondu (č. 49/2002 Z. z., v znení neskorších zmien a doplnkov) totiž prakticky nedáva možnosť zabrániť vyhadzovaniu či rozpredaju pôvodného inventára, ktorý sa nachádza v pamiatkovo chránených nehnuteľnostiach z 20. storočia. Formulácie v zákone, ktoré upravujú povinnosti majiteľov, sú dosť vágne, sankcie za ich nedodržanie sú ťažko vymožiteľné, a skôr symbolické. Ostatné ostáva len na kultúrnom povedomí a etike vlastníkov... a na vedomostiach a intuícii nadšencov a zberateľov, ktorí neraz v poslednej chvíli z kontajnera vytiahnu historický kúsok a dajú mu druhú šancu. Netreba hlavne zabúdať na to, že problém s DKP je stále aktuálny, pretože pri inventarizačných súpisoch v budovách sa nikto nezaoberal umeleckou a historickou hodnotou spisovaných predmetov ani ich autorstvom. Práve preto príkladov vykuchaných interiérov, na ktorých sa autorsky podpísali naši významní architekti, dizajnéri a výtvarníci, je nemálo, ale tých, o ktorých sa ani nedozvieme, môžu byť stovky. Medzi najväznejšie

príklady takýchto prešlapov patrí budova bývalej Národnej banky Slovenska od architekta Emila Belluša na Gorkého ulici v Bratislave. Len náhodou a neskoro vyšlo najavo, že pri adaptácii interiérov pre potreby prokuratúry sa z budovy odstraňoval starý nábytok (DKP, ako inak) navrhnutý ešte Bellušom vrátane „guvernérského“ stola (za ktorým sedával ešte Imrich Karvaš), stoličiek, skriň atď.

Ďalší príklad, opäť Belluš a jeho pamiatkovo chránená budova bývalej Inžinierskej komory na Župnom námestí v Bratislave, dnes sídlo Slovenského syndikátu novinárov. V tzv. malej zasadačke je zatiaľ typicky bellušovská vstavaná knižnica, len neznámy insitný zlepšovateľ do nej vyvrtal diery pre akýsi zbytočný hák... Budova má zatiaľ aj väčšinu pôvodných dverí a okien s Bellušom navrhnutými kľučkami a pôvodnými esslingerovými žalúziami. Môžeme si len domýšľať, koľko pôvodných kresiel, stolov či skriň, ktoré Belluš pre Inžiniersku komoru navrhol, „vysublimovalo“ prostým vyradením z inventára, pretože podľa predpisu boli staré, a teda vhodné na vyhodenie. Keďže Syndikát novinárov je katastrofálne zadlžený a uvažuje o odpredaji budovy, jej ďalší osud je neistý. Do istej miery to samozrejme bude závisieť od pamiatkarov, ktorí by prípadnú obnovu metodicky usmerňovali, ale keďže evidovaná je len nehnuteľná kultúrna pamiatka, tak sa opäť dostávame k otázke, čo bude s vnútorným zariadením.

Tak trochu paradoxom je, že mnohé veci navrhnuté Bellušom v priebehu rokov „vysublimovali“ aj zo samotnej jeho alma mater – Fakulty architektúry STU, ktorej bol spoluzakladateľom. Jednotlivé kúsky sa zachránili len vďaka nadšeniu niektorých pedagógov, ale mnohé „odniesol čas“, teda boli vyradené z evidencie DKP. Našťastie v nedávnych rokoch vznikla na fakulte iniciatíva za systematické zmapovanie a uchovanie bellušovských dizajnov v budove fakulty. Okrem typických kresielok a stolíkov si tak môžeme v priestoroch ŠIS FA STU pozrieť aj tzv. Bellušovu lístkovnicu – kartočnú skriňu, ktorá po zreštaurovaní získala nové využitie, jej zásuvky slúžia na prezentáciu histórie fakulty (dizajn Peter Jakab). Je to jeden z najkrajších a ojedinelých príkladov záchranu „zbytočného“ kusa, ktorý bol pôvodne určený na vyhodenie.



Vojtech Vilhan a Ján Bahna: interiér Vládneho salónika v starej budove letiska v Bratislave – Ivánke, 1973-74. Prežijú modernizáciu? Foto: Dominika Horáková.

Od Salvátora k interiérom roka '63, trochu osobne

Minulý rok sme na Spolku architektov usporiadali výstavu „1963“ o slovenskej architektúre spred pol storočia a založení Ceny Dušana Jurkoviča (v rámci série podujatí „1963“, ktorých iniciátorom bola Galéria Cypriána Majerníka a spolu so SAS sa na nej podieľal aj Slovenský filmový ústav). Okrem trojice diel, ktoré ako prvé získali Cenu Dušana Jurkoviča, sme so spolukurátorkou výstavy Darinou Šabovou na reprezentáciu atmosféry v architektúre roka 1963 vybrali desiatky ďalších projektov a realizácií a vyskladali ich do tematických panelov (kultúra, veda, školstvo, bývanie, hory a šport, priemysel atď.). Jeden panel bol venovaný úžitkovému umeniu, dizajnu a interiérom a na niekoľkých ďalších paneloch boli pri veľkých projektoch prezentované aj ich interiéry – v stave okolo roku 1963. S prekvapením sme zistili, koľko kvalitných a zaujímavých vecí vytvorených len v tomto jednom roku vysublimovalo bez stopy, s minimom zachovanej dokumentácie (niekedy je to len jediná malá fotografia v časopise). Pre Darinu Šabovú, odo mňa takmer o generáciu mladšiu, bola napríklad prekvapením bývalá predajňa Krásna izba na Obchodnej ulici v Bratislave od Viktora Holešťáka-Holubára, pri tvorbe ktorej skvelo využil celkom neideálny úzky a dlhý priestor, aký bol k dispozícii. Ako „pamätník“ som sa trochu zahabla, že mi ušlo, kedy vlastne Krásna izba zanikla. Zaujímavý totiž bol nielen

bývalý interiér predajne, ale aj sortiment, ponuka originálov a malých sérií keramiky, nábytku, svietidiel, bytového textilu a pod., z produkcie slovenského aj českého ÚLUV/ÚLUV a iných menších výrobcov. Bola to za socializmu akási oáza dobrého vkusu a kvalitného, decentného dizajnu nadväzujúceho na odkaz Koliby Expo a ideí šesťdesiatych rokov. Keď mi rodičia koncom sedemdesiatych rokov v Krásnej izbe kupovali minimalistický nábytok do študentskej izby, určite som nepredpokladala, že so mnou prežije niekoľko sťahovaní. Aj po vyše 30 rokoch pôsobí nadčasovo moderne, s láskou ho opatrujem doteraz a snáď sa mi podarí vypátrať aj jeho autora. Preto aj ľútosť nad sublimáciou Krásnej izby nepovažujem za nostalgiu či staromilstvo, skôr je to povzdych nad tým, že pôvodné originálne zariadenie (a ponuka) je nahrádzané ďalšími a ďalšími kaviarensko-barovými prevádzkami, ktoré majú síce nejaké tie stoličky či stoly z rangu „ikon svetového dizajnu“, ale ako také sú ľahko nahraditeľné a môžu fungovať ako konfekcia hocikde vo svete. Oproti tomu dielo Holešťáka-Holubára a aj koncept a produkcia Krásnych izieb/jizeb v bývalom Československu patria do nášho kultúrneho dedičstva a stoja určite za dôkladné spracovanie, zdokumentovanie a zbieranie, pretože opäť – neexistuje pamiatkový zákon, ktorý by prípadným zachovaným artefaktom zaručil ochranu.

Čo má spoločné Salvátor s hotelom Kyjev a OD Prior

Medzi interiéromi súvisiacimi s rokom 1963 mali dôležité miesto tie z bratislavského hotela Kyjev od architekta Ivana Matušíka. Keďže komplexu Kyjev a OD Prior sme na výstave venovali celý jeden panel, ušlo sa miesto aj jednej fotke z interiéru baru. Že sme urobili dobre, potvrdila reakcia významných návštevníkov výstavy 1963 – účastníkov svetového kongresu AICA, ktorých som mala tú česť po výstave sprevádzať. Zborovo totiž prejavili záujem ísť sa do dotýčnych interiérov pozrieť. Boli pozitívne prekvapení archívnymi fotografiami Kyjeva a Prioru bez reklám, billboardov a bufetových stánkov, krátko predtým totiž prechádzali okolo a terajší stav ich príliš nenadchol. Bolo veľmi ťažké, vlastne nemožné stručne vysvetliť teoretikom a kunsthistorikom z celého sveta, prečo boli interiéry Kyjeva vykuchané, prečo nie sú aspoň deponované niekde v múzeu či galérii, prečo sa rozpredávali po kusoch na bazári. Nemala som problém s angličtinou, ale s tým, čo je proste nepochopiteľné a škandalózne. Dá sa vari táto situácia vysvetliť cudzincom pár vetami, keď sa v nej strácajú aj insideri známi problematiky? Aj keď sa v posledných rokoch o komplexe Kyjev-Prior veľa diskutovalo, hlavne v súvislosti s jeho ne-vyhlásením za národnú kultúrnu pamiatku a s plánovanými zmenami na Kamennom námestí a jeho okolí, veľa vecí stále zostáva nevysvetlených a pre laickú aj odbornú verejnosť neznalú zákutí pamiatkarskej legislatívy ťažko vôbec uchopiteľných.

INTERNATIONAL
ANIMATION
FESTIVAL

F

FE

FES

FEST

A

AN

ANČ

ANČA

18.-22.06.2014
STANICA ŽILINA
ZÁREČIE, SLOVAKIA
WWW.FESTANCA.SK

ORGANISERS



MAIN PARTNERS



PARTNERS



MEDIA PARTNERS



Pravda

KINEČKO
designum

Podnet nie je návrh, nezávislý odborník nie je účastníkom konania

Na zjednodušenie sa kauza dá rozdeliť na niekoľko čiastkových prípadov. Jedným je opakovaný podnet na vyhlásenie architektonického komplexu Prior-Kyjev za kultúrnu pamiatku, ktorý niekoľko rokov ležal na Pamiatkovom úrade, ale nikdy nebol spracovaný do podoby návrhu. To je ten „drobný“ rozdiel v legislatíve, že podnet môže podať hocikto zvonka, laik aj renomovaný historik architektúry, ale návrh už musí urobiť pamiatkový úrad a poslať ho ministerstvu. Ten, čo podáva podnet, pritom nie je účastníkom konania (!), takže oficiálne ani nemá možnosť dozvedieť, čo sa ďalej deje, a nedostane ani automaticky odpoveď, ak je podnet zamietnutý. Keď už je podaný návrh, v medzičase – kým sa rozhodne, či sa daná vec za pamiatku vyhlási alebo nie – s ňou treba narábať, ako keby pamiatkou bola. V prípade Kyjeva + Prioru sa však stalo to, že ubehol veľmi dlhý čas, kým pamiatkari „skúmali“ podnet, zatiaľ čo odborná verejnosť zvonka bola v tom, že už bol dávno spracovaný návrh. Vyjadrenia pamiatkarov boli tak trochu hmlisté a medzitým bolo dosť času na to, aby noví majitelia Kyjeva začali zariadenie rozpredávať na dražbe – fyzickej aj elektronickej. A opäť, podobnosť s prípadom lekárne Salvátor nie je čisto náhodná! Súčasťou inventára (DKP), ktorý kúpou objektu Kyjeva firma získala, boli stovky, možno aj tisíce kusov – tanierov, polievkových mís, postelí, stoličiek a výtvarných reprodukcí z izieb – až po kompletný autorský interiér Lunabaru a ďalšie, špeciálne pre objekt navrhnuté sedačky a kreslá, a ako inak, aj výtvarné diela. Zatiaľ čo do dražby išli tie bežnejšie „konfekčné“ veci a prekvapivo aj interiér Lunabaru (rozpredal sa po častiach...), výtvarné originály sa vraj predávali zvlášť a nie verejne. Ak si spomenieme napríklad na mobilný artefakt od Milana Dobeša, ktorý sa dlhé roky skvel v bare, mohlo pri jeho predaji ísť o celkom peknú sumičku. Ale veď na papieri bolo všetko v poriadku, tak čo sa niekto do toho vôbec stará – ako úplný výsmech totiž vyznelo vyjadrenie zástupcu firmy Lordship pri nedávnej prezentácii projektu Kamenného ná-

mestia na magistráte, že oni sa predsa správali dobročinne, pretože vybavenie z hotela – starú posteľnú bielizeň a deky – „venovali detským domovom“. Rozdiel medzi Salvátorom a Kyjevom je v tom, že oproti deväťdesiatym rokom platí už iný pamiatkový zákon a ak by bol býval na Kyjev + Prior podaný návrh, tak by vlastníci museli pamiatkarom umožniť podrobný popis interiérov budov vrátane súpisu hodnotných súčastí zariadenia. Ich prípadný rozpredaj by bol možný až potom, čo by sa definitívne rozhodlo, že budovy za pamiatky vyhlásené nebudú. Keďže návrh ani nebol podaný, tak sa s cenným inventárom stalo, čo sa stalo. Smutným dôvetkom kauzy je vyjadrenie pamiatkarov, že nepovažovali za potrebné návrh vôbec podávať, pretože komplex Prior-Kyjev síce má hodnoty architektonické, ale vraj nie urbanistické/mestotvorné (keďže bolo kvôli nemu zbúrané staré Kamenné námestie a časť Špitálskej ulice), a že veď predsa komplex je chránený aj tak, pretože je súčasťou pamiatkovej zóny Centrálna mestská oblasť (CMO) Staré mesto. Na tomto vyjadrení nesedia dve veci – pre túto CMO zatiaľ nie je dostupný najdôležitejší dokument – tzv. zásady, ktoré jednoznačne definujú pravidlá pre akúkoľvek výstavbu (i búranie) v oblasti. Takže Prior (Tesco), Kyjev aj iné budovy sú „chránené“ neexistujúcim dokumentom. Pritom, ak by sme to brali dôsledne, tak ani kostol sv. Ladislava v tesnom susedstve by vlastne nemusel byť vyhlásený za pamiatku, pretože ho chráni to, že leží v CMO. No a druhá vec, čo nesedí je to, že pamiatkari sa podľa všetkého vôbec nezaoberali samotným mobiliárom a výtvarnými prvkami Kyjeva a Prioru – či už to boli voľné výtvarné diela a dizajnérske práce, alebo originálne detaily a zabudované artefakty. Čo by sa napríklad stalo s Kočíšovými hodinami a zvonkohrou na fasáde, ak by sa majiteľ rozhodol rekonštruovať či prestavať OD Tesco/Prior? (A existuje ešte napríklad keramický reliéf od Evy Trachtovej, ktorý kedysi zdobil bufet v starom Priore?).

Ako z toho von?

Z uvedených príkladov vyplýva, že ochrana interiérov a mobiliára budov našej modernej architektúry nie je vôbec systémová, metodicky ani legislatívne podopretá. Žiaľ, pre oficiálnych pamiatkarov 20. storočia v tomto „nie je témou“. Odborníci – historici a teoretici architektúry a dizajnu môžu bádať, galérie a múzeá môžu čosi nakúpiť, pokiaľ im to rozpočet dovoľuje, ale musia sa o ponuke najprv vôbec dozvedieť. Preto sa hodnotné diela zachraňujú skôr fragmentárne a ad hoc, ako ukazuje aj príklad „ministerských“ stoličiek Vojtecha Vilhana, o ktorých sa nedávno písalo na stránkach tohto časopisu. Keď som pre Designum pred pár rokmi písala o búraní Koliby Expo, povzdychla som si v texte, že najhoršie je, že „páchateľmi“ sú často práve architekti, čo ničia diela iných architektov. Pri interiéroch to platí dvojnásobne, veď každý nový majiteľ podniku túži zariadiť si ho po svojom a starý interiér vyhodíť, a každý architekt „má právo“ kreatívne sa realizovať, veď autorský zákon je dostatočne ohybný (?). Apelovať pritom na morálku či etiku, úctu k dielu kolegov je asi dosť naivné. Keď sme pred pár rokmi dávali dokopy katalóg a výstavu Rastislava Janáka, pri príležitosti udelenia Ceny Emila Belluša in memoriam, bola to vlastne veľmi smutná práca. Janákové originálne svietidlá a sedačky pre aerolínie v Redute alebo kompletná predajňa Supraphon (na križovatke Ventúrskej a Strakovej) zmizli bez stopy. Jeho skvelé technointeriéry kina Tatra mu dokonca pri rekonštrukcii zlikvidoval kolega, ďalší laureát Bellušovej ceny. Preto ma nedávno zamrazilo, keď som sa v novinách dočítala, že bratislavské letisko potrebuje skultivovať či obnoviť VIP priestory a vládny salónik s „vesmírnym“ dizajnom, ktorého autormi sú Vojtech Vilhan a Ján Bahna. Dovoľíme, aby ďalší skvelý interiér niekam vysublinoval? Dokážeme sa konečne poučiť z kauzy Salvátor, kauzy Kyjev a ďalších? ✘

Iva Mojžišová

* 4. apríl 1939 v Bratislave

† 26. január 2014 v Bratislave

Text a foto Adriena Pekárová



Historička a kritička umenia Iva Mojžišová je výraznou postavou slovenskej kultúry. Pre jej odborný prínos v oblasti kritiky výtvarného umenia ju Milan Hamada nazval „jednou z najvýznamnejších osobností slovenskej i československej kultúry druhej polovice 20. storočia“. Úctu vzbudzujú aj jej morálne postoje v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, ktoré zostali pevné aj napriek tlaku meniacich sa režimov, ako aj jej schopnosť udržať kontinuitu a úroveň svojej profesionálnej práce aj počas ťažkej choroby, ktorej odolávala posledných dvadsať rokov. Okrem hodnotení jej odborného prínosu pre slovenskú umenovedu a kultúru, ktoré určite ešte nie je uzavreté, je tu však aj mnoho spomienok na osobné stretnutia, ktorým sa Iva vždy rada venovala, najmä so začínajúcimi kunsthistorikmi. Tešilo ju, keď im mohla odovzdať svoje skúsenosti a podporiť ich v profesionálnom hľadaní. Každý musel obdivovať jej nezdolnosť voči tlaku osobných problémov súvisiacich s jej ťažkou chorobou. Pracovitosť a pocit zodpovednosti jej zostali dokonca, možno aj ako výzva pre mladú generáciu.

Od konca deväťdesiatych rokov som mala príležitosť spolupracovať s Ivou Mojžišovou na pôde Slovenského centra dizajnu prostredníctvom témy Školy umeleckých remesiel. Výsledkom nášho prvého kontaktu bol rozhovor, ktorý poskytla v roku 2000 pre časopis *Designum*, kde prezentovala svoj pohľad na spojenie umenia, remesla a dizajnu. Považovala za zmysluplné venovať sa tejto téme a popularizovať ju. Urobila to aj v dvoch krátkych seriáloch pre časopis *Remeslo umenie a dizajn* o Josefovi Vydrovi a osobnostiach Bauhausu. Napokon v roku 2010 ponúkla časopisu *Designum* seriál

o Škole umeleckých remesiel, ktorý sa stal základom pre jej knihu *Škola moderného videnia* a ktorá zavŕšila jej odbornú a výskumnú prácu. Kniha vyšla v čase, keď ju už Iva nemohla vidieť, ale dočkala sa ocenenia, keď sa publikácia stala knihou roka v ankete denníka *Sme*. Som rada, že toto jej čas doprial a verím, že to pochopila ako prísľub, že sa kniha bude čítať...

Iva Mojžišová sa narodila v Bratislave. Umenie bolo súčasťou jej rodinného prostredia (matka študovala aj dejiny umenia a hudby, otec ortopéd sa zaujímal o umenie), a hoci sa pôvodne chcela venovať teórii tanca, zhoda okolností ju priviedla k výtvarnému umeniu. V roku 1961 vyštudovala dejiny umenia a históriu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave u docentky Alžbety Güntherovej-Mayerovej, ktorá ju aj nasmerovala k scénografii ako téme diplomovej práce. Scénografia sa pre ňu do budúcnosti stala platformou na poznávanie moderného umenia. Práca na diplomovke jej dala príležitosť poznávať minulosť cez dobové autentické materiály, často „upratané“ z dohľadu do hĺbky archívov. Už vtedy sa natrvalo „nakazila“ príťažlivosťou štúdia prameňov a odkryvania zdrojov tvorby a konania osobností.

Počas šesťdesiatych rokov sa ako profesionálka stala uznávanou interpretátorkou súčasnej slovenskej moderny a tvorby svojich vrstovníkov. Písala eseje, kritiky a štúdie o domácich osobnostiach, ale aj o tvorbe európskych a amerických umelcov pre odborné časopisy – *Slovenské pohľady*, *Revue svetovej literatúry*, revue *Ars* a *Výtvarný život*. Skúmala historické avantgardy medzivojnového obdobia v maľbe, sochárstve, neskôr vo fotografii a dostala sa k fenoménu Bauhaus – v roku 1964

jej vyšla v Prahe štúdia *Scénická tvorba Bauhausu*, ktorou odkryla pre našu umenovedu túto oblasť avantgardy. Spoločne so svojim prvým manželom Jurajom Mojžišom, s ktorým ju spájali záujmy o výtvarné umenie, film a divadlo, sa podieľali organizačne aj koncepcne na fungovaní bratislavskej Galérie mladých. V čase normalizácie sa ako pracovníčka Slovenskej akadémie vied stiahla k spracovávaniu hesiel do encyklopedických slovníkov, aby sa vyhla ideologicky motivovaným úlohám. V práci s vecnými faktami a informáciami podloženými dokumentmi pokračovala aj pri skúmaní Školy umeleckých remesiel, ktorá sa napokon stala jednou z jej životných tém. Počas osemdesiatych a deväťdesiatych rokov využívala pracovné aj osobné príležitosti, aby sústreďovala detaily viažuce sa k fungovaniu školy, informácie, dokumenty a tlač.

Počas svojho pôsobenia v SAV (1963–1997) pokračovala vo výskume Školy umeleckých remesiel a naďalej sa venovala scénografii. V roku 1977 vydala monografiu Daniela Gálika, maliara, sochára a javiskového výtvarníka. Unikátnym počinom bolo aj objavenie návrhov divadelných dekorácií z prelomu 18. a 19. storočia v Čaplovičovej knižnici v Dolnom Kubíne. Tento nález knižne zverejnili spoločne s Katarínou Zavadovou a Máriou Kniesovou roku 1989.

Začiatok deväťdesiatych rokov aj pre Ivu Mojžišovú priniesol nové príležitosti. Na krátky čas dostala možnosť prednášať na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. Prednášky pripravovala spolu so svojim druhým manželom architektom Ladislavom Foltynom. Ataky choroby ju však donútili stiahnuť sa z aktivít na

verejnosti a sústrediť sa na prácu, ktorú umožňoval jej archív a nazhromaždené skúsenosti. V roku 1994 pripravila na vydanie zbierku svojich textov zo šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, pôvodne roztratených v rôznych periodikách a publikáciách pod názvom *Giacomettiho oko*, ktorá potvrdila nadčasovosť jej úsudkov. S odstupom pätnástich rokov vyšla ďalšia zbierka *Giacomettiho smiech?*, kde sa predstavil oblúk jej odborných záujmov od voľného umenia po dizajn. V situácii, ktorá by väčšinu ľudí presvedčila vzdať sa akejkoľvek činnosti, napísala knihu o neznámej fotografickej tvorbe svojho manžela *Fotografické etudy Ladislava Foltyna*, ktorá vyšla roku 2002. Spolu s Dagmar Poláčkovou pripravili mimoriadne a rozsiahle dielo *Slovenská divadelná scénografia 1920–2000*, vydané roku 2004.

V roku 2009 jej Vysoká škola výtvarných umení udelila čestný titul *Doctor honoris causa* a v nasledujúcich rokoch sa jej dostalo ďalších ocenení. V roku 2010 to bola 17. výročná Cena Dominika Tatarku za celoživotné dielo, výnimočné pre svoju kritickú analyticitu, jasnosť a presnosť, ale aj osobnú statočnosť a celoživotné postoje, v roku 2011 Výročná cena Združenia A-R Christmas. V tom istom roku si v októbri 2011 v Prahe osobne prevzala z rúk Václava Havla Cenu Vize 97. Jej súčasťou bolo aj vydanie knihy jej textov z rokov 1965–2004 *Kritika porozumením*, ktoré zostavil Martin Mojžiš.

Dlhodobý „kontakt“ so ŠUR a jej učiteľmi prostredníctvom dobových dokumentov, obrázkov, tlačí a výpovedí svedkov diania jej umožnil preniknúť do atmosféry doby a pochopiť význam fenoménu ŠUR pre vývoj slovenského umenia a spoločnosti

20. storočia. Po mnohých čiastkových štúdiách o úlohe školy, prednesených na konferenciách a zahrnutých do rôznych publikácií sa napokon rozhodla zosumarizovať svoje poznatky do knihy *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*. Zomrela 26. januára 2014 v Bratislave. ✕

Kabinet Školy umeleckých remesiel a pokračujúci výskum histórie ŠUR

Text Mária Rišková

Foto Ľubomír Longauer, Maroš Schmidt

Výskum jednej z najpútavejších tém našej kultúrnej histórie – Školy umeleckých remesiel v Bratislave (1928 – 1939) nadväzuje na dlhoročnú prácu historičky umenia Ivy Mojžišovej. Čitatelia časopisu *Designum* sa s jej výskumom o histórii školy stretávali v seriáli článkov počas rokov 2010 – 2012, ktorý autorka v ucelenej podobe vydala v roku 2013 pod názvom *Škola moderného videnia* (vydavateľmi sú Slovenské centrum dizajnu a Artforum).

V závere knihy v kapitole „Sme dedičmi ŠUR?“ necháva odkaz ďalším odborníkom a generáciám, aby vo výskume pokračovali: „Táto knižka bola pôvodne zamýšľaná ako príbeh, bez ohľadu na to, čo bolo povedané v predslove. Čoskoro sa však ukázalo, že by naozaj muselo vzniknúť viac príbehov a téma by sa príliš rozkošatila. Schodnejší sa zdal byť postup na spôsob mozaiky, nielen schodnejší, ale snáď aj užitočnejší. Snaha nezmieňovať sa o všetkom prináša, dúfam, možnosť hovoriť presnejšie o niečom. ŠUR totiž poskytuje viacero námetov, ktoré by stálo za to preskúmať skôr do hĺbky ako do šírky. Preto túto knižku ponúkam najmä mladým kolegom – historikom, historikom umenia, bádateľom v oblasti dejín modernej kultúry, pedagógom atď. ako základ, ako východisko k nasledujúcim skúmaniam. Dizajn a história jeho rôznych oblastí tvoria z tých tém len jednu časť. Druhou je voľné umenie, jeho moderný jazyk, pre ktorý práve ŠUR bola v Bratislave aj na Slovensku uzlovým bodom. Tam sa od maliarstva či sochárstva až po fotografiu stretali podnety u nás vo výtvarnom umení len málo alebo vôbec neudomácneného kubizmu, surrealizmu, abstrakcie, civilizmu, novej vecnosti, novej scénografie, koláže a montáže. Ďalšou témou môžu byť žiaci školy a tak ďalej...“⁴¹

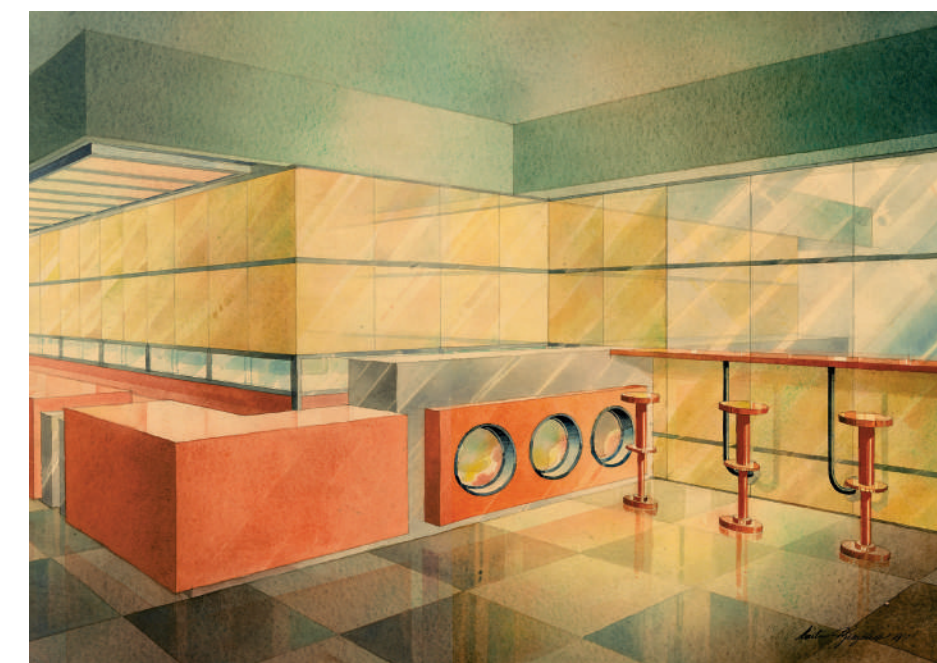
Táto výzva adresovaná kultúrnej verejnosti nezostala bez odozvy ani u tých, ktorí spolupracujú na založení múzea dizajnu, rovnako ako u členov 84 (Priatelia múzea dizajnu). Projekt združenia Kabinet Školy umeleckých remesiel podporený Ministerstvom kultúry SR iniciovali a realizovali



členovia združenia Adriana Pekárová, Ľubomír Longauer, Maroš Schmidt a Mária Rišková v spolupráci s potomkami žiakov, pedagógov, pracovníkov, podporovateľov ŠUR a ďalšími spolupracovníkmi (Klára Prešnajderová, ďalší členovia združenia 84 atď.).²

Priamym výstupom projektu Kabinet Školy umeleckých remesiel je zriadenie rovnomennej kolekcie ako súčasť zbierkového fondu SCD, ktorá obsahuje diela a ich reprodukcie, dobové dokumenty (korešpondencia, fotografie, propagačné materiály, noviny a časopisy), či publikácie autorov súvisiacich so ŠUR. Viaceré dokumenty a diela, ktoré nebolo zatiaľ možné získať, alebo sú stálou súčasťou iných zbierok a archívov, boli digitalizované a sú prítomné na účely štúdia v kópii, reprodukcii a pod.

Významnou súčasťou prípravy kolekcie je séria čiastkových výskumov, do ktorých sa zapojili autori projektu a hosťujúci bádatelia. Výskum prebieha aktívne prostredníctvom vyhľadávania pamätníkov, resp. potomkov žiakov školy, pedagógov a iných zamestnancov – autori projektu už zaznamenali rozhovory, začali dokumentovať súkromné archívy a pokúsili sa získať, či získali, príspevky z týchto archívov. Najcennejším zistením bolo, že sa nepotvrdila úvodná obava, že všetky diela z obdobia ŠUR sú už nenávratne stratené. Postupne sa objavujú diela v rodinných archívoch a každé stretnutie s potomkami tých, ktorí ŠUR ešte zažili, prináša nové informá-



cie a súvislosti. Je isté, že budovanie kabinetu ŠUR bude pokračovať ďalej. Výskum je nateraz členený na dve línie bádania: prvou je spomínané vyhľadávanie príbuzných s cieľom zmapovať jednotlivé osobnosti súvisiace so ŠUR a druhou sú komplexnejšie tematicky zamerané výskumné úlohy.

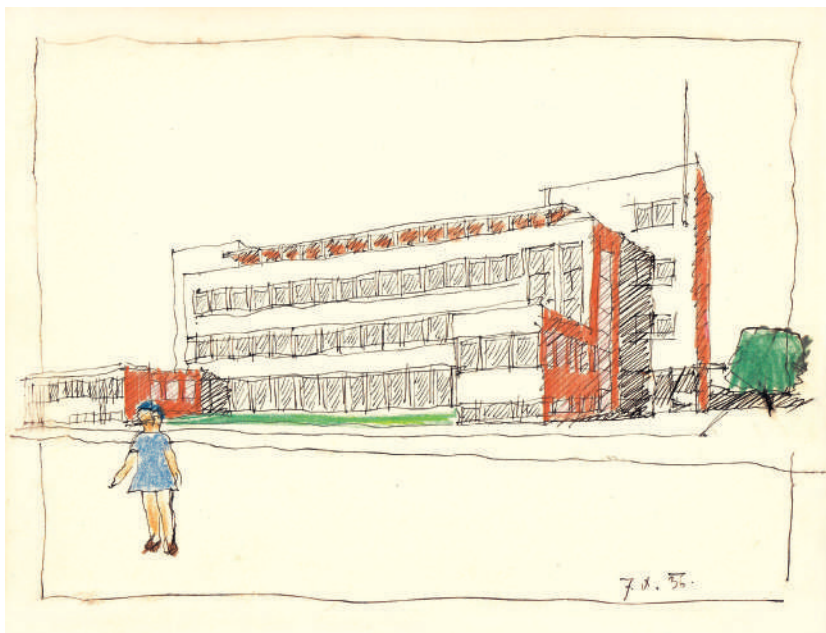
V rámci prvej časti sa bádatelia zamerali na štyri osobnosti – vyhľadali príbuzných scénografa Martina Brezina a fotografa Tibora Hontyho (ich rodiny venovali do zbierok aj ich diela), a odkryli unikátny príbeh dvoch generácií „šurkárov“ architekta Klementa Šilingera staršieho a fotografa a kameramana Klementa Šilingera mladšieho.

Martin Brezina: Návrh interiéru „obývací izba s červenou pohovkou“, akvarel, 1933(?), 427 × 315 mm. Kabinet ŠUR, zbierky SCD.

Martin Brezina: Návrh interiéru „bar“, akvarel, 1933, 580 × 410 mm. Kabinet ŠUR, zbierky SCD..

1 MOJŽIŠOVÁ, Iva. *Škola moderného videnia. Bratislavská ŠUR 1928–1939*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu – Artforum, 2013, s. 165.

2 Adriana Pekárová editorky viedla vydanie článkov v časopise *Designum* a knihy *Škola moderného videnia*. Ľubomír Longauer realizuje od roku 2002 samostatný výskum dejín grafického dizajnu na Slovensku, v rámci ktorého spracúva aj viacerých autorov z okruhu ŠUR. Aktuálne k téme ŠUR vydáva knihu vo vydavateľstve Slovart pod názvom *Vyzliekanie z kroja*.



Klement Šilinger st.: Kresba zo zošita 1, „Objekt“, A5, 1936, archív Olgy Šilingerovej.

Syna scénografa Martina Brezinu (1909 – 1997), maliara Slavomíra Brezinu, oslovil Ľubomír Longauer, keď zapožičiaval svoje práce pre výstavu ŠUR v Múzeu mesta Bratislavy, ktorá sa konala v lete 2013. Životopisné dáta Martina Brezinu sú známe, no v súvislosti s témou je dôležité pripomenúť, že „základy scénografickej tvorby získal už na ŠUR-ke, viacerí z pedagógov sa scénografi venovali, napríklad Ľudovít Fulla, Zdeněk Rossmann, František Tröster, ktorí boli významnými scénografmi svojej doby ... realizoval reklamné tabule pre Slovenskú keramiku v Modre a jeho práce napovedajú, že pracoval pod vedením viacerých profesorov ŠUR, a to Ferdinanda Hrozinku, Ľudovíta Fullu a Mikuláša Galandu.“³ Na základe návštevy u Brezinovcov sa podarilo získať do zbierok tridsať diel Martina Brezinu, medzi ktorými sú i diela z obdobia ŠUR, predovšetkým štúdie nábytku, interiérových prvkov a interiérov a návrhy scén z neskoršieho obdobia.

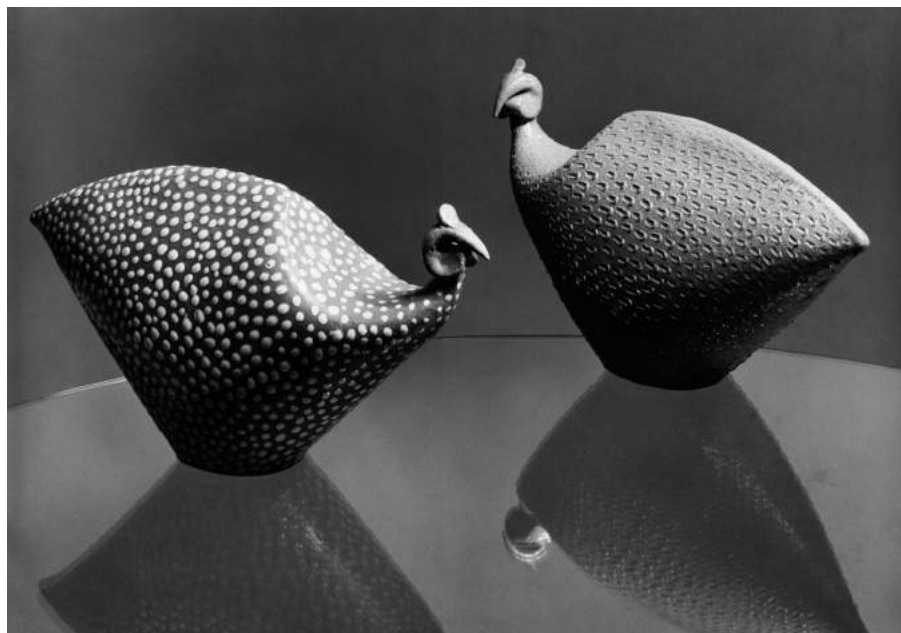
Fotografické dielo Tibora Hontyho (1907 – 1968) je rovnako známe, no opäť sa pri návšteve jeho príbuzných ukázalo, že niektoré diela ešte čakali na svoje objavenie. Rodina Hoffmannovcov sa dlhé roky venuje uchovávaniu rodinného archívu s dokumentmi a dobovými fotografiami i dielami Tibora Hontyho, Júlie Horovej a iných autorov. Pani Mária Hoffmannová a jej dvaja synovia Ivan a Peter aktívne

spolupracujú s historikmi slovenskej kultúry, poskytnú napríklad aj materiály pre publikáciu Ivy Mojžišovej, či exponáty na vyššie spomínanú výstavu. Mária Rišková a Adriana Pekárová sa stretávajú s rodinou Hoffmannovcov od začiatku budovania Kabinetu ŠUR a podarilo sa im zaznamenať cenné osobné spomienky pani Hoffmannovej, ktorá je neterou Ireny Hontyovej, manželky Tibora Hontyho. Okrem záznamov rozprávania rodinnej histórie, získali do zbierky Kabinetu ŠUR niekoľko prác od Tibora Hontyho (aj priamo z čias jeho štúdia na škole), či jeho učiteľky na ŠUR Júlie Horovej.⁴

Osobné kontakty s príbuznými ľudí zo ŠUR podnietili autorov výskumu zorganizovať 31. januára 2014 stretnutie v galérii SCD Satelit, na ktoré pozvali nielen tých, s ktorými už o téme diskutovali, ale aj ďalších pamätníkov. Predstavili im zámery Kabinetu ŠUR, doterajšie výsledky výskumu a ponúkli priestor na neformálne rozhovory. Stretnutie ukázalo aj ľudský rozmer výskumu, konfrontácia životných osudov bola dojímavá a zároveň potvrdila poznanie dôležitosti tejto etapy v našej kultúrnej histórii. Odhaľovanie súvislostí stále viac dokazuje, že pôsobenie školy vytvorilo podhubie pre výnimočný rozvoj kultúry, napriek tomu, že jej rozvoj bolo zastavený nástupom fašistického režimu. Pútavý je aj fakt, že mnohí z potomkov

žiacov, pedagógov a zamestnancov ŠUR boli a sú aktívnymi v kultúrnom živote. Boli medzi nimi dcéra vydavateľa Karla Jaroňa, dcéry filmára Vladimíra Bahnu a dcéry výtvarníka Ladislava Csádera, z Viedne prišiel na stretnutie syn maliara Adolfa Frankla.

Príbeh rodiny Šilingerovcov, ktorej členovia sa vďaka výskumu ŠUR stretli po prvýkrát, dokazuje ľudský význam podobných projektov. Túto časť výskumu inicioval Maroš Schmidt, ktorý sa na základe osobného kontaktu s Klementom Šilingerom najmladším dostal k rodinnému archívu jeho otca Klementa Šilingeru ml., fotografa a kameramana. Ten ako talentovaný žiak fotografie na Odbornej pokračovacej škole pre učňov živností grafických, dostal príležitosť navštevovať aj predmety na Škole umeleckých remesiel (školský rok 1937/1938). Jeho ďalšie odborné pôsobenie sa týkalo prevažne fotografie a filmu. Zo začiatku pôsobil v Prahe, kde bol asistentom Karola Plicku pri tvorbe publikácií, pracoval u kameramana Václava Hanuša na Barrandove a študoval u Josefa Ehma a Jaromíra Funkeho. Po skončení školy v Prahe sa Šilinger vrátil na Slovensko a krátko pracoval v roku 1941 ako fotograf a kameraman v Školfilme (Ústav pre školský a osvetový film), kde sa spoznal aj s Viktorom Kubalom. Zo Školfilmu odišiel do tlačovej služby Robotníckej sociálnej poisťovne. Po



Tibor Honty: Perličky Júlie Kováčikovej-Horovej, čiernobiela fotografia, šesťdesiate roky 20. storočia, 404 x 300 mm. Kabinet ŠUR, zbierky SCD.

komplikáciách s vládnym režimom bol nútený odísť do Berlína, paradoxne do legendárneho štúdia UFA ako pomocný kameraman, neskôr pracoval v povojnovom – nástupníckom DEFA filme. Po druhej svetovej vojne sa vrátil do Československa, kde bol zamestnaný okrem iného aj ako konštruktér v Tesle Elektroakustika, n. p., Bratislava a od roku 1965 bol výtvarným fotografom, pôsobil v Slovenskom národnom múzeu na hrade v Bratislave a pre vydavateľstvo Pallas.⁵ Kariéra jeho otca architekta Klementa Šilingera st. (1887–1951) bola pramociarejšia, po štúdiách architektúry v Prahe a študijných pobytoch v Paríži, vo Švajčiarsku, Taliansku a v USA, kde sa zoznámil s F. L. Wrightom, sa venoval architektonickej tvorbe v Bratislave. Spočiatku ako architekt referátu ministerstva verejných prác pre Slovensko, neskôr od roku 1925 do roku 1939 ako samostatný architekt vo vlastnej architektonickej kancelárii na Dostojevského rade v Bratislave. Medzi jeho realizácie patrí napríklad študentský domov Lafranconi (Nábřežie armádneho gen. L. Svobodu, Bratislava, 1927), študentský domov YMCA, dnes UK (Šoltésovej ul., Bratislava, 1923), bývalý Živnostenský dom (Kollárovo nám. Bratislava, 1928), obytné domy pre štátnych zamestnancov v Bratislave (Štetinova, Suvorovova /dnes Dobrovičova, Legionárska, dvadsiate roky 20.

storočia). So ŠUR je Klement Šilinger st. spojený funkciou člena kuratória.⁶

V rodinných archívoch dvoch rodín, ktoré sa navzájom nepoznali, našiel Maroš Schmidt dva zošity formátu A5, do ktorých Klement Šilinger st. kreslil ceruzkou architektúru, portréty a štúdie prírody, pričom niektoré koloroval jednofarebným gvašom alebo pastelkou. Predpokladáme, že zošitov s kresbami bolo viac, zatiaľ sa však našli iba dva, ktoré zostávajú v súkromných archívoch, no kresby sú v Kabinete ŠUR k dispozícii v kópii na priebežné štúdium.

Druhá línia výskumu a budovania zbierky vychádza z tematických výskumov a počas roka 2013 prebiehali predovšetkým dve dôležité aktivity: už spomínaný výskum typografie a ŠUR Ľubomíra Longauera a výskum kontaktov ŠUR s nemecky hovoriacimi krajinami Kláry Prešnajderovej.

Pripravovaná kniha Ľubomíra Longauera *Vyzliekanie z kroja*, ktorá vychádza v Slovarte na jar 2014, je pokračovaním jeho cyklu *Dejiny úžitkovej grafiky* po roku 1918. Venuje sa v nich niektorým kľúčovým autorom zo ŠUR a ich tvorbe v oblasti úžitkovej grafiky / grafického dizajnu s dôrazom na typografiu – Mikulášovi Galandovi, Ľudovítovi Fullovi, Zdeňkovi Rossmannovi, Karlovi Jaroňovi, Josefovi Rybákovi a fenoménom ako vplyv čes-

kej avantgardy, Bauhausu a medzinárodnej avantgardy, i sovietskej utópie na slovenské prostredie v medzivojnovom období. Diela, ktoré Ľubomír Longauer zhromaždil počas svojho výskumu, daroval do zbierok, spolu s ďalšími pramennými materiálmi z výskumu, čím prepojil svoj výskum s Kabinetom ŠUR. Medzi darovanými dielami sú výtlačky reklamných a propagačných letákov, pozvánok a inej drobnej grafiky, i knihy od autorov z okruhu ŠUR vrátane žiackych prác.

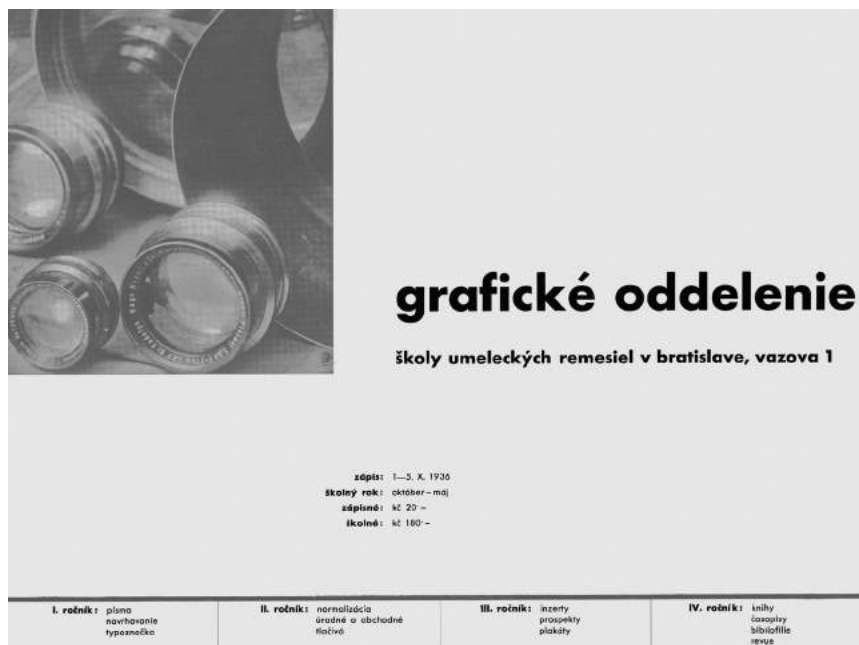
Na odkaz Ivy Mojžišovej nadväzuje aj externá spolupracovníčka združenia Klára Prešnajderová vo svojom výskume kontaktov ŠUR v nemecky hovoriacich krajinách.⁷ Dôkladným štúdiom zahraničných zdrojov môže priniesť želaný detailnejší pohľad na niektoré udalosti, ktoré sú v histórii ŠUR spomínané v doterajšej odbornej literatúre iba jednotlivými zmienkami. Snaží sa napríklad priradiť k strohým zmienkam o aktivitách ŠUR jednotlivé diela, ako v prípade informácie z výročnej správy ŠUR o doteraz

3 LONGAUER, Ľubomír. *Diela Slavomíra Breziny v rodinnom archíve Brezinovcov*. In: Kabinet Školy umeleckých remesiel, zošit 1. Bratislava : združenie 84 (Priatel'ia múzea dizajnu) v spolupráci s Oddelením zbierok SCD, 2013, s.8.

4 PEKÁROVÁ, Adriana – RIŠKOVÁ, Mária. *Odkaz fotografa Tibora Hontyho v archíve rodiny Hoffmannovcov*. In: Kabinet, ref. 3, s. 16-21.

5 SCHMIDT, Maroš. *ŠUR-ka a rodina Šilingerovcov*. In: Kabinet, ref. 3, s. 28-33.

6 Ref. 5, s. 24-25.



ŠUR, autor neznámy, žiacka práca:
Pozvánka Avant – 36, pozvánka na
Maškarný festival (predná strana), 1936,
292 × 105 mm, Kabinet ŠUR, zbierky SCD.

ŠUR, okruh(?), autor neznámy: Grafické
oddelenie Školy umeleckých remesiel
v Bratislave, náborový leták, 1936,
295 × 220 mm, Kabinet ŠUR, zbierky SCD.

nespracovanej výstave fotografic-
kého oddelenia Jaromíra Funkeho
na medzinárodnom fotografickom
salóne vo Viedni v roku 1932, na ktorý
komisia vybrala štyroch žiakov ŠUR
a ocenila ich. V časopise *Pestrý týden*
našla Klára Prešnajderová reprodukcie
fotografií, ktoré sú pravdepodobne
týmto ocenenými prácami (Václav
Vydra s fotografiou *Fľaše*, Karol Labuda
s fotografiou *Objektívy*, M. Oravec
s fotografiou *Maliarsky štetec a Kužel'*
a Floru Fribeis s fotografiou *Tulipány*).

Výsledky prvého roka existencie Kabi-
netu ŠUR a práce úzkeho výskumného
tímu zhrnuli autori výskumu aj v prvej
publikácii *Kabinet Školy umeleckých
remesiel, zošit 1*, ktorý má jednoduchú
formu katalógu s krátkymi textovými
informáciami, zoznamom diel, ktoré
sú v kolekcii, a obrazovou dokumentá-
ciou. Do výberového zoznamu diel so
zameraním na tematiku Školy umelec-
kých remesiel, ktoré sa momentálne
nachádzajú v zbierkach SCD, sú za-
radené predovšetkým diela študentov
a pedagógov školy z obdobia ŠUR. Nie
sú v ňom zatiaľ uvedené všetky knižné
publikácie, ktoré vytvorili autori spoje-
ní so ŠUR v neskoršom období a ktoré
sa nachádzajú v zbierkach. Dôvodom je
prebiehajúca evidencia prírastkov, ako
aj práca na koncepcii Kabinetu ŠUR.
Zoznam diel Kabinetu ŠUR budú ďalej
dopĺňať kurátori Oddelenia zbierok
SCD a pravidelne budú publikovať nové
prírastky zaradené do tohto speciali-
zovaného fondu. Uvedené diela boli
nadobudnuté darom alebo kúpou od
rodiny Brezinovcov a Hoffmannovcov,
od Judity Csáderovej a od Ľubomíra
Longauera. Publikácia je k dispozícii
v študovni Oddelenia zbierok SCD
v Hurbanových kasárňach v Bratislave.
Na jej vydaní spolupracovali členovia
zdrúženia 84 (Priatelia múzea dizaj-
nu) vďaka grantu MK SR. V ďalších
rokoch plánujú kurátori Oddelenia
zbierok SCD vydávať podobné súhrnné
„zošity“, ako aj priebežne publiko-
vať čiastkové výsledky pokračujúce-
ho bádania na internete a umožniť
ďalším odborníkom pripojiť sa k bu-
dovaniu kolekcie diel a dokumentov
o ŠUR na pôde múzea dizajnu. ✕

7 PREŠNAJDEROVÁ, Klára. *Výskum medzinárodných
vzťahov Školy umeleckých remesiel v Nemecku, Rakúsku
a Holandsku*. In: Kabinet, ref. 3, s. 44-49.





Grace Lees-Maffei
a Rebecca Houze (eds.):
*The Design History
Reader*. Berg, Oxford –
New York : Bloomsbury
Academic, 2010, 546 strán,
ISBN 9781847883889

V minulej časti sme sa pri opisovaní obsažnej publikácie *Antológie dejín dizajnu* venovali tzv. americkému systému ako súčasť hnacieho motora amerického raketového hospodárskeho rastu a prvého typicky amerického dizajnérskeho fenoménu – *streamliningu*. Rozmerná publikácia editoriek Grace Lees-Maffei a Rebecca Houze ponúka zaujímavé a dalo by sa povedať, povinné čítanie pre teoretikov a historikov, ale aj pre samotných dizajnérov. Editorky jej obsah rozdelili do dvoch veľkých celkov: prvá časť s názvom *Histórie* (Histories) chronologicky predstavuje výber textov skúmajúcich vznik dizajnu a dizajnérskej profesie, ich úloh, postavenia a významu v spoločnosti od roku 1676 až po súčasnosť. Druhá časť, ako napovedá aj jej názov *Metódy a témy* (Methods and Themes) sa zameriava na metodologické prístupy, vznik samotnej disciplíny dejín dizajnu, jej predchodcov, prvé snahy o jej konštituovanie až po súčasné interdisciplinárne presahy. V tomto príspevku sa budeme venovať obdobiu postmodernity a novým témam a prístupom, ktoré sa od konca šesťdesiatych rokov začali objavovať a dodnes významne rezonujú v teoretickom myslení aj dizajnérskej praxi.

Teoreticky a prakticky

Antológia dejín dizajnu / The Design History Reader

2. časť

Text Andrea Cséfalvay Kopernická

Trvalá udržateľnosť

V roku 1960 vyšla v USA rozhodujúca publikácia *Tichá jar* (Silent Spring) spisovateľky a bioložky, ale aj bojovníčky za práva žien Rachel Carstonovej a podnietila vznik environmentálnych a ekologických hnutí na celom svete. Jej kniha kritizovala používanie pesticídov DDT a ich negatívny vplyv na životné prostredie. *Tichá jar* bola prelomová štúdia vo svete, v ktorom prevládala lobby chemicko-technologických výskumov a viera v ich neobmedzené možnosti.

V súvislosti s dizajnom a udržateľnosťou sa ako prvý priekopník spomína R. Buckminster Fuller a jeho modely geodetických domov, či projekt obytného komplexu *Dymaxion* z prvej polovice 20. storočia. V roku 1957 vyvolal americký sociálny kritik a novinár Vance Packard škandál publikáciou *Skrytí agitátori* (The Hidden Persuaders), v ktorej tvrdil, že reklamný priemysel pri predajných taktikách úmyselne zneužíva psychoanalytické praktiky vyvolávajúce pocity strachu a túžob. Rovnako odvážna bola aj Packardova publikácia *Výrobcovia odpadu* (The Waste Makers) z roku 1960, popisujúca americkú kultúru odpadkov, plytvanie prírodnými zdrojmi a neetické konanie priemyselných korporácií.

Do sféry dizajnu však najvýraznejšie zasiahol Victor Papanek, rakúsky priemyselný dizajnér žijúci v Amerike. Vo svojich publikáciách kritizoval dizajnérsku profesiu pre ignorovanie ľudských potrieb a podieľanie sa na devastácii životných podmienok na celej planéte. V roku 1971 mu vyšla kniha *Dizajn pre skutočný svet: Humánna ekológia a sociálna zmena* (Design for the Real World: Human Ecology and Social Change), v ktorej kritizuje kolegov-dizajnérov pre posadnutosť imidžom a tvrdí, že zodpovedný dizajnér by mal namiesto podporovania vrtochov najbohatších vrstiev *streamlinovými toastermi* hľadať riešenia pre kvalitnejšiu existenciu v rozvíjajúcom sa svete, najmä pre menšiny, ktoré tvoria väčšinu ľudskej populácie. „Jedným z mojich prvých džobov po škole bolo vytvoriť návrh na stolové rádio. Bol to povrchový dizajn: dizajn obalu, ktorý ukrýval mechanické a elektrické vnútornosti. Bolo to moje prvé, a dúfam, že aj posledné stretnutie s imidžovým dizajnom, stajlingom, alebo inak, dizajnovou ‚kozmetikou‘.“ Papanek bol aj filozofom dizajnu so silným sociálnym a ekologickým zmyslaním. Jeho slávna veta prisudzuje dizajnu moc hýbať svetom: „Dizajn sa stal najmocnejším prostriedkom, ktorým človek tvaruje svoje nástroje a prostredie (a tým aj spoločnosť a samého seba).“ Papanek vychádzal z hĺbky ľudských potrieb, ktorým má dizajn slúžiť, a nemá sa obmedzovať iba na estetiku. Vychádzal pritom aj z vlastnej skúsenosti antropológa, keď žil niekoľko rokov v domorodých komunitách Navajov, Inuitov a Balinézanov.

67

Prelom v myslení v oblasti udržateľnosti nastal v osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Za zodpovednosťou nestojí iba dizajnér či vláda, ale plnou mierou sa na nej podieľa aj konzument. Žiada sa rozhladený a aktívny spotrebiteľ, ktorý sa zaujíma o to, čo kupuje, kto produkt vyrobil, z čoho ho vyrobil, odkiaľ pochádza a akú ekologickú stopu zanechal. V roku 1991 vyšiel projekt *Sprivodca supermarketom pre zeleného konzumenta* (The Green Consumer Supermarket Guide), ktorý uvádza ekologicky priateľské výrobky, zodpovedné podniky a podobne. Práve tu sa objavili správy o novom hnutí Troch R: *refuse, reuse, recycle* (odmietni, použi znova, recykluj).

Prelom milénia poznačil enormný záujem o tzv. *second-handovú* kultúru, ako o tom píše aj Nicky Gregson a Louise Crewe v texte *Predefinovanie odpadu: likvidácia a zdroj komodít* (Redefining Rubbish: Commodity Disposal and Sourcing, from Second-Hand Cultures, 2003). Vyzdvihujú jej filantropiu, potenciál pre morálnu ekonomiku a politickú kritiku a aj možnosť zárobku. Posledný príspevok, ktorý editorky zaradili do podkapitoly o udržateľnosti, sú *Hannoverské princípy dizajnu pre udržateľnosť* (The Hannover Principles: Design for Sustainability), ktoré pripravili William McDonough a Michael Braungart v roku 1992 pre Expo 2000. Ako tvrdí Rebecca Houze, zelený dizajn znamená v súčasnosti viac ako iba módný trend. Architekt William McDonough vidí prírodný svet ako model pre dizajn a slnko ako zdroj neutíchajúcej obnoviteľnej energie.

Rodové štúdiá, inakosť

Do myslenia o dizajne od šesťdesiatych rokov 20. storočia významne prispievajú aj feministicky orientované prúdy, výrazne ovplyvnené marxizmom, psychoanalýzou a postštrukturalizmom. Vznikli feministické dejiny dizajnu, ovplyvnené priekopníckymi dielami autoriek druhej vlny feminizmu Betty Friedanovej *The Feminine Mystique* (1963) a Kate Millerovej *Sexual Politics* (1970). Feministické dejiny dizajnu sa od začiatku snažili o podkopávanie tradičného kánonu, o znovetablovanie mien alebo činností, ktoré sa dovtedy považovali za typicky ženské, o ich prenesenie na nové miesto, teda medzi uznávané hodnoty ako niečo, čo sa podieľalo na súčasnom kultúrnom obraze spoločnosti a čomu sa dovtedy odopieralo právo na rovnocennú existenciu. Editorok poskytl v antológii téme rodu a dizajnu samostatnú kapitolu, do ktorej začlenili výber textov od Judy Attfieldovej (*FORMA/žena sleduje FUNKCIU/muža: feministická kritika*, 1989), Penny Sparkeovej (*Architektova žena*), Pat Kirkhamovej (*Humanizácia modernizmu*), Christophera Brewarda (*V londýnskom bludisku*) a Andrewa Bengryho-Howela a Christine Griffinovej (*Úspešný motorista*), avšak feministické kritické dejiny dizajnu sa objavujú v celej publikácii. Cítíme ich v článku od Debory Silvermanovej z roku 1989, v ktorom redefinuje umenie art nouveau (*Parížska výstava 1900*), v texte Nancy Troyovej a jej revízii Le Corbusierovej ranej tvorby a dekoratívneho umenia (*Koloristi a Charles-Edouard-Jeanerret*), či Emmy Ferryovej *Dekoratérov možno prirovnať k lekárom* z roku 2003. Feministická teória dejín dizajnu hľadá podľa Attfieldovej novú metodológiu pre dejiny dizajnu, vychádzajúcu zo širšieho štúdia založeného na rôzno-rodejších kritériách, a spochybňujúcu univerzálne a normatívne interpretácie dizajnu. Túto feministickú perspektívu charakterizuje ako „politickú pozíciu hľadajúcu zmeny v záujme žien“.

Postkolonializmus, antropológia

Nové nazeranie na dejiny dizajnu v rámci postmoderny priniesol aj záujem o „iné“ – o minority, náboženské, rasové, kultúrne odlišnosti. S postkoloniálnymi štúdiami sa výrazne zvýšil antropologicky podmienený výskum takmer vo všetkých oblastiach spoločenských vied, teóriu a dejiny dizajnu nevynímajúc. *Antológia dejín dizajnu* tento záujem dokladá a zároveň podporuje: antropologicky ladené texty pretkávajú celú publikáciu: Liz Linthicum *Integrujúca prax: orálna história, odev a hendikepové štúdiá* (2006); David Crowley *Nájdenie Poľska na okraji: prípad štýlu Zakopaného* (2001), Tracey Avery *Dizajn nábytku a kolonializmus: skúmanie vzťahu medzi Britániou a Austráliou v rokoch 1880 až 1901* (2007), Robert E. Wems, Jr. *Revolúcia bude predaná: americké korporácie a čierni konzumenti 60. rokov* (1994), ale aj text Susan E. Reidovej *Chruščovova kuchyňa: domestikácia vedecko-technickej revolúcie* (2005). Dokonca aj v texte Mary Guyattovej *Wedgwoodov medailón s otrokom: hodnoty v dizajne 18. storočia* (2000), ktorý sa zaoberá históriou 18. storočia, je silný antropologický kontext.

Josiah Wedgwood, zakladateľ úspešnej anglickej továrne s keramikou (a prateľ biológ Charlesa Darwina) bol známym zástancom zrušenia otroctva. V roku 1787 začala jeho továreň produkovať slávny závesný medailón s reliéfom čierneho otroka v okovách s textom *Ja nie som človek a brat?* Mary Guyatt skúma hnutie za zrušenie otroctva v 18. storočí v Británii a osobný vstup Josiaha Wedgwooda do propagácie a priamej podpory oslobodzovacieho procesu. Cez existenciu, nosenie a dizajn medailónu skúma náladu v spoločnosti, jej diverzifikáciu a názory jednotlivých vrstiev na otrokárstvo. Medailón bol určený na nosenie na krku, teda na viditeľnom mieste a mal prezentovať konkrétne politické názory. Samozrejme, otázkou zostáva, ako sa pýta aj sama Guyatt, či bol Wedgwood taký prezieravý obchodník, filantrop alebo oportunist. Po dôkladnej analýze vtedajšieho obchodu s africkými otrokmi a spoločenskej situácie, nám autorka predkladá riešenie: „... ak vezmeme do úvahy, čo sme povedali o sociálnom statuse Afričanov,

ktorí boli zainteresovaní do obchodu s otrokmi, ich vkuse, ktorý podliehal európskym predstavám luxusu, spolu s ekonomickou závislosťou Liverpoolu od obchodu s otrokmi, jasne sa sformuje názor, že Wedgwoodov zákazník bol otrokársky obchodník, ktorý jednoznačne platil za tovar s ľudským kapitálom.“

Bibi Bakare-Yusuf, nezávislá odborníčka pôsobiaca v Nigérii, sa zameriava na skúmanie rodu a kultúry mládeže v africkom svete, telesnosťou a kultúrnou kreativitou a feministickou teóriou. V texte *Vytváranie identít: prežívanie a predstavy v tanečnej kultúre Jamajky* z roku 2006 predstavuje interdisciplinárne prepojenie viacerých metód a myšlienkových prúdov v súvislosti s odevným dizajnom, v zmysle filozofie Panagiotisa Louridasa a dizajnu ako brikoláže (*Design as Bricolage: Anthropology Meets Design Thinking, In Design Studies*, 1999). Bakare-Yusuf si za objekt výskumu vybrala fenomén tzv. *divas* (primadony) tanečných sál na Jamajke, teda žien, ktoré navštevujú väčšinu tanečných udalostí, pri týchto príležitostiach sa výrazne obliekajú a sú ich stredobodom. Fenomén tanečných dív vzrástol najmä koncom osemdesiatych rokov a pretrval do konca deväťdesiatych rokov 20. storočia. Podľa jej slov, „čierne ženy pracujúcej triedy na Jamajke používajú módu na vytvorenie priestoru pre prezentáciu vlastnej identity a potvrdenia svojej autority.“ Prostredníctvom odevu dokázali tieto ženy prejať svoje pocity, ako úzkosť, násilie aj radosť každodenného života. Móda tak umožnila týmto „tanečniciam“ podkopávať patriarchálnu, triednu a (kresťanskú a rastafariánsku) puritánsku logiku, ktorá na Jamajke prevládala. Tieto ženy sa na diskotéky, v ktorých dominovalo reggae v mixe s technom, obliekali výrazne a vyzývavo, často v šatách, čo si samé doma vyrobili, alebo im ich ušili miestne krajčírky, používali lacné materiály, pestrofarebné látky, štras, glitre, bižutériu, kožu, čipku, priesvitné materiály, pričom celkový vzhľad dopĺňali výrazné černošské účesy a topánky na vysokých opätkoch.

Jamajské ženy sa na tanečné párty obliekajú výrazne a z istého pohľadu vyzývavo, pre jamajskú bohatú vrstvu príliš sexuálne explicitne, čím pôsobia lascívne a dostupne. Ich prejav odmie-

tajú jamajskí kresťania aj rastafariáni. Pre tieto ženy však nie je móda bez významu, spája v sebe socio-politickú a ekonomickú realitu vrátane rasizmu, čierneho nacionalizmu a globálnej kultúrnej a ekonomickej reštrukturalizácie. Preto je ich odev vyjadrením s mnohoznačným významom, ktorý spája v sebe „spektakulárny fetišizmus globálneho konzumerizmu a masmediálnej semiózy s africkou láskou pre ceremoniálnu pompu a oslavy.“ Autorka textu dokonca predpokladá, že ich odev je túžbou po „uspokojení duše“ a projektovaním vlastnej estetiky do sveta. „Móda tanečných sál je historický palimpsest, ktorý nám dovolí nahliadnúť do vrstiev iných historických štýlov, tradícií a symbolických systémov.“ Jej interpretácia a semiotická analýza naznačuje, že stajling v tanečných sálach je jednoznačne otázka prežitia, nadmieru imaginatívnej odpovede na triedne, rasovo a rodovo podmienené násilie homogénnej morálky hornej vládnucej vrstvy.

Do tretice by sme uviedli antropologicky vnímanú štúdiu slávneho dizajnérskeho počínu 20. storočia, tzv. fajky, loga športovej značky Nike. Od pôvodného návrhu z roku 1971, vtedy ešte študentky Carolyn Davidsonovej ubehlo už viac ako 40 rokov, a fenomén loga Nike sa rozšíril po celom svete a do nečakaných kontextov. Text lingvistu Paula B. Bicka a antropologičky Soriny Chiperovej z roku 2007 pod názvom *Identita fajky: rekontextualizácia na Haiti a v Rumunsku* podáva štúdiu o procese, ako si dizajn nachádza cestu v rôznych kultúrnych podmienkach a čo všetko môže v rôznych spoločnostiach znamenať. „Identita značky vychádzajúca z pôvodnej krajiny môže byť v rámci širokého teritória svojej pôsobnosti, v oblastiach, kde prichádza do kontaktu s lokálnymi hodnotami, mentalitou, tabu, symbolmi, historickou skúsenosťou alebo tzv. *lebensweltom* (životným priestorom) spochybňovaná.“ Autori Bick a Chiperová spomínajú fakt, že Nike chcela zo začiatku vytvoriť značku spojenú s veľkosťou a dosiahnutím cieľa a potom ju prepojiť s atletickým úspechom.

Z výskumu na Haiti a v Rumunsku vyplynulo, že fajka svetovo všadeprítomná, prechádza všetkými spoločenskými, náboženskými aj kultúrnymi vrstvami.

Autori sa originálne zaoberajú fenoménom fajky, ako sa rekontextualizovala a ako „si ľudia, tradične vylúčení z paradigmy *identity pre nakupovanie* prisvojili jej ikonografiu“, pričom mapujú jej čítanie v jedinečných kultúrnych rámcoch. „Existuje niekoľko úrovní rekontextualizácie, ktoré obohacujú význam fajky ako globálneho korporátneho znaku hodnotami vychádzajúcimi z miestnych kultúr.“ Ako príklad uvádzajú umiestnenie fajky v širokom kontexte, od komodít s falšovanou značkou: tašiek, topánok, tričiek, motocyklov až po graffiti, dokonca ako dekoratívny prvok na hrobke. Paradoxom falošných komodít Nike je fakt, že autenticita produktu v týchto krajinách nie je dôležitá. Na Haiti sa falšujú najmä tašky, v Rumunsku oblečenie. Fajka je prístupná pre všetky kategórie, pre tých, čo majú všetko, aj pre tých, čo nič nevlastnia. Navyše, v týchto krajinách sa Nike a jej fajka nespájajú s kultúrou fitness, ako to je v USA. V Rumunsku sa fajka asociuje s „V“, znakom víťazstva, s horizontálnym „J“, ako znak Michaela Jordana, alebo so znakom, ktorým sa označuje v škole správna odpoveď (odfajknuté).

Bick a Chiperová veria, že všadeprítomnosť a auratický charakter fajky vychádza z mýtického príťažlivého kúzla úspešnej americkej kultúry, ale aj vnútorného vizuálneho pôsobenia samotného znaku. Je mäkký a zároveň ostrý, je to prehupnutie a následný výstup – úzky, rozširujúci sa a na to opäť sa zužujúci tvar, akoby vystúpenie na vzdialený, éterický, nedosiahnuteľný vrchol. Dosiahnuteľné a pochopiteľné pre všetky kultúry sveta, bez toho, aby ovládali anglický jazyk. Jeho kompozícia je „kontrastom medzi nemennosťou znaku a prchavosťou človeka. Ľudia sa rodia a zomierajú... Nike je tu, aby zostala“.

Rumunské aj haitské prijatie znaku fajky medzi znaky miestneho kultúrneho prejavu hovorí o globálnej univerzálnosti obrazových symbolov. Je otázka, či sa Nike stalo väčším symbolom Ameriky ako Socha slobody vďaka svojmu tvaru, alebo úspechu samotnej značky Nike. V každom prípade interdisciplinárne zamerané štúdiá prinášajú široké možnosti bádania, s presahom do všetkých sfér ľudského pôsobenia, rovnako ako ich samotný predmet, dizajn. ✕



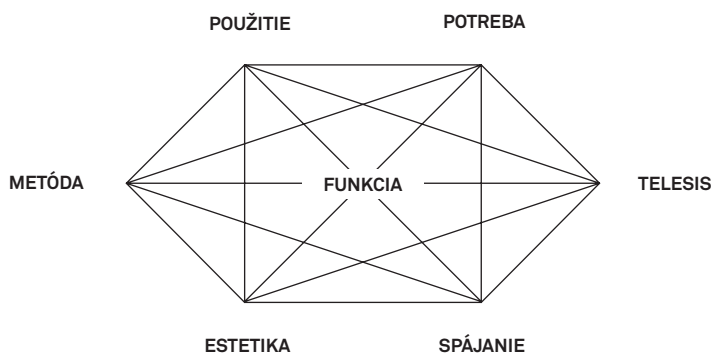
Victor Papanek

Text Ivo Flimmel
Foto archív autor

Victor Papanek (1923–1998) otec sociálneho dizajnu, autor jednej z najčítanejších kníh o dizajne, otvoril dvere k súčasnému ekodizajnu a ekologicko-sociálnemu mysleniu v dizajne.

Narodil sa vo Viedni, základnú školu však začal navštevovať v Anglicku a v roku 1932 celá rodina emigrovala do Spojených štátov. Vyštudoval architektúru a dizajn na Cooper Union v New Yorku a postgraduálne študoval na Massachusetts Institute of Technology. Počas svojej profesionálnej kariéry pracoval ako architekt, dizajnér, učiteľ a hlavne silný advokát sociálne a ekologicky orientovaného dizajnu. Mal veľké šťastie, že sa o svoje názory a skúsenosti mohol podeliť s osobnosťami, ktoré mali v tom čase veľký vplyv. Pracoval napríklad pre Franka Lloyda Wrighta v Taliesine a Taliesin Weste, alebo pre tvorcu geodetickej kupoly Buckminstera Fullera. Tridsať rokov pracoval pre Svetovú zdravotnícku organizáciu a pre UNESCO v krajinách Afriky, Ázie a Južnej Ameriky. Možno práve kvôli tomu bol taký citlivý ku všetkému, čo sa spájalo s udržateľnosťou, ktorá v tom období nebola tak často spomínaným slovom ako dnes.¹

„Všetci ľudia sú dizajnéri. Všetko, čo skoro stále robíme, je dizajn. Takže dizajn je základom všetkej ľudskej činnosti.“



Papanek vstúpil do histórie hlavne vďaka svojej kontroverznej knihe *Design for the Real World. Human Ecology and Social Change* (1971). V knihe obviňoval svojich kolegov architektov a dizajnérov zo štylizovanej a nekvalitnej práce, mrhania prírodnými zdrojmi a prispievania k zhoršujúcemu stavu prírodného prostredia. Poukazyval na ich ignorantstvo k sociálnej a morálnej zodpovednosti.²

Hneď ako kniha vyšla, začal sa na Papaneka hon. Bol zosmiešňovaný a ponižovaný kolegami dizajnérmi, vylúčili ho z dizajnerských fór. Napriek tomu bola do roku 1985 kniha preložená do vyše dvadsiatich jazykov a stala sa najčítanejšou knihou o dizajne.

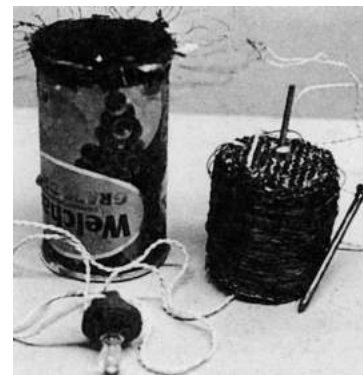
Kniha *Design for the Real World* otvorila novú líniu ekologického myslenia v dizajne. Stala sa základňou a referenciou pre ekodizajn a udržateľnosť. V jej druhom vydaní (1984) nastolil Papanek otázky, ktoré sú aktuálne aj dnes: katastrofálne následky nadbytku obalov, rastúce technologické zastarávanie a úloha, akú by mali zohrávať dizajnéri.

Svoje úsilie venoval Papanek tvorbe výrobkov, ktoré mali slúžiť hlavne potrebám ľudí žijúcich v nehumánnych podmienkach, starým ľuďom a postihnutým. Vyslovil myšlienku, že celý svet by bol lepší, keby každý dizajnér venoval aspoň 10 % svojho času, talentu a schopností návrhu výrobkov, ktoré by riešili reálne problémy. Aj keď jeho osobné návrhy nevynikali estetickou, všetky sa vyznačovali inovatívnym prístupom, inteligenciou konceptu a záväznosťou.

Ako zvykol vravievať svojim študentom: „Potrebujeme praktické alternatívy na boj proti drahým, zle navrhnutým a neudržateľným veciam. Potrebujeme výrobky, ktoré nekontaminujú, nábytok pre postihnutých, pomôcky pre ľudí s určitými chorobami, veci navrhnuté pre výchovu, pre pomoc tretiemu svetu... Je treba urobiť veľmi veľa namiesto toho, aby sme venovali náš potenciál konzumnému a neistému dizajnu, ktorý mrhá zdrojmi.“

Začiatkom deväťdesiatych rokov sa na kongrese v Centre for Design at RMIT v Austrálii vyjadril, že niet pochýb o tom, že ekologická rovnováha planéty je neudržateľná a preto je potrebné zachovať jej zdroje a suroviny a zmeniť naše najzákladnejšie predstavy o konzume, používaní, výrobe, spätnom využití a recyklácii. V opačnom prípade nebude existovať žiadna z nalinkovaných utópií budúcnosti.

V roku 1995 publikoval Papanek knihu *The Green Imperative. Ecology and Ethics in Design and Architecture*, v ktorej vyzdvihol jednu z kompetencií návrhára – predchádzať ekologickým, ekonomickým a politickým následkom spôsobovanými dizajnom na prírodnom prostredí. Dizajnér musí byť podľa neho extrémne opatrný s tým, čo navrhuje a prečo to robí. Pritom však upozorňoval na nebezpečenstvo, ktoré hrozí obrátením tohto úsilia na módnú záležitosť, ako sa podľa neho stalo začiatkom osemdesiatych rokov 20. storočia. Nechcel, aby sa reagovalo formou paniky, ale aby sa dosiahlo duchovné znovuoživenie alebo sebauvedomenie, potreba obnovenia silnejšieho spojenia medzi prírodou a ľudstvom.



Rádiový prijímač navrhnutý pre rozvojové krajiny. Úlohu batérie zohráva plechovka naplnená parafínom s knôtom, ktorý po zapálení vytvára dostatočnú energiu na aktiváciu prijímača.

↳ Telesis (neologizmus odvodený z gréčtiny): účel, stanovenie.

V knihe sa zaoberal témami, ako vplyv materiálov, doprava, proces výroby, náklady a cena, montáž výrobkov a „dizajn pre rozmontovanie“. Podľa neho budú v 20. storočí potrební dizajnéri špecializovaní na témy prírodného prostredia a výučba dizajnu sa bude musieť zakladať na ekologických myšlienkach a metódach. To je spojené so štúdiom biológie, antropológie, kultúrnej demografie a pod. Budúcnosť dizajnu vidí v premene na syntézu rôznych socioekonomických a politických disciplín, hlavne však v službe udržateľnosti života na Zemi.

Keďže v súčasnosti na každom kroku a v každej sfére počujeme módné slovo udržateľnosť, skúsme sa zamyslieť, čo naozaj znamená a prečo sa začalo tak masívne mediálne šíriť až v nedávnej minulosti. A prečo muselo pretiecť zbytočne toľko času, keď ho už v roku 1971 hlásal Victor Papanek vo svojej knihe nielen o dizajne *Design for the Real World* (Navrhovať pre reálny svet). ✕

1 PELTA, Raquel. *Victor Papanek : algunas ideas sobre ecología desde el diseño*, dec. 2011 – zdroj : <http://www.monografica.org/01/Art%C3%ADculo/2387>.

2 RAMOS, Rosío García. *Victor Papanek, el diseñador comprometido*, sep. 2012 – zdroj : <http://laarquitecturadelobjeto.blogspot.sk/2012/09/victor-papanek-el-disenador-comprometido.html>.



Správy o múzeu č. 15

Text Mária Rišková

Foto archív Oddelenia zbierok SCD

Legislativa

V januári tohto roka bola na Ministerstvo kultúry SR zaslaná žiadosť o zápis nášho múzea do Registra múzeí a galérií Slovenskej republiky pod názvom Slovenské múzeum dizajnu. Funkcie múzea zatiaľ zastupuje Oddelenie zbierok SCD, ktoré má od začiatku januára tri stále pracovné miesta. Ako kurátori a kustódi zbierok začali pracovať Mária Rišková a Maroš Schmidt. Lívia Pemčáková nastúpila na pozíciu dokumentátorky.

Priestory

Koncom minulého roka sa začala rekonštrukcia druhého poschodia našich priestorov v Hurbanových kasárňach. Rekonštruované boli depozitáre komunikačného dizajnu, fotografie, multimédií, textilu, priestory študijnej expozície, knižnice, archívu a študovne pre odbornú verejnosť.

Aktivity

V piatok 31. januára kurátori Oddelenia zbierok a členovia združenia 84 pozvali na neformálne stretnutie príbuzných žiakov a pedagógov Školy umeleckých remesiel v Bratislave. Na stretnutí uviedli špecializovanú časť zbierky Kabinet ŠUR, ktorú začali budovať členovia združenia 84 počas minulého roka s podporou grantu MK SR (viac o tomto stretnutí a výskume nájdete v článku na s 64).

V januári pokračovala v galérii Satelit výstava Vysokiej školy výtvarných umení *Typografia a tvorba písma na Slovensku*. Na výstave boli použité viaceré diela zo zbierok SCD, predovšetkým plagáty staršej generácie autorov (Vladislav Rostoka, Jozef Dóka ml. a ďalší), ale aj 3D objekt Face-to-Face Ondreja Gavaldu. Výstava komunikovala s verejným priestorom Kollárovo námestia prostredníctvom interaktívnej inštalácie Jána Šicka a Romana Mackoviča.





Prírastky

Do našich zbierok pribudlo niekoľko vzácných darov a prírastkov. Za mnohé spomeňme aspoň drevenú gitaru Lap Steel Guitar, dizajn Igor Didov (1958), ktorá bola darom Iva Didova a Jána Glembu. Od Karola Česneka sme darom získali unikátny elektrický šľahač 433N (Elektro-Praga, n. p., Hlinsko, 1960) dizajnéra Stanislava Lachmana a univerzálny rozprašovač (Slovenské závody technického skla, n. p., závod Bratislava, 1972). Osobný mikropočítač MAŤO H (štátny majetok Závadka n/Hronom, š. p., 1989), daroval do zbierok múzea Michal Tokovský. Vďaka Kláre Prešnajderovej sa zbierka komunikačného dizajnu rozrástla o knihu Panaíta Istratiho Strýc Anghel (1931), ktorej obálku vytvoril Ladislav Sutnar a knihu Petra Jilemnického Kompas v nás (1937) s obálkou Štefana Bednára v grafickej úprave Ladislava Sutnara. Maďarský minitelevízor VTTV TC 1622 OC (1978) daroval múzeu Nikolaj Nikitin. Počas stretnutia potomkov študentov a pedagógov ŠUR priniesla pani Bílková-Jaroňová vzácne zachovanú publikáciu od jej otca Karla Jaroňa Kalendárik na rok 1929 Odbornej grafickej školy pokračovacej v Bratislave.

Návštevy a stretnutia

Výstavu *Typografia a tvorba písma na Slovensku* a priestory budúceho múzea dizajnu navštívil minister školstva, vedy, výskumu a športu Dušan Čaplovič. Koncom januára sa kurátor zbierok Maroš Schmidt stretol so šéfkonstruktérom BAZ Františkom Štefánikom a dizajnérom lietadiel Mariánom Barusom. Po Milanovi Bírošovi, Jánovi Cinovi, Tiborovi Sýkorovi a Štefanovi Kleinovi išlo o ďalšie zo stretnutí s osobnosťami slovenského automobilového a leteckého dizajnu v rámci mapovania dejín dopravného dizajnu. Za účelom prehliadky možných darov z oblasti textilu a priemyselného dizajnu navštívili externá kurátorka zbierky textilu Zuzana Šidlíková a kurátor Maroš Schmidt architekta Ivana Matušíka.

Návštevy zo zahraničia

Koncom januára navštívili múzeum odborné pracovníčky Moravskej galérie v Brne, kurátorky Marta Sylvestrová, Andrea Husseinyová a Jitka Petřeková. Riaditeľ poľskej Galérie skla a keramiky Krzysztof Kucharczyk navštívil múzeum 13. februára. Návštevníci si prezreli priestory Oddelenia zbierok a prebrali s kurátormi možnosti ďalšej spolupráce inštitúcií.

Výskumné cesty

V polovici januára navštívili kurátori Oddelenia zbierok SCD na svojej pracovnej ceste kolegov na Fakulte umění a dizajnu Univerzity Jana Evangelistu Purkyně v Ústí nad Labem, kde prezentovali proces vzniku múzea dizajnu a svoj výskum. Na spiatocnej ceste sa Mária Rišková, Maroš Schmidt a externá spolupracovníčka Adriena Pekárová zastavili v Prahe, kde sa za účelom výskumu diela fotografa Tibora Hontyho stretli s rodinou Hoffmannovcov. Fotografie a zvukové nahrávky, ktoré na stretnutí vytvorili, boli použité na bádanie v rámci Kabinetu ŠUR. V Prahe sa uskutočnilo aj ich pracovné stretnutie s Ladou Hubatovou-Vackovou z Katedry dejín umenia a estetiky Vysokej školy umeleckopriemyselnej.

Publikácie o dizajne 2014 – výber

Text a foto Andrea Cséfalvay Kopernická

Tento rok sa na pulloch anglo-amerického knižného trhu objaví niekoľko zaujímavých odborných publikácií z oblasti dizajnu. Popri veľkých univerzitných vydavateľstvách a produkcii veľkých nadnárodných vydavateľských domov, ako sú *Routledge*, *Bloomsbury* alebo *Thames & Hudson*, začali do tematiky dizajnu prispievať aj malé progresívne vydavateľstvá, napríklad *Intellect*, *powerHouse Books*, *Pluto* alebo *Applied Research and Design Publishing*, nová vydavateľská platforma s hlavným sídlom v San Franciscu, ktorá sa venuje výhradne publikáciám z oblasti dizajnu a architektúry.



Efrat Tseëlon, ed.:

**Móda a etika. Kritické štúdiá
v oblasti módy a krásy, 2. diel**

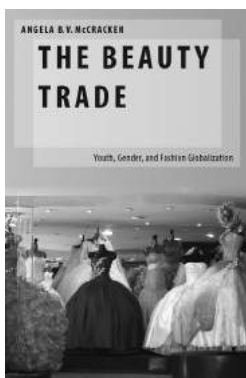
(Fashion and Ethics: Critical Studies in Fashion and Beauty, Volume II), Bristol, North Carolina : Intellect Ltd., 2014

Prvý diel zborníka *Móda a etika* vydalo nezávislé vydavateľstvo Intellect Ltd., ktoré sa zameriava na odborné texty z oblasti vizuálneho umenia, filmu, kultúrnych a mediálnych štúdií a performatívneho umenia pred dvoma rokmi. Teraz prichádza s druhým dielom teoretických úvah a štúdií opäť pod editorským dohľadom sociálnej psychologičky, kultúrnej teoretičky a feministickej autorky Efrat Tseëlonovej. Zameriava sa na problematiku moci, sociálneho postavenia a praxe medzi tvorcami, producentmi, a konzumentmi módy.



Teresa Hoskyns:
Prázdne miesto: demokracia a verejný priestor
(The Empty Place: Democracy and Public Space), Routledge Research in Planning and Urban Design, Routledge, 2014

Teresa Hoskyns, lektorka na britskej Sheffield School of Architecture vo svojej najnovšej publikácii skúma vzťah verejného priestoru a demokracie, pričom dáva do súvislosti existujúce teórie demokracie v politickej filozofii a konštruovanie verejného priestranstva. Opiera sa o teórie Chantal Mouffeovej a Jürgena Habermasa. V prvej časti knihy sa zameriava na problematiku demokratickej participácie v architektonickej praxi cez „otvorené priestranstvá“ povojnového Euston, ďalej skúma konštrukciu demokratickej identity cez feministické architektonicko/umelecké formácie, ktoré produkujú priestor písaním, performanciami a eventmi, a na záver účasť politických demokratických praktík cez sociálne fóra na globálnej, európskej úrovni, ale aj úrovni jednotlivých miest. Hoskyns tvrdí, že participačná demokracia potrebuje koncepciu verejného priestoru ako otvoreného miesta, ktoré umožní spoluexistovať rôznym modelom a praktikám demokracie.



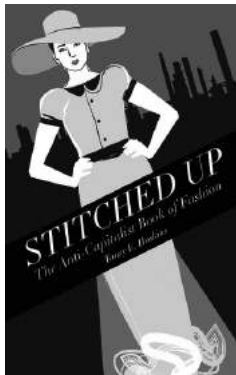
Angela B. McCracken:
Obchod s krásou: mladosť, rod a globalizácia módy.
(The Beauty Trade: Youth, Gender and Fashion Globalization), Oxford Studies in Gender and international relations, Oxford University Press, USA, 2014

Trendy v obchode s krásou závisia od preferovaných štandardov, ktoré sú pritom často rasovo, triedne aj rodovo podmienené. Angela B. McCracken cez štúdium významnej spoločenskej udalosti latinsko-amerického obyvateľstva, tzv. *quinceañery*, teda akéhosi iniciačného rituálu pätnásťročných dievčat z obdobia detstva do obdobia dospelosti, kladie otázku, či a ako sa menia normy krásy vo vzťahu ku globalizujúcej ekonomike s krásou. Na príklade mexickej *quinceañery* skúma, kto a ako stráca alebo naopak získava z globalizovania krásy a čo to znamená pre rodové normy medzi mladými ľuďmi. Spája etnografický výskum a teóriu politickej ekonomiky a prezentuje feministickú analýzu globálnej ekonomiky a krásy. V záveroch ukazuje, že globalizácia nehomogenizuje štandardy krásy smerom k západnému ideálu, skôr tieto štandardy diverzifikuje. Publikácia objasňuje, ako globalizácia v spojení s túžbou mladých po jedinečnosti umožňuje šírenie rôznorodosti kultúry v oblasti krásy vrátane alternatívnych predstáv o rodovo podmienenom výzore a správaní.



Peter Mendelsund:
Obálka (Cover),
powerHouse Books, 2014

Hovorí sa, že knihu nemožno súdiť podľa obálky, avšak treba uznať, že obálka je dôležitou súčasťou knihy a z komerčného hľadiska môže podporiť, alebo naopak znížiť jej predajnosť. Publikácia *Obálka* je zhrnutím doterajšej praxe Petra Mendelsunda, umeleckého riaditeľa vydavateľstiev Pantheon Books a Vertical Press, autora obálok mnohých ocenených publikácií, medzi nimi americkej edície knihy *The Girl with the Dragon Tattoo* a kolekcie prác Joycea, Kafku, Dostojevského, de Beauvoirovej, Bernharda a Camusa pod názvom *Milenium Trilogy*, a mnohých iných. Publikácia predstavuje vznik obálky od dodania autorovho textu cez dizajnerský proces až po jej umiestnenie na knižných pulkoch a návrhy, náčrty a kompletný zoznam obálok kníh Petra Mendelsunda.



Tansy E. Hoskins:
Prišité: Protikapitalistická kniha módy
(Stitched Up: The Anti-Capitalistic Book of Fashion), Pluto Press,
edícia Counterfire, 2014



Anuradha Mathur, Dilip da Cunha:
Dizajn vo vodnom teréne
(Design in the Terrain of Water),
San Francisco : Applied Research
and Design Publishing, 2014



Kate Fletcher, Mathilda Tham, ed.:
Sprievodca udržateľnosťou a módou
(Routledge Handbook of Sustainability
and Fashion), Routledge, 2014

Londýnske vydavateľstvo Pluto Press, založené v roku 1979 je v súčasnosti lídrom medzi radikálnymi vydavateľmi a špecializuje sa na progresívne a kritické hľadiská v politike a spoločenských vedách. *Protikapitalistická kniha módy* je debutom britskej aktivistky Tansy E. Hoskinovej, ktorá sa vnorila do exkluzívneho sveta módy, pričom odhaľuje triedne rozdiely, rodové stereotypy a nadmernú spotrebu. Vykresľuje politické a sociálne dimenzie priemyslu, ktorý podporuje a propaguje dominantné hodnoty našej doby: obraz, príťažlivosť, peniaze a sex. Ako sama Hoskins hovorí: „... moja prvá kniha, ktorú som musela napísať, pretože sa mi zdalo, že neexistuje kniha o móde, ktorá by sa zaoberala všetkým tým, čo by som chcela, aby skončilo: neznesiteľné pracovné podmienky, environmentálna deštrukcia, problémy so stravovaním, s ktorými bojujú mnohí z mojich priateľov, rasizmus, ktorý propaguje móda, odmietanie seba samých a čierna diera existujúcich túžob, ktoré sa nedajú naplniť, napriek tomu, koľko nakupujete.“

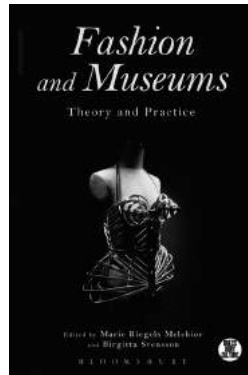
Kolekciu textov na tému dizajn a voda zostavili a editorsky zaštitili Anuradha Mathur a Dilip da Cunha, profesori na School of Design, University of Pennsylvania. Publikácia predstavuje texty dizajnérov, umelcov, vedcov a teoretikov reagujúcich na ponúkané výzvy, ktoré sa vzťahujú k fenoménu vody: jej vizualizácie, infraštruktúry, jej politiky a jej vedy. Kladú si otázku, či by sme nemali v súčasnom období neistoty a dvojznačnosti, stojacom na čoraz väčších ekonomických, kultúrnych a ekologických problémoch, znovu objaviť a obnoviť vzťah k vode. Nemali by sme sa pozrieť na projekty minulosti a súčasné projekty – mestá, infraštruktúry, budovy, krajinu, umelecké diela okom vnímajúcim vodu? Čo by znamenalo nevnímať vodu ako niečo mimo, čo iba slúži, alebo ohrozuje, ale ako miesto na osídlenie?

Odevný priemysel zamestnáva 26 miliónov ľudí, ktorí globálne prispievajú k lepším životným podmienkam, prosperite komunit, nezávislosti žien a zriaďovaniu dôležitých infraštruktúr v chudobných krajinách. Avšak módnym priemyslom v porovnaní s inými produktmi zároveň zásadne prispieva k degradácii prírodných podmienok veľkou ekologickou stopou. Sprievodca poukazuje na komplexnosť udržateľnosti a módy. Objavuje módu a udržateľnosť na úrovni produktov, procesov a služieb multidisciplinárnym prístupom, pričom kriticky skúma problémy módy a postindustriálnej spoločnosti, diverzity a práva, módy a rovnováhy medzi prírodnými, sociálnymi a ekonomickými systémami.



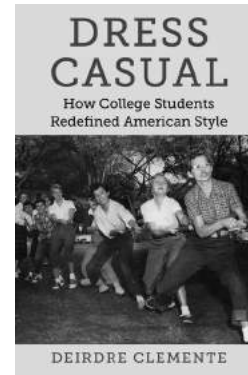
Frederike Huygen:
Jurriaan Schrofer 1926 – 1990,
Valiz, 2014

Holandský dizajnér Jurriaan Schrofer bol jedným z kľúčových postáv európskeho grafického dizajnu v rozmedzí päťdesiatych a sedemdesiatych rokov 20. storočia. Pracoval v širokej oblasti médií, od PR brožúr po interiérový dizajn, od časopisov po reklamy. Schrofer sa dnes považuje za pioniera na poli fotokníh a experimentálnej typografie. V sedemdesiatych rokoch sa výrazne angažoval aj ako aktivistický umelec. Monografia z pera Frederike Huygenovej predstavuje Jurriaana Schrofera vo všetkých jeho profesionálnych polohách – ako grafického dizajnéra, učiteľa, umeleckého riaditeľa a manažéra a aktivistického umelca.



Marie Riegels Melchior,
Birgitta Svensson, ed.:
Móda a múzeá: teória a prax
(Fashion and Museums: Theory and Practice), Bloomsbury Academic,
edícia Dress, Body, Culture, 2014

Prečo sú v súčasných múzeách výstavy o móde tak „v móde“? Publikácia si všima popularitu módy v múzeách 21. storočia a jej dosah na muzeálnu prax, pričom skúma príklady z celého sveta vrátane newyorského Inštitútu kostýmov v MoMA, Múzea módy v Bath, v Antverpách a ďalších. Zaoberá sa otázkami ako móda v múzeách priťahuje rôznorodé publikum, alebo ako kurátori v súčasnosti prezentujú cez výstavy s módou široké pole tém a problémov, ako gender, trieda či nové technológie.



Deirdre Clemente:
Neformálny odev: Ako študenti predefinovali americký štýl
(Dress Casual: How College Students Redefined American Style), The University of North Carolina Press, edícia Gender and American Culture, 2014

Profesorka histórie Deirdre Clemente poukazuje na dejinách módy amerických kampusov fenomén, ako sa študentskej mládeži podarilo zaviesť do súčasnej americkej spoločnosti (a následne do celosvetového kontextu) neformálny odev. Clemente tvrdí, že džínsy, tenisky, kraťasy a polotričká, klasická uniforma dnešného *dress casual*, priniesli školské triedy, jedálne, telocvične univerzít a vyšších stredných škôl Ameriky. Ako začiatkom 20. storočia získavali mladí ľudia prostredníctvom vyššieho vzdelávania spoločenskú a kultúrnu moc, transformoval ich vkus módu hlavného prúdu z upnutého a zošňurovaného smerom k pohodlnému. Od východného pobrežia po západ, od Ivy League po historické čierne vyššie školy a univerzity, reflektovali zmeny štýlu nové spôsoby definovania hodnôt osobného prejavu, a následne nových možností pri vytváraní vlastnej identity.

Prírastky knih v knižnici Slovenského centra dizajnu za rok 2013

1000 lights. Köln : Taschen, 2013. 639 s. ISBN 978-8365-4676-8.

1000 obalový design : nejlepší nápady pro kartony, krabice, tašky a láhve. Z angl. orig. prel. Alice Lesáková. Praha : Slovart, 2008. 320 cm. ISBN 978-80-7391-191-1. 187 s. ISBN 978-80-86863-62-7.

64. Bulletin Moravské galerie v Brně / 2008. Úvod Marek Pokorný. Brno : Moravská galerie, 2008. 180 s. ISBN 978-80-7027-191-9.

66. bulletin Moravské galerie v Brně / 2010. Úvod Marek Pokorný. Brno : Moravská galerie, 2010. 191 s. ISBN 978-80-7027-216-9.

67. bulletin Moravské galerie v Brně / 2011. Úvod Marek Pokorný. Brno : Moravská galerie, 2011. 203 s. ISBN 978-80-7027-243-5.

68. bulletin Moravské galerie v Brně / 2012. Úvod Marek Pokorný. Brno : Moravská galerie, 2012. 203 s. ISBN 978-80-7027-258-9.

ADAMSON, Glenn. **The Invention of Craft.** London : Bloomsbury, 2013. 243 s. ISBN 978-0-85785-064-5.

AIREY, David. **Logo : nápad, návrh, realizace.** Z angl. orig. prel. Helena Danihelková. vyd. 1. Brno : Computer Press, 2010. 213 s. ISBN 978-80-251-3151-0.

Architekt Virgil Droppa st. Texty: Peter Brtko, Štefan Šlachta [... et al.]. Bratislava : SAS, 2012. 59 s. ISBN 978-80-88753-75-7.

BÁRTA, Vladimír. **Banská Štiavnica – ako sme tu žili 2.** Slovenská Ľupča : AB ART, 2012. 143 s. ISBN 978-80-89270-68-2.

BÁRTA, Vladimír. **Banská Štiavnica – ako sme tu žili 3.** Slovenská Ľupča : AB ART, 2012. 143 s. ISBN 978-80-89270-73-6.

BÁRTA, Vladimír. **Banská Štiavnica – ako sme tu žili.** Príhovor Pavol Balžanka (primátor). Slovenská Ľupča : AB ART, 2012. 143 s. ISBN 978-80-89270-32-3.

BAUGHOVÁ, Gail. **Encyklopedie textilních materiálů : [příručka módního návrháře].** 1. české vyd. [Praha] : Slovart, 2012. 319 s. ISBN 978-80-7391-616-9.

BENTLEY, Peter J. **Kniha o číslech : tajemství čísel a jejich vliv na náš svět.** Z angl. orig. prel. Marek Chvátal. 1. vyd. Čestlice : Rebo, 2013. 272 s. ISBN 978-80-255-0649-3.

BERGER, Shoshana – HAWTHORNE, Grace. **ReadyMade : how to make (almost) everything: a do-it-yourself primer.** Grace Hawthorne. 1. vyd. London : Thames & Hudson, 2006. 205 s. ISBN 13:978-0-500-51338-5;

BERKA, Tomáš – BAHNA, Ján. **Vily nad Bratislavou.** Technická spolupráca Ján Šilinger. 1. vyd. Bratislava : Marenčin, 2013. 582 s. ISBN 978-80-8114-103-4.

BILAK-BALUŠÍKOVÁ, Johanna – ZÁRUBA, Alan. **We Want You To Love Type : e-a-t experiment and typography: a selection of contemporary Czech and Slovak work (1985 – 2004).** The Hague : Typothegue The Hague, 2005. 39 s. ISBN 90-809483-1-4.

BOHÁČKOVÁ, Jana. **Průvodce bytového designéra.** 1. vyd. Brno : Edika, 2013. 213 s. ISBN 978-80-266-0360-3.

BROWER, Cara. **Experimental eco-design : architecture / fashion / product.** Mies : RotoVision, 2009. 176 s. ISBN 978-2-88893-060-0.

BROWN, Simon. **Feng-shui od A do Z : prastaré umění schopné vnést do života harmonii, zdraví a štěstí i do moderních prostor a do života.** Z angl. orig. prel. Eva Dejmková. Vyd. 1. Praha : Metafora, 2012. 400 s. ISBN 978-80-7359-323-0.

BULLOCK, Adrian – WALSH, Meredith. **The Green Design and Print Production Handbook.** Lewes : Ilex, 2013. 192 s. ISBN 978-1-78157-029-6.

CÍLEK, Václav. **Prohlédni si tu zemi : i když vidíme jen obyčejné věci, stejně toho vidíme hodně.** 1. vyd. Praha : Dokořán, 2012. 261 s. ISBN 978-80-7363-419-3.

CIUPKOVÁ, Petra – HEJMOVÁ, Tereza. **25. mezinárodní bienále grafického designu Brno 2012 : 25th International Biennial of Graphic Design Brno 2012.** Brno : Moravská galerie, 2012. [350] s. ISBN 978-80-7027-252-7.

Culture Identities : design for museum, theaters and cultural institutions. Berlin : Gestalten, 2013. 256 s. ISBN 978-3-89955-474-8.

ČERNOUŠKOVÁ, Dagmar – ČERNÁ, Iveta – LIŠKA, Pavel. **Vila Tugendhat.** [1. vyd.]. Brno : Muzeum města Brna : Nadační fond Vila Tugendhat, 2008. 40 s. ISBN 978-80-86549-48-4.

DAWSON, Alexander. **Výjimečný webdesign : jak tvořit osobitě, přitažlivě, použitelné weby.** Z angl. orig. prel. Jakub Urban. 1. vyd. Brno : Computer Press, 2012. 344 s. ISBN 978-80-251-3719-2.

Design and designing : a critical introduction. London : Berg, 2012. 483 s. ISBN 978-1-84788-577-7.

Design studies : a reader. Oxford : Berg, 2009. 572 s. ISBN 978-1-84788-236-3.

Designblok 13: 7. – 13. 10. 2013 [Praha]. Praha : Profil Media, 2013. 212 s. DÜCHTING, Hajo – HELLMANN, Claudia – KOZEL, Nina. **50 Designers : you should know.** München-London-New York : Prestel, 2012. 157 s. ISBN 978-3-7913-4720-2.

Eileen Gray : sous la direction de cloé pitiot. Paris : Centre Pompidou, 2013. 231 s. ISBN 978-284426-595-1.



ELLIOTT, Christine – JABLONKA, David. **Custom Bicycles : a passionate pursuit**. David Jablonka. Mulgrave, Vic. : Images, 2010. 240 s. ISBN 9781864704235.

ERNYEY, Gyula. **Design : tervezélmélet és termékmorfálás 1750-2000**. Budapest-Pécs : Dialóg Campus K., 2001. 350 s. ISBN 963-9123-32-3.

ERNYEY, Gyula. **Muchától Rubikig**. Preklad Judit Pokoly, Lara Strong. Budapest : Ráday Könyvesház, 2010. 503 s. ISBN 978-963-9942-02-08.

FASSATI, Tomáš. **Praktická vizuální komunikace : učebnice druhé gramotnosti**. [1. vyd.]. Benešov : Muzeum umění a designu, 2009. [1000] s. ISBN 978-8087400-01-2.

Fero Guldán. Zostavovateľka Eva Trilecová. 1. vyd. Bratislava : FO ART : Malokarpatské múzeum v Pezinku, 2013. 71 s. ISBN 978-80-88973-94-2.

FIELL, Charlotte – FIELL, Peter. **New Graphic Design : the 100 best contemporary graphic designers**. Úvod. slovo Steven Heller. London : Goodman Fiell, 2013. 511 s. ISBN 978-1-84796-044-3.

Future Systems. London : Phaidon, 2006. 239 s. ISBN 10:0 7148 4469 1.

Galéria 2002 : ročenka Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002. 255 s. ISBN 80-8059-079-6.

GARDNER, Bill – FISHEL-LANE, Catharine. **Logo Creed : the mystery, magic, and method behind designing great logos**. Catharine Fishel-Lane. Beverly, Massachusetts : Rockport, 2013. 215 s. ISBN 978-1-59253-828-7.

GARDNER, Bill – HELLMAN, Anne. **Kniha logotypů : 2000 mezinárodních značek od uznávaných návrhářů**. Z angl. orig. prel. Hana Bělohoubková. 1. vyd. Praha : Computer Press, 2012. 191 s. ISBN 978-80-251-3734-5.

GEHL, Jan. **Města pro lidi**. Z angl. orig. prel. Karel Blažek a Bronislava Blažková. Brno : Partnerství, 2012. 261 s. ISBN 978-80-260-2080-6.

Graphic design in architecture. Hong Kong : Design Media, 2011. 429 s. ISBN 978-988-19739-3-1.

HASHIMOTO, Alan. **Velká kniha digitální grafiky a designu**. Z angl. orig. prel. Radim Pekárek. dotlač 1. vyd. Brno : Computer Press, 2010. 384 s. ISBN 978-80-251-2166-5.

HAVIAR, Tomáš. **Baťovská architektúra na Slovensku**. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 2012. 103 s. ISBN 978-80-8115-112-2.

HEMENWAY, Priya. **Tajný kód : záhadný vzorec v umění, přírode a vědě**. Z angl. orig. prel. Jana Novotná. Praha : Slovart, 2009. 203 s. ISBN 978-80-7391-253-6.

HNÍDKOVÁ, Vendula – VYBÍRAL, Jindřich. **Národní styl. Kultura a politika**. Jindřich Vybíral. 1. vyd. Praha : VŠUP, 2013.

HORÁČEK, Martin. **Naprej! : česká sportovní architektura 1967-2012**. Martin Horáček [...et al.]. vyd. 1. Praha : Prostor, 2012. 325 s. ISBN 978-80-87064-08-5.

HRABUŠICKÝ, Aurel. **Anton Podstraský**. Konceptia publ. Aurel Hrabušický, Filip Vančo. Bratislava : Slovart, 2013. 139 s. ISBN 978-80-556-0829-7.

HRABUŠICKÝ, Aurel. **Viliam Malík**. Konceptia publ. Aurel Hrabušický, Filip Vančo. Bratislava : SNG, 2013. 159 s. ISBN 978-80-556-0832-7.

HRNÍČKO, Václav – SEVERIN, Karel. **Lidové hračky a současnost**. Fareb. foto Jiří Půrcha, Petr Kříž. Praha : Střeďočasné muzeum v Roztokách : Úsředí lidové umělecké výroby, 1981. 16 s.

HUSTÁ, Lubica – WEISSLECHNER, Karol. **Pozemské záhrady : Bety K. Majerníková**. Texty Lubica Hustá, Mária Nepšinská, Karol Weisslechner. Bratislava : Zdrúženie šperkárov AURA, 2012. 89 s. ISBN 978-80-96854-5-6.

HYBNER, Jan. **Knižní vazby z Dunhuang : teorie knižní vazby pro studenty VŠUP**. 1. vyd. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2011. 73 s. Knihařem snadno a rychle. ISBN 978-80-86863-97-9.

HYLAND, Angus – BATEMAN, Steven. **Symbol**. London : Laurence King, 2011. 334 s. ISBN 978-1-85669-727-9.

CHATFIELD, Tom. **Digitálny vek : 50 myšlienok, ktoré by ste mali poznať**. Z angl. orig. prel. Marian Maričák. 1. slov. vyd. Bratislava : Slovart, 2013. 208 s. ISBN 978-80-556-0878-5.

JANÁK, Pavel. **Obrysy doby**. Vybrala a zost. Vendula Hnídková. 1. vyd. Řevnice : Praha : Arbor vitae : VŠUP, 2009. 294 s. Texty o architektuře, 5. zv. ISBN 978-80-87164-02-0.

JELENČÍK, Branislav. **Manažment diela architektúry a dizajnu**. 1. vyd. Bratislava : Slovenská technická univerzita, 2012. 98 s. ISBN 978-80-227-3846-0.

John Pawson Works. London : Phaidon, 2005. 263 s. ISBN 0-7148-4382-2.

JUNEK, Dušan – ROSTOKA, Vladislav. **Plagát ,91 : Triennale plagátu Trnava**. Graf. úprava Vladislav Rostoka. 1. vyd. Bratislava : O.K.O. : Slovenské Design Centrum, 1991. 128 s. ISBN 80-900939-2-2.

K dejinám dizajnu na Slovensku. Predhovor Zdeno Kolesár. 1. vyd. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2013. 358 s. ISBN 978-80-970173-6-1.

KARASOVÁ, Daniela. **GDN : ge-neze designu nábytku**. Praha : Uměleckoprůmyslové museum : Arbor vitae, 2012. 313 s., [6] s. obr. příl. ISBN 978-80-7101-103-3m.

KASAJ, Ivan – MRUŠKOVIČ, Karol. **Správa o stave mladého grafického dizajnu : report on the young graphic design**. Úvod Robert Paršo. 1. vyd. [Trnava] : Provocation Bureau, 2013. [200] s. ISBN 978-80-971132-2-3.

Komfort a styl designu české hromadné dopravy : symposium : Praha, listopad 2010. 1. část sborníku příspěvků. Komfort české hromadné dopravy. Benešov u Prahy : Praha : Muzeum umění a designu : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Prahe v spolupráci s vedeckými společnostmi ESa IID, 2011. [282] s. ISBN 978-80-87400-06-7.

KOULA, Jan Emil. **Moderní bytový interiér**. 1. vyd. Praha : Merkur, 1976. 145 s.

KRIVOŠOVÁ, Janka. **Slovenská ľudová architektúra**. 1. vyd. Bratislava : Trio : STU FA, 2012. 175 s. ISBN 978-80-89552-40-5.

KRSEK, Martin. **Nejslavnější značky Ústeckého kraje**. 1. vyd. Ústí nad Labem : PrintActive, 2009. 144 s.

Kruhy na vode 2012. Bratislava : Ústredie ľudovej umeleckej výroby, 2012. 107 s. ISBN 978-80-88852-99-5.

KURKA, Ladislav. **Architektura knihoven**. 1. vyd. Praha : Skip, 2011. 86 s. (příloha 7.s.). ISBN 978-80-85851-20-5.

L'epathie ou l'expérience de l'autre : Biennale internationale design Saint-Étienne 2013. Caracés Marie-Haude. Saint-Étienne : La Cité du Design, 2013. 351 s. ISBN 978-2-912808-56-1.





LAAN, Hans van der. **Architektonický prostor : patnáct naučení o povaze lidského obydlí.** Z angl. orig. prel. Michal Janata. Zlín : Archa, 2012. 243 s. Architektura. ISBN 978-80-87545-13-3.

LAWSON, Stuart. **Furniture design : an introduction to development, materials and manufacturing.** London : Laurence King, 2013. 224 s. ISBN 978-1-78067-120-8.

L'empathie ou l'expérience de l'autre : Biennale Internationale Design Saint-Etienne 2013. Saint-Etienne : Cité du design, 2013. 350 s. ISBN 978-2-912808-56-1.

Little book of big ideas. ISBN 978-1-4081-2001-9.

Ľudová architektúra a urbanizmus vidieckych sídiel na Slovensku : z pohľadu najnovších poznatkov archeológie a etnografie. Text: Ján Botík, Matej Ruttkay, Peter Šalkovský. Bratislava : Academic Electronic pre Národné pamiatkové a krajinné centrum, august 1998. 101 s. ISBN 80-88880-26-2.

LYNCH, Kevin. **Obraz mesta.** Z angl. orig. prel. Lenka Popelová, Jaroslav Huťa. 1. do češtiny preložené vyd. Praha : Polygon, 2004. 202 s. ISBN 80-7273-094-0.

MARÁKY, Peter. **Regionálne múzeá.** Editor Daniel Kollár. 1. vyd. Bratislava : Dajama, 2012. 128 s. Kultúrne krásy Slovenska. ISBN 978-80-8136-012-1.

MARKS, Terry – SUTTON, Tina. **Color Harmony Compendium : a complete color reference for designers of all types.** Beverly, Massachusetts : Rockport, 2009. 432 s. ISBN 13:978-1-59253-590-3;

MEIRELLES, Isabel. **Design for information : an introduction to the histories, theories, and best practices behind effective information visualization.** Beverly, Massachusetts : Rockport, 2013. 224 s. ISBN 978-1-59253-806-5.

MELKOVÁ, Pavla. **Prožívat architekturu.** Doslov Petr Kratochvíl. vyd. 1. Řevnice : Arbor vitae : Útvar rozvoje hlavního města Prahy, 2013. 199 s. ISBN 978-80-7467-047-3.

Milada Marešová: domáci biograf. Úvod Jan Mareš. vyd. 1. Řevnice ; Praha : Arbor vitae : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2009. 103 s. ISBN 978-80-87164-25-9.

MINGUET CÀMARA, Eva. **Urban bags : doseno de bolsos.** Text Eva Minguet Càmara. Barcelona : Monsa, 2009. 189 s. ISBN 10: 84-96823-69-5.

Modern Living Accessories. Editori: Andrea Mehlhose, Martin Wellner. Potsdam : h.f.fullmann, [2012]. 511 s. ISBN 978-3-8480-0041-8.

MOJŽIŠOVÁ, Iva. **Kritika porozuměním.** Usporiadal Martin Mojžiš. 1. vyd. Břeclav : Malovaný kraj, 2011. 162 s. Víze 97, sv. 13. ISBN 978-80-87269.

MOJŽIŠOVÁ, Iva. **Škola moderného videnia : bratislavská ŠUR 1928 – 1929.** 1. vyd. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu : Artforum, 2013. 214 s. ISBN 978-80-8150-010-7.

MORAVČIKOVÁ, Henrieta. **Architektúra na Slovensku : stručné dejiny.** 1. slov. vyd. Bratislava : Slovart, 2005. 183 s. ISBN 80-8085-079-8.

NEURATH, A. Robert. **Bratislava Pressburg Pozsony : jewish secular endeavors (1867 – 1938).** [Bloomington] : Xlibris : A. Robert Neurath, 2011. 321 s. ISBN 978-1-4535-9612-8.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Genius loci : krajina, mesto, architektúra.** Z angl. orig. prel. Petr Kratochvíl a Pavel Halík. 2. vyd. Praha : Dokořán, 2010. 219 s. ISBN 978-80-7363-303-5.

Obrusy, prestieranie a módné doplnky : vyše 100 motívov krížikovej výšivky. 1. vyd. Bratislava : Ikar, 2013. 96 s. ISBN 978-80-551-3278-5.

Okres Martin. Autori textov: Martin Bóna, Eva Ševčíková, Igor Turzo [...et al.]. Bratislava : Slovart : Pamiatkový úrad SR, 2012. 621 s. Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. ISBN 978-80-556-0784-9.

Okres Ružomberok. Autori textov: Ilona Cónová, Veronika Kapišinská, Peter Vítek [...et al.]. Bratislava : Slovart : Pamiatkový úrad SR, 2008. 287 s. Národné kultúrne pamiatky na Slovensku. ISBN 978-80-8085-673-1.

PALLASMAA, Juhani. **Myslíci ruka : existenciální a ztělesněná moudrost v architektuře.** Z angl. orig. prel. Lubomír Klímek. Zlín : Archa, 2012. 159 s. a Architektura, sv. 7. ISBN 978-80-87545-09-6.

PALLASMAA, Juhani. **Oči kůže : architektura a smysly.** Z angl. orig. prel. Michal Janata. Zlín : Archa, 2012. 85 s. a Architektura, sv. 8. ISBN 978-80-87545-10-2.

PARADA, Andreas. **Product sketches : from rough to refined.** Amsterdam : BIS, 2013. 191 s. ISBN 978-90-6369-309-1.

PELCL, Jiří. **Design: Od myšlenky k realizaci.** Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2012. 255 cm. ISBN 978-80-86863-45-0.

PEVSNER, Nikolaus. **Geheimreport Deutsches Design : Deutsche Konsumgüter im Visier des britischen Council of Industrial Design (1946) : Englischer Originaltext mit einer Einleitung herausgegeben von Anne Sudrow.** Editor a autor úvodu Anne Sudrow. Göttingen : Wallstein, 2012. 336 s. ISBN 978-3-8353-1018-6.

Planeta Eden: svět zítřka v socialistickém Československu 1948 – 1978. 1. vyd. Řevnice : Arbor Vitae, 2010. 246 s. ISBN 978-80-87164-34-1.

POULIN, Richard. **Graphic design+architecture, a 20th-century history : a guide to type, image, symbol, and visual storytelling in the modern world.** Úvod. slovo James Stewart Polshek, Deborah Sussman. 1. vyd. Beverly, Massachusetts : Rockport, 2012. 272 s. ISBN 978-1-59253-779-2.

POULIN, Richard. **Jazyk grafického designu: ilustrovaná příručka vysvětlující hlavní principy designu.** Praha : Slovart, 2012. 287 s. ISBN 978-80-7391-552-0.

Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos / Le Corbusier. Z angl. orig. prel. Petra Ocelková. Zlín : Archa, 2012. 199 s. Architektura, zv. 5. ISBN 978-80-87545-04-1.

REHÁČKOVÁ, Tamara. **Historické záhrady a parky Bratislavy.** Editorka Magdaléna Fazekašová. 1. vyd. Bratislava : TRIO: Fakulta architektúry STU, 2012. 111 s. ISBN 978-80-89552-27-6.

SALEM, Lionel. **Reklamní slogany: nejlepší světové slogany a příběhy stojící za jejich vznikem.** 1. vyd. Brno : BizBooks, 2013. 216 s. ISBN 978-80-265-0064-3.

SAMARA, Timothy. **Základy grafického designu: vizuální elementy, techniky a strategie pro tvůrčí grafiky.** Z angl. orig. prel. Patricie Růžičková. Praha : Slovart, 2013. 246 s. ISBN 978-80-7391-698-5.

SELLNEROVÁ, Alena – KRSEK, Martin. **Slavné vily Ústeckého kraje.** Texty Alena Sellnerová, Martin Krsek [...et al.]. 1. vyd. Praha : Foibos, 2009. 168 s. Slavné vily. ISBN 978-80-87073-04-9.

SHAUGHNESSY, Adrian. **How to be a graphic designer without losing your soul.** London : Laurence King, 2010. 176 s. ISBN 978-1-85669-709-5.





SCHACTER, Rafael. **The World Atlas of Street Art and Graffiti.** Úvod. slovo John Fekner. London : Aurum, 2013. 399 s. ISBN 978-1-78131-073-1.

Slavné vily Slovinska. Praha : Foibos, 2013. 265 s. Slavné vily. ISBN 978-80-87073-53-7.

Slovenská ľudová výšivka. Predhovor Irena Pišútová. druhé uprav. vyd. Bratislava : Ústredie ľudovej umeleckej výroby, 2011. 619 s. ISBN 978-80-88852-88-9.

SLOW/SLOW*: teória / výskum / prax v súčasnom dizajne : contemporary design theory, research and practice. Texty: Irena Dorotjaková, Michaela Lipková, Zuzana Labudová [...et al.]. 1. vyd. Bratislava : just plug_in, 2013. 189 s. ISBN 978-80-971416-0-8.

Spolok architektov Slovenska. **Cena Dušana Jurkoviča 2012.** Bratislava : SAS, 2012. 47 s. ISBN 978-80-88757-73-3.

STEMPEL, Ján – ŠVÁCHA, Rostislav – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta.

Architecture V4 1990-2008 : Czech Republic, Slovakia, Hungary, Poland. [Praha] : Kant, 2009. 195 s. ISBN 978-80-7437-000-7.

STONES, John. **Architecture: the 50 most influential architects in the world.** 1. vyd. London : A & C Black, 2010. 128 s.

Svědectví: Ženským hlasem. Preklad Michaela Freeman, Conrad Armstrong. 1. vyd. Praha : Vysoká škola uměleckopřmyslová, 2012. 345 s. ISBN 978-80-86863-44-3.

ŠEVČÍK, Oldřich. **Architekti, programy, realizace : paralelní texty ke studiu dějin a teorie architektury.** Sešit č. 1. 1. vyd. Praha : České vysoké učení technické, 2011. 343 cm. ISBN 978-80-01-04741-5.

ŠEVČÍKOVÁ, Zuzana. **Bratislava – Pozsony – Pressburg : strategické mesto – Lost City – Verlorene Stadt – Elveszett Város : sprievodca historickou pamäťou.** 1. vyd. Bratislava : Archa, 2013. 314 s. ISBN 978-80-971321-1-8.

ŠÚTOVEC, Martin – BREINER, Peter – KOSTOLNÝ, Matúš. **Roky Fica I. : výber frkov a ilustrácií z Denníka SME 2006 – 2010.** Texty Peter Breiner, Matúš Kostolný, Martin Šútovec. 1. slov. vyd. Bratislava : Slovart, 2010. 518 s. ISBN 978-80-556-0291-2.

ŠÚTOVEC, Martin. **Modrá knižka : výber frkov a karikatúr z denníka SME 2010-2012.** Predslovy Roman Pataj, Lubomír Longauer. 1. vyd. Bratislava : Premedia, 2012. 318 s. ISBN 978-80-89594-32-0.

TANCER, Jozef. **Neviditeľné mesto : Prešporok / Bratislava v cestopisnej literatúre.** Bratislava : Kalligram, 2013. 299 s. Dejiny mesta Bratislavy. ISBN 978-80-8101-665-3.

The culture of plastics. Text: Silvana Annicchiarico [...et al.]. Köln : Taschen, 2012. 399 s. ISBN 978-3-8365-3085-9.

The design history reader. Oxford : Berg, 2010. 546 s. ISBN 978-1 84788 388 9;

This is service design thinking : Basics-Tools-Cases. Amsterdam : BIS, 2012. 373 s. ISBN 978-90-6369-279-7.

UHRÍN, Tibor. **Drevo, dizajn a tradícia. Fotografie Tibor Uhrin [...et al.].** Bratislava : Ústredie ľudovej umeleckej výroby, 2012. 255 s. Tradícia dnes. ISBN 978-80-88852-97-1.

Vademecum múzejníka : výber z právnych predpisov Slovenskej republiky na ochranu kultúrneho a prírodného dedičstva. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 2005. 181 s. ISBN 80-8060-168-2.

VAN ROOJEN, Pepin – HRONEK, Jakob. **Advanced Packaging : structural package design.** Amsterdam : Pepin Press, 2010. 431 s. ISBN 978-90-5768-144-8.

VAN ROOJEN, Pepin – HRONEK, Jakob. **Basic packaging : structural package design.** Amsterdam : Pepin Press, 2010. 432 s. ISBN 978-90-5768-143-1.

VANĚK, Rostislav. **More work : Vysoká škola uměleckopřmyslová v Praze, Ateliér grafického designu a vizuální komunikace / Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, Studio of Graphic Design and Visual Communication : studentské práce z let 2006-2013 / student works from the years 2006-2013. vol. 2.** Praha : Vysoká škola uměleckopřmyslová, 2013. [300] s. ISBN 978-80-86863-74-0.

Vlastným nákladem: o ľuďoch, ktorým netreba hovoriť, čo majú robiť. Text Palo Bálik [...et al.]. Bratislava : trivjednom, [2012]. 258 s. ISBN 978-80-971120-0-4.

Wayfinding. Hong Kong : Design Media, 2012. 501 s. ISBN 978-988-15069-2-4.

WILLIAMS, Robin. **The garden designer.** uprav. a aktual. vyd. London : Frances Lincoln, 2007. 224 s. ISBN 100-7112-2632-6.

Work from China. Brno : Moravská galerie, 2006. ISBN 99937-54-84-6.

Summary



One or Several Stories?

Text by Zdeno Kolesár

Typography and Script Design in Slovakia. Commenced by Cyril and Methodius exhibition was held at the Satelit Exhibition and Information Desk of the Slovak Design Center of Bratislava at the turn of 2013. Premises of the Bratislava Hurbanove kasárne (the Bratislava Hurbánov barracks) are to house the first Slovak museum of decorative arts which is de iure still just being established, but which has, however, been de facto organizing wide-ranging events including the exhibition for quite a long time now. The event came into existence in cooperation of Lubomír Longauer, brave supporter of establishment of the new institution, with Paľo Bálik of Department of Visual Communication of the Bratislava Academy of Fine Arts. The works displayed are at the same time to become new acquisitions of the future museum of decorative arts.

The exhibition, quite large for Slovakia as approximately 90 authors were represented, offered several thought-provoking impulses. The very first one could be the manner how the works selected were adjusted and displayed. Disadvantage of the applied art disciplines as compared with the free ones consists in the fact that they are not primarily intended for presentation within exhibition premises. If their “beauty” is only attributed to their practical functionality, the viewers of applied artefacts at the gallery are then deprived of one of its important dimensions. They may not try how the juicer displayed works (or does not work) nor may not compare the poster with the theater play not in the repertoire for a long time. Graphical design as design of information closer, in terms of character, to the free disciplines, is still better off than design of three-dimensional products or architecture, especially if only presented on photographs which is commonplace exhibition practice.

The exposition at the Satelit gallery presented no less than four different manners of displaying graphical design. Yet the result was quite

a compact unity, even though that there were in fact several stories hidden behind the seemingly logical and chronological “story” with a point. The very name of the exhibition implied the same – *“Typography and Script Design in Slovakia. Commenced by Cyril and Methodius.”* Although Cyril and Methodius might really have commenced script design in our country (in its widest definition), but it is hardly the case of typography (its origin is connected with invention of book printing) and whether it really happened “in Slovakia” is very disputable in purely geographical terms as well. Although the name of the exhibition was contradictory, yet it enabled inclusion of several development lines in just one whole. They, variously connected and influencing each other, were and still are determining the profile of script creation in Slovakia.

Igor Didov The Man Who Created Character of the Slovak Industrial Design

Text by Maroš Schmidt

Igor Didov (1931– 2002) was designer and art historian. He was never idle as he was permanently designing and a pencil and paper formed an integral part of his personality. Designs of trademarks, pictograms, posters and promotional leaflets were followed by those of industrial products, Barocco balustrade, apartment interiors and records of ideas for discourses on visual arts and design in his sketchbooks. This is what Igor Didov was like and those who knew him are aware of the fact. Even though that I was not that lucky, I attempted to make a story of the designer with extraordinary talent, incredibly broad range and sense of design from the memories of his son Ivo Didov and from what his friends and colleagues František Burian and Marián Drugda told me as well from the materials available. The vast quantity of sketches preserved that are immediate records of Didov's thinking as designer is very broad in terms of the topics.



It follows from what his son Ivo Didov said that many of his sketches were coming into existence when watching television and were in fact a part of his relaxing at home. Some of his drawings in the sketch-books were continued as detailed drawings, technical drawings and models. As many of them were realized, his home archive only contained those not produced.

After graduation from university (he studied art history and history at the Faculty of Arts of the Comenius University of Bratislava in the period from 1953 to 1958) he started to fully design products and to work in the area of graphical design. The items that he worked on were not always just industrially produced products. Interesting is Didov's lap steel guitar that he made in 1958 and that himself played.¹ In 1959 he drew a whole range of thermometers intended for outside or inside use (refrigerators or baby bathtubs). Sketch of poster for Stadion and JAWA 50 mopeds of March 1, 1959 for PPD Žilina dates back to the same year. In the very same year a simple lamp was sketched and realized as functional model. The small table lamp had a simple construction similar to those designed in that period by Jozef Hurka for Napako Praha or by Pavol Košťán for Pokrok Žilina. No further information is unfortunately available on the production destiny of the lamp. One year later he participated in the artistic and industrial part of the government competition announced by the production departments at the occasion of the 15th anniversary of Czechoslovakia Republic as people's republic.² Other series of plugs, switches and sockets for Kablo Bratislava came into existence shortly. It is a shame that those very practical and timeless designs were never realized. In December 1961 the competition works were purchased by the Slovak National Council and on the basis of an administrative agreement transferred to a gallery. The items so purchased became the very first acquisition of the newly established Department of Applied and Industrial Arts of the Slovak National Gallery.

Igor Didov began to actively participate in the artistic and social events. He worked as lecturer at the Bratislava Academy of Fine Arts, head of Applied and Industrial Arts Department of the Slovak National Gallery, worked at the Directorate

of Education and Culture, later as director of the Council for Visual Art Culture and Production in Slovakia, in the seventies he was director of Industrial Design Institute and at the same time also worked as teacher of the Secondary Technical School of Košice. Concurrently he actively realized his own designs for industry, participated in competitions and organized several collective exhibitions of authors active in the field of applied arts included those held abroad.

- 1 After searching actively for Igor Didov's lap steel guitar we managed to acquire it from Ján Glemba. It was included in the collections of the future Slovak Design Museum. The guitar is fully functional. Igor Didov's attitude to music may also be traced in his sketches of poster and record covers dating back to late fifties. Unfortunately they were never realized.
- 2 He handed a series of plaster and modurit models – typewriter, bicycle spotlight, screwdriver, needle file handle and plug over to the collecting center of the Slovak Visual Art Fund.

Letter from New York: Hundred Years with Positive Results

Text by Eduard Toran

After a long career in architectural, design, photography, lecturing and museum activities in New York, Dr. Edward Toran contemplates in this article the positive outcome of the a century of design developments in Slovakia (1914-2014). The author lived in Czechoslovakia until 1968, and was involved in organizing the fields of applied arts and industrial design after WW2.

Given the contemporary orientation of the Slovak industry towards the production of automobiles, the author illustrates some historic moments of this European century mentioning famous automobiles, such as the 1914 car in which the Austrian archduke Franz Ferdinand was assassinated in Sarajevo, starting WW1, the American Studebaker trucks of WW2, and the latest Slovak design, the flying car Aeromobil. His point: design has to be able to play a most import-

ant role in any future direction of the national economy.

New Year of 2014 completes the hundred years from the outbreak of the World War the First which resulted in the break-up of Austria-Hungary, establishment of Czechoslovakia and later its division. Quickening boom of technologies influenced revolutionary changes in the way of life. Tasks and positions of designers were and still are changing. Classical principles on beauty of products dating back to the period of England's industrialization in the 19th century underwent adaptations. Knowledge of history facilitates preparation for the future.

What I am learning about in New York on one hand is the East: Bratislava as well as about Davos, Switzerland that inconspicuous world leaders making decisions on nations, funds and industry meet at this winter; I also learn about the West on the other hand: technological novelties changing our lives were arriving from Silicon Valley as well as about the world innovation center of Sen-Chen close to Hong-Kong. This is where your intellectual property may be stolen – before your design is produced, it may already be sold by your competitors. There is a joke: God made Heaven and Earth and everything else will be made MADE IN CHINA. Some most recent inventions are not even talked about before the investments made yield profit and the products prepared for the market are not sold out. Design may as needed be aimed at moral and physical wear and tear of the products.

Slovakia, country now concentrated especially on automotive industry, catches up with the international platform of design. The past hundred years were analyzed by the historical story of automobile of 1914 and there is no harm in taking notice of the new city transport possibilities that came into existence since then. "Moving machines" of the Segway-type will one day take a part of transport over and the cars will decrease in number then. City planners push cars away from the streets and even one of the busiest crossroads of the world - Times Square of New York – became a pedestrian mall. This spring Finnish paper producer - UPM-Kymmene – comes up with a new design of car bodyworks made of wood which will reduce the

weight of such car. Wood was used to build cars by Gottlieb Daimler in 1885 already, so this is just another lesson for the future learnt from history. And just another utopia was realized recently - Aeromobil, a flying car of Slovak designer Štefan Klein - took off and it is promised that it will play a role in transport in such distant regions of the world such as Russia China and Australia.

Technological development brings results that may not be planned. The hundred years show that the empires that were to last for thousand years ceased to exist after several years and the anti-capitalist people's socialism was turned into capitalist system of government. Design must be ready to promptly adapt itself and to play an important national economic role in any future of the Slovak industry. American humorist Yogi Berra says: "It's tough to make predictions, especially about the future."

VASAVA: Experiment and Continuous Discovery as Lifestyle

Text by Eva Kašáková

VASAVA is a multimedia studio of Barcelona established seventeen years ago by father and son – Toni and Bruno Sellés. Toni was an experienced creative director of an advertising agency, while Bruno was a graffiti artist. Together they established an untraditional company profile - besides eighteen designers there is no accountant or administrative staff. Their work is exceptional for surfing across many graphical disciplines and combining creative skills of the team as a whole from typography and illustration to interactive design and animation. Passion for experiment and new technologies and efforts not to be pigeon-holed in just one style drives them forward. The best word to describe the VASAVA studio is cross-media, but as the designers themselves say: they try hard to avoid just aesthetical solutions, look for a solid base and an idea based on strong concept instead.



But how a small and obscure studio became a designer team sought-after internationally? Toni, Bruno and their associate Enric Godes especially emphasize their own, non-commercial projects in this regard. These are just those projects thanks to which they found a place on the map of the world design and that brands such as Adobe, Nike, Diesel, Budweiser, Luis Vuitton and many others gradually became their clients. Their own independent experiments do, however, still form an integral part of their works after big orders are placed. It is an opportunity to have fun and to enjoy creative freedom outside the sphere of commerce and so they create movies, objects, typography or just anything that they find pleasure in. VASAVA is not just business, but in particular lifestyle based on finding solutions in unexpected situations and experiments in the field of visual arts. Their success confirms that connecting and working together brings strength which may also inspire Slovak designers – VASAVA is one of the guests invited to the ByDesign conference to be held in Bratislava in May.

What May Graphical Design Achieve?

Text by Sonia de Puineuf

Two interesting “winter” exhibitions of graphical design were concluded in Paris in March 2014: *Typorama* on the works of *Philipp Apeloig*, French typographer, held at the *Les Arts Décoratifs* museum, and *The Happy Show* presenting extensive works of Stefan Sagmeister, graphic artist of Austrian origin, on happiness, held at the *La Gaité Lyrique*. The two almost antinomic projects exemplarily imply that graphical design is a rich creative field that completely different personalities may find their places in. It is then interesting to contemplate them.

Philippe Apeloig is a renowned French graphic artist whose creative approach draws on the rich European modernist tradition interpreted on the basis of his own playful poetics. His logotypes for important French museums (nowadays he works on the visual identity of Louvre Abu Dhabi) distin-

guish themselves by great elegance the fundamental element of which is a rigorous grid. Apeloig's approach of typographical compositions is of special personal nature as it is based on his first love – dance. That is why many inscriptions consist of letters placed in a nearly choreographical order becoming thus independent from the grid in a perfectly controlled rhythmic. Letter forms are at the same time deformed and their new morphology is charged with the utmost figurativeness: it reflects the information conveyed and at the same time fictitious space on a two-dimensional material comes into existence.

Stefan Sagmeister is a graphic artist known for his rich graphical works (his covers for albums of Rolling Stones or Lou Reed albums are even known to the wider public) and the intention of his *Happy Show* is to invite us to perceive the graphical design in a completely different fashion. *Sagmeister*, constantly occupied with his search for happiness, draws the audience into his experiments, surveys, movies and other crazy typographical ideas. He completely expelled the conveyor of the information or rather occupied his place. His own feelings, reflections and endeavors form the principal source of creation of original works. This is basically absolute artistic approach of graphical design: text, graphs and images are combined to form various compositions that *Sagmeister* uses to offer the audience an opportunity to contemplate individual ways how to achieve happy life.

Monograph on Anton Cepka

Text by Mária Hriešik Nepšinská

In early 2013 monograph on Anton Cepka, an important Slovak jewelry-maker and founder of the jewel studio at the Bratislava Academy of Fine Arts, drawn up by Matúš Cepka was published. Although the publication in the first place brings the picture overview of the works of the world renowned author active in the area of jewelry as part of the applied arts, his monumental or more intimate sculptures that were until now within the context of the Slovak plastic art disregarded are included, too. The publication of 223 pages divided into five chapters includes nearly 300 picture reproduction of jewels and sketches,

studies and models not published so far as well as photographs of objects and sculptures created for particular architectural premises. Several documentary photographs from the author's life were also added for the sake of completeness.

Four art theoreticians from Slovakia, the Czech Republic and Germany produced the texts of the publication. They bring view of Anton Cepka's works in domestic and international terms. Context of birth and formation of the Slovak and Czech artistic jewelry that was gradually emancipating as an independent artistic discipline starting from mid-20th century is presented to the readers in the introduction by the Czech theoretician Alena Křížová (*Initiation Role of Anton Cepka*). Roughly half a century of continuous and concentrated operation in the field of silver is chronologically presented in the chapter on jewels by the Slovak theoretician Ágnes Schramm (*Jewel*). The Munich success achieved by the award-winning collection of jewels (his final thesis) is followed by a list of international presentations including creation of contacts with gallery owners and prominent European jewelry-makers during various symposiums and exhibitions in the sixties, the favorable period to establish cooperation with foreign partners. Exceptional works by Anton Cepka were not passed unnoticed by the domestic institutions, either and became a part of the leading collecting institutions of Prague, Brno and Bratislava (collections of the Slovak National Gallery also include the most numerous collection of Cepka's jewels dating back to the period from 1963 to 1990).

Text by Slovak theoretician Sabina Jankovičová (*Objects for the Architecture*) covers the monumental works of Anton Cepka, by the way a member of the concretist club. That part of his works was until now marginalized, but Cepka's interior and exterior sculptures, wall reliefs, ceiling light sculptures, boundary walls and independent kinetic objects form an integral part of his life-long work. His architectural realizations are, in terms of expression, connected with the jewels that he made, are quite rare, yet distinctive. Geometrical abstraction perceived in minimalist fashion, kinetic elements, constructional lines within the area and space as well, symmetry and asymmetrical violations, tension between substance and



Fórum dizajnu 2014

empty space clearly refer to the more minimalist form of his works. His monumental works for architecture still rank within our context among the first-quality and radical realizations within the public space. View of the contribution by the Czechoslovak jewel production and especially that of Anton Cepka is brought by German theoretician and curator of *Die Neue Sammlung – The International Design Museum Munich*, Petra Hölscher (*Anton Cepka and Munich*).

Monograph on Anton Cepka presents within the context of the Slovak art jewelry a great contribution to the development of awareness of this artistic medium. It is beyond doubt that the publication will become a frequently leafed through publication to provide young generation of the Slovak jewelry-makers with inspiration and motivation for their works.

The 2014 Forum Design

Text by Helena Veličová

In the period from March 11 to March 16, 2014 there was 17th Design Forum, a selective exhibition, held within the framework of the 2014 Furniture and Housing international fair at the premises of Agrokomplex of Nitra. The project of the Slovak Design Center realized in cooperation with the Bratislava Academy of Fine Arts on annual basis provides a platform to support author design of professional designers, artists, producers as well as of the students of universities, colleges and high schools specialized in design. Diversity of the exhibitors creates numerous confrontations and comparisons not just within the individual categories or among them, but in terms of the exhibition and the fair as a whole even between author solitaires and mass produced furniture and apartment accessories. The element to unite them is on the contrary the topic which is every year to reflect the principles, procedures and issues present in the field of design. The Design Forum was this year named by its curators Katarína Hubová and Adriena Pekárová *The Outside Like Home – Design for the Interior and the Exterior*.

The fundamental idea of the topic selected is mutual interconnection between the environments that we live in. Efforts to carry our natural

requirement for pleasant and first-quality interior premises that we live, work and rest in, also to the exteriors that are not often paid enough attention. These are just the squares, streets, parks, gardens or playgrounds that we spend major part of (not just) leisure time in and the appearance of which and the feeling that we have once there should be paid attention. Positive influences of the nature and the natural materials should *vice versa* be made use of in furnishing the interiors. The authors were then facing a challenge to create and to submit those of their products, prototypes or functional models that integrate specific qualities of interior and exterior design and may be placed and used in various environments or at least evoke such various environments.

The highest number of exhibits was within the domestic and foreign schools represented presented by Department of Design and Department of Textiles of the Bratislava Academy of Fine Arts and Desk of Masonry and Desk of Design and Wood Shaping of the School of Applied Arts of Josef Vydra. Together with the Slovak Technical University of Bratislava, the Technical University of Košice, the Technical University of Zvolen and foreign schools represented by the Mendel University of Brno, the Prague School of Decorative Arts and Moholy-Nagy Művészeti Egyetem of Budapest they brought a large scale of diverse approaches of the topic concerned to the Design Forum. From among the works of the established professionals presented there were free artistic and designer works on one side, while mass producers were then on the other one. The Design Forum Prize awarded forms a traditional part of the event. The Slovak Design Center annually awards the prize to the most interesting exhibit, author or school. This year the prize goes to the School of Applied Arts of Josef Vydra. Special prize of the Design Forum was awarded to Lucie Rožanská, student of the Institute for Furniture, Design and Housing of the Mendel University of Brno. All of the prize-winning works did not just correspond to the *leitmotif* of the exhibition – *The Outside Like Home*, came up with new solutions in the area of design and furniture creation, but excellent quality of their workmanship was also commonplace.



Dizajnéřky a architektky v tieni? Príklad Eileen Grayovej

Female Designers and Female Architects Overshadowed? Example of Eileen Gray

Text by Jana Oravcová

Art produced by women is recently paid more attention than before and the fact is proved by numerous exhibitions organized especially by renowned foreign museums. Following exhibition of Louise Bourgeois (2008) and collective exhibition of contemporary female artists *elles@centrepompidou* subtitled *Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne (Female Artists in the Collections of the National Museum of Modern Art)* held from May 27, 2009 to February 21, 2011 at the Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou of Paris, in 2012 the well-respected museum came up with exhibition of French-Irish designer *Eileen Gray* (February 20 – May 20, 2013).

Exhibitions of Eileen Gray (1878 – 1976) at the Paris Centre Pompidou, Musée national d'art modern and the Dublin National Museum of Ireland brought retrospective view of her broad-scale works. She was not only presented as a modernist architect and designer of iconic pieces of furniture as she may have been perceived until now, but as a broad-scale female artist who was active in the areas of diverse artistic media and techniques – from photography to textile, from paintings to architecture. Many works (furniture solitaires, carpets, models, paintings, drawings, photographs, models and documents) exhibited together for the first time do not only prove her diverse creative interests, but exceptional connection between technical skill and inimitable poetics that she achieved in wood lacquer technique, but in the new concept of space and relation towards furniture and objects as well. The philosophy as implied by many current researches, but the very exhibition as well, makes the works of Gray with her synthetic approach relevant to *gesa-*



Sublimujúce interiéry 20. storočia Pokus o náčrt hlavných problémov

*mst*kunstwerk. Equally important is to remark that she embodied a new kind of femininity in the area of modern architecture and design (in the environment dominated by males). Eileen Gray does not represent a forgotten female architect who necessarily needs to be reminded anew. Thanks to her works she is to the contrary noticeable in the history of architecture and design and she as female artist could assert herself among men. Eileen Gray was a strong, lively and talented woman with sense of art and progress, too, (she loved cars, even drove them until she was eighty and was even of the first women flying aboard an airplane). And so she is beyond doubt one of the most important personalities of architecture and design of the 20th century and one of the most significant women of the field whose works influenced the following generations.

Sublimating Interiors of the 20th Century. Attempt to Sketch the Main Issues

Text by Zoja Droppová

There is a beautiful and unhappy house at Panská in Bratislava. It was built by constructor Ferdinand Kittler (1904) and is nowadays protected as historical monument. Tourists admire and photograph the house from the outside, but they in vain try to look inside through the dirty widow glass. Once renowned premises situated in the basement are not open to the public for over 15 years now. Locals passing by just sigh and the younger generation does not in fact know any other condition of the house. Those guessing that the house with pharmacy Salvátor is concerned, guess right. It is an example model how simply a priceless monument may be lost – if there are enough “mischances” and enough people who do not directly harm, but who “only” fail to act, although they should do so. Helplessness in saving historical interior and inventory of the pharmacy dating back to the 17th and 18th centuries is still a nightmare of art



historians, museum staff and preservationists. Salvátor might serve as lesson for all similar cases as to what should be avoided and what issues the prevention should be aimed at. A Story of the Pharmacy is a precedent and an example model for all similar cases and in the nineties it even signaled all peripeties that we now experience in Slovakia when trying to save or at least to document interiors of buildings dating back to the previous century. What in fact happened and why the locals or visitors of Bratislava may not feast their eyes on the priceless styled interior?

The first mistake was made shortly after the revolution as the new laws on restitution and privatization were made use by various wheeler-dealers. This is the only explanation of how a person employed at the pharmacy under the Communist regime for some time managed at that early capitalist stage to privatize the furnishings of the pharmacy from ministry of health for the "residual" value amounting to just a few thousand of the then crowns. It is also interesting that even the furnishings dating back to the Barocco period and to the 19th century and early 20th century was recorded as „low value short term items (sic!) within the inventory, it means that the items were recorded in the same manner as any other furniture pieces – regular office chairs or waste bins. So unique Barocco pharmacy closet with golden carved extension was only referred to as "closet" within the inventory and its sale for a handful of crowns was administratively all right. If the pharmacy, even though with its new owners, was still operating and remained available to the public and research by experts, we may be astonished by the strange transfer of its historical inventory to a private owner, (if we ever learnt of it at all) and file a motion to declare the building a movable cultural monument – from practical point of view everything might have been the same as before as the pharmacy would still be pharmacy and a tourist attraction as well.

Protection of the interiors and movables of buildings of our modern architecture is not systematic at all and supported methodically and legislatively. Official preservationists do not, unfortunately consider the 20th century "a topic" in this regard. Experts – historians and theoreticians of architecture and design may research, galleries and

museums may purchase something if their budgets enable them to do so, but at first they actually need to learn of the offer. Therefore valuable works are only saved as fragments and on *ad hoc* basis.

Desk of the School of Applied Arts and Continuous Research of the School's History

Text by Mária Rišková

The long-term work of art historian Iva Mojžišová is followed up with the research of one of the most fascinating topics of our cultural history – the Bratislava School of Applied Arts (1928 – 1939).

Project of the 84 association (Friends of the Design Museum) entitled Desk of the School of Applied Arts was supported by Ministry of Culture of the Slovak Republic, initiated and carried out by members of the association in cooperation with descendants of the pupils, teachers, staff, supporters of School of Applied Arts and other collaborators.

The immediate outcome of the Desk of the School of Applied Arts project is establishment of the collection of the same name including works and their reproductions, period documents (correspondence, photographs, promotional materials, newspapers and magazines) or publications by authors connected with the school as part of collections of the Slovak Design Center. Several documents and works that may not be acquired for now or that may form a permanent part of other collections and archives were digitalized and are available as copies, reproduction *etc.* for study purposes.

Important part of the collection preparation is a series of partial researches with participation of the authors of the project and visiting researchers. Research is performed actively through search of those who remember the school or descendants of pupils of the school, teachers

and other staff – authors of the project already recorded interviews, started to document private archives and even attempted to acquire or acquired contributions from those archives. The most valuable finding was that the worry that they had in the beginning – that the works dating back to the period of the school's existence were all irretrievably lost – was not confirmed. There are works gradually found in family archives and each meeting with the descendants of those who still experienced the school brings new information and connections.

Outcomes of the first year that Desk of the School of Applied Arts is in existence and those of operation of the limited research team were also summed up by the authors of the research in the first publication Desk of the School of Applied Arts, Volume 1, which has simple form of a catalog with short text information, list of works included in the collection and picture documentation. The selective list of the works aimed at the School of Applied Arts nowadays a part of the collections of the Slovak Design Center includes in the first place the works of the students and teachers dating back to the period of the school's existence. Not all publications created by the authors from the school later that form a part of collections are for now included in the publication. Reason is the ongoing update of the records of accessions as well as the work on the concept of the Desk of the School of Applied Arts. List of works of the Desk of the School of Applied Arts will further be supplemented by curators of Department of Collections of the Slovak Design Center. The new accessions included in that specialized fund will regularly be published. The works mentioned were acquired as donation or purchased from the Brezina family and the Hoffmann family, Judita Csáderová and from Lubomír Longauer. The publication is available in the study room of the Department of Collections of the Slovak Design Center at Hurbanove kasárne in Bratislava. Its publishing was this time supported by the Združenie 84 association through a grant provided by Ministry of Culture of the Slovak Republic. In the years to come the curators of the Department of Collections of the Slovak Design Center plan to publish similar summary "volumes", but to continuously publish partial

outcomes of the ongoing research on the Internet, too and to enable other experts to join the building collection of works and documents on the School of Applied Arts on the ground of the design museum.



Dni architektúry a dizajnu 2014

Bratislava 27. máj – 1. jún 2014

Nápad realizovať DAAD vznikol v roku 2008. Po siedmich rokoch organizovania Cluboviek vznikol priestor na väčší, dovedty chýbajúci formát, ktorý by prezentoval nielen práce zahraničných tvorcov, ale mapoval by aj domácu architektonicko-dizajnersku scénu.

Na tohtoročnom otváracom večere sa zo zahraničia predstaví zaslúžilá holandská fashion dizajnérka Maria Blaisse. Ďalší z večerov bude patriť čílskej architektonickej dvojici Pezo von Ellrichshausen. Zo slovenských autorov by sa mali predstaviť v rámci série prednášok s názvom Ego architekti Vladimír Dedeček, Ferdinand Milučký a Marián Marcinka, ako aj rad ich mladších kolegov. Pokračovať bude aj výstavný koncept Dizajnsuperštúdio, ktorý v historických priestoroch Primaciálneho paláca predstaví nanajvýš súčasný dizajn z produkcie viacerých zahraničných štúdií a autorov. Hostom Clubovky bude architektonické duo zo Slovinska Bevk Perovič Arhitekti. Novinkou DAAD bude „obsadenie“ bratislavskej Starej tržnice mladými slovenskými autormi vrátane študentských projektov z VŠVU a FA STU. Opäť sa môžeme tešiť na dizajn vo výkladoch ulíc Laurinskej a Panskej v tzv. Parter Gallery a aj na Design Walks – verejnú prehliadku nevšedných priestorov vybraných architektonických ateliérov a dizajnerských štúdií. Záver DAAD 2014 by mal ako zvyčajne uzatvárať Urban Market v Starej tržnici.

www.daad.sk

www.facebook.com/daad.sk

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 01
rok / year 2014
ročník / volume XX
cena / price 3,40 €



vydáva / published by

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre
Jakubovo nám. 12, 814 99 Bratislava
Slovak Republic
IČO 00 699 993
tel.: + 421 2 204 77 319
fax: + 421 2 204 77 310
scd@scd.sk
www.scd.sk

dátum vydania / date of publishing

apríl 2014

vedúca redaktorka / editor in chief

Lubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarásová

jazykový preklad / translation

Rastislav Majorský

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský
Juraj Blaško

písmo / typeface

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

obálka / cover

grafické štúdio VASAVA, dizajn
pre Fast Company, máj 2013.

papier / paper

G-Print

tlač / printing

Bind print, Bratislava

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
**v kníhkupectvách a galériách
v Bratislave**

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

v kníhkupectvách a galériách mimo Bratislavy

Artforum v Žiline, Košiciach
a Trnave, Dům umění města Brna

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright:

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

sidlo redakcie/headquarter:

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