

Vývoj sedacího nábytku ve 20. století

BcA. Ivan Rylka

Diplomová práce
2006



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav produktového designu

akademický rok: 2005/2006

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Ivan RYLKA**

Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**

Studijní obor: **Multimedia a design**

Téma práce: **Praktické části: Design sedacího nábytku**
Teoretické části: Vývoj sedacího nábytku ve 20. století

Zásady pro vypracování:

Praktická část:

1. Analýza výrobků podobného zaměření
2. Zhodnocení výsledků analýzy, závěry a návrh řešení
3. Koncepční návrhy sedacího nábytku v několika kresebných variantách
4. Rozpracování vybraného řešení – 3D model ve vhodném měřítku
5. Dokumentace procesu tvorby

Teoretická část:

1. Definuj cíl diplomové práce
2. Současný stav řešené problematiky
3. Fáze, metody a postupy při zpracování práce
 - 3.1 Fáze zpracování
 - 3.2 Metody zpracování
 - 3.3 Postup řešení dané problematiky
4. Přínos práce pro praxi
5. Nástin dalšího možného vývoje

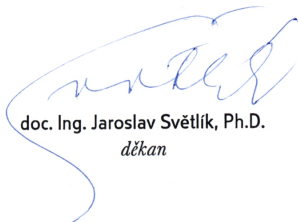
Rozsah práce: viz **Zásady pro vypracování**
Rozsah příloh: viz **Zásady pro vypracování**
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Penny Sparkeová: Století designu, Slovart 1999 Praha
Morant Henry De: Dějiny užitého umění, Odeon 1983 Praha
Kolesár Zdeno: Kapitoly z dějin designu, VŠUP 2004 Praha
Žižková Lenka: Design ve Finsku, Ústav bytové a oděvní kultury 1988 Praha
Mitchell, W.J.: E-Topia, Praha: Zlatý řez, o.s., 2004, ISBN 80-902810-3-6
Hulke, W. M.: Praktická kniha o barvách, Fontána Esotera 2005, ISBN 80-7336-236-8

Vedoucí teoretické části: **PhDr. Dagmar Koudelková**
Ústav produktového designu
Vedoucí praktické části: **prof. ak. soch. Pavel Škarka**
Ústav produktového designu
Datum zadání diplomové práce: **6. února 2006**
Termín odevzdání diplomové práce: **19. května 2006**

Ve Zlíně dne 6. února 2006


doc. Ing. Jaroslav Světlík, Ph.D.
děkan




doc. ak. soch. Jan Zamazal
vedoucí katedry

ABSTRAKT

Práce seznamuje čtenáře s vývojem designu sezení od 19. století, které mělo nezanedbatelný vliv na vývoj designu ve stoletím dvacátém, které je hlavním předmětem této práce. Postupně prochází jednotlivými obdobími a směry během století a na typických či výlučných případech demonstruje specifika dané doby. Závěrem práce je bilancování nad přítomností a nástínem možného vývoje do budoucnosti.

Klíčová slova: design, milníky v designu sezení, vývoj sezení, polstrovaný nábytek, židle, sedačky, lehátka

ABSTRACT

Work introduces reader with development of seating furniture design since 19.th century, which has really major role in design evolution in the frame of 20th century, which is main object of this work. Dissertation goes step by step across individual periods of time and watch orientation in design due the century and on typical or exclusive examples demonstrates specifics of given period. At the end of the work is review of the present state and possible future development.

Keywords: design, milestones in seating design, seating evolution, upholstered furniture, chair, seat, deckchair

„Posvátné krávy funkcionalismu musejí být poraženy.“

architekt W. Nehls, 1968

OBSAH

CÍL PRÁCE	7
ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 19. STOLETÍ	10
1.1 THONET - ZCELA SOUČASNÉ ŽIDLE Z 19. STOLETÍ.....	14
1.2 ESTETICKÉ Hnutí.....	14
1.3 ARTS AND CRAFTS	15
2 NA PŘELOMU STALETÍCH - SECESE	17
3 RANÁ MODERNA	19
4 ART DECO	21
5 MODERNA	23
6 DESIGN PO ROCE 45	29
6.1 FENOMÉN - EAMESOVI.....	31
7 POPART	35
8 POSTMODERNA	40
8.1 VÝCHODNÍ BLOK	43
9 SOUČASNOST	45
9.1 SOUČASNÁ SITUACE U NÁS	47
10 VAZBA NA VLASTNÍ PRÁCI	48
ZÁVĚR	49
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	50
SEZNAM OBRÁZKŮ	52

CÍL PRÁCE

Práce postihuje vývoj sedacího nábytku především během 20. století do současnosti. Vybrané příklady by měly být vhodným, či významným exemplářem daného období. Práce se nesnaží postihnout celkový vývoj sedacího nábytku, což z prostorových ani časových důvodů nemůže být posláním tohoto pojednání. Cílem práce je na několika vhodných či typických příkladech prokázat pozitivní působení designu na celkovou estetiku a ergonomii sedacího nábytku. Stejně jako architekt při tvorbě prostředí, ve kterém žijeme, tak i designér mají neopomenutelný podíl na „výchově“ společnosti, na tom, jak se učíme vnímat estetiku předmětů a prostředí.

Ať si to uvědomujeme nebo ne, sedací nábytek je v tomto ohledu prvořadým činitelem při utváření našeho dojmu. Vnímáme ho daleko intenzivněji než cokoli jiného, to je dáno jeho použitím a zejména četností jeho použití. Dnešní člověk, pokud budeme skutečnost banalizovat, totiž i při práci většinou sedí. Při této činnosti stráví většinu dne a tudíž velkou část života.

ÚVOD

Sedací nábytek – židle, lenošky, pohovky... Naši každodenní společníci. K žádnému jinému kusu nábytku nemáme tak blízko jako k nim. Designéři mají respekt z jejich tvorby, sběratelé jsou z nich nadšení. Ale skutečným testem kvality je to, jak se v nich cítíme – fyzicky i emocionálně. Pohodlné sezení je odrazem duševní pohody. Můžeme spočinout v polohovacím křesle, či skončit na laciném rozkládacím modelu, ale vždy se to odrazí na naši náladě. Buď nám ji zvedne, nebo nám ji pokazí. Žádná jiná věc nám po psychické a fyzické stránce neslouží tak jako židle - při jídle, práci, nebo odpočinku.

Potřeba sedět je přirozená. Okolo šestého měsíce života dítěte začnou sílit svaly držící tělo ve vzpřímené poloze. Na koberci dítě sedí instinktivně v pozici, která mu vyhovuje - nohy doširoka roztažené, se vzpřímenými zády - jak jinak, je to stabilní. Dospíváním se tento přirozený styl ztratí, sedáváme příliš dlouho, nebo nesprávně. To si většinou neuvědomujeme a proto se nesnažíme ani o nápravu.

Sezení defakto deformuje naši postavu a to nejenom po stránce fyzické.

Svou zásluhu na tom má jak bezejmenný, levný nábytek, který nás obklopuje téměř všude a spoluvytváří životní prostředí, tak slavný nábytek, který má význačné autory. Pro nás designéry a společnost vzdělanou v historii designu je zajímavější ta druhá skupina - nábytek, který se prodává spolu s kultem osobnosti svého tvůrce. Jméno slavného designéra je zárukou zájmu veřejnosti, tedy alespoň té osvětlené části veřejnosti a pochopitelně je také zdůvodněním ceny výrobku, která i přes levicová prohlášení svých tvůrců „o designu pro masy“ je většinou přeci jen malinko nadstandardní.

I. TEORETICKÁ ČÁST

Tato práce má sice za cíl seznámit nás s estetickým a technologickým vývojem sedacího nábytku během 20. století, myslím ale, že nelze opomenout zásadní milníky 19. století, které koneckonců měly nezanedbatelnou úlohu při formování dalšího vývoje nábytku. Jejich estetická stránka nakonec dala impuls k oproštění se od dekoru a historizujících slohů 19. století a hledání nových technologií a účelnějších tvarů nábytku století 20. Ale vše popořádku...

1 19. STOLETÍ

Průmyslová revoluce vedla k růstu střední třídy a tito noví bohatí zákazníci žádali výběr a novinky. Doba jim bohužel nenabízela žádný současný styl, který by bylo možno považovat za „vlastní“. Zákazníci si však v 19. století mohli vybrat z nepřehledného množství historizujících slohů. Rozmanitost dostupných stylů pomáhala uspokojovat rychle rostoucí nadšený trh, pro který byl ornament často synonymem krásy. Výrobci se skutečně pilně snažili vyhovět veřejnosti, která planula touhou po nábytku plném dekoru a ornamentu.

Pro některé byl dostupný výběr příliš matoucí. V reakci na to byly vydány práce, které obsahovaly informace o tom, jak lze nové styly využívat a kde jsou vhodné. Například, že alžbětinský vkus je ideální pro domy sběratelů nebo lidí, kteří se nedávno přestěhovali ze Starého světa do Ameriky a chtějí mít památku na opuštěný domov. [9]

Knihy zobrazovaly nábytek ve velkém klasickém stylu, pojmenovaném „řecký nebo moderní styl“. Prim hrál klasikou inspirovaný design. Poskytoval zákazníkům celou paletu solidního okázalého nábytku, stejně jako složité úpravy antických a klasicistických motivů.

Tendence ke stylistické mnohotvárnosti nebyla nová. I když designu 18. a začátku 19. století dominovaly klasické zdroje, začalo se více čerpat z rozmanitější kulturní minulosti. V Anglii byly v 18. století periodicky módní gotické motivy, ovšem s lehkou, téměř hravou povahou.

Tady je na místě říci, že pojem design ve spojení s 18. či 19. stoletím není možné

chápat tak, jak jsme tomu zvyklí ze současnosti. Vždyť design tehdy dělali většinou sami řemeslníci, potažmo výrobci.

Ve dvacátých letech 19. století je okouzlení britských aristokratů francouzským designem čtyřicátých a padesátých let 18. století připisováno nostalgickému zájmu o bývalý „bourbonský“ režim a starý řád, který smetla francouzská revoluce a nahradil Napoleonův empír. Než se tento zájem ve třicátých a čtyřicátých letech rozšířil mezi širší veřejnost, nahradila jej záliba v přepychovém vzhledu stylu nového rokoka. Přispělo k tomu i zjištění, že se velmi hodí pro nové a pohodlné vybavení, jakým je například sofa s pružinovým čalouněním.

Styly inspirovala také literatura. V Anglii a Francii k rozšíření alžbětinského a trubadúrského stylu částečně přispěla inspirace oblíbenými romány, které ztotožňovaly období s rytířstvím a velkými ideály. Lidé požadovali předměty, které se vztahovaly k romantice „starých časů“.

Design ale také již formovaly nové technologie. Od třicátých let byly k dispozici postupy k rychlejší a v některých případech levnější výrobě předmětů než dříve. „Staromódní“ přístup, kdy vlivný mecenáš objednal předmět u řemeslníka, pořád ještě uplatňovali bohatí zákazníci, ale doba hromadné výroby se neodkladně blížila.

Ve čtyřicátých letech 19. století dosáhla výroba určité stupně mechanizace. Při výrobě nábytku se dosud uplatňovala ruční práce, ale truhláři byli nyní vybaveni novým zařízením, jež umožňovalo řezání tenkých dýh nebo hrubé řezbářské opracování dřeva. Nástup nových materiálů, jako bylo lité železo nebo papírová drť, přispěl k rychlejší reprodukci designu vybavení domu. V reakci na to výrobci ve zvýšené míře vyhledávali designy, které by se prodávaly ve velkém množství a umožnily masovou výrobu. Bylo to také období intenzivní inovace a experimentování. Nové techniky, jako byl vznik laminování a tvarování dřeva pomocí páry, jejichž průkopníky byli nábytkáři Michael Thonet (1796-1871) a John Henry Belter (1804-1863), položily základy výroby nábytku ve 20. století.

Styly byly také stále více kosmopolitní. Revoluce a války spolu s dokonalejšími dopravními systémy stěhovaly řemeslníky a návrháře po světě a vedly k větší výměně nápadů.

V roce 1851 se konala výstava v „Crystal Palace“ v Londýně. „Velká výstava“, jak je běžně známa, byla zamýšlena jako mezinárodní přehlídka výroby a designu. Měla umožnit

účastníkům seznámit se s prací v konkurenčních zemích a nechat se ovlivnit novými trendy.

Dnes můžeme říci, že výrobky tam vystavované byly často velmi konzervativní a spíše než na nové technologie se soustředily především na „sílu dekoru“.

Přes to všechno podnítila tato výstava organizaci dalších výstav v Evropě a ve Spojených státech po dalších padesát let.

(V roce 1853 to byla mezinárodní výstava v New Yorku, v roce 1862 v Londýně, v roce 1867 v Paříži, v roce 1873 ve Vídni, v roce 1876 ve Filadelfii a v roce 1878 opět v Paříži.)

To mimo jiné dalo vznik novému druhu předmětu: výstavnímu kusu - exponátu. Výstavní předměty se vyráběly ve větším měřítku než obvyklý domácí nábytek a používaly se pro ně materiály a práce na takové úrovni, která by se při normální produkci nevyplatila. Byly předváděny velkolepým způsobem s cílem prezentovat výrobní dovednosti a designérskou virtuozitu, často ukazovaly nové materiály a techniky. Svým designem však byly mnohdy velmi konzervativní. Byly to spíše přepychové kusy, které měly upoutat pozornost diváka, nebo posílit prestiž firmy, jež je vyrobila.

Zvyšující se využívání mechanizace vedlo designéry, jako byl například **William Morris** (1834-1896), k odklonu od průmyslového designu a soustředění se na řemeslnou výrobu. To vzápětí zapůsobilo na velmi vlivné hnutí **Arts and Crafts Movement** (Hnutí uměleckých řemesel), které se objevilo v šedesátých letech.

V sedmdesátých letech 19. století našlo **Estetické hnutí** inspiraci v nábytku z 18. století, který byl dříve kritizován jako myšlenkově chudý nebo příliš jednoduchý.

V průběhu století se nadále používaly a znovu objevovaly historické styly. V roce 1880 patřil nábytek ve stylu Chippendalea, Hepplewhitea a Sheratona spolu s kusy ve francouzském stylu typu „Ludvík“ a „renesance“ k běžně dostupným typům nábytku. [9]

Materiály jako papírová drť našly v 19. století nové použití, ta přitom byla poprvé připravena v 17. století. Vyráběla se z vrstev vlhkého papíru, které se vkládaly do forem a sušily v peci, nebo z buničiny strojově lisované do příslušných tvarů. Po vysušení se z desek z papírové drti vyráběl nábytek. Obvykle se kombinovaly s dřevěnými nebo kovovými rámy:

kusy byly pevnější. Povrchy se malovaly či zdobily perletí.

Po celé 19. století se pro trvanlivost a dobré hygienické vlastnosti těšil oblibě kovový nábytek. Lité železo, často malované tak, že připomínalo kámen nebo dřevo, se používalo na nábytek do hal, na zahradní sedací nábytek a postele. Zdokonalení v technice v padesátých letech 19. století umožnilo vyrobit celý kus nábytku z jediného odlitku. Ve



třicátých letech se začalo železo a mosaz používat u koster postelí, což se stalo normou pro zbytek století. K rysům nového designu patřily kovové trubky a pružiny, z nichž američtí i angličtí výrobci vyráběli v padesátých letech překvapivě jednoduché houpací židle. (Obr. 1)

Obr. 1

Dobový vkus si žádal dekoru, to dalo vyniknout řezbářskému umění. Vyřezávání dosáhlo obrození začátkem 19. století, částečně kvůli poptávce po alžbětinském a gotickém nábytku.

Poptávka po řezbářské práci vedla ke vzniku řezbářských strojů. V letech 1844 až 1848 bylo na tento druh stroje v Británii přijato nejméně pět patentů. Práce byla však nadále dokončována ručně.

Ve třicátých letech 19. století dochází k zavedení nových strojů poháněných párou, které dokázaly řezat dýhy mnohem tenčí, než to bylo možné udělat ručně. Jejich zavedení umožnilo také hospodárněji zacházet s drahými druhy dřeva. Nové dýhy se pokládaly na měkké dřevo a dodávaly levnějšímu nábytku luxusní vzhled. V reakci na to se slovo „dýhování“ začalo používat jako synonymum k lacinosti.

Atraktivnější způsob používání dýh vznikl ve dvacátých letech 19. století. Nazýval se tunbridgeská mozaika (podle Tunbridge Wells, Kent, kde se používal). Předměty takto zdobené byly zvláště módní ve čtyřicátých až sedmdesátých letech. Šlo o techniku s tisícem malých třísek z barevného tvrdého dřeva, které se spojovaly do bloků tak, aby připomínaly ozdobný vzor nakreslený na papíře. Výrobce slepoval třísky dohromady kličem a tenké vrstvy pak odřezával pilou a připevňoval na pracovní schránky, dózy na čaj a další malé předměty.

Výrobce amerického nábytku **John Henry Belter** (1804-1863) používal tenké vrstvy dřeva slepené dohromady, takže vznikla jakási překližka nebo laminát. Vrstvy dřeva jsou kladeny jedna na druhou střídavě, kolmým směrem na předchozí, a materiál tak získává

velkou pevnost. Belter pak naparoval dřevo ve formách a dosahoval elegantně ohnutých tvarů a lehkých, přesto pevných konstrukcí. Vrstvené naparované dřevo se používalo k výrobě přepychového nábytku v novorokokovém stylu, který Belter nazval „Arabasket“.

Podobnou techniku používal také **Michael Thonet**.

1.1 Thonet - zcela současné židle z 19. století

Za již zcela moderní sedací nábytek se dají považovat některé modely židlí firmy Thonet. Technika spočívající v napařování bukového dřeva a následného ohýbání do požadovaného tvaru umožnila vzniku mnoha evergreenů firmy Thonet. Člověk věci neznalý by jen stěží uvěřil, že tolik známé židle byly navrženy již v polovině 19. století.



Nejslavnější model číslo 14 (Obr. 2) se vyrábí v nezměněné podobě od roku 1859. Tento model byl složený jen ze 6 dílů dřeva a 10 skrutek, byl lehce skladovatelný a bez komplikací se dal exportovat do celého světa. Do jedné přepravní palety s objemem 1m³ se vešlo 36 židlí. To zajistilo firmě Thonet prosperitu, s odstupem času uznání a vstup do učebnic designu.

Obr. 2

1.2 Estetické hnutí

V sedmdesátých a osmdesátých letech se v Americe a Británii stalo populárním tzv. estetické hnutí. Jednalo se v podstatě o pozdvižení všech předmětů na umělecká díla. Velkou zásluhu na tom měly především Owen Jones (1809-1874) a Christopher Dresser (1834-1904). Ti v padesátých a šedesátých letech 19. století kodifikovali teorie, stojící za většinou estetických designů. Jednalo se o volnou reinterpretaci historických období a kultur. Výsledkem tak byli eklektické návrhy židlí, sof a nábytku obecně.

Jonesova kniha *The Grammar Of Ornament* (Základy ornamentu, 1856) ilustrovala nejruznější prameny designu včetně řeckých, egyptských, islámských a čínských.

Dressera hluboce ovlivnil Japonský design. Botanik fascinovaný rostlinnou strukturou, si osvojil způsob konvencionalizace z rostlin odvozeného ornamentu, působivého dynamickým vzrůstem.



Obr. 3 Čalouněné mahagonové křeslo z roku 1872 E.W.Godwina



Obr. 4 Jídelní židle Christophera Dressera z roku 1883 z imitace ebenu.

1.3 Arts and Crafts

Hnutí Umění a řemesel vzniklo jako reakce na sériovou výrobu, jako protest proti viktoriánské módě. Bylo to hnutí nových myšlenek, podnětých vynikajícími osobnostmi umělců a teoretiků W. N. Pugina (1812-1852), Williama Morrisa (1834-1896) a samozřejmě duchovního otce hnutí Johna Ruskina (1819-1900).

John Ruskin byl v podstatě romantik. Miloval středověk bez hlubších znalostí jeho skutečných poměrů. Z toho pramenila jeho hluboká nenávisť k průmyslu a technice (natolik, že odmítal jezdit vlakem)¹, byl přesvědčen, že průmyslová výroba má za vinu chudobu obyčejných lidí. Odmítal imitace materiálů a tvrdil, že „všechna dobrá práce musí být prací ruční“.¹

O realizaci Ruskinových názorů se pokoušel jeho žák William Morris.

Se svým učitelem se v však v mnoha věcech rozcházel, například v názoru na sériovou výrobu.

Roku 1861 založil Morris se svými přáteli společnost Morris, Marshall, Faulkner & Co.. Jako návrháře zaměstnával tehdejší vynikající umělce, mezi něž patřili například

¹ Felix Haas; Architektura 20. století, SPN, Praha 1983, str. 72

architekt Philip Webb (1831-1915), prerafaelističtí umělci Ford Madox Brown (1821-1893), Edward Burne-Jones (1833-1898) a Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Sám Morris pro firmu také aktivně navrhoval.

Hnutí uměleckých řemesel bylo založeno na jednoduchých formách, téměř smyslovém potěšení z materiálů a využití přírody jako zdroje vzorů. Ani zde ovšem nechyběl nezbytný dekor, který vycházel z rostlinných forem. Patrný byl také obdiv k japonskému umění, stejně jako u estetického hnutí. V popředí hnutí stála generace narozená v padesátých a šedesátých letech 19. století.

Morris sám chtěl vyrábět kvalitní nábytek pro široké vrstvy, pověstný je jeho výrok o „dobrém občanském nábytku“ nábytek by podle něj „měl být vyráběn z trámů a ne z vycházkových holí“². Spolu s ostatními návrháři a architekty se v prvopočátcích shlédl ve středověku, konkrétně po vzoru svého učitele Johna Ruskina v gotice.

Jeich novější návrhy ale zejména návrhy jejich následovníků, již odrážejí mnohem větší důraz na jednoduchost a kultivovanost dekoru, který místy zcela ustupuje. Nový přístup byl založen na jednoduchosti linií, velice často také odhaloval konstrukci. Toto se také promítlo do návrhů nábytku nejslavnějších návrhářů Charlese Roberta Ashbeeho, Ernesta Gimsona a C.F.A. Voyseyho. Dokonce i Charles Rennie Mackintosh, jehož práce bývají obvykle řazeny do secese, vyšel z tohoto hnutí. Ovlivněna byla také mladá generace slavných jmen jako Van de Velde, Joseph Maria Olbrich, Peter Behrens. Mezi americkými architekty zasáhlo hnutí Arts&Crafts i největšího amerického architekta Franka Looyda Wrighta. Návrhy jeho nábytku a židlí jsou jednoduché, mají hladký povrch. Wright byl také silně ovlivněn japonskou kulturou.

Obchodně nebyl Morris příliš úspěšný, kvalitní výrobky uměleckého řemesla byly drahé, což navíc bylo v přímém rozporu s Morrisovou touhou vyrábět pro masy. Morrisův přínos tkví spíše v zapojení umělců do výroby a realizací jejich návrhů. [11]

¹ Felix Haas; Architektura 20. století, SPN, Praha 1983, str. 72

² Noël Rileyová; Dějiny užitého umění, Slovart, Praha 2004, str. 279

2 NA PŘELOMU STALETÍCH - SECESE

Secese bývá někdy nazývána posledním velkým stylem. Vznikla jako potřeba odlišit se od předešlého, jako snaha vytvořit svébytný styl. Byl dbán důraz na sériovou výrobu a strojní provoz. Tím se secese odlišovala od svého předchůdce Arts & Crafts.

Secese trvala poměrně krátkou dobu, objevila se na počátku devadesátých let století devatenáctého, vrcholu dosáhla okolo roku 1900, zhruba roku 1905 začala upadat až s příchodem 1. světové války zanikla úplně.

Secese brala inspiraci v přírodních motivech, rostlinách - typická je dynamická křivka, ale také v abstraktních geometrických formách. Symbolika hrála v secesi také významnou úlohu.

Kolébku nového slohu se stala **Belgie**. Kolem roku 1890 byly historismem již aplikovány všechny minulé slohy, tvarové zásoby historismu byly vyčerpány. Musilo se začít znovu. Právě vypsělá Belgie se stala přístupná novým uměleckým myšlenkám a poskytla podmínky tomuto výtvarnému experimentu.



Obr. 5 Dubové křeslo od Henryho Van de Velde z roku 1897 má oblé křivky a štědré proporce.

Umělci **německého** Jugendstilu byli rozděleni mezi racionální a expresivní proudy. Návrháři oddaní **racionálnímu** principu se snažili tvořit nábytek, který mohl být vyráběn strojně. **Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk** (Jednotná dílna pro umění v ručním zpracování) z Mnichova měla jednoduchou, redukovanou estetiku pro nábytek i interiéry, částečně inspirované hnutím uměleckých řemesel, které mohly být vyráběny sériově. Nábytek Richarda Riemerschmida odrážel toto zaujetí s praktičností, upřímností a vírou v materiály. Jeho *Maschinenstil* uváděl výrobní metody pro nové století.

Nábytek umělců ovlivněných Hermannem Obristem (1862-1927) reprezentoval druhý, **expresivní** přístup. Obristovo filozofické zaměření na přírodu jako na evoluční model designu vedlo k organickému ražení Jugendstilu. Abstraktní přírodní formy jsou určujícím rysem tohoto směru a mohou být spatřeny v nábytku Endella, Obrista a Bernharda Pankoka (1872-1943).

Vedoucí vídeňští návrháři, školení jako architekti pod Otto Wagnerem (1841-1918) podobně jako Skot Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) autor slavné školy umění v Glasgowě, přistupovali k designu nábytku architektonicky. Podobná přísná geometrie je vidět v pracích Josefa Marii Olbricha (1867-1908), Kolomana Mosera (1868-1919) a Josefa Hoffmanna (1870-1956). Mackintoshova expozice na osmé vídeňské Výstavě secese v roce 1900 představila Vídeňanům strukturální racionální a lineární geometrii glasgowského nábytku a vedla k rigidnějšímu stylu, patrnému v nábytku Hoffmanna a Wiener Werkstätte.

Italský nábytek je často charakteristický bohatým zdobením a vysokou technickou zručností.

Nejoriginálnějším návrhářem nábytku v Itálii byl **Carlo Bugatti**. Jeho práce však byla v té době často považována za bizarní. Exotický vzhled posiloval ještě charakteristický oblouk klíčové dírký, poznávací znamení jeho nábytku, a používání velínu, hedvábných střapců a abstraktních dekorací vykládaných cínem, kostí a slonovinou.



Španělská odpověď na secesní návrhy interiérů se soustředila v Barceloně, zvláště v díle **Antonia Gaudího** (1852-1926). Jeho jedinečný, vysoce organický styl měl nesmírný vliv na jeho následníky. Uznávaná katalánská forma secese, *modernismo*, spočívala ve využití přírody jako základu jak pro konstrukci, tak pro zdobení. Gaudí rozpracoval strukturální racionalismus postavený na přírodě. Jeho návrhy nábytku přesně začleňovaly organické tvary do strukturálního celku, příroda zde není aplikována jako dekorace, ale určuje formu samotného nábytku.

3 RANÁ MODERNA

Současně se secesí se v Evropě začaly objevovat pozoruhodně moderně vyhlížející kusy nábytku. Velmi často byly například z okruhu „Wiener Werkstätte“

Nábytek navrhovaný Josefem Hoffmannem, Kolomanem Moserem, Josefem Mariou Olbrichem a Otto Wagnerem ve Vídni je dnes nejznámější, zvláště pokud jde o masově vyráběné návrhy plodného Hoffmanna nebo jedinečně dýhované výstavní kusy Moserovy.

Moser je autorem některých nejvybraněji zdobených a nejlépe zpracovaných kusů nábytku Werkstätte. Většina těchto výtvorů měla tradiční přímý tvar, působící jako přirozený horizont, na který bylo možné uplatnit perleť, cín či intarzii nebo marketerie z exotických dřev. Jeho židle do jídelny z palisandru, javoru a perleti mají šachovnicový vzor, poznávací motiv Werkstätte, na horní i spodní části sedadla. Moser přestal pro Werkstätte navrhovat roku 1907, kdy se začal více zabývat malováním.

Z rozsáhlé řady hojně vyráběných **Hoffmannových** návrhů je dodnes nejvíce známý nábytek Wiener Werkstätte. Mezi nejatraktivnější patří tmavé, laminované, eben imitující či bíle natřené kusy z bukového dřeva, většina s ohýbanými prvky. Podle jeho designů nejčastěji vyráběla vídeňská továrna Jacoba a Josefa Kohnových, stejně jako Gebriider Thonet. Hoffmannovy jednoduché židle z ohýbaného dřeva z let 1904-1906, navržené pro jídelnu sanatoria Purkersdorf, vyrobila firma J. & J. Kohn. Pravděpodobně nejznámějším sedacím nábytkem je židle *Fledermaus* (Netopýr), navržená pro bar stejného názvu.



Obr. 8 Hoffmannův „stroj na sezení“ z roku 1908. Dřevěné kuličky, které jsou poznávacím znamením Hoffmannova nábytku, tady sloužily jako řada opěrných bodů nastavitelnému opěrátku.

Vídeňský nábytek rovněž navrhovali Josef Maria Olbrich, Otto Wagner, Gustav Siegel a Adolf Loos. Nejčastěji to byl nábytek z ohýbaného dřeva (postup vynalezený Thonetem), dýhované, velmi dekorativní kusy jsou nejobvyklejší. Wagnerův taburet ze dřeva imitujícího eben a hliníku asi z roku 1904 byl vyroben firmou Thonet pro Rakouský poštovní úřad ve Vídni.

V USA byl patrný vliv nejenom Wiener Werkstätte a uměleckých řemesel, ale také asijského, zvláště pak japonského designu.

Těmito vlivy byl zasažen i nejvýznamnější americký architekt **Frank Lloyd Wright**. Jeho nábytek doznal v průběhu času značných změn. Architekt na počátku století navrhoval nábytek spíše ve znamení Umění a řemesel, prošel vlivy kubismu, aby se poté vrátil ke svébytné formě modernismu, tolik inspirované milovaným Japonskem. (Obr. 9, 10, 11)



Obr. 9, 10, 11

U nás v té době „zuřily“ vlivy **kubismu**. Architekti jako Pavel Janák, Jan Kotěra, Josef Gočár, či Vlastislav Hofman vybavovali své stavby svými návrhy nábytku. Vzhled jejich nábytku byl často spíše uměleckou formou, což korespondovalo s výlučností české kubistické architektury, která ve světě nemá obdoby.



Obr. 12 Pavel Janák, mořená dubová židle, 1911

4 ART DECO

Art deco má svůj původ v Paříži v letech před vypuknutím první světové války, svým způsobem volně navázalo na secesi, ačkoli nemělo být jejím nahrazením. Art deco však má příliš mnoho společných aspektů se secesí, než abychom se vyhnuli jejich přímé konfrontaci. Byly to bohaté dekorace, dokonalé zpracování a použití vybraných materiálů.

Nad definicí a chronologií art deca se vedou spory. Obecně se však má za to, že stylu dala jméno výstava „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, tedy zkrácenina tohoto názvu, konaná roku 1925 v Paříži. Ukončení stylu se datuje různě, všeobecně však panuje shoda, že koncem třicátých let 20. století už art deco vyčerpalo svou bohatou různorodost.

Pokud jde o zdroje a hlavní charakteristiky tohoto různorodého a relativně dlouho trvajících stylu, je jich mnoho a liší se v různých zemích stejně jako to bylo u secese v závislosti na lidovém designu a tradicích.

Řada návrhářů art deca se nechávala inspirovat exotickými vzdálenými kraji, kulturami a tradicemi včetně technik, forem a motivů. Eklektické prameny jako starověká Mezopotámie a mayská kultura, především stupňovité zikkuraty, se odrážející v obrovských mrakodrapech dvacátých a třicátých let stejně jako v nábytku a jiných objektech se stupňovitým motivem.

Své řekl také faraónský Egypt, kde se v tomto ohledu katalyzátorem stal objev Tutanchamónovy hrobky roku 1922.

Časté byly symboly elektřiny a všudypřítomný klikatý vzor, aerodynamika, která dál inspirovala návrháře k tvorbě kinetických, parabolických a okřídlených tvarů.

Charakteristickým motivem období art deca byl stylizovaný **východ slunce**, repertoár **květinových a figurativních tvarů**, ty se ale od secesních lišily pokud jde o stylizaci. Květy a kytice byly zjednodušené a značně vzdálené přírodním originálům. Hmyz, vodní živočichové a pávi, kteří byli typickými motivy secese, z větší části uvolnili místo štíhlým, elegantním, rychlým zvířatům jako jsou gazely, laně a chrti. Zajímavé je, že **hadi** se objevují v obou obdobích, jejich přirozené spirálovité stočení bylo důvodem pro užití v secesi a bohatě strukturovaná kůže a exotičnost lákaly zase pro art deco. Někdy byla

dokonce využívána k čalounění nábytku pravá hadí kůže. **Ženy** už nebyly ty malátné, dlouhovlasé, smyslné modely, objevující se hojně na secesním nábytku a dalších objektech i když úplně tento typ nevymizel. Nyní to však byly ženy spíše štíhlé, sebejisté a buď bezostyšně nahé nebo módně oblečené a učesané typy. Na nábytku a dalších objektech se objevovaly ale také neoklasické figury.



Obr. 13 Třímístná pohovka od Pierra Chareaua s boky z mohutných svitků, které plynule přechází v opěradlo, byla vystavena na Světové výstavě v Paříži v roce 1925.

5 MODERNA

Dekorativnímu art decu konkuroval ve dvacátých letech silný modernistický proud designu. Jeho předchůdcem byl upjatý, funkcionalistický design umělců jakým byl Christopher Dresser v Británii, Peter Behrens v Německu a Frank Lloyd Wright v USA.

Jeich štíhlý, funkcionalistický styl byl v Evropě napodobován v nábytku a designech Le Corbusiera, Eileen Grayové a Roberta Mallet-Stevensa ve Francii, Ludwiga Miese van der Rohe, Marcela Breuera, Wilhelma Wagenfelda, Marianne Brandtové a mnoha představiteli Bauhausu v Německu stejně jako Alvaro Aaltem ve Finsku. Ve Spojených státech pak v pracích návrhářů, jako byli Gilbert Rohde, Norman Bel Geddes, Donald Deskey, Raymond Loewy a Warren Mc Arthur.

Řada kusů nábytku, zejména toho sedacího, je natolik nadčasová, moderní a klasická zároveň, že o nich hovoříme jako o *klasické moderně*.

Představa dostupnosti kvalitního designu pro široké masy se tehdy ne vždy naplnila. Návrháři často zjistili, že pro udržení potřebné kvality je nutno sáhnout k drahým technologiím a kvalitním, tedy opět často drahým materiálům. Vzájemný vztah mezi funkčně vyhlížejícím designem a efektivním provozem byl někdy dost nejistý. Běžné objekty, které neprošly rukama designéra, mohly sloužit právě tak dobře, zatímco design býval samoučelný a čistě estetický, i když se to zakrývalo výmluvami na funkčnost. Řada předmětů ani nepotřebovala pozornost designéra, jakou první modernisté předváděli v obdivu ke skládacím židlím a dalším „základním objektům“.

Ikona raného modernismu, křeslo *Barcelona* (obr. 14) **Ludwiga Miese van der Rohe**, původně vyrobené roku 1929 jako trůn pro španělského krále a královnu při návštěvě Německého pavilonu na Mezinárodní výstavě v Barceloně, nikdy nemohlo být levným objektem. Problematický byl zejména její nejpůsobivější prvek – ono „x“ jehož styčná plocha byla příliš malá, židle musela být vařena ručně a poté byl svár ručně opraven. Křeslo vyrobila firma Thonet.

Další Miesovy návrhy sedacího nábytku vznikly spolu s vilou Tugendhat, byla to židlička *Brno* (Obr. 15) a židle *Tugendhat* (Obr 16). Židle a křesílka série *Lounge*

Collection (Obr. 17) jsou zajímavé plným obloukem ocelového rámu. Miesovy návrhy vyrábí firmy Knoll a Thonet.



Obr. 14, 15, 16, 17

Jako pilíř moderního designu je možné považovat **Bauhaus**, školu založenou ve Výmaru. Mezi její nejslavnější žáky patří **Marcel Breuer**, který na Bauhausu rovněž učil. Breuer experimentoval ve svých raných návrzích sedacího nábytku s ohýbanou trubkovou ocelí.

Velmi slavné je křeslo *Wassily* (Obr. 18), subtilně působící prostorová hříčka s koženým sedadlem a opěradly. K naprosté klasice patří „thonetka“ *B32* (Obr. 19) díky své jednoduché konstrukci z ocelových trubek, dřeva a rákosu.



Obr. 18, 19, 20

O něco později pod vlivem Alvara Aalta Breuer vytvořil sérii překližkového nábytku, pro Jack Pritchard's Isokon Furniture Company, z nichž nejznámější jsou lenoška a křeslo. (obr. 20) Je na místě říci, že u těchto kusů nábytku se poté občas projevil problém vadné konstrukce v poddimenzovaném spoji mezi sedací částí a nosnou konstrukcí. [2] Breuerovi také bývá vytýkán nezáměr o ergonomii u jeho dřívějších návrhů, které se orientovaly spíše na materiál a technologie.

Většinu Breuerových návrhů zrealizovala firma Thonet, která jeho návrhy vyrábí dodnes.

Pro 30. léta byl příznačný trend návratu přírodních materiálů – dřeva a překližky, v reakci na předchozí éru experimentů s trubkovým kovovým nábytkem.



Obr. 21, 22

K nadšeným obdivovatelům Thonetova nábytku patřil švýcarský architekt **Le Corbusier** (1887-1965). Ve svých návrzích sedacího nábytku byl ovlivněn Breuerem a Miesem van der Rohe. Na nich spolupracoval s **Charlotte Perriandovou** (1903-1999), která působila jako hlavní designérka nábytku v jeho ateliéru. V roce 1928 vytvořila spolu s Corbusierem slavnou kolekci sedacího nábytku z oceli *Caise longue* (Obr. 22), včetně klubového křesla *Grand Confort* (Obr. 21). Kompletní kolekci, vyrobenou Thonetem představil ateliér formou modelového bytu na Podzimním salónu v roce 1929. Dodnes jsou tyto kusy, považované za designérský evergreen, vyráběny italskou firmou Cassina.

Lze snad jen dodat, že levicově smýšlející architekt by se dnes asi velice podívoval nad jejich astronomickými cenami, které ke koupi lákají pouze pár designérsky osvětlených zbohatlíků.



Obr. 23 Na stoličce a stohovatelé židli *Stín* Charlotte Perriandové z padesátých let je patrný vliv asijské kultury, který načerpala v Japonsku a Vietnamu, kde žila ve čtyřicátých letech.

Vlivy neoplasticismu a nizozemské skupiny De Stijl jsou patrné v nábytku Thomase Gerrita Rietvelda a Eileen Grayové.

Holand'an **Thomas Gerrit Rietveld** (1888-1964) byl inspirován jednoduchými přímými liniemi dřevěného nábytku Franka Lloyda Wrighta před rokem 1914 a styl jeho práce dál rozvíjel. Dřevo bylo jeho oblíbeným materiálem, mířil k jednoduchosti konstrukce používáním řeziva a stloukaných spojů. Přesahující spoje se staly estetickým znakem Rietveldova designu. Nejslavnější bylo jeho *Červeno-modré křeslo* (Obr. 24), vyrobené v

letech 1917-1918, v době velké bídy a strádání v Holandsku, nejdřív z nebarveného dřeva, později natírané základními barvami podle zásad skupiny malířů a designérů De Stijl. Dalším podivuhodným kouskem je židle *Zig zag* (Obr. 25), které jakoby ani nelze věřit že vás po dosednutí unese.



Obr. 24, 25

Eileen Grayová (1878-1976) se narodila v Irsku, ale většinu života strávila ve Francii, kde se od produkce lakového nábytku ve stylu art deco posunula k výrazným formám modernismu v interiérech, které bývaly pro její nábytek originálně upravovány. Její sedací nábytek nebyl vyráběn sériově. Na sklonku jejího dlouhého života byly její práce znovu objeveny a oslavovány, začaly se dokonce vyrábět reprodukce jejích návrhů.

Její skládací palubní židle pojmenovaná *Transatlantik* byla inspirací pro židli *Transat* (Obr. 26) s dřevěným rámem, zavěšeným čalouněným sedákem a nastavitelným opěradlem. Představuje nápadný paradox modernismu, kde méně úsilí vede k lepšímu designu, protože jsou tak splněny všechny funkční požadavky a objektu zároveň nechybí jistá osobitost.



Obr. 26

Skandinávský nábytek může být právem označen za pravlast všech přírodních a ekologických tendencí v designu. Pokud tedy připustíme ten fakt, že dřevo a ohýbaná překližka se staly základem všeho designérského nábytku vyráběného ve Švédsku, Finsku či Dánsku.

Takové je i dílo nestora finského designu **Alvara Aalta**. Roku 1933 si nechal patentovat metodu ohýbání překližky v páře a této technologii při svých návrzích opravdu bezesbytku využíval. Prostřednictvím tvorby nábytku pro své dva velké architektonické

projekty z pozdních 20. let - knihovnu ve Viipuri a sanatorium Paimio – uskutečnil své největší objevy v designu.

Opěrka a sedák židle Paimio (Obr. 27) byly vytvořeny z jediného kusu březové překližky. Rám tvoří dvě bočnice vyrobené toutéž technikou. Jako další experiment s ohýbaným dřevem byly pro knihovnu ve Viipuri navrženy stohovatelné stoličky model číslo 60. (Obr. 28) Speciálně pro Finský pavilon na světové výstavě v Paříži, konané roku 1937 navrhl Aalto lehátko č.39. (Obr. 29)

Aaltův nábytek byl a dosud je úspěšně v prodáván společností Artek, kterou Aalto spoluzakládal.



Obr. 27, 28 ,29

Švédský designér **Bruno Mathsson** (1907-1988) už jako sedmadvacetiletý navrhl velmi elegantní židli a křeslo *Eva* (Obr. 30), dynamických tvarů s rámem z pevného bukového dřeva a sedadlem z propletených popruhů.

Obr. 30



Návrhy Dána **Kaare Klintemta** (1888-1954) jsou jednoduché vzhledem, ale většina se nehodí pro sériovou výrobu. Krásně tvarovaná skládací stolička z roku 1930. Židlička

Safari roku 1933 je navržena tak, aby se dala sklápnout a zabalit do zavazadla.

Mogens Koch (1898-1992), byl vystudovaný architekt, ale později se proslavil jako designér široké škály nábytku. Jeho skládací židle *Safari* z roku 1938 připomíná Klintovu stoličku a je obdobně nádherně vypracovaná v detailech.



Zejména v Americe byl silný vliv **Aerodynamismu**. Aerodynamika se aplikovala na všechny možné i nemožné předměty, bez ohledu na jejich funkci a zaměření. To se nevyhnulo samozřejmě ani sedacímu nábytku, takže se dnes můžeme kochat dynamicky působícími, přesto nesmírně elegantními křesly od Kema Webera. (Obr. 31)

Aerodynamiku do jisté míry pojal za svou i **Frank Lloyd Wright**, vložil však do ní svou typickou originalitu a aplikoval ji při návrhu nábytku budovy Johnson Wax ve Wisconsinu.

Organika návrhů se nevytratila ani později, což je patrné například z čalouněné, lisované židle navržené Eero Saarinenem a Charlesem Eamesem v roce 1941 pro výstavu Organic design v Muzeu moderních umění v New Yorku. (Obr. 34) Návrh předjímá budoucí organický styl let padesátých.

V Británii vytvářel zajímavý nábytek z překližky **Gerald Summers** (1899-1967). Jeho křeslo z roku 1934 je možnou odpovědí na nábytek Alvara Aalta. Díky tvaru z jediného kusu překližky je ale mnohem elegantnější co se týče jednoduchosti konstrukce i vizuálního tvaru. (Obr. 32)



Denham Maclaren (1903-1989) vytvořil pozoruhodné křeslo z tabulového skla a zebří kůže. Návrh i dnes působící velmi moderně, nenašel ve své době patřičnou odezvu, než aby byl vyráběn ve větším množství. (Obr. 33)

6 DESIGN PO ROCE 45

Materiály a technologie, vzešlé z válečného úsilí, značně ovlivnily tehdejší design. Plasty a kovy, laminované dřevo a syntetika ovlivňovaly vzhled každodenních objektů. Molitan a pružné látky na čalounění umožnily oblé formy, které charakterizují tolik organických tvarů. Rámy z litého hliníku a ocelové tyče v nábytku, s kombinací síly a kujnosti, posunuly hranice konstrukce a formy. Začaly se používat nové technologie jako ohýbání a laminování dřeva, nastoupilo odstříkávání kovu do výrazných, zakřivených forem.

Designéři dávali přednost prostým povrchům z přírodního dřeva, nerezové oceli, mramoru, kůže a vlny. Dekorativní zdobnost nábytku téměř neexistovala, většina vzorů či struktur byla součástí materiálu.

Čtyřicátá a padesátá léta se stala obdobím regenerace a revitalizace designu, znamením přechodu od úsporných opatření druhé světové války a jejích následků, k optimismu a sebedůvěře. Estetika byla poháněna modernistickými principy funkčnosti, definovaná novými materiály a rozvojem efektivně využívaných technologií. V designu to bylo temperamentní období s výraznými tvary, jasnými barvami a praktickými nápady k řešení každodenního života. Dominantní vliv měl organický, biomorfní design. Návrháři nábytku byli ovlivněni současným sochařstvím, které tvořilo plastiky s majestátními oblými smyslnými tvary. Sochařství spolu s abstraktním malířstvím ovlivňovalo design téměř všech druhů nábytku. Sochaři, jako například Isamu Noguchi a Harry Bertoia, vytvořili trvalé ikony designu poloviny 20. století.

Neopomenutelný podíl na šíření nových idejí měly mezinárodní výstavy, například Milánské trienále, nebo výstavy v Muzeu moderního umění v New Yorku, které podnítily po válce silně stísněný trh k přijetí dobře navrženého spotřebního zboží. Byla tu poprvé vystavena řada ikon čtyřicátých a padesátých let, které definovaly budoucí vzhled domácností a nastolily tím cestu organického designu při zařizování domácností.

(Roku 1940 vypsalu Muzeum moderního umění soutěž v designu „Organic Design in Home Furnishing, Organický design v zařizování domácností“, která směřovala k

novým praktickým výrobním technologiím nábytku a dalších předmětů v domácnosti. Podobná soutěž konaná Muzeem roku 1948, „International Competition for Low-Cost Furniture Design, Mezinárodní soutěž designu levného nábytku“, rovněž napomáhala novým formám založeným na moderních technologiích. Muzeum moderního umění pořádalo ve spolupráci s Merchandise Mart z Chicaga od roku 1950 do roku 1955 série výstav *Good Design, Dobrý design, pojednané tak, aby ovlivnily vkus veřejnosti a podpořily zájem o objekty s dokonalým designem a praktickou funkcí.*

Dobrý design samozřejmě nepodporovaly pouze kulturní instituce jako Muzeum moderního umění v New Yorku. Podporovaly jej také pokrokové firmy jako Knoll či Herman Miller, bez jejichž zájmu by se návrhy jen stěží realizovaly.)

Amerika nebyla válkou dotčena na svém území, takže během padesátých let byla zachváčena pocitem nepřemožitelnosti a optimismu, což se odráželo ve způsobu, jak lidé žili a zařizovali své domovy. Spotřebitelé, americká střední třída, se nebáli utrácet své peníze a podporovat tak zdejší robustní ekonomiku. Technologie a laciná sériová výroba znamenaly, že i městský život mohl být jasný a přehledný. Design se stal katalyzátorem celého nového způsobu života.

Rozhodující byla představa, že funkce má být v designu jasně zřetelná a že zamýšlený účel předmětu a jeho výtvarné pojetí mají být nerozlučitelně spojeny - tedy koncepce kterou propagoval již evropský Bauhaus dávno před válkou.

Poválečná situace v Americe byla tedy v naprostém rozporu s Evropou. Zatímco v Evropě se návrháři potýkali s nedostatkem materiálu a potřebou levných výrobků. V Americe nastal velký spotřebitelský boom, který měl za následek velmi pozitivní dopad na designérskou tvorbu. Výrobci se předháněli v tom kdo nabídne lačnému zákazníkovi lepší zboží. Najímali se nejlepší designéři a architekti, aby se tohoto úkolu zhostili. Tomu zase nahrával fakt, že v Americe nalezlo útočiště značné množství designérů a architektů, kteří utekli před válkou z Evropy a nyní napomáhali tento úkol splnit. Amerika se stala kulturním vůdcem. [15]

Řada návrhářů pracovala jako architekti, dělala design, grafiku a navrhovala nábytek. Největším mezi designérskými chameleóny byl **Raymond Loewy** - vynikal jako grafik, autor mnoha známých, dodnes požívaných log firem, stejně jako návrhář automobilů,

osvětlovacích těles, rádií, porcelánu, textilu a také nábytku. Jeho organický design se stal učebnicovým příkladem designu své doby.

Předními osobnostmi, které stanovovaly trendy pro uvádění organických tvarů do designu nábytku v USA se stali Eero Saarinen a Charles Eames.

6.1 Fenomén – Eamesovi

Charles Eames povýšil židli na umění a z designu vytvořil filosofii. Snad nikdo nemohl designu pomoci lépe. Výmluvné prezentace jeho designu, stejně jako kult osobnosti, který kolem sebe s Ray mimoděk šířili, byly příčinou jejich nesmírné popularity a pozdějšího téměř zbožštění. Jejich vášní byla fotografie a filmařina. Spolu s Ray vytvořili dokonce několik populárně naučných filmů, které si můžete dnes zakoupit na internetových stránkách Vitra Design Musea.

Poprvé se výrazně zviditelnil židlí pro soutěž Organický bytový nábytek, uspořádanou Muzeem moderního umění v New Yorku, na které pracoval s Eerem Saarinenem. Byla vytvořena z trojdimenzionálně ohýbané překližky pokryté čalouněním. (Obr. 34)

Už spolu s Ray vytvořil „*LaChaise*“ (Obr. 35), ohromující lenošku, tentokrát už ze skelného laminátu. Stala se manifestací organického designu, jakýmsi sochařským dílem „levitujícím“ nad svou základnou. Následovalo několik dalších návrhů židlí provedených v laminátu.

V roce 1956 navrhli své neznámější křeslo *Longue Chair* (Obr. 36) a v roce 1958 nesmírně elegantní sérii *Aluminium Grup* (Obr. 37). Jejich návrhy dodnes s nesmírným úspěchem vyrábí a prodává firma Vitra. Reedice jejich nábytku jsou dnes sice vyráběny odstříkem plastu, každopádně Vitra občas nabízí i limitované série ručně laminovaných kusů.



Obr. 34, 35, 36, 37

Pronikavý vliv manželského páru Charlese a Ray Eamesových může být jen stěží překonán. Jejich inspirativní nábytek, filmy a fotografie vytvořily nový jazyk designu a měly obrovský dopad jak doma tak v zahraničí. Jejich práce, pokračující až do sedmdesátých let, měla stejný vliv na využití prostoru uvnitř domů jako na design nábytku.

Organických forem se držel také **Eero Saarinen**. Původem Fin se přistěhoval spolu s rodiči do Ameriky, aby tu vystudoval architekturu a stal se jedním z nejvýznamnějších designérů 20. století.



Základnu jeho židle *Tulip* (Obr. 38) z roku 1956 tvoří jediná noha z jednoho kusu plastu, takže čtyři židle spolu ze stolem „č.173“ mají dohromady 5 noh. Podařilo se mu tím odstranit to co nazýval „zmatkem nohou“ v interiérech domácností.

Obr. 38

Mezi nejpopovější návrhy sedacího nábytku tohoto období bezesporu patří pohovka *Marshallow* **George Nelsona** z roku 1956. (Obr. 39) Tato pohovka s barevnými kruhovými polštáři se již dá považovat za přímého předchůdce popartu. Pohovka měla řadu výhod, snadno upravitelnou délku i nesčetné barevné kombinace. Toto bohužel zákazníci svého času nedokázali docenit, naštěstí pohovka zažila svou renesanci na konci 80. let a ve výrobním programu Vitry setrvala dodnes. Daleko vstřícnější byli zákazníci k polstrovanému křeslu *Coconut*, ocelového lasturovitého tvaru, rovněž dodnes vyráběného Vitrou.

Obr. 39



Modernistická estetika, která se v Evropě objevila ve dvacátých letech, se výrazně změnila potom, co se stala převládajícím vlivem v poválečném americkém designu. Návrháři vítali ideu industrializace a sériové výroby a výsledkem bylo, že se jejich návrhy soustředily víc na užítkovost a efektivitu výrobního procesu.

Prosazovalo se použití plastů, laminátu a polyesteru a návrháři se těchto materiálů s nadšením chápali. Zakřivené skulpturální formy, štíhlé „rozkročené“ nohy a měkké čalounění, to všechno umožňovaly nově objevené průmyslové techniky zpracování kovů, překližky, plastů či molitanu, dostupná byla vylepšená lepidla. Nábytek byl lehčí, snadněji přemístitelný a pružnější v používání. Byl pevný a odolný stejně jako pestrý a atraktivní.

Firmy Knoll Associates, Herman Miller a podobné přitahovaly zahraniční i domácí talenty, a díky tomu svými technickými novinkami vládly nábytkářskému průmyslu.

Architekti pracující ve Spojených státech vytvářeli vzdušné, otevřené a předměty nezahlcené prostory, v nichž nejlépe vynikl organický nábytek s čistými liniemi.

Pokud však jde o skutečnou výši produkce, zásobovaly tyto firmy jen nepatrnou část obyvatel. Přístupnější byl masově vyráběný, levný nábytek, založený na pozdním modernistickém designu.



V **Itálii** se k zajímavým tvarovým řešením propracoval **Carlo Mollino**. Jeho vysoce organicky protvarovaný nábytek působí až secesním dojmem. Itálie byla obecně zemí, kde se produkoval velmi originální, extrémně organický a líbivý nábytek.

Skandinávský nábytkový design je typický svou jednoduchou dokonalostí a nadčasovou líbivostí. Stal se synonymem dobrého vkusu a vysoké kvality. Návrháři využívali jednak zavedených a pro severany už typických technologií při práci se dřevem a překližkou, neunikly jim však ani nové technologie, užití plastů a kovů při výrobě nábytku.

Nových technologií při návrzích nábytku využíval i snad největší klasik dánského designu **Arne Jacobsen**. Jacobsen byl inspirován přírodou, o čemž svědčí i jeho nejslavnější návrhy nábytku. Byla to židle *Ant* (Obr. 43), se svou opěrkou připomínající mravenčí hlavičku. Mravenec od roku 1952 plní funkci levné „lidové“ židle.

Křeslo *Labuť* (Obr. 41), které bylo inspirováno ptákem s roztaženými křídly, nebo

bombastické křeslo Vejce (Obr. 42). Oba návrhy vznikly v roce 1958 pro SAS Royal Hotel v Kodani. Spolu s „mravencem“ je dodnes vyrábí firma Fritz Hansen.

Dánský design by bez Jacobsena byl stěží tím, čím je dnes. Jacobsen formoval severskou moderní estetiku, která tolik poznamenala design 20. století.



Obr. 41, 42, 43

7 POPART

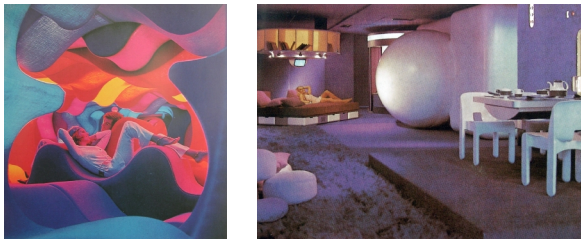
Uprostřed šedesátých let nastalo jisté zasyčení trhu, kdy lidé přestali věci jakoby potřebovat. Výrobci pokud chtěli nadále prosperovat museli přijít s něčím novým, co by zákazníky přimělo znovu utracet peníze. Návrháři začali produkovat nové, líbivé a módní věci a design se tak definitivně etabloval v nástroj prodeje. Stal se prvořadým subjektem při budování ekonomiky druhé poloviny 20. století, subjektem, který fascinoval stále bohatší veřejnost s vyššími příjmy, větším množstvím volného času, vyšším očekáváním a nekonečnou touhou po novotě a vzrušení.

Šedesátá léta byla prostoupena změnou, která byla téměř neustále považována za „pokrok“. Pokrok byl jedním z prubířských kamenů dekády a byl používán k ospravedlnění drsnosti změn v nejrůznějších oblastech, od módy po technologie a morálku.

Prezident Kennedy vyhláší vesmírný program, začíná závod v dobývání vesmíru. Pokrok byl skutečně považován za nevyhnutelný.

Kultovní film Stanleyho Kubricka 2001 – Vesmírná odysea z roku 1968 inspiroval designéry k vytváření futuristických obytných světů, jaké byly k vidění na výstavách „**Visiona**“, pořádaných společností Bayer AG Leverkusen v Kolíně nad Rýnem v letech 1968-70. Vznikaly tehdy jakési obytné krajiny plné oblých, často nepravoúhlých forem, plných modulárního plastového nábytku. Své návrhy představily například Oliver Morgue, Joe Colombo (Obr. 45) i Verner Panton (Obr. 44).

Těmto tendencím však rázně odzvonilo v roce 1973 s příchodem mezinárodní ropné krize.



Obr. 44, 45

Silné poválečné ročníky, děti tzv. „baby boomu“, které se již nepamatovaly na poválečná strádání se staly významnou skupinou spotřebitelů. Příčinou toho byla plná zaměstnanost a rostoucí bohatství jejich rodičů. Teenageři a dvacetiletí měli dostatečný příjem, a proto se stali velmi žádanou spotřebitelskou skupinou. Měli peníze, byli

extravagantní a společnost je jen povzbuzovala ke konzumnímu způsobu života.

Byla to také doba změny životního stylu a expanze morálních kódů a praktik, které často vedly k napětí mezi tradicionalisty a mládeží, ke „**sporu generací**“. Díky víře v budoucnost a pocitu, že všechno je možné, bylo toto desetiletí nepochybně velkým obdobím pro ty, kteří byli mladí. „**Mladý**“ bylo přesvědčivé přídavné jméno pro veškerou módu, účesy a způsoby života“. Média byla v této době posedlá mladými hodnotami, trendy a idoly. Tehdy se slovo „**pop**“ stalo heslem pro jakýkoli styl či zvuk spojovaný s mládím - včetně nového uměleckého stylu, pop-artu.

60. léta to byl ale i útok na vytříbený skandinávský vkus padesátých let a teoreticky rozumný, objektivní výrobní design. Na druhou stranu moderní nábytek od Aarnia, Eamese, Saarineny a Pantona se objevoval jen ve velmi malém počtu běžných domácností. Vkus široké veřejnosti byl mnohem konzervativnější. Pouze malá část většinou mladých lidí, si byt zařídila po vzoru designových ročenek let šedesátých.



Nechápali však moderní nábytek jako něco co by mělo sloužit generaci, nezdráhali se dokonce požadovat velmi poměrně věci a tak se ke slovu dostal také nábytek nafukovací a papírový (Obr. 46). Populárními se mezi radikální mladou vrstvou se staly také jakési pytle naplněné tisíci drobných plastových kuliček, které umožňovaly bezpočet variant sezení díky své přizpůsobivosti lidskému tělu. Objevil se také nový typ sezení, jakási hnízda, která se zavěsila ke stropu. Takovéto sezení poskytovalo značnou míru intimity. (Obr. 47)

Protikladem k tomuto se stal fakt, že například židle *Wassily* Marcela Breuera byla v šedesátých letech dále reprodukována a konaly se velké výstavy a nová hodnocení Bauhausu a De Stijl. Do módy se dostává opět Piet Mondrian.



Přichází vlna hippies ... a design toto vše reflektoval a dokonale vyjadřoval tuto dekádu .

Obr. 47 Nanna a Jorge Ditzelovi, křeslo Houpačka, 1959, materiál kontrastuje s Aarniovým křeslem Globe (Obr. 50)

Největší mezi návrháři v jejichž díle se odrazil popart byl **Verner Panton**.

Verner Panton začínal v ateliéru Arne Jacobsena. V letech 1950 – 52 s ním spolupracoval na architektonických projektech a také na slavné židli *Ant* (mravenec). Právě Jacobsena Panton později uváděl jako svého největšího učitele. Po jeho osamostatnění se prvním velkým úspěchem stala židle *Cone* (Kornout). Židle kuželového tvaru opticky i prakticky spočívala na svém vrcholu, nejtenčím místě, upevněném na čtyřnožce. Z této židle později vyšel návrh slavné *Heart chair* (Srdce). Těmito návrhy se Panton definitivně rozešel se zažitou představou o tvaru židlí a křesel.

V roce 1960 vytvořil „absolutní prostředí“, jeskyni pro hotel Astoria v norském Trodheimu.

Roku 1970 pro výstavu Visiona II. připravil instalaci *Fantasy Landscape* (Obr. 44), fantastickou polstrovanou krajinu. V reakci na to byla tehdy do výrobního programu Vitry zařazena *Panton Tower*, 2x2 metry velký prostorový objekt o hloubce necelého metru. Objekt nikdy nebyl míněn jako součást obývacího nábytku, měl vybízet spíše ke hře, k interakci.

Patrně nejslavnější židlí a jeho návrhem vůbec je *Panton Chair* (Obr. 48), která se stala symbolem designu 60. let a triumfem plastů. *Panton Chair*, neboli lidově „pantonka“ je často označována za nejkrásnější židli, honosí se přídomek jako je plynulost a elegance. *Panton chair* je první židlí z jediného kusu plastu a ke všemu s jedinou nohou, což se předtím nikomu nepodařilo. Od roku 1960 ji ze skelného laminátu vyráběla firma Hansen a od roku 1968 ji Vitra, která převzala výrobu, začala vyrábět odstříkem plastu. Židle se stala nejfotografovanějším objektem své doby, což přispělo k faktu, že se dostala do povědomí



takřka všech lidových vrstev. V roce 1970 fotograf Brian Duffy nafotil sérii „How to undress in front of your husband“ s Amandou Lear a červenou Pantonovou židlí. V roce 1995 zapózovala nahá Kate Moss na *Panton chair* pro obálku britského *Vogue* a přispěla tak ke znovuoživení popartu v devadesátých letech. [26]

Obr. 48

Další mistr popartu byl Ital **Gaetano Pesce**

Oblými ženskými tvary Pesceho nábytku a jejich symbolikou by mohla být uražena leckterá feministka. Jeho nejslavnější křeslo *Up 5* (Obr. 49), které se původně jmenovalo *Donna* představuje ženu, která má k nohám připoutanou kouli – podnožku *Up 6* (Obr. 49). To krásně symbolizovalo tehdejší postavení žen v domácnostech. Pesce použil pro výrobu polyuretanovou pěnu, takže křeslo, které se prodávalo jako balíček se teprve po vybalení nafouklo do svého tvaru. Zákazník si ho poté sám potáhl přiloženým jemným nylonem. Kromě zářivě červené se křeslo prodávalo také s pruhovaným věžeňským motivem.



Obr. 49

Ikonou let šedesátých se stalo *Ball Chair* (nebo také *Globe*) (Obr. 50) Fina **Eera Aarnia**. Prototyp vytvořil Aarnio z laminátu do z překližky tvarované formy a rovnou do prototypu zabudoval i telefon. To velice zaujalo manažery z Aska a sférické křeslo se začalo vyrábět sériově, byť už bez telefonu.

Podobné koncepce je také *Bubble chair*, závěsný model, jakási houpačka, která se vyráběla z průhledných plastů.

Ze skelného laminátu se vyráběla také velmi populární *Pastilli* z roku 1967. Sedící se na židli mohl houpat a otáčet, přesto díky její nízké výšce nehrozilo převržení.

S odstupem let následovala další hravá křesla stejného konceptu, *Tomato chairs* roku 1971 a v roce 1998 *Formula chairs*. Nesmírně roztomile, hravě a vtipně působí *Pony chairs* z roku 1973.

Dílo Eera Aarnia je ukázkovým příkladem hravosti „pop-designu“, jeho návrhy by působily jistě solitérním charakterem, kdyby nebyly dotaženy masovostí popkultury do sériové výroby a vlivem medializace se nestaly tak věhlasnými. Proto si i dnes jinak seriózně vyhlížející milovníci designu mohou dopřát potěšení z těchto velkých hraček.



Obr. 50

Pro tvorbu Italské skupiny **Studio 65** se vžil výraz **antidesign**. Stalo se tak po uvedení série nazvané „*I Multipli*“ v roce 1970. Série obsahovala křeslo jako kus skály, pohovku z gumy vypadající jako několikanásobně zvětšený trs trávy a sofa ve tvaru smyslných rtů... Právě pohovka *Bocca* (pusa) (Obr. 51) se stala symbolem popkultury v Itálii. Sofa je vlastně redesignem pohovky *Mae West* Salvadora Dalího z roku 1936. *Bocca* si dodnes můžete koupit u Italské firmy Edra.



Obr. 51

Francouzský designér **Pierre Paulin** proslul jako návrhář interiérů francouzských prezidentů. Jeho dílo patří ke zlatému fondu francouzského pop designu ač paradoxně všechen jeho nábytek vyrábí nizozemská firma Artifort. Mezi Paulinovy nejkrásnější kusy patří křeslo *Ribon* (Obr. 52) z roku 1965. Sedák z latexové pěny potažený látkou má nesmírně elegantní tvar, jakoby kontinuálně poskládané stužky. Notoricky známá jsou křesla *Mushroom* a *Orange slice*. (Obr. 53)



Obr. 52, 53

8 POSTMODERNA

„Posvátné krávy funkcionalismu musejí být poraženy.“

architekt W. Nehls, 1968

Kořeny postmodernismu sahají až do šedesátých let. V sedmdesátých a osmdesátých letech probíhaly bouřlivé diskuse o tom, zda je postmodernismus pokračováním moderny, nebo zda představuje hromadný útok na samu jeho podstatu. [1]

Slovo „postmoderní“ původně znamenající pozdější než moderní se stalo předmětem mnoha interpretací. Termín má ve svém nitru nedůvěru k modernistickým teoriím, vyčerpaným pokud jde o vizuální slovník a omezeným pokud jde o význam.

Postmoderna byla chápána mnoha svými stoupenci jako radikální proud otevírající nové výrazové možnosti jak ve výtvarném umění, tak v architektuře a průmyslovém designu. Geoff Hollinton, přední britský průmyslový designér, postmodernu na sklonku sedmdesátých let chápal jako „napjatý eklekticismus obsahující představivost masmédií, umění a řemesel, secese a art deco, lidové ikonografie a drogové zkušenosti“.¹

Postmoderní doba odmítá universální hodnoty současného světa ve prospěch místního a dočasného. Záměrně se dopouští anachronismů. Postmoderna se snaží analyzovat vše, co je minulé. Hojně se citují historické styly, dekorativní, symbolické prvky mají často ironický význam. Mnoho těchto prvků majících původ v postmoderní architektuře se přeneslo do sfér designu. Ten je velice hravý, často připomíná skládky pro děti. Příliš si nedělá z funkcionalistického hesla „méně je více“ a přetváří je v heslo „méně je nuda“.

Materiál a povrch už často nereflektuje funkci výrobku, ale jakoby si žije vlastním životem. V nejradikálnější podobě postmodernismu použitelnost nehraje žádnou roli,

¹ Noél Rileyová; Dějiny užitého umění, Slovart, Praha 2004

funkčnost a ergonomie jdou stranou. Sériová výroba je druhořadá, myšlenky postmoderny nejlépe vyniknou na solitérním nábytku.

Pro formulaci postmoderních tezí měly zásadní vliv italské skupiny „**Alchimia** a **Memphis**“. Vůdčí osobností starší skupiny Alchimia byl Alesandro Mendini, autor teoretických statí a programových prohlášení skupiny. Skupina se stavěla do rozporu se sériovou výrobou a racionalitou moderny. Dotvářela například běžné předměty denní potřeby ornamentem a dekorem sestávajícím z kuliček a kuželů a povyšovala je tímto na umění. Podobný přístup sestával v takzvaném redesignu, kdy slavný nábytek například z Bauhausu byl dotvořen vlaječkami a dalšími „vylepšenostmi“.

V roce 1981 vznikla skupina Memphis, odštěpením několika členů Alchimie, pod vedením Ettore Sottsass, jednoho z nejvýznamnějších a nejvlivnějších současných designérů. Jejich nábytek byl určen pro sériovou výrobu, což bylo v přímém rozporu s Mendiniho intelektuálně-manifestativním antidesignem, nesvázaným konvencemi sériové výroby (Obr. 54, 55). [8]



Obr. 54, 55

Ke konci osmdesátých let neodkladně nastoupila jistá přesycenost pronikavými a podivnými tvary a barvami, vliv postmoderny výrazně pominul.

Izraelský sochař, architekt a designér **Ron Arad** studoval architekturu nejdříve v Jeruzalémě a poté na Architectural Association v Londýně. Tam také v roce 1981 založil studio One Off Ltd., které se věnovalo výrobě solitérního nábytku z kovu (obr. 56). Nejdříve na sebe upozornil prací jiného charakteru. Jeho *Rover chair* byl jakýsi „ready made“, sedadlo použil za starého automobilu Rover, to upevnil do čehosi co připomíná zednické lešení. Podobnou koncepci použil už mnohem dříve Jean Prové u svého polohovacího křesla z roku 1924.

V devadesátých letech se Arad postupně odklonil od autorských objektů a začal se věnovat produkci pro sériovou výrobu. Vznikla tak řada vynikajících návrhů židlí pro firmy Kartell, Vitra a Moroso. (obr. 57, 58, 59)



Obr. 56, 57, 58, 59

Obr. 57 Stohovatelná židle *Fantastic Plastic Elastic* pro Kartell z roku 1997.

Obr. 58 Židle *Tom Vac* vyráběná vakuováním z jednoho kusu plastu z roku 1999 pro Vitru.

Enfant terrible francouzského designu **Philippe Starck** je jakousi superhvězdou nejen na poli designu. V jeho osobě se vzájemně doplňují vlastnosti podivína spolu s vynikajícím marketingovým stratégem. Starck aranžuje sebe se svými návrhy způsobem jaký je nám znám u hollywoodských hvězd. Díky svému universálnímu zaměření navrhoval snad ve všech možných odvětvích designu. Pro nás jsou však nejzajímavější jeho četné návrhy sedacího nábytku.

V osmdesátých letech vytvořil řadu návrhů židlí – od jednoduché židle *Costes* z roku 1982 z opěradlem z ohýbané překližky navržené pro stejnojmenný klub, až po minimalistickou židli *Dr.Glob* (1988) z plastu a trubkové oceli. V devadesátých letech se věnoval návrhům pro firmu Vitra, z této spolupráce vnikla například židle *W. W. Stool* (Obr. 60) na stání i sezení. V roce 2000 to byla roztomilá *Hula hoop* (Obr. 61), která se prodává v pastelových barvách. V době nedávno minulé vytvořil několik návrhů techno-barokních židlí z plastu pro firmu Kartell (Obr. 62, 63, 64).



Obr.60, 61, 62, 63, 64

8.1 východní blok

Samostatnou kapitolou je postmoderna v bývalém východním bloku. Postmodernismus poskytoval možnou cestu jak se výrazově vzepřít oficiálnímu umění diktovanému komunistickými režimy. Syté barvy, exotické odkazy zakomponované do nitra díla a svoboda výtvarného vyjádření živě symbolizovala pro výtvarníky potlačovanou demokratickou svobodu. Doba si žádala takového umění.

Nicméně tato doba je pryč a není možné se již déle odkazovat na poetičnost motivů skrytých v postmoderním designu. Tisíckrát zopakovaný vtípek totiž přestává být vtipným a po čase se tyto tendence stávají spíše žalostnými. To pochopila už většina představitelů tohoto směru a jejich dílo doznalo patřičných změn.



Dá se to říci i o díle **Jiřího Pelcla**, předního představitele tohoto směru v tehdejší Československu. Pelcl vytvořil mimo jiné několik kusů sedacího nábytku, kdy experimentoval s různými materiály, například kovu zpracovaném nekonvenčními metodami. Pelcl, schopný publicista byl spoluzakladatelem a mluvčím skupiny **Atika**, která udávala takt postmodernímu cítění doby v tehdejší Československu až do roku 1992, kdy zanikla. [19]

V současnosti se tvorba Jiřího Pelcla již zcela odklonila z postmoderních tendencí a architekt se dnes v podstatě věnuje návrhům výrobků pro sériovou výrobu, adekvátních dnešní době.

Představitelem takzvaného neobarokního směru v postmodernismu je **Bořek Šípek**.

Na svém nábytku cituje kroucené, asymetrické barokní formy a často používá luxusně kýchovité materiály. Významné jsou jeho práce na Pražském hradě za doby působení prezidenta Havla.



Šípek si získal světový věhlas v osmdesátých letech kdy fungoval jako spojnice mezi českou a západní postmodernistickou avantgardou.

Na rozdíl od Pelcla Šípek se do dnešních dnů drží své zažité konvence solitérního designu, plného iracionálních aforismů, který jej proslavil.

Přestože Postmoderna ve své nejryzejší podobě dnes obecně nemá statut popularity, je potřeba si říci, že i toto období bylo svým způsobem jaksi nezbytné pro formulaci našich současných estetických názorů. Byť některé postmoderní designy opravdu působí dojmem budování slepých uliček, nelze jim upřít, že i ony mají svůj podíl na podobě současného designu. Po racionální dokonalosti severského designu let padesátých, hravých a přesto přívětivých letech 60. zákonitě musela přijít protireakce, která si dala za úkol odlišit se. Formálně byla postmoderna především osvobozujícím aktem z konvencí daných modernou.

Postmoderní design je především o tom že „forma nesleduje funkci“, funkční síla postmoderny tkví především v její nefunkčnosti.

9 SOUČASNOST

Současnost se docela slušně vzpamatovává z postmoderních taškařic. Reflektuje daleko více čistou a funkční estetiku. Líbivost také nevymizela, není však bezúčelná, koresponduje s funkcí předmětu.

Počátek 21. století je již plně kosmopolitní doba, kdy díky sdělovacím prostředkům a internetu už nemůžeme hovořit o kulturních vlivech a svébytnosti té které části země. V dnešní době má na výsledném designu daleko větší podíl přímo „rukopis“ návrháře než kdykoliv dříve. To je také dáno stále menšími technickými omezeními, které dříve v nemalé míře spoluurčovaly výslednou podobu výrobku.

Většina firem už také přešla na systém kdy se výrobek prezentuje jménem svého designéra. To sice z části platilo už za doby Raymonda Loewyho, ale teprve dnes je tato strategie bezezbytku naplněna.

Hvězdami současného designu se tak stala francouzská designérská dvojice bratří **Borouleců**, kteří navrhly nesčetné množství návrhů pro Vitru a Cappellini, firmu, která se specializuje výhradně na design a platí za matadora tohoto odvětví. (Obr. 67, 68)



Obr. 67, 68

Dalšími „bratry v designu“ jsou Brazilci **Humberto a Fernando Campanovi**, jejichž odvážné návrhy vyrábí firma Edra. (Obr. 69, 70)



Obr. 69, 70

Po vzoru Philippe Starcka designéřskou tvorbu razantně podporuje pozorností medií současný nejúspěšnější americký designér **Karim Rashid**. Otevřeně prohlašuje, že chce změnit svět, o svém designu říká, že je organický a pojmenovává svůj tyl jako „bbjects“. Je posedlý módním návrhářstvím a to je patrné i na nové kolekci sedacího nábytku pro Edru. (Obr. 67, 68)



Obr. 71, 72

V tvorbě kanadsko-německého designéra **Jerszyho Seymoura** se odráží především prostředí hudebních klubů, graffitti a street culture. Jeho design je veselý a hravý, což platí dvojnásob pro jeho „Playstation sezení“ (Obr. 74) inspirované počítačovými hrami. Jeho stohovatelné zahradní židle *Easy chair* (Obr. 73) vyrábí firma Magis v pestrých barvách.



Obr. 73, 74

Možný vývoj do budoucna předznamenal návrh židle **Dannyho Venleta** „*Easy Rider*“ (Obr. 75) z roku 2003. Pojízdná židle na třech nohách má tvar přirovnatelný k létajícímu talíři. Své uplatnění by mohla nalézt všude tam kde lidé potřebují sedět, konzultovat svou práci a při tom se přemísťovat. Jako židle pro zaneprázdňené manažery, nebo zkrátka jen tak, pro všechny lidi kterým originální sezení udělá radost.



Obr. 75

9.1 Současná situace u nás

Obstojným konkurentem jak v designu tak v kvalitě produktů srovnatelnou se světovou produkcí je firma „mm interier“ z Luhačovic. Firma v průběhu devadesátých let pochopila, že pokud chce být úspěšná musí se odlišit. Na českém trhu tehdy chyběl jakýkoliv výrobce, který by se ve svém výrobním programu věnoval designovému nábytku. Firma se od té doby profiluje jako výrobce orientovaný na design, podporuje mladé designéry a spolupořádá soutěže.

Firma nabízí řadu výrobků od minimalistického čalouněného sedacího nábytku až k pohovkám zaoblených tvarů se zdůrazněnou kovovou konstrukcí. K návrhům Miroslava Maňase, Pavla Škarky a Martina Franka postupně přibyly modely mladší generace designérů, Radima Babáka, René Šulce, Jeryho Kozy a dalších. Ze soutěže pořádané ve spolupráci s Design centrem České republiky v roce 2004 vzešel zajímavý návrh křesla a sedačky *Koxy* od Jana Čtvrtníka.

Firma mm interier je ale zatím bohužel jediný příklad osvětleného výrobce sedacího nábytku u nás.



Obr. 76 Křeslo „fily“ Martina Franka vyráběné firmou mm interier

Nezbývá než doufat, že se domácí designérská tvorba bude i nadále rozvíjet, že české firmy pochopí, že design je nedílnou součástí prodejnosti a úspěchu jejich vlastních výrobků. Design nelze podceňovat a některé české firmy si to začínají uvědomovat. Přesto je úloha designéra v České republice ještě nedoceněna a designér si musí na svůj denní chléb vydělávat i nepopulárními návrhy reklamních předmětů, stojanů, displayů a dalšího reklamního „harampádí“.

10 VAZBA NA VLASTNÍ PRÁCI

Otevřeně přiznávám, že až na čestné výjimky nemám příliš rád postmoderní design. Postmodernismus mi přijde jako neadekvátní forma designu pro současnost a vnímám tuto epochu pouze jako epizodu, byť patrně nezbytnou, pro vyvození důsledku a chyb, na naší cestě za poznáním a lepším designem pro budoucnost. Postmodernismus poukazoval na jisté konvence, kterými nás svazovala moderna, sám však nepřišel s ničím novým.

Čistě postmoderní design nezjednodušuje práci, ani nezlepšuje životní podmínky. Spíše napadá a rozkládá zažitě konvence.

Přesto všechno jsem se neubráníl jistým vlivům postmoderního designu. Za nejbližší existující výrobek bych označil návrh Franka O. Gehryho *Wiggle Side Chair* (1972).

Návrh tohoto postmoderního architekta je vlastně velmi moderní. Dá se říct, že svou minimalistickou tvarovou čistotou ani postmoderní být nemůže. Gehry do něj nezakomponoval žádný ze zdobných postmoderních prvků a právě tímto je návrh tolik nadčasový. Na jednu stranu židle působí dojmem sochařského díla a na stranu druhou nijak neslevuje ze své ambice být funkčním designem v domácnosti. O tom, že je to návrh nadčasový, svědčí i to, že jej Vitra s úspěchem dodnes vyrábí. V roce 2005 k němu dokonce přibyl model *Side Chair*.

Tělo samotného sedáku je z velmi tvrdé lepenky, boky jsou pro zpevnění tvaru židle sololitové. Stejně je tomu i u mého návrhu pohovky. I ona by měla působit dojmem sochy, která má ovšem svou funkci a není určena jen k dívání se z povzdálí.

ZÁVĚR

Design se etabloval v nezastupitelný faktor při vytváření životního prostředí. Jeho význam neustále roste a tato tendence bude jistě slít i nadále. Věc výsledného vzhledu už nikdy nebude jen záležitostí konstruktéra. Proporce a ergonomie jsou faktorem číslo jedna. Lidé tráví sezením v kancelářích mnoho hodin denně, vedoucí pracovníci a manažeři dokonce většinu dne. Nová generace multipolohovacích kancelářských židlí reflektuje tyto potřeby a nejinteligentnější židle se plně přizpůsobují lidskému tělu a jeho potřebám.

Souhrnný pohled na design se dnes rozšířil i o morální a ekologické aspekty. Dobrý výrobek totiž počítá i s dříve neznámými fakty – s dopadem na životní prostředí a přírodní zdroje. Recyklovatelnost a použití alternativních materiálů jsou znaky vyspělého designu. Nežádka již při výrobě je počítáno s recyklací. Nově vzniklý eko-produkt svědčí o uvědomělejších tendencích v celé společnosti, která se začíná zajímat o dopad na životní prostředí. Eko-produkt tak při spojení pozitivní image firmy, která vyrábí ekologicky, spolu s rostoucími náklady na likvidaci odpadu, má dvojitý pozitivní dopad – ekologický i ekonomický.

V budoucnu úloha designu a ekologie nadále poroste. Přírodní zdroje nejsou nevyčerpatelné a již v současné době si začínáme velmi dobře uvědomovat, že našim současným konzumním způsobem života žijeme na úkor dalším generacím.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Penny Sparkeová; Století designu, Slovart, Praha 1999, ISBN 80-7209-142-5
- [2] Charlotte & Peter Fiell; Chairs, Taschen, 2001
- [3] Charlotte & Peter Fiell; 1000 Chairs, Taschen, 2000
- [4] Charlotte & Peter Fiell; Design of the 20st Century, Taschen, 1999
- [5] Charlotte & Peter Fiell; Designing the 21st Century, Taschen, 2001
- [6] Charlotte & Peter Fiell; 50s Decorative Art, Taschen, 2001
- [7] Charlotte & Peter Fiell; 60s Decorative Art, Taschen, 2001
- [8] Simone Philippi; Italian design, Taschen, 1994
- [9] Noël Rileyová; Dějiny užitého umění, Slovart, Praha 2004, ISBN80-7209-549-8
- [10] Kolesár Zdeno; Kapitoly z dějin designu, VŠUP 2004 Praha
- [11] Felix Haas; Architektura 20. století, SPN, Praha 1983, ISBN 14-418-83
- [22] Verner Panton; The collected works, Vitra design museum, 2000
- [33] Dagmar Vernerová; Český design 1995 – 2000, Prostor, Praha, 2001
- [44] Morant Henry De; Dějiny užitého umění, Odeon 1983 Praha
- [55] Thomas Hauffe; Design, Computer Press, Brno, 2004, ISBN 80-251-0284-X
- [66] Žižková Lenka; Design ve Finsku, Ústav bytové a oděvní kultury 1988 Praha
- [77] Peter Gössel, Gabriele Leuthouserová; Architektura 20. století, Slovart, Praha 2003
- [88] Rostislav Švácha; Od moderny k funkcionalismu, Victoria publishing, Praha
- [99] Design trend 1995; Design centrum České republiky, Brno, 1995, ISSN 1210-1591
- [20] José Pijoan; Dějiny umění 10. Odeon 1984
- [21] Tugendhatova vila v Brně od architekta Ludwiga Miese van der Rohe, Památkový ústav v Brně, Muzeum města Brna 1995
- [22] Časopis Architektura ČSSR

[23] Časopis Architekt

[24] Časopis Dolce vita

[25] denní tisk

[26] internetové zdroje: www.e-architekt.cz

www.archinet.cz

www.czechdesign.cz

www.vitra.com

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. Jednoduchá houpací židle, polovina 19. st	13
Obr. 2. Židle model č. 14, Thonet, 1859	14
Obr. 3. Čalouněné mahagonové křeslo, E.W.Godwin, 1872	15
Obr. 4. Jídelní židle Christopher Dresser, 1883, imitace ebenu	15
Obr. 5. Dubové křeslo, Henryho Van de Velde, 1897	17
Obr. 6. Židle Hlemýžď, Carlo Bugatti, 1902	18
Obr. 7. Židle Casa Calvet, Antonio Gaudí, 1898 – 1900	18
Obr. 8. Stroj na sezení, J. Hoffman, 1908	19
Obr. 9 Křeslo, Frank Lloyd Wright	20
Obr. 10. Židle, Frank Lloyd Wright	20
Obr. 11. Kubizující židle, Frank Lloyd Wright	20
Obr. 12. Mořená dubová židle, Pavel Janák, 1911	20
Obr. 13. Pohovka, Pierr Chareau, 1925	22
Obr. 14. Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, 1929	24
Obr. 15. Brno, Ludwig Mies van der Rohe, 1930	24
Obr. 16. Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe, 1930	24
Obr. 17. Lounge chair, Ludwig Mies van der Rohe, 1927	24
Obr. 18. Křeslo Wassily, Marcel Breuer, 1925	24
Obr. 19. Židle B32, Marcel Breuer, 1925	24
Obr. 20. Pohovka Isokon, Marcel Breuer, 1936	24
Obr. 21. Křeslo Grand Confort, Le Corbusier, Charlotte Perriandová, 1928	25
Obr. 22. Pohovka Caise longue, Le Corbusier, Charlotte Perriandová, 1928	25
Obr. 23. Židle Stín a stolička, Charlotte Perriandová, 1955 – 1956	25
Obr. 24. Červeno-modré křeslo, Thomas Gerrit Rietveld , 1917	26
Obr. 25. Zig zag, Thomas Gerrit Rietveld , 1932	26
Obr. 26. Židle Transat, Eileen Grayová , 1925	26
Obr. 27. Křeslo Paimio, Alvar Aalto, 1929	27
Obr. 28. Stolička č. 60 , Alvar Aalto, 1932	27
Obr. 29. Lehátko č.39, Alvar Aalto, 1937	27
Obr. 30. Křeslo Eva, Bruno Mathsson , 1934	27
Obr. 31. Křeslo, Kem Weber, 1934	28

Obr. 32. Křeslo z překližky, Gerald Summers, 1934	28
Obr. 33. Křeslo, Denham Maclaren , 1931	28
Obr. 34. Organic chair, Eero Saarinen, Charles Eames	31
Obr. 35. LaChaise, Charles & Ray Eames,1948	31
Obr. 36. Longue Chair , Charles & Ray Eames,1956	31
Obr. 37. Aluminium chair, Charles & Ray Eames,1958	31
Obr. 38. Židle Tulip, Eero Saarinen, 1956	32
Obr. 39. Pohovka Marshallow, Georg Nelson, 1956	32
Obr. 40. Židle Casa, Carlo Mollino, 1953	33
Obr. 41. Křeslo Labuť, Arne Jacobsen, 1958	34
Obr. 42. Křeslo Vejce, Arne Jacobsen, 1958	34
Obr. 43. Židle Ant, Arne Jacobsen, 1952	34
Obr. 44. Fantasy Landscape , Verner Panton , 1970	35
Obr. 45. Central living block, Joe Colombo , 1969	35
Obr. 46. Papírová židlička, Peter Murdoch, 1964	36
Obr. 47. Křeslo Houpačka, Nanna a Jorge Ditzelovi, 1959	36
Obr. 48. Panton chair, Verner Panton, 1960	37
Obr. 49. Křeslo Up 5, podnožka Up 6 , Gaetano Pesce, 1969	38
Obr. 50. Ball Chair , Eero Aarnio, 1966	39
Obr. 51. Křeslo Bocca, Studio 65, 1970	39
Obr. 52. Křeslo Ribon, Pierre Paulin, 1965	39
Obr. 53. Křeslo Orange slice, Pierre Paulin,	39
Obr. 54. Pohovka Kandissi, Alesandro Mendini, 1979	41
Obr. 55. Proust´s armchair , Alesandro Mendini, 1978	41
Obr. 56. Heart & Industry, Ron Arad, 1990	42
Obr. 57. Fantastic Plastic Elastic , Ron Arad, 1997	42
Obr. 58. Židle Tom Vac, Ron Arad, 1999	42
Obr. 59. Křeslo The Big E, Ron Arad, 2003	42
Obr. 60. W. W. Stool , Philippe Starck , 1991	42
Obr. 61. Křeslo Hula hoop, Philippe Starck , 2000	42
Obr. 62. Křeslo Ploof , Philippe Starck, 2002	42
Obr. 63. Victoria Ghost , Philippe Starck	42

Obr. 64. Louis Ghost , Philippe Starck, 2002	42
Obr. 65. Pohovka Prapor, Jiří Pelcl, 1990	43
Obr. 66. Židle Bambi , Bořek Šípek 1983 – 1986	43
Obr. 67. Chaise longue Spring , Ronan & Erwan Boroullec	45
Obr. 68. Křeslo Samuraj , Ronan & Erwan Boroullec	45
Obr. 69. Židle Jenette, Humberto a Fernando Campanovi,	45
Obr. 70. Sedačka Boa, Humberto a Fernando Campanovi, 2002	45
Obr. 71. Křeslo Swing, Karim Rashid	46
Obr. 72. Křeslo Spline, Karim Rashid	46
Obr. 73. Easy chair , Jerszy Seymour, 2005	46
Obr. 74. Playstation sezení, Jerszy Seymour, 1999	46
Obr. 75. Easy Rider, Danny Venlet , 2003	46
Obr. 76. Křeslo „fily“ Martin Frank	46