

01 obsah designum⁴2009

časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 4 rok / year: 2009

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

retrospektívne

VÝSTAVA

03 výstava

Návrat k Bruselu

Vladimíra Büngerová, Ľubica Pavlovičová

04 EXPO 58

Bruselský sen a Slovensko

Ľubica Hustá

12 EXPO 58

Spomienky na Brusel...

a roky po ňom
redakcia

18 EXPO 58

Fulla na Expo 58 v Bruseli

Katarína Bajcurová

23 EXPO 58

Ladislav Guderna (1921 - 1999)

Klára Kubíková

28 EXPO 58

Účasť Jozefa Kostku na Svetovej výstave Expo 58 v Bruseli

Marcela Macharáčková

34 EXPO 58

Československý výtvarník Ľubomír Blecha

Milan Hlaveš

38 EXPO 58

Odkaz Atómia: slovenské remeslo v Bruseli

Jozef Lenhart

40 EXPO 58

Od teplákov k minisukni: 1948 - 1958 - 1968

Zuzana Šidlíková

aktuálne

DIZAJNÉRI

48 profil

Olgoj Chorchoj

Vladimíra Büngerová

56 mladý talent

Dizajnér a zberateľ Lukáš

Jablonovský

Vladimíra Büngerová



teoreticky a prakticky

TEÓRIA

62 výskum

Architektonická revue Projekt - polstoročie vizuálu II.

Zoja Droppová

68 teória

Modulárna

konštrukcia písma II.

Ondrej Gavalda

76 právnno

Lita

Jana Vozárová

INFOBOX

78 infobox

Podujatia, výstavy, súťaže

redakcia

82 summary

preklad Matej Gyárfáš

88 tiráž

BRUSELSKÝ SEN

ČESKOSLOVENSKÁ ÚČAŠŤ NA SVETOVEJ
VÝSTAVE EXPO 58 V BRUSELI

A ŽIVOTNÝ ŠTÝL 1. POLOVICE 60. ROKOV

SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA

ESTERHÁZYHO PALÁC, 1. POSCHODIE,
NÁM. Ľ. ŠTÚRA 4, BRATISLAVA

25\SEPTEMBER-15\NOVEMBER\2009

WWW.SNG.SK WWW.EXPO58.INFO WWW.ARBORVITAE.EU



u(p)m



ghmp



BRATISLAVA



MINISTERSTVO
KULTÚRY



bittner



designum

Návrat k Bruselu

Aktuálne číslo časopisu Designum vzniklo v spolupráci so Slovenskou národnou galériou pri príležitosti uvedenia výstavy **Bruselský sen - Československá účasť na Svetovej výstave Expo 58 v Bruseli a životný štýl 1. polovice 20. storočia** v priestoroch SNG v Bratislave.

Slovenská národná galéria sa rozhodla prijať ponuku agentúry Arbor vitae societas (Praha) na realizovanie výstavy v modifikovanej verzii z toho dôvodu, že dokumentuje významnú kapitolu dejín bývalého Československa, ktorá sa týka nielen výtvarného umenia a dizajnu, ale aj histórie, kultúry, politiky a života spoločnosti koncom 50. a v prvej polovici 60. rokov 20. storočia. Skôr muzeálna, ako galerijná výstava okrem priblíženia legendárnej expozície odкрýva dobový kontext a pozadie prípravy československej účasti na výstave Expo 58 v Bruseli, rovnako jej vplyvy na ďalší vývoj dizajnu a disciplín užitočného umenia.

Výstava, ktorá sa na rozdiel od pôvodnej verzie v Mestskej knižnici v Prahe objaví v Bratislave v redukovanej podobe, bola doplnená o exponáty slovenských účastníkov Expo 58 len čiastočne, a to výtvarnými prácami Jozefa Kostku, Ľudovíta Fullu a Ladislava Gudernu zo zbierok SNG.

Adekvátne doplnenie by si vyžadovalo rozsiahly výskum archívov, ktorý by objasnil politické a organizačné pozadie prípravy výstavy aj na Slovensku. Sme presvedčení, že okrem nových poznatkov osvetľujúcich problematiku by tento výskum spresnil nepotvrdené informácie o účasti niektorých zo slovenských autorov (hlavne z odborov dizajnu – tzv. podnikových návrhárov).

Okrem archívneho výskumu k ucelenému pohľadu na problematiku Expo 58 a tzv. bruselského štýlu na Slovensku chýba aj prehľad o zachovaných produktoch, dielach a dokumentoch v ďalších múzeách, galériách, ako aj v súkromných zbierkach, ktorý počas krátkeho obdobia určeného na prípravu výstavy nebolo možné v plnom rozsahu uspokojivo realizovať.

Slovenské centrum dizajnu prostredníctvom stránok časopisu Designum privítalo možnosť spolupracovať na tomto projekte. Hoci tých málo umeleckých exponátov, ktoré na Expo 58 reprezentovali Slovensko, môžeme zaradiť skôr do kategórií voľného umenia, všetci si uvedomujeme, že po Bruseli prišli 60. roky, ktoré priniesli

mnohé významné zmeny. Nielen v postupnom uvoľňovaní spoločenskej situácie po ťažkých a hektických 50. rokoch, ale aj po pozvoľnom prebúdzaní sa, v kvalitatívnom a kvantitatívnom náraste spotreby. Tento proces podporil rozvoj disciplín užitočného umenia a dizajnu, ktorý nielenže nadväzoval na tradície, ale priniesol mnohé nové impulzy, postupne meniace tvár spoločnosti. Expo v Bruseli, ktoré znamenalo pre Československo možno až neočakávaný úspech, môžeme chápať ako jeden z podnetov.

Tematické číslo časopisu Designum nemá a ani nemôže mať ambíciu priniesť komplexné výsledky. Prináša čiastkové sondy. Preto sa čitateľom môže zdať, že chýbajú ďalšie tematické okruhy, ktoré by skúmali situáciu napríklad v architektúre, keramike, nábytku, grafickom dizajne... Veríme však, že náš príspevok aj napriek tomu pomôže prebudiť záujem odbornej a laickej verejnosti o informácie o slovenskej účasti na Expo 58 a o tzv. bruselskom štýle.

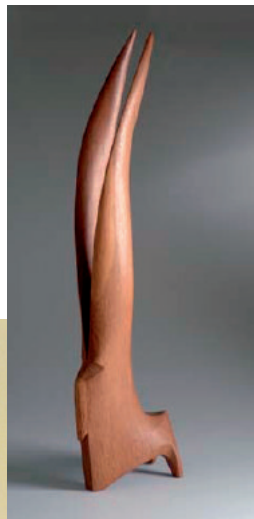
V Designume prinášame kapitoly k vybraným témam od teoretikov, ktorí sa v doterajšej práci venovali autorom zastúpeným na Expo 58 a k obdobiu 50. – 60. rokov v slovenskom užitočnom umení a v dizajne. Keďže dôležitou súčasťou každého výskumu je aj orálna história (rozhovory, pamäte a spomienky súčasných), opýtali sme sa niekoľkých pamätníkov na toto obdobie a samotné Expo v Bruseli. Touto cestou by sme sa chceli ešte raz poďakovať Štefanovi Svetkovi, Jánovi Čalovkovi, Ferdinandovi Milučkému, Slávke Pecháčkovej – Procházkovej a Štefanovi Nosálovi.

Okrem obrazu minulosti sme sa snažili do obsahu vniesť aj súčasnosť – prinášame profil úspešného českého dizajnerského štúdia Olgoj Chorgoj, ktoré sa podieľalo na vizuálnom a architektonickom spracovaní výstavy Bruselský sen, a predstavujeme tvorbu mladého dizajnéra a zberateľa Lukáša Jablonovského.

#



Bruselský sen a Slovensko





Slovenský hendikep v československom pavilóne bol najmä v pomere zastúpenia vystavujúcich. Ten bol jednoznačne v prospech českých výrobcov aj tvorcov. Cez výberové poroty sa dostali len tí najlepší. Husté sito malo za cieľ pripraviť špičkovú prezentáciu a zároveň odzrkadľovalo situáciu, keď bolo Česko, krajina s dlhoročne rozvetvenou strojárskou, automobilovou, textilnou, sklárskou atď. výrobou, v porovnaní s tradične viac agrárnym Slovenskom (v 50. rokoch navyše s cieľným rozvojom najmä ťažkého strojárstva), vo výhode. Náskok malo aj v dlhoročnej tradícii vysokého a stredného umeleckého školstva, ktoré na Slovensku od 50. rokov v podstate iba štartovalo (VŠVU vznikla v roku 1949, Ústav architektúry na STU v roku 1946, Fakulta architektúry na STU v roku 1950). Navyše Praha mala vtedy ako centrum oveľa silnejšie lobistické postavenie.



➤ Václav Kautman: Kapřík, 1959.

➤ Václav Kautman: Antilopa, 1965.

✓ Júlia Horová: Prepelička, 1958. Červený črep, glazovaný.
Majetok SNG, F 1010.

Slováci na Expo

Dokladov o prítomnosti Slovákov na Expo 1958 nie je veľa. Ešte počas príprav na výstavu to bola účasť dvoch vyzvaných architektonických tímov zo Slovenska v súťaži o architektúru pavilónu (celkovo ich bolo osem). Konkrétne tím mladých architektov Štefana Svetka, Emila Viciania, Štefana Ďurkoviča a tím Vojtecha Vilhana a Ferdinanda Milučkého. Uspel prvý zo spomínaných, ktorý postúpil do finálneho duelu. Nakoniec však zvíťazili František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný. Na reálnej podobe expozícií spolupracoval napríklad výtvarník Ladislav Guderna, ktorého výrazne typografické informačné paneau Víťazstvo techniky, s typickou štylizáciou dynamických geometrických plôch a sieťok s figurálnymi a zvieracími motívmi v expozícii strojárstva, patrilo podľa hodnotenia vtedajších porôt medzi tie najvýraznejšie. Medzi vystavujúcimi figurovala keramická výtvarníčka Júlia Horová, jej exponáty sa však nezachovali. Za sklárov sa pravdepodobne zúčastnil dizajnér Sklární v Lednických Rovniach Karol Hološko, priamy doklad žiaľ neexistuje. Z výtvarníkov to boli sochár Jozef Kostka, ktorý získal za reliéf Na brehu rieky





† Václav Kautman: Dikobraz, 1958.

♣ Karol Hološko: Misa, 1964. Majetok SNG, UP - DK 377.





striebornú medailu, a Ľudovít Fulla s triptychom Poľnohospodárstvo v rovnomennej expozícii a s tapisériou Jánošík na bielom koni. Jeho ďalšia tapiséria Pieseň a práca, umiestnená v salóniku reštaurácie, získala zlatú medailu. V reštaurácii sa potom uplatnil aj Národný podnik Sandrik Dolné Hámre, ktorý sem dodal kovový riad – pekáče, misy, servírovacie náčinie, strieborný a posťriebrený príbor. Na ich redizajne pre výstavu sa podieľal aj mladý slovenský dizajnér Ján Čalovka. Z výtvarníkov sa ešte v pozícii ilustrátorov kníh pre mládež predstavili Vincent Hložník, Štefan Cpin, opäť Ľudovít Fulla a Janko Alexy.

Na výstave bol zastúpený aj slovenský ÚĽUV, ten prezentoval skôr tradičné ľudové výrobky, ako bola pozdišovská keramika, ale aj vlastnú dobovú produkciu, napríklad svietidlá z lubov. Ľudové umenie reprezentovalo aj vystúpenie Lúčnice.

Z priemyselných výrobcov je doložená účasť závodu Presná mechanika (Prema) Stará Turá, ktorý získal Grand Prix za veľkú bronchoskopickú súpravu, Výskumný ústav zvaračský z Bratislavy, ocenený za zvaračský lis, či Vývoj VUMA Nové Mesto nad Váhom s prototypom Anodomechanickej pily s dizajnom Zdeňka Kovára a prototypom hĺbiaceho stroja dizajnéra Jána Ondrejoviča. Medzi ocenenými bola aj Tesla n. p. Bratislava za zvukovú aparatúru.





Odozvy bruselského štýlu na Slovensku

Architektúra

Prelom 50. a 60. rokov 20. storočia znamenal v slovenskej architektúre odklon od dogmatickej sorely a etablovanie novej generácie architektov, ktorá priniesla razantný nástup dynamickej moderny na úrovni porovnateľnej s okolitými krajinami. Skôr ako rovnocenné paralely, nie odozvy, môžeme vnímať napríklad OD Slimák s kruhovým pôdorysom od Ivana Matušíka v Bratislave (1957, realizácia 1964), sídlisko Februárka (Štefan Svetko a kol., 1957 – 1958), Športovú halu Pasienky v Bratislave (Jozef Chovanec, 1959 – 1962), VŠ poľnohospodársku v Nitre (Vladimír Dedeček, Rudolf Miňovský, 1961 – 1966) atď. Začalo jedno z najvýznamnejších období slovenskej architektúry 20. storočia.

Ako „povrchné“, formálne odozvy bruselského štýlu môžeme potom identifikovať rôzne detaily členenia fasád s dynamickým zhranením, geometrizujúcimi, štylizovane kovanými mrežami balkónov a podobne, aké nájdeme na viacerých sídliskových komplexoch, napríklad v Obytnom súbore Ružinov v Bratislave (Dušan Kedro, Štefan Ďurkovič, Ladislav Pinkalský, 1956 – 1959, realizácia 1959 – 1968, hlavne v staršej fáze), a ktoré sa v rôznych amatérskych verziách premietali aj do bežnej výstavby rodinných domov po celom Slovensku.

Dizajn a životný štýl

Pre emancipáciu dizajnu na Slovensku znamenalo Expo 58 veľký prelom. Dovtedy bol tvar výrobku pre tunajších výrobcov akoby sekundárny. Po

† Štefan Svetko a kol.: Sídlisko na bývalej Ulici februárového víťazstva, 1958 – 1961.

✧ Jaroslav Taraba: Kolekcia pohárov a tanier, 1959. Majetok SNG, UP – F 27, 28, 29, 30, 31, 41, 42.





Bruseli prišiel oficiálny dopyt po nových, vtedy najmä viac organicky a dynamicky tvarovaných produktoch. Táto zmena sa prejavila hneď v roku 1959 na tretej celoslovenskej výstave úžitkového umenia, kde sa predstavila „nová vlna“ aktuálneho redukovaného tvarovania reflektujúceho obmedzenia, ale aj výhody priemyselnej výroby. Výrobky, ktoré vznikali po roku 1958, sa automaticky už pri expedícii označovali ako bruselské. Z dizajnérov, ktorí najvýraznejšie preberali moderné vnímanie tvaru, to boli v nábytku a bytových doplnkov napríklad českí tvorcovia pôsobiaci na Slovensku (František Jiráček, Jiří Petřivý), ďalej Ján Šimo Svrček (Spišská Nová Ves), Viktor Holubár-Holešťák (ÚĽUV), Bohumil Kotas (pri tvorbe interiérov spolupracoval aj s výtvarníkom Milanom Dobešom), Igor Didov (experimentoval

s plexisklom a pohyblivými kĺbmi pre svietidlá), Karol Rosmáň, v textile Slávka Pecháčková, Viola Thainová, Anna Borovičková, Kamila Rauchová, Elena Holéczyová, v kovovom riade Ján Čalovka (v roku 1958 navrhol príbor 1958, neskôr označovaný ako bruselský, ktorý je komerčne najúspešnejším výrobkom zo sortimentu Sandriku Dolné Hámre a vyrába sa dodnes), v skle Karol Hološko, Jaroslav Taraba, Dagmar Kudrová (Sklárne Lednické Rovne). Dôležitý bol aj Václav Kautman, vtedy hlavný dizajnér ÚĽUV-u. Jeho materiálom bolo drevo. V drobných modernistických plastikách vtákov a rýb využíval prirodzenú štruktúru materiálu aj jeho deformácie. Je však aj autorom kovaných ozdobných mreží s módnou dobovou témou vesmír a sputnik. V ÚĽUV-e pôsobili aj dizajnéri Oľga







✓ Karol Hološko: Flaša dekoratívna dymová, 1961.
Majetok SNG, UP – DK 71.

↖ Jaroslav Taraba: Sklenený pohár, 1963 – 1964.
Majetok SNG, UP – F 245.

† Karol Hološko: Kolekcia sklenených dóz, 1962.
Majetok SNG, UP – DK 217, 218, 219, 221.

Koreňová a Stanislav Koreň, ktorí sa venovali napríklad drobným bytovým doplnkom z dreva, návrhom prestieraní atď. V novej keramike bola najvýraznejšou osobnosťou Júlia Horová. K tzv. bruselskému štýlu majú najbližšie jej džbány volavky so štíhlymi krkmi a malými zobákmi. Okrem nej to boli aj Dagmar Rosúlková, Teodor Lugs (experimentoval aj s plexisklom), ďalej jeho manželka Eugénia Lugsová, Miloš Balgavý, Imrich Trizma, Lubomír Jakubčík. V grafickom dizajne, teda najmä v tvorbe plagátu a kníh, reflektovali nové výtvarné formy divadelné plagáty Čestmíra Pechra, plagátové montáže Drahomíra Mrózka, Alojza Riškoviča, Miloslava Korčiána, Jána Vrtílka.

#





*Ako ste vnímali Expo 1958
v Bruseli? Akým spôsobom
podľa vás zasiahla táto výsta-
va vývoj na Slovensku a ako
ovplyvnila umenie, dizajn či
architektúru?*

Spomienky na Brusel... a roky po ňom

Otázky sme položili niekoľ-
kým osobnostiam, ktoré si
túto udalosť pamätajú, či
dokonca sa jej priamo zú-
častnili. Mozaika spomie-
nok, ktoré reflektujú ich
subjektívnu skúsenosť, je
ďalším vkladom k poznaniu
histórie tohto obdobia.





Štefan Svetko architekt

V čase príprav výstavy Expo v Bruseli boli svetové výstavy pre nás v podstate neznámym fenoménom. Poznali sme iba materiály z Londýna a Paríža, čo bolo žalostne málo. Úprimne sa priznám, že aj ja, keď som sa dozvedel, že sa máme s kolegami zúčastniť súťaže, som bol v rozpakoch. Veď to bolo v čase, keď sa prioritne riešila typizácia bytov a k úlohám podobného druhu sme mali iba minimálnu šancu sa dostať.

Ani na pavilón československej expozície v Bruseli nemala byť vyhlásená súťaž. Po rôznych rokovaníach, z ktorých sa k nám z Prahy dostávali iba veľmi chabé a zahmlené informácie, sme sa dozvedeli, že náš kolektív bude vyzvaný do súťaže. Chcel by som zdôrazniť, že sa to stalo až po intervencii profesora Emila Belluša, ktorý veľmi obetavo a razantne vybojoval, aby boli prizvaní aj slovenskí architekti.

Uvedomili sme si, že máme veľmi krátky termín. Slovenské komplexy sa začali prebúdať. Hľadali sme odpoveď na otázku: čo je to vlastne svetová výstava? Veď v tejto oblasti sme nemali žiadne skúsenosti a mali sme konkurovať špičkám českej kultúrnej obce. Začali sme uvažovať, s čím sa predstavíme. Nakoniec sme sa rozhodli, že najlepšie bude zostať pri názore, ktorý sme si začali osvojovať už ako mladí architekti. Znamenalo to vytvoriť si svoju vlastnú predstavu, zameranú proti princípom socialistického realizmu.

V kolektíve s Emilom Vicianom a Štefanom Ďurkovičom sme začali pátrať po zahraničných podkladoch, ktoré by nám mohli problematiku aspoň trochu priblížiť. Vďaka kurióznjej náhode, že kolega Vician býval u panej zamestnanej v Univerzitnej knižnici, sa nám aj podarilo získať nejaké materiály. A jedna z publikácií, ktorá sa v tých časoch stala pre nás vzorovým sprievodcom po svetovej architektúre, nás sprevádzala až do zániku Stavoprojektu.

Odborné časopisy nám pomôcť veľmi nemohli, keďže väčšina z nich nepredstavovala idey, ale prinášala už hotové realizácie. Preto, keď sa v tom období objavila napríklad pokútne reprodukováaná Niemeyerova kresbička, nezištne sme si ju v kópiách odovzdávali. Šíriteľom takýchto v podstate zakázaných materiálov bol najmä Slavo Talaš. Trochu odbočím, ale musím pripomenúť, že v týchto krutých časoch vládli v architektonickej obci vynikajúce medziludské vzťahy. Architekt so svojimi problémami nemohol zostať osamotený. Diskutovalo sa o všetkých témach: o otázkach výstavby Bratislavy, pamätníka SNP v Banskej Bystrici alebo Chovancovej Športovej hale na Pasienkoch. Treba vyzdvihnúť, že vďaka nášmu spoločnému úsiliu sa podarilo obhájiť mnohé projekty – Športová hala na Pasienkoch stojí a Pamätník SNP má terajšiu podobu. Z nás, čo sme sa pravidelne stretávali a donekonečna diskutovali, spomeniem prof. Martina Kusého, Slava Talaša, Jozefa Chovanca, Ilju Skočeka...

Náš kolektív teda čerpal z názorov na architektúru, ktoré vznikali pri projektovaní a v nekončných rozhovoroch. Nemohli sme cestovať. Do zahraničia sme sa dostali minimálne, napríklad ja som bol do Poľska vyslaný študovať problematiku hromadnej bytovej výstavby, do Budapešti som sa zasa dostal na futbalový zápas, počas ktorého som mohol dôkladne spoznať stavbu tunajšieho štadióna Nép. Mali sme však aj šťastie. Stavoprojekt bol poverený úlohou doriešiť obytnú časť československého veľvyslanectva v Belehrade, čím sme získali príležitosť spoznať juhoslovanskú architektúru. Ale to bolo všetko.

Pri príprave na Expo bolo našou najväčšou nevýhodou, že sme nemali žiadne skúsenosti s prípravou libreta, čo bola veľmi silná stránka českej strany. Pri koncepcii nášho súťažného návrhu sme sa snažili dodržať ľudskú mierku, ktorá mala byť v kontraste s veľkými pavilónmi



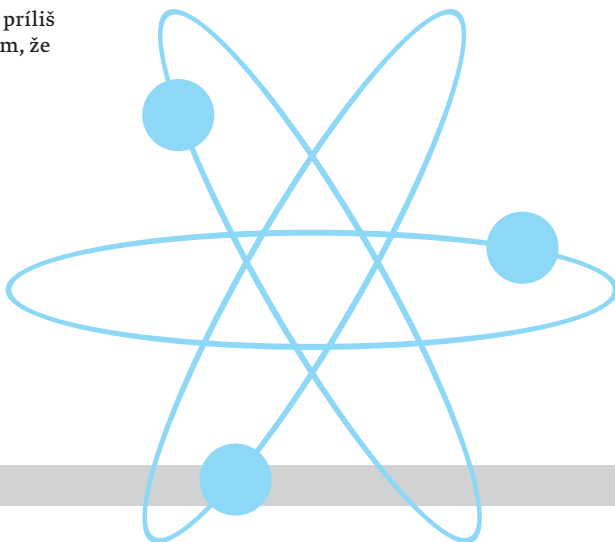
svetových veľmocí. Keďže naša expozícia mala stáť na zaujímavom teréne, ktorý sa zvažoval, pavilón nebolo možné riešiť ako monolit. Preto sme ho riešili ako tri bunky, ktoré mali obsiahnuť veľký konglomerát exponátov z celého spektra priemyslu a kultúry. Vstup sme uobili podľa vzoru štadióna Nép v Budapešti, na ktorom boli použité prvky národnej kultúry podriadené koncepcii stavby. Dominantou nástupného priestoru mala byť Kaplanova turbína.

Po odovzdaní našich návrhov a ich prezentácii sme sa dozvedeli, že v konečnom hodnotení sme sa ocitli na druhom mieste. Verdikt poroty znel, že náš kolektív sa môže zapojiť do práce na víťaznom návrhu, ktorý sa mal po zapracovaní pripomienok realizovať. Spočiatku sme sa tejto ponuke nebránili, hoci to prirodzene a zákonite muselo priniesť mnohé komplikácie. Chceli sme však vystupovať ako rovnocenní partneri.

Tento názor sa na druhej strane nestretol s ústretovosťou. Ponúkli nám prácu na pavilóne, v ktorom sa mala prezentovať naša gastronómia a ľudová kultúra. Toto sme zasa odmietli my, keďže sme sa domnievali, že pri takomto postupe prác nebude dodržaná jednotná koncepcia československej expozície.

Nakoniec sme od spolupráce odstúpili. Uvedomujem si, že bolo chybou obetovať takúto výzvu a príležitosť. Bolo to zapríčinené mladickou nerozvážnosťou, alebo sme boli príliš skromní? Ťažko posúdiť. Dnes však viem, že teraz by som uvažoval určite inak...

Do Bruselu som sa aj s kolegom Emilom Vicianom dostal so zájazdom Čedoku. V našom turnuse bol aj profesor Ján Mudroch, s ktorým sme spoločne prežívali rôzne obštrukcie, ktoré musel absolvovať československý turista. Musím priznať, že v Bruseli sme zistili, kam patríme. Videli sme a na každom kroku pociťovali, ako vyzerá slobodný, usmiaty človek. Náš pavilón v konečnom dôsledku obstál veľmi dôstojne – jednoznačne bol najlepší medzi expozíciami socialistických štátov a medzi krajinami, ktoré boli s Československom porovnateľné veľkosťou. Bolo to najmä vďaka skvelému libretu a vnútornému usporiadaniu. Potvrdilo sa mi to, čo som pri koncipovaní výstavy považoval za jeden z hlavných dôvodov nášho nízkeho sebavedomia. Pokiaľ človek nemal za sebou libretistu, otca myšlienky, nemohol pripraviť komplexné riešenie. Škoda, že na Slovensku sa tejto problematike venoval málokto. Preto sme si v roku 1968, keď sme sa so Slavom Talašom, Emilom Vicianom a Štefanom Ďurkovičom zúčastnili súťaže na Expo v Osake, povedali, že musíme mať vlastného libretistu, a vybrali sme si Juraja Jakubiska. Ten vtedy prišiel s myšlienkou, že Československo sa má prezentovať ako automobilová veľmoc socialistického tábora (napríklad vstupný priestor mal byť venovaný klaňaniu sa „zlatému telaťu – automobilu“). Takže naša spolupráca s Jakubiskom pre Osaku bola výsledkom ponaučenia z prác na pavilóne pre Expo Brusel.





Štefan Nosál
umelecký vedúci a choreograf Lúčnice

Pre Umelecký súbor Lúčnica bolo mimoriadnou udalosťou môcť vycestovať na túto svetovú výstavu a predstaviť tradičnú slovenskú kultúru v špičkovom prevedení. Bola to aj výborná konfrontácia s veľkým počtom iných zahraničných umelcov či súborov, ktoré sme nemali možnosť stretávať v takom počte na našich cestách. A musím povedať, že dopadla výborne, Lúčnica mala obrovský úspech. Boli sme samozrejme súčasťou československej delegácie a v areáli svetovej výstavy, kde sa väčšinou konali aj naše vystúpenia, sme stretali mnoho našich i zahraničných osobností, spomeniem napríklad Jana Wericha.

Záujem o vystúpenia Lúčnice bol obrovský, Československo bolo považované za pokrokovú a kultúrne vyspelú krajinu. Aj návštevnosť nášho pavilónu bola vysoká, veľmi obľúbená bola aj reštaurácia.

Všetci sme obdivovali prvé, neuveriteľné vesmírne úspechy vtedajšieho Sovietskeho zväzu s jeho Sputníkmi 1 a 2, kde v tom druhom letel prvý raz do vesmíru aj živý tvor, známy pes Lajka. Sledovali sme, čo vymyslí konkurencia – americký vesmírny program bol vtedy trochu v tieni sovietskeho. Pokrok techniky, medicíny, športu, ale aj téma ochrany životného prostredia – tým všetkým dýchala svetová výstava v Bruseli, ktorá určite ovplyvnila a inšpirovala celý svet. Bolo trinásť rokov po druhej svetovej vojne a bolo cítiť radosť z rozvoja a veľkej konjunktúry vo svete. Hoci bol mier, pod vplyvom propagandy sme si uvedomovali strach z atómovej energie, ktorá bola schopná nielen pomáhať, ale aj ničiť. Nad areálom dominovalo fascinujúce Atómium, symbol pokroku a novej doby, a my sme boli šťastní, že kultúrnym veľvyslancom, ktorý reprezentuje krásy Slovenska na tomto svetovom fóre, môžeme byť práve my, lúčničári.



Ferdinand Milučký
architekt

V roku 1958 som mal šťastie – s podporou Slovenského fondu výtvarných umení som spolu s ďalšími kolegami architektmi dostal možnosť vycestovať na Expo do Bruselu. Vtedy som mal už skúsenosti s prípravou národných zahraničných expozícií. Z mnohých dôvodov bol však Brusel pre mňa nezabudnuteľným zážitkom. To, čo som na ploche výstavniska videl, inšpirácie, ktoré som načerpal, boli totiž v kontraste so situáciou u nás doma.

Bolo to v období, keď v Československu prekvitala sorela a ja som v Bruseli mohol na vlastné oči vidieť a precítiť priestor pavilónu Philips, ktorý vznikol v spolupráci Le Corbusiera a hudobného skladateľa – inžiniera Iannisa Xenakisa. Vizuálna stránka pavilónu, sugestívne zladená s programom o genéze človeka a o jeho snahe vyrovnáť sa s dôsledkami svojej činnosti, súzvuk zvukov, pohyb obrazov, farieb a materiálov, lepší pocit z architektúry a priestoru som dovtedy nezažil... Počas šesťdňového pobytu som zakúsil nesmierne veľa vnemov. Viem, že som získal tvorivú odvalu a istotu v tom, že cesta, po ktorej som chcel smerovať moju architektúru, je správna. A potvrdil som si aj názor, že na výraze expozície sa musia prejavovať predovšetkým národné rysy.

Pokiaľ ide o československú účasť na Expo v Bruseli, aj s odstupom času je jasné, že súťažný návrh Štefana Svetka, Emila Viciania a Štefana Ďurkoviča na výstavný pavilón bol z architektonickej stránky kvalitnejší ako víťazný projekt. Na druhej strane treba však uznať, že Cubrova konvenčná stavba, vďaka svojej náplni, ktorá poňala našu expozíciu z hľadiska obsahových hodnôt, v syntéze umenia, priestoru a architektúry, získala zaslúžene všetky ocenenia.





Ján Čalovka dizajnér

„Naša expozícia nebola kriklavou senzáciou, ani odvážnou stavbou s novým konštrukčným poňatím. Jej úspech spočíva v inom. V správnom prístupe k téme EXPO 58, v harmonickom zladení tematiky a exponátov. Okrem originálnej a účinnej výstavnej techniky dali naši výtvarníci exponátom a celkovému usporiadaniu expozície to, čo chýbalo mnohým ostatným zdanlivo lepším expozíciám – prostú krásu, zrozumiteľnú, jasnú a účinnú, vytvorenú pre každého človeka... (F. M., Človek a priestor na Expo 58, Projekt 4, 1958, č. 10, s. 3 – 4).

Osobne si pamätám, ako silno na návštevníkov pôsobilo napríklad české veľkorozmerné sklo, svet totiž dovtedy tento produkt nepoznal. Alebo Laterna magika. Je len logické, že v takejto koncepcii výstavy, ktorá mala na návštevníkov nesmierny účinok, sa pokračovalo aj na Expo 67 v Montreali, kde som spolu s Vojtechom Vilhanom dostal príležitosť realizovať interiér Kinoautomatu a bratislavskej reštaurácie v našom pavilóne. Tu už bol podiel slovenskej účasti podstatne vyšší ako v Bruseli.

O vplyve bruselského Expa na ďalší vývoj umenia a kultúry môžem odpovedať iba za seba. Som si totiž istý, že architektovi nestačí vidieť budovu na obrázku, ale musí ju zažiť na vlastnom tele, vnímať a prijať jej priestor. Takže si myslím, že kto nezažil Brusel, nemohol byť ním ovplyvnený.

O príprave výstavy Expo 58 sa na Slovensku hovorilo pomerne málo, tu sa naplno prejavil český, ale hlavne pražský centralizmus, ministerstvá a hlavné správy výrobných združení sídlili prevažne v Prahe. Pravda je aj to, že väčšina podnikov vyrábajúcich spotrebný tovar mala sídlo v Čechách a na Morave, výroba porcelánu, sklárne, nábytkový priemysel, výroba hračiek, závody umeleckej kovov výroby a výstavníctvo s niekoľkoročnou skúsenosťou. V rokoch 1956 – 1957 prebiehali výtvarné súťaže na nové výrobky a víťazné práce z týchto súťaží tvorili exponáty na Expo 58 v sekcii Súčasný život.

Súčasťou výstavy československého pavilónu bola aj československá reštaurácia. Garantom tejto časti bol Čedok, ktorý prevádzkoval všetky interhotely v Československu. Sandrik n. p. Dolné Hámre bol jediným výrobcom v Československu, ktorý bol schopný vyrobiť požadovaný sortiment príborov a servírovacích súprav z postriebrenej alpaky, ako i veľkokapacitné hrnce (40-, 60- a 80-litrové), pekáče z hruhostenného hliníka. V katalógoch výrobkov Sandrik z 30. rokov bol široký sortiment výrobkov pre reštaurácie, ale z tohto sortimentu sa v roku 1957 vyrábalo pomerne málo. Našťastie v skladoch závodu bola väčšina výrobných nástrojov kompletná, preto nebol problém ich znova zaradiť do výroby. Kvôli výberu výrobkov potrebných pre chod reštaurácie bola riaditeľstvom Expo 58 vymenovaná komisia. Šéfom komisie bol pán Srkala z hlavnej správy interhotelov, pán Hříbek – šéfkuchár z hotela Alcron Praha; profesor Ján Nušíl z Vysokej školy umeleckopriemyselnej a výtvarník Bohumil Južnič. Na výbere komisie som sa zúčastňoval aj ja ako podnikový výtvarník – bol som poverený navrhnuť niektoré nové výrobky, ktoré v katalógoch neboli, ale prevádzka reštaurácie si ich vyžadovala, urobiť niektoré menšie zmeny a úpravy na výrobkoch, vytvoril som sadu držiadiel z hliníka na veľkoobjemové hrnce a panvice.





Slávka Pecháčková – Prochádzková textilná výtvarníčka

V roku 1957 som pracoval na výtvarných návrhoch príborov z nehrdzavejúcej ocele, koncom roka 1957 a začiatkom roka 1958 boli vyrobené nástroje nového príboru a začiatkom jesene boli vylisované prvé príbory. Príbory zaradené do výroby v továrni Sandrik boli v katalógu a výrobnej dokumentácii označené rokom, v ktorom sa začali vyrábať, preto tento príbor z nehrdzavejúcej ocele dostal výrobné a katalógové číslo 58. Až dodatočne, po úspechu našej expozície v Bruseli, začali pražskí obchodníci označovať príbor ako Expo 58 alebo 58 Brusel, hoci môj nový príbor sa na výstave v Bruseli neobjavil. Výstava Expo 58 mala obrovský úspech, hovorilo sa o nej nielen v zahraničí, ale i doma. V niektorých predajniach, hlavne v Prahe, sa začali objavovať nové výrobky – bruselské. Vznikali nové predajne – Dom módy na Václavskom námestí, Sklo a porcelán na Národnej triede a pod.

V oficiálnych kruhoch sa začala presadzovať nová myšlienka, že socializmus sa dá propagovať nielen prostredníctvom ton ocele, ale i novými, výtvarne riešenými výrobkami. Po Bruseli výrobné podniky začali pozývať k spolupráci výtvarníkov. Často to nebola ideálna spolupráca, ešte bolo dosť konzervatívnych riaditeľov, čo si mysleli, že výtvarník by mal výrobok upraviť tak, aby v podstate nič nemenil, maximálne odtieň farby. O dizajn sa začala zaujímať tlač, a následne aj verejnosť. Na pultoch obchodov sa postupne objavovali nové výrobky. Uprednostňovali sa mäkké funkčné tvary, nová farebnosť, nové dezény, v nábytku sa uplatnil zostavovací sektorový nábytok. Koncom roka 1958 sa uskutočnila 3. celoslovenská výstava úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva, kde sa predstavili aj výtvarníci, ktorí pracovali priamo vo výrobe. Na tejto výstave sa v plnej miere prejavil vplyv Bruselu, hoci niektorí autori sa ešte pohrávali s myšlienkou napasovať do priemyselného návrhu prvky ľudovej tvorivosti.

V rámci môjho pôsobenia v bratislavskej Textilnej tvorbe som navrhovala kolekciu tkanín určenú na Expo 1958 v Bruseli. Vtedy sa začínali vyrábať tkaniny s geometrickými vzormi, moja kolekcia bola tiež abstraktne motivovaná. Tkaniny realizovali Bavlárské závody V. I. Lenina v Ružomberku – Rybárpoli. V Textilnej tvorbe sa neskôr z týchto látok šili aj odevy. Myslím si, že výstava veľmi pomohla výtvarným umelcom sa ďalej posúvať. Bolo veľkým úspechom, že dostala návrhy do života. V kožiarskom priemysle sa tiež veľa vecí zrealizovalo priamo vo výrobe. Aj vďaka svetovej výstave v Bruseli som si kúpila v OD Dunaj topánky za 235,- Kčs. V ponuke boli rôzne druhy elegantnej obuvi z čistej kože na denné nosenie – vychádzková i športovejšia. Výstava bola v tom čase výrobcami veľmi rešpektovaná.

#



58





Fulla na EXPO 58 v Bruseli

Hlavným emblémom zlomu, modernizácie a europeizácie Československa sa koncom 50. rokov stal československý pavilón na Expo 58 v Bruseli. Jeho jednotné architektonicko-výtvarné riešenie prinieslo nielen prvú – úspešnú – medzinárodnú konfrontáciu, ale čoskoro vyvolalo prúd ďalších podnetov. Na rehabilitovanom funkcionalistickom pôdoryse sa aktualizovala honzíkowska idea tvorby komplexného životného slohu, idea spoločného stvárňovania ľudského prostredia architektmi, výtvarnými umelcami a priemyselnými výtvarníkmi.

Postupujúca industrializácia a nové technológie typizovanej výstavby spolu s opatrnou rehabilitáciou funkcionalizmu a moderny sa podieľali na celkových zmenách životného prostredia. Na rozhraní 50. a 60. rokov sa vytvoril špecifický vizuálny štýl, ktorý sa presadil v širokej škále prejavov, od monumentálno-dekoratívnej tvorby cez interiérovú architektúru až po predmety úžitkového výtvarníctva. Podiel na tom mali aj viacerí umelci zo Slovenska, ktorí sa podieľali na „výzdobe“ pavilónu. Jedným z nich bol aj maliar Ľudovít Fulla (1902 – 1980), významný predstaviteľ avantgardného umenia 30. rokov 20. storočia. Počas obdobia sorely, ktoré nastalo v slovenskom umení po roku 1949 a keď bol spolu s inými obvinený z „buržoázneho formalizmu“, volil dobrovoľne – nedobrovoľný azyl a venoval sa ilustrátorskej tvorbe.

Povedomie o Fullovom význame však pretrvalo vo viac či menej skrytej podobe aj počas 50. rokov, treba ale podotknúť, že viac v Čechách ako na Slovensku. Josef Vydra, s ktorým si z času na čas písal, ho v liste presviedčal: „*Vaše práce jsou vždy milým a nezapomenutelným požitkem a věrte, že dočkáte se jednou ještě uznání.*“¹ Jeho návrat z ústrania späť do výtvarného diania sa začal okolo roku 1956. Fulla sa vtedy presťahoval z Martina do Žiliny. Žilina mala v tom čase zohrať zvláštnu úlohu v dejinách slovenského moderného umenia, čoskoro sa tu uskutočnilo prvé výstavné vystúpenie Skupiny Mikuláša Galandu, ktorú založili niekoľkí mladí výtvarníci združení v martinskej Krajskej pobočke Zväzu slovenských výtvarných umelcov. Popri

Bratislave sa stala druhým centrom nástupu mladej umeleckej generácie, ktorá po polovici 50. rokov opúšťala schematizmom poznamenané ateliéry Vysokej školy výtvarných umení. Mladí si Fullu ctili a on si rovnako nemohol nevšimnúť ich odvahu a nadšenie. V roku 1958 sa odhodlal v tom čase k bezprecedentnému činu – otvoriť vo svojom dome na Kuzmányho ulici vlastnú súkromnú galériu, kde sa odohrávali aj stretnutia majstra s mladšími kolegami. Ako si naposledy zaspomínal Radislav Matuščík, ktorý sa k Fullovi dostal cez kontakty s Ernestom Zmetákom a priateľstvo s mladými, najmä s Andrejom Barčíkom, boli to chvíle „vznešene opojné“.² S postupujúcim politickým a následne aj kultúrnym odmäkom bol Fulla pozvaný znovu reprezentovať československé umenie na Bienále v Benátkach (1956) a v São Paule (1957), kam aj osobne vycestoval.

Približne v tom istom čase ho z Prahy vyzvali podieľať sa na výzdobe pripravovanej bruselskej expozície. Za pozvaním stál pravdepodobne architekt Zdeněk Rossmann, bývalý kolega z čias pôsobenia na bratislavskej Škole umeleckých remesiel, ktorý bol členom výtvarnej komisie na výzdobu československého pavilónu na Expo 58 v Bruseli.

Po parížskej Medzinárodnej výstave umenia a techniky (1937) to bola v poradí už druhá významná „svetová“ prehliadka (odhliadnuc od Bienále v Benátkach, kde pomerne často vystavoval), ktorej sa mal Fulla svojimi dielami zúčastniť. Obe výstavy symbolicky rozdeli-





➤ Pieseň a práca, gobelín (1957).
Majetok SNG, O 1240.

li 20. storočie: monumentálna architektúra nemeckého pavilónu a veľkolepý monument Robotníka a kolchozníčky od sovietskej sochárky Viery Muchinovej, poznávacie znamenia výstavy z roku 1937, obrazne predpovedali stret dvoch totalitných režimov a blížiaci sa celosvetový vojenský konflikt. Výstava v roku 1958 sa zasa niesla pod monumentálnym symbolom Atómia, ktoré sa malo stať výrazom medzinárodného úsilia o obnovenie povojnovej solidarity národov, avšak už v hraniciach „triedne“ rozdeleného sveta.

Ako vieme z publikovaných dokumentov a fotografií³ Fullu v Bruseli reprezentovalo naraz niekoľko prác, z ktorých dve boli aj ocenené. Zlatú medailu získal za tapisériu utkanú

podľa známeho staršieho obrazu Pieseň a práca (1933 – 1934), za ktorý už roku 1937 získal Grand Prix v Paríži. Čestný diplom dostal za triptych Poľnohospodárstvo v minulosti, Roľnícka svadba (Dedinská svadba) a Poľnohospodárstvo dnes (1957 – 1958). Pieseň a práca visela vo foyer kultúrnej sály, stenu vo francúzskej (!) reštaurácii zdobil gobelín Janošík na bielom koni spolu s Piesňou a prácou utkaný roku 1957 v dielňach v Jindřichovom Hradci podľa obrazu z roku 1948.

Špeciálne pre Brusel vznikol triptych do expozície oslavujúcej úspechy socialistického poľnohospodárstva. Fulla pôvodne aj v tomto prípade chystal tri gobelíny, ktoré mali zaplniť plochu s rozmermi do 11 metrov dĺžky a do 1,70 metra výšky. I keď mu bola zadaná





poľnohospodárska téma, ďalšie obmedzenia sa mu nekládli. Ako sa vyjadril na stránkach Výtvarného života: „Dôvera, ktorú mi prejavil arch. Rossmann tým, že mi dal úplnú voľnosť čo do názoru a spôsobu prevedenia, ma povzbudzovala.“⁴ Pri navrhovaní mal Fulla síce na zreteli možnosť realizácie návrhov v gobelíne, rozlišoval medzi maľovaným obrazom a gobelínom, ktoré podľa neho slúžili odlišným zámerom.⁵ Nesúhlasil s názorom Mariana Várossa, zásluhou ktorého sa od 50. rokov vžil názor, že Fullove obrazy, pripomínajúce „maľované výšivky“,⁶ by mali byť prednostne predlohami pre gobelíny. V nich sa totiž oslabovala podstatná stránka jeho tvorby, to, čo robilo Fullu Fullom, bledla a chladla žiarivá, uchvacujúca farebnosť jeho palety. Na margo techniky podotýkal: „No netreba si myslieť,

že takto sa robia, alebo takto majú vyzerať špeciálne návrhy na gobelín. Čo ich k tomu približuje je okolok, orámovanie, ktoré som do návrhov spravil. Inak som pri kompozíciách pokračoval tak, ako som zvykol pri maľbe obrazov... Návrhy som vyhotovil akvarelovou technikou ako stopercentné predlohy na prevedenie.“⁷ S prácou na triptychu začal na jeseň 1957, kvôli nedostatku času však nedošlo k realizácii gobelínov, ale vystavili sa olejomaľby⁸, veď v apríli 1958 bola už výstava otvorená. Pre svoje dielo zvolil Fulla útvar triptychu, formu známu zo stredovekej oltárnej architektúry. Pripomeňme, že odkazy na ikonu či stredoveké nástenné maliarstvo sa v jeho tvorbe vyskytovali od 30. rokov a dokumentovali jeho záľubu (a inšpiráciu) v byzantskom a stredovekom ume- ní. V každej z troch samostatných kompozícií sa





◀ Poľnohospodárstvo v minulosti, akvarel (1957). Majetok SNG – GLF, KD 392.

▶ Poľnohospodárstvo dnes, akvarel (1957). Majetok SNG – GLF, KD 394.

maliar sústredil na vlastný príbeh, základným spájajúcim prvkom medzi nimi bola – okrem témy – najmä výtvarná štylizácia jednotlivých scén a zvolené kompozičné prvky. Roľnícka svadba, stredná časť triptychu, však bola jediná, ktorú Fullovi dotiahol do plánovaného monumentálneho riešenia formou tkaného závesu, aj to o niečo neskôr, v roku 1961. Vznikli k nej aj dva varianty malieb, menší v súvislosti s Bruselom (1957)⁹ a väčší ako návrh na gobelín (1959)¹⁰, v neskoršom veľkorozmernom plátne však pomerne verne varioval bruselský návrh. Pri koncipovaní diela vychádzal zo staršieho obrazu Slovenská svadba (1946) s motívom hedonisticky rozjasneného ľudového – svadobného – veselí. Scénu však ešte viac panoramaticky rozšíril, prehĺbil a zaľudnil. Jadrom kompozície, farebne

delenej na horizontálne pásy, sa tentoraz stal záprah so svadobnými muzikantmi, voz so svadobčanmi sa proporčne zmenšil a dostal sa do „protismeru“, na zadný plán. Osnovu dejovo a tvarovo rozhybanej scény dotvárali motívy bežiacich detí, ozdobné prvky či znaková architektúra v ľavom hornom rohu (neskôr tento motív maliar osamostatnil v poloabstraktnej Výšivke, 1965). Fullovi sa tu podarilo, zo všetkých troch obrazov v najpriateľnejšej miere, vybalansovať skladobnú dynamiku výjavu s jej dekoratívnym podaním. Hoci sa aj v ďalších obrazových návrhoch triptychu pokúšal byť menej popisný a pre figurálne a vecné tvary hľadal priliehavejšie skratky, kompozíciám chýbala vnútorná vyváženosť medzi nadsadenou ornamentálnou štylistikou



a alegorickým obsahom, kompozičnej jasnosti bránilo prílišné rozrastanie foriem a hromadenie motívov. Poľnohospodárstvo včerajška – to boli hrabáčky, kosci, konský záprah, oráč zdolávajúci strminu pod „panským sídlom“ na obzore – kontra poľnohospodárstvo dneška pretvárané socialistickou kolektivizáciou bolo zasa zosobnené mohutným kombajnom v popredí, traktorom a „vétrieskou“ na horizonte, ktorým sa so založenými rukami prizerajú sviatočne odeté ženíčky.

Na stránkach Výtvarného života si na okraj vynútenej tvorivej prestávky v 50. rokoch s trpkosťou povzdychol: „Dvanásť rokov prerušenia prirodzeného vývoja v mojej práci zanechalo viditeľnú jazvu, ktorá už ostane trvalým znakom nevyhnutného kompromisu. Scelenie prerušenej cesty podľa môjho názoru nie je celkom možné, lebo koleso života sa za uplynulý čas ani nezastavilo, život sa žil, a to, že kde a ako som vedel a mohol nadviazať na prerušný vývoj, bolo podmienené tým, ako intenzívne žila vo mne aspoň túha napriek všetkým prekážkam udržať si prirodzený vývoj.“¹¹ Fullova výtvarná výpoveď sa na prelome 50. a 60. rokov začala znovu kompozične a farebne vyjasňovať. Overoval si viaceré výrazové postupy a princípy, ku ktorým dospel počas modernistického obdobia a prehodnotil ich aj o niečo neskôr, v krátkom povojnovom období. Ani teraz, so žiadnymi podnetmi z vlastného diela nenarábal otrocky ani mechanicky. Naopak, rád sa rozpomínal na niektoré staršie obrazové námety a kompozičné riešenia, voľne ich varioval, vo svojej podstate to však už boli nové diela vyjadrené odlišným výtvarným názorom. Hľadal údernejší, civilnejší výraz, „kubizujúci“ spôsobom brúsil, zahrocoval, prelamoval a rozkladal tvary a ich siluety, skúšal nové farebné akordy. Hoci sa vracal späť – k moderne, smeroval ďalej, k záverečnej originálnej syntéze neskorého diela. Nezabudnime, že na začiatku tohto obrodzujúceho procesu bol triptych pre Brusel.

#

¹List z 2. 6. 1957, AVU SNG.

²MATUŠTÍK, Radislav. Pán profesor Fulla. In *Súkromný list*. PGU : Žilina, 2002, s. 9.

³SANTAR, Jindřich. *EXPO 58. Světová výstava v Bruselu*. Praha : SNKLU, 1961; *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Arbor Vitae : Praha, 2008.

⁴FULLA, Ľudovít. Slovo výtvarníka. In *Výtvarný život*, 3, 1958, č. 3, s. 96-97. O tom, že za objednávkou od Fullu stál Z. Rossmann, svedčí aj akvarel Roľnícka svadba s vlastnoručným prísomom Ľ. Fullu: Túto autorskú kópiu venujem arch. Zdenkovi Rossmannovi. Fulla 1959, dnes v súkromnom majetku. Ďalšia verzia diela je v Musée Nationale d'Art Moderne, Centre de création industrielle – Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paríž, inv. č. 1M 1986.

⁵FULLA, Ľudovít. O gobelínoch. In *Výtvarný život*, 1958, č. 5, s. 168. Prvé obrazy podľa jeho diel vytkala roku 1950 Marie Hoppe-Teinitzerová, v roku 1958 prešla jej dielňa v Jindřichovom Hradci do správy Ústredia umeleckých remesiel, kde boli zhotovené aj spomínané tapisérie.

⁶FULLA, Ľudovít. O gobelínoch. In *Výtvarný život*, 1958, č. 5, s. 168.

⁷VÁROSS, Marian. *Ludo Fulla. Maľby a drevorezy*. SVKL : Bratislava, 1955.

⁸FULLA 1961, s. 97. Akvarely sú v zbierkach Slovenskej národnej galérie – Galérie Ľ. Fullu v Ružomberku, inv. č. KD 392/483, KD 393/484, KD 394/485.

Olejomaľby na plátne inštalované v Bruseli (à 285 × 170 cm) sú v zbierkach Muzea mesta Brna, evidované pod názvom Zemědělství I – III., inv. č. 65.987, 65.988, 65.989.

⁹Olejomaľby „zmenšeného“ triptychu (à 95 × 150,5 cm), ktoré vznikli pravdepodobne až dodatočne (1957 – 1958), sa nachádzajú v zbierkach SNG – GLF (Roľnícka svadba, inv. č. OP 30) a Galérie P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši (Poľnohospodárstvo v minulosti, inv. č. O 1143; Poľnohospodárstvo dnes, inv. č. O 1127).

¹⁰Roľnícka svadba, návrh na gobelín, 190,3 × 310 cm. SNG – GLF, inv. č. OP 35. Gobelín pod rovnomeným názvom, pôvodne v zbierke SNG (inv. č. O 1861), odcudzený počas realizácie jednej z výstav slovenského umenia v Moskve v 80. rokoch (?), je v súčasnosti vyradený z odbornej evidencie a nezvestný. Ďalší variant sa nachádza na Úrade vlády SR.

¹¹FULLA 1961, s. 96.





Ladislav Guderna

(1921 – 1999)

Ad fontes

Slovo výtvarníka Ladislava Gudernu:

„O svojej účasti na výzdobe československej expozície v Bruseli sa môžem zmeniť iba v súvisi so štúdiami, návrhmi a kartónmi, lebo konečnú realizáciu som v malom ateliérovom priestore previesť nemohol.

V tomto čase sa zúčastňujem prác na konečnej realizácii svojich návrhov. Keby boli obavy o toto prevedenie návrhov už rozptýlené, s vďakou by som spomínal tých, ktorí sa o to pričínili.

Týka sa to najmä výzdoby čelnej steny haly strojárstva, ktorá si vyžadovala starostlivú a umeleckú realizáciu. Pôvodne som tento návrh koncipoval ako priestorovú konštrukciu, oď toho som musel neskôr upustiť a previesť ho ako maľbu v ohraničenom obrazení, ktorý je vysunutý pred pozadie sklenej steny.

Návrh pre záver investičných celkov sa ustálil tesne pred realizáciou, pretože ho bolo treba prispôbiť dekoratívnemu prostrediu a pohybovému svetelnému mechanizmu, v blízkosti ktorého je umiestnený. Maľba je na zbortenej ploche, symbolizujúcej plochu predpätého betónu.

Menšie práce som ďalej urobil ako panelovú výzdobu pre exponáty. Bolo pre mňa vzrušujúcou udalosťou ocitnúť sa v ovzduší a prostredí príprav takejto významnej výstavy. Pozorovať rozpracované diela našich najvyznikajúcejších umelcov, vnímať všetko to nové, vychádzať z rúk technikov, inžinierov, robotníkov, z ich srdca a mozgu – to je veru neoceniteľná skúsenosť.

O obsahu výstavy a charakte by sa, pravda, dalo písať veľa. Veď súvisela ona s prácou toho najlepšieho, čo vytvoril náš ľud a čo dôstojne naši umelci vyzdvihli v našej expozícii. Dúfam preto, že zložitá úloha, ktorá sa pod vedením projektantov, arch. Z. Rossmanna a všetkých obetavých pracovníkov okolo výstavy napokon zdarne vyriešila, bude mať svoju príťažlivosť v súčasnom svetovom súťažení a rozšíri dobrú povesť našej republiky.“¹

Výtvarné návrhy pre československý pavilón v Bruseli

Ladislav Guderna pracoval v tíme výtvarníkov spolu s Dorou Novákovou, Jaroslavom Fischerom, Vladislavom Kavánom a Vladimírom Fukom, ktorí sa podieľali na modernom riešení expozície strojárstva a energetiky s použitím geometrického tvaroslovia vertikál, diagonál, elíps, lichobežníkov, umiestnených v nepravidelnej sieti línií. Autorom tejto časti expozície bol architekt a scénograf František Tröster, ktorý priestor na inštaláciu jednotlivých exponátov modeloval s podhľadmi a konštrukciami s akcentom na pulzujúce svetlá neónových trubíc. Projekcia obrazov ohňa, uránu a vody – symbolov energetických zdrojov a cyklus meniaceho sa osvetlenia – evokovala modernú divadelnú scénu. Vystavené technické exponáty ťažkého strojárstva, betatrón, model prvej československej elektrárne, modely vodných priehrad, prvý polarograf a rôzne exponáty z oblasti stavebníctva a hutníctva dopĺňali maľby, vitráže a veľkoplošná geometrická výstavná grafika. V záverečnej časti sa nachádzalo maľované monumentálne panneau Ladislava Gudernu s motívom priehrady a dievčaťa s holubicou a panneau Víťazstvo techniky, ktoré „patrílo v rámci výtvarnej výzdoby československého pavilónu k najzaujímavejším“².

Pre panneau investičných celkov a Víťazstvo techniky Ladislav Guderna vytvoril niekoľko návrhov v kresbách perom, akvarelom a temperou.³

V dvoch návrhoch pre panneau investičných celkov rozvíja tému elektrifikácie Československa. Figurálny motív dievčaťa s holubicou je v pozadí spojený s elektrárnou. Sú to rovnocenné variácie na jednu tému. Kompozícia je rozdelená na vertikály, horizontály a diagonály s uplatnením geometrického tvaroslovia. Návrhy





sa odlišujú iba vo variáciách dekoratívneho štylizovaného kvetu a v realizovanom návrhu je na diagonále zobrazený kruh (slnko) ako symbol nemennosti. V ďalšom návrhu je zobrazený akt dievčata z profilu, s rukami smerujúcimi k slnku. K variantom s motívom elektrifikácie patrí jedinečný návrh s mužom zdvíhajúcim dieťa. Tento návrh najpresvedčivejšie otvára cestu jeho návratov k maliarskej a kresbovej tvorbe z roku 1946, v racionalizácii kompozície v mene obnovenia poriadku sveta.

Základom racionalizácie obrazovej kompozície u Ladislava Gudernu bola analýza tvaru, expresívna sila farby a obrysová línia, pevne obopínajúca tvar. Inšpirovaný Picassovým príkladom a Španielmi z Parížskej školy, rozkladal vizuálnu stránku motívu na elementárne geometrické tvary a sústredil sa aj na podobné radenie motívov ako napríklad v kompozíciách *Vrah – okupant (Dráma)* (1946, olej), *Dievča* (1946, tempera), *Herec a režisér* (1946, kresba perom, tušom, tempera) a v mnohých ďalších, ktorými dospel k dôslednej racionalizácii tvaru, vymedzeného grafickou líniou v temperách *Čelista* a *Edita* z roku 1947.

K realizovanému návrhu *Víťazstvo techniky*, umiestnenému na čelnej stene, ktorý mal byť pôvodne priestorovou konštrukciou, maliar vytvoril dve alternatívne štúdie s použitím geometrického tvaroslovia, dekoratívnosti a plošnosti. V oboch štúdiách je uplatnená geometrická osnova, tvaroslovie trojuholníka, elipsy a disciplinovaná lineárna kresba s tektonikou stavby. Rovnako ako v návrhoch pre investičné celky odkazuje na návraty ku kubizujúcim tendenciám v povojnovej tvorbe.

➤ Pracujúci trávia dovolenku na brehoch nových priehrad.
Akwarelová kresba červenohnedým tušom, biely kartón na lepenke. Majetok SNG, K 2538.



Guderna nehľadá vzrušujúce tvary, skôr smeruje k vyváženým formám. Ako príklad slúži nielen víťazný realizovaný návrh, ocenený čestným diplomom a striebornou medailou Svetovej výstavy a čestným uznaním československej vládnej komisie, ale aj jeho komorná maliarska a kresbová tvorba, ktorá smerovala k syntéze dekoratívnosti a prísnej vecnosti kresby, tvaru a farebnosti.

Maľba a kresba (1959 – 1965)

Kresba Ladislava Gudernu bola zákonitou súčasťou jeho tvorby. Rozvíjala sa paralelne s maľbou, žila s ňou v symbióze na obrazovej ploche a spolu s farbou vytvárala autonómny svet obrazu. Koncom 50. rokov maliar prehodnocuje svoje predchádzajúce obdobie.

Prostredníctvom uhlókresieb (1959 – 1960) sa vracia k riešeniu problematiky svetla, ktorú skúmal vo vzťahu k farbe už na zátišiach. Pripomeňme z nich aspoň *Modré zátišie* (1957), v ktorom predmety vystupujú z modrého iluzívneho zamatového pozadia, vyžarujú tajomnosť svetla a poéziu farby, vyznávajúcej modrý akord. Zátišia otvorili priestor aj nečakaným stretnutiam na pomedzí sna a skutočnosti, ako v obraze *Prízrak* (1957), v ktorom svetlo je symbolom tajomnosti. Práca s uhlom na veľkom formáte umožnila v jednoduchých kompozičných riešeniach naplno zaznieť jeho tvarovej skratke, plynulej línii a odstupňovaniu valérov, svetlom a šrafovaním. Kresba *Divadlo* (1960) je konštruovaná v princípe už spomínanej kompozície Herec









a režisér (1946). V kresbách *Edita* a *Tvár vojny* (1963) rezonujú východiská z kubizujúcich portrétov dievčat (1946 – 1947).

Práce na spoločenskú objednávku pre československý pavilón v Bruseli ho podnietili k novým monumentálnym realizáciám. Pre divadlo *Nová scéna* vytvoril niekoľko variantov návrhov na intarziu v divadelnej sále a v monumentálnej malbe vo vestibule rozvíjal tému astronautov a zátiší. Objavila sa v nich symbióza fantazijného a reálneho s príznačnou gudernovskou kontrastnou farebnosťou modro-fialových a červeno-žltých tónov. Paralelne rozvíja kresbu: *Mechanizmy I.*, *Portrét T. S.* (1964), v ktorých sa ozýva tvorivý entuziazmus zo začiatku 40. rokov, spojený s imagináciou v okruhu nadrealistických básnikov. Viacvýznamové objekty, vyludnená zem v kaskádových mechanizmoch reagujú na pretechnizovaný svet. Ľubor Kára, teoretik a monografista Gudernovho diela, ho prilietavo nazval „fantaskným realistom, matematikom voľnej obraznosti“.

Nezastupiteľné miesto v kresbách zo 60. rokov majú akty, v ktorých opúšťa sledovanie foriem tela a sústreďuje sa na riešenie abstrahujúcich objemov v zjednodušených monumentálnych tvaroch – torzách (1964).

Návraty v kresbách z prvej polovice 60. rokov uvoľnili fantazijné zdroje a imagináciu, ktoré poetickou metaforou zobrazenia a emocionálnou farebnosťou zazneli vo fortissime v imaginárnych krajinách – *Kamenná krajina* (1965, tempera), *Imaginárna krajina* a *Štúdia k imaginárnej krajine* (1966, tempera). Tieto práce sa stali základom jeho tvorby v Kanade, kam umelec emigroval v roku 1968.

#

¹ GUDERNA, Ladislav. Slovo výtvarníka. In *Výtvarný život*, 3, 1959, č. 3, s. 94-95.

² KAMEROVÁ, Daniela – SKÁLOVÁ, Vanda. *Bruselský sen. Československá účasť na svetovej výstave EXPO 58 v Bruseli a životní styl I. poloviny 60. let.* Katalóg výstavy, Arbor Vitae: Praha 2008, s. 55.

³ Ich reprodukcie nájdeme vo *Výtvarnom živote* v citovanom článku Ladislava Gudernu z roku 1958.

^ Šťastný život. Akvarelová kresba farebnými tušími, biely kartón nalepený na lepenke. Majetok SNG, K 2539.





Účasť Jozefa Kostku na Svetovej výstave Expo 58 v Bruseli

„V riešení námetu mi dali voľnosť, pretože som sa už dlhší čas zaoberal témou kúpania, rozhodol som sa pre tento motív. Pritom mi tanulo na mysl viac variácií; bolo len otázkou času a kresbnej prípravy tú najpríhodnejšiu vybrať, aby som pomocou nej mohol dokumentovať i náš nový estetický vzťah ku skutočnosti.“

Medzi umelcami vyzvanými komisiou pre bruselskú výstavu Expo 58 bol aj sochár Jozef Kostka (1912 – 1996).¹ Podľa Kostkovho príspevku pre časopis *Výtvarný život*² bol poverený vytvoriť reliéf v pálenej hline pre expozíciu keramiky a skla česko-slovenského výstavného pavilónu.

V súvislosti s Kostkovým reliéfom Ženy pri vode (1957) pre Expo 58 si pripomeňme situáciu a tvorbu umelca v týchto rokoch. Po veľkom pracovnom vypätí, ktoré pre neho znamenali v povojnovom období realizácie v pomníkovej tvorbe v Partizánskom a na Donovaloch, od druhej polovice 50. rokov 20. storočia preniesol svoj záujem na stvárnenie ženskej postavy.

Jozef Kostka patrí k jednej z posledných veľkých postáv figuralistov v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia. Kreslenie podľa živej modelky v ateliéri patrilo k jeho pravidelnej tvorivej činnosti, zachytenie ženského aktu v pohybe sa stalo súčasťou hľadania a nachádzania „správneho“ tvaru prinášajúceho podnety pre sochárske objekty. V tomto ohľade sa stal pokračovateľom

¹ Jozef Kostka, *Matka s dieťaťom*, 1952 – 1953, bronz, 74 x 63 cm. Súkromný majetok.

text **Marcela Macharáčková**

foto **archív autorka a archív SNG (A. Mičuchová, S. Sternmüllerová)**





nielen českej sochárskej školy prvej polovice 20. storočia, ale aj tradície moderného francúzskeho sochárstva, ktorého hlavnými ikonami pre Kostku boli Rodin, Bourdelle a Maillol.³

Obdobie 50. rokov sa stalo pre umelca náročným nielen v zmysle tvorivého pracovného nasadenia a počtu vytvorených monumentálnych sôch v exteriéri, ale aj tým, že v rokoch 1955 až 1959 zastával funkciu rektora na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.⁴ Napriek objemu pracovných aktivít si Kostka do svojho zápisníka 16. marca 1959 zaznamenal: „Prezrel som si svoju skromnú prácu (kresby, farebné a lavírované, štúdie, náčrty) za posledné tri roky – je toho dosť pripravené pre sochy, hlavy, reliéfy, medailóny... keby si človek mohol tak slobodne a voľne pracovať ako dnešní maliari (zátišie, kytice, náčrty). Ale Štúr, Slavin, Fontána mi zaberú tri roky práce... Ubíja ma už štvrtý rok rektorovanie i škola... robíš jednu vec, druhú nutne zanedbáš.“⁵

Kostka sa v tomto čase, podobne ako celá kultúrna spoločnosť, začína vymaňovať zo závislosti od režimu predpísaných námetov, ktoré Katarína Bajcurová pomenovala v jeho tvorbe ako „žánrové sochy“.⁶ Vykročenie k novému tvorivému výrazu charakterizuje zvýšená kresliarska činnosť. Oproti starším kresbám s vojnovou tematikou, ktoré sa vyznačujú expresivitou a trhaným čiarovým rukopisom, a kresbám pracovných námetov meunierovského charakteru sú Kostkove kresby po roku 1955 maľované buď priamo akvarelom, alebo kreslené tužkou, či rudkou, niekedy kolorované, často teplými farbami (odtiene ružovej, telového inkarnátu a iné). Umelec v nich dosiahol ľahkosť a virtuozitu v zachytení aktu v pohybových variantoch, ktorými sledoval určité kompozičné a tvarové riešenia. Z Kostkových kresieb tohto obdobia vyžaruje radosť, zmyselnosť a uvoľnenosť. Ich kvalitám od začiatku venovali pozornosť slovenskí aj českí historici umenia. Do roku 1960 boli na Slovensku vydané tri monografie venované kresbám Jozefa Kostku.



Kresby kolorovaných aktov zaujali taktiež Jiřího Mašína a Zdenku Volavkovú-Skořepovú k publikovaniu článkov v odbornej dobovej tlači.⁷ Podľa Mašína je Kostka rodeným sochárom a jeho kresby na nás pôsobia „jako byste byli účastni jarní radosti smyslů. Jsou to kresby ženských aktů, načrtnuté ve většině případů rychlým, jistým tahem tužky a lavírované akvarelem. Zachycují nesčetné a věčné nevyčerpatelné množství krásy a poesie, tající se v tomto námětu.“⁸ Volavková-Skořepová vytušila pôvod farebnej malebnosti týchto kresieb v rodinnej tradícii Kostkovho starého džbankárskeho rodu. Medzi kresbami tematicky prevládajú akty s drapériou, materstvo, ale v roku 1956 sa objavuje téma Pri vode – dva sediace akty, ktoré Kostka v nasledujúcom roku doriešil ako stredovú kompozíciu dvoch





ženských postáv zobrazených zozadu, opretých chrbtami, dosahujúc tak i živým koloritom (ružové telá a zelenomodrý horizont) ilúziu voľného priestoru v prírode.⁹ Tento námet si zvolil pre keramický reliéf expozície keramiky a skla na svetovej výstave v Bruseli.

Celé 50. roky sú v Kostkovej tvorbe bohaté na reliéfy so ženskou tematikou. V umelcovej pozostalosti sa nachádza bronzový reliéf Dievča s dieťaťom,¹⁰ ktorý podobne ako bruselský reliéf predstavuje sediaci ženský akt zozadu. V tomto prípade sa autor mohol nechať inšpirovať Maillolovou sochou (Petit marbre) sediacej ženy zozadu, ktorej reprodukcia sa nachádza v rozsiahlej publikácii (Maillol, Galerie D'Estampes, Paris, bez vročenia) v Kostkovej pozostalosti.¹¹

Heslom scenára Jindřicha Santara, autora vnútorných expozícií československého pavilónu v Bruseli, bolo Jeden deň v Československu s podtitulom Práca – Kultúra – Odpočinok. Kostka si zvolil alegorické vyjadrenie posledného z nich, odpočinku. Korešpondovalo to nielen s jeho tvorivým a citovým rozpoložením koncom 50. rokov, ale aj s celkovou koncepciou pavilónu expozície a skla, ktorá okrem monumentálnych sklenených objektov Jana Kotíka, Jaroslavy Brychtovej a Iva Korčáka, sklenenej fontány od Adolfa Benša, Jaroslava Kadleca a Dany Hlobilovej, plastiky Jana Černého a Jaroslava Brychtu obsahovala množstvo vitrín s dobovým úžitkovým sklom a porcelánom.

Kostkove sediace Ženy pri vode vychádzajú z jeho vtedajšieho pracovného zaujatia stvárnením ženskej postavy. Či už to boli prípravné práce súsoší pre bratislavský Slavín, pomník Ľudovíta Štúra v Modre alebo fontána Materstvo pre Park kultúry a oddychu v Bratislave, vo všetkých týchto prípadoch pracuje s typom „svojej Slovenky“, predstavujúcim štíhlu ženu, skôr dievča, s pravidelnými drobnými rysmi tváre, ktorú stelesňovala v tom čase jedna z Kostkových modeliek – Helena.

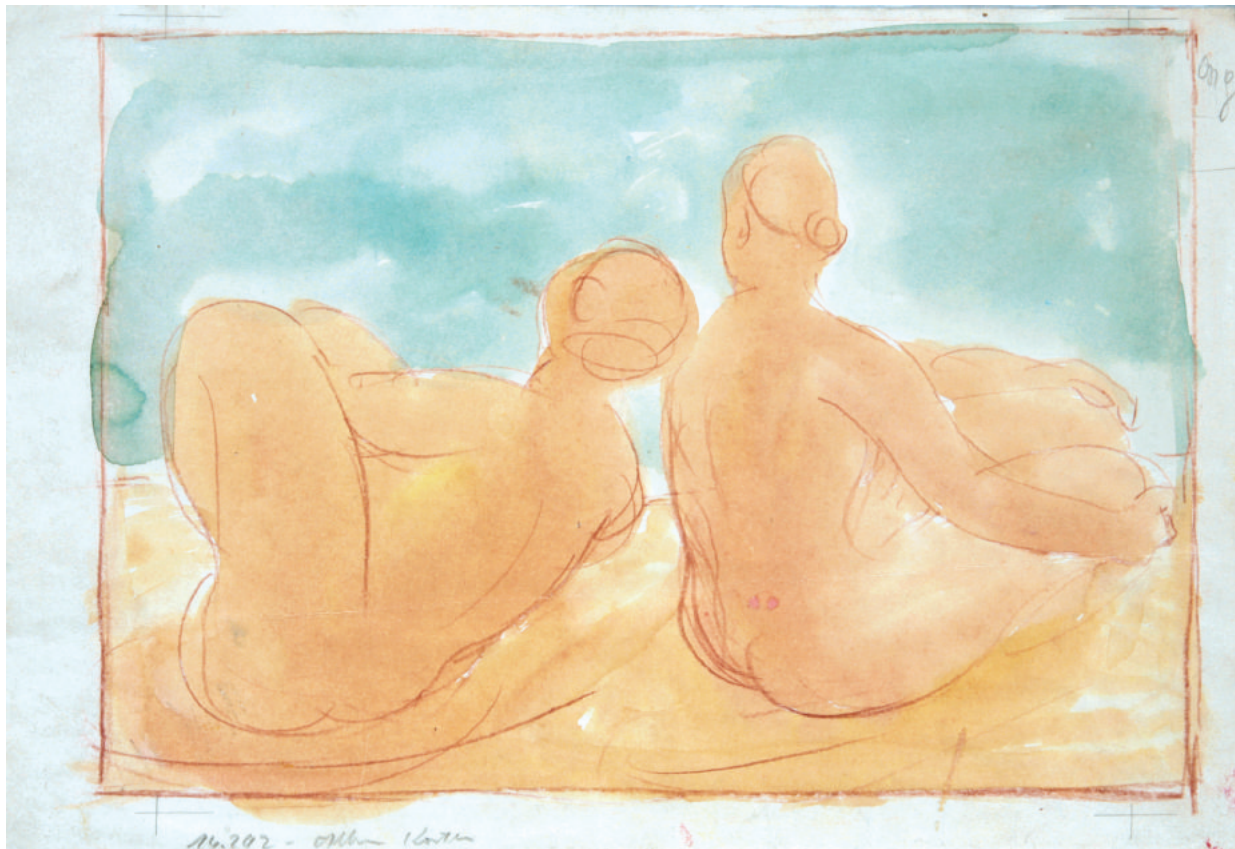
Podobne ako jeho ostatné práce, aj reliéf Ženy pri vode sa vyznačuje v prvom variante návrhu živou škicovitou modeláciou so zjavnými stopami autorovho sochárskeho rukopisu. Výsledný realizovaný variant – vysoký reliéf z pálenej hliny s rozmermi 135 x 198 cm¹² – uhladením povrchu a zachytením v konkrétnych detailoch stráca čosi zo svojej bezprostrednosti, získava však až idealizovaný novoklasický charakter.¹³ V motíve žien, opierajúcich sa o seba chrbtami a hlavami, v poetickosti pohybu hláv a kompozícii postáv, nachádzame typický kostkovský motív pohody, radostného rozjímania, ktoré autor vyjadroval prostredníctvom ženskej postavy.

V pozostalosti umelca sa nám zachoval opis rozhovoru Jozefa Kostku s Karlom Vaculíkom pre Slovenský rozhlas, vysielaný 4. apríla 1958. Na otázku o svojej účasti na svetovej výstave v Bruseli Kostka odpovedal: „Dostal som možnosť zúčastniť sa na výzdobe československého pavilónu. Tému práce mohol som si zvoliť sám. Priznám sa, rozmýšľal som dlho o téme. Chcel som povedať návštevníkom bruselskej výstavy o našej radostnej práci, o mierovom a pokojnom budovaní našej socialistickej vlasti. Po dlhšom hľadaní priliehavého motívu, volil som reliéf Ženy pri vode. Reliéf je prevedený do pálenej hliny. Bol by som rád, keby vyvolával ten pocit u návštevníka, ktorý som doň vložil.“¹⁴ Aj keď sa nám dnes Kostkove prehlásenie môže zdať tendenčné, vyjadruje predsa len, i keď v oficiálnej rovine, celkovú spoločenskú náladu čias, plných optimizmu a viery v budúcnosť, ktoré si väčšina Čechov a Slovákov v roku 1958 spájala s vierou vo vybudovanie lepšej socialistickej spoločnosti.

O umiestnení Kostkovho reliéfu v rámci expozície skla a keramiky (autorom návrhu inštalácie bol architekt J. Saal) si môžeme urobiť predstavu zo zatiaľ jedinej dostupnej fotografie.¹⁵ Výstavná miestnosť expozície skla a keramiky uzatvárala prízemie jedného krídla československého pavilónu a bezprostredne nadväzovala na expozíciu strojárstva. Vedľa priestorových odvážnych riešení, ktoré

^ Jozef Kostka, Ženy pri vode, 1956, akvarel, rudka, kartón, 22,5 x 33 cm. Majetok SNG, inv. č. K3200.





predstavovali sklenené objekty vyššie vymenovaných českých výtvarníkov a segmentovo tvarovaná vitrína s drobným užitým sklom v tzv. bruselskom štýle, bol v rámci výstavy keramickým exponátom venovaný menší bočný priestor, na jednej strane vyplnený vitrínami vertikálne členenými, elipticky tvarovanými panelmi, kde našla priestor moderne pojatá drobná keramika. Toto jednoduché, ale z výstavného hľadiska účinné riešenie bolo ukončené tmavou panelovou stenou so zaveseným Kostkovým reliéfom *Ženy pri vode*. Plastický účinok vysokého reliéfu bol umocnený efektom osvetlenia, zdôrazňujúceho kontrast zatienených a osvetlených častí a tým aj plasticnosť reliéfu. Za toto svoje dielo získal v rámci výstavy ocenenie (s ďalšími 19 sochármi, účastníkmi svetovej výstavy).¹⁶ Bruselská svetová výstava a úspech českosloven-

ského pavilónu mal pre ďalší rozvoj československej kultúry zásadný význam. Patrila k jednému z rozhodujúcich faktorov, ktoré odštartovali búrlivý rozmach našej spoločnosti v 60. rokoch 20. storočia. Snaha o modernosť a naviazanie spretrhaných kontaktov so západnou Európou sa prejavila vo vôli a obrovskom úsilí všetkých osobností: českých i slovenských intelektuálov, umelcov a architektov, po prekonaní stagnácie rokov stalinského teroru a kultu osobnosti.

Československá účasť na bruselskej výstave v plnej šírke ukázala skutočnosť, že zatiaľ čo voľné umenie podliehalo viac kontrole mocenského aparátu a vyžadovalo väčšiu angažovanosť a príslušnosť k neustále omieľanému socialistickému realizmu, slobodnému prejavu nebolo bránené



v odbore úžitkového umenia. Tu sa v oblasti sklenej plastiky, v keramike a vo výstavníctve mohlo naplno prejavíť tvorivé úsilie smerujúce k dobovému slohu vychádzajúcemu z organických a technických tvarov, z abstrahovania, nazvaného neskoršie bruselský štýl. Nakoľko súznelo Kostkovo dielo s týmto všeobecným štýlotvorným úsilím? Vojtěch Lahoda sa vo svojej stati „Bruselský štýl“ medzi „vysokým“ a „nízkym“¹⁷ zamýšľa nad vplyvom bruselského štýlu na tzv. voľné umenie a nedochádza v tomto smere k jasnému stanovisku. Dekoratívna štylizácia, elementárna redukcia foriem charakterizovali tvorbu niektorých umelcov už pred Bruselom (Skupina 42 a ďalší). „Bruselský štýl“ teda nebol podnätom, ale najspíš legitimoval otvorennejší kultivaci již nalezene figurativní formy,

která spočívá v elementárním oblém zpracování základních objemů figur/y.“¹⁸

V tomto smere Kostkova tvorba 50. rokov nepodliehala „tvarovému modernizmu“ bruselského obdobia. Umelcove plastiky nesmerujú k abstrahovaniu a znaku, tak ako sa vyvinuli v bruselskom štýle. Jeho tvorba je príliš spätá s minulosťou, s klasickou francúzskou a českou modernou. Pre Kostku však účasťou na bruselskej výstave začína obdobie nového hľadania a novej cesty. Nie je to cesta abstrahovania tvaru v duchu bruselského štýlu, ale jeho osobného posolstva a prínosu k moderne 60. rokov 20. storočia v Československu.

#

↖ Jozef Kostka, *Ženy pri vode*, 1957, návrh keramiky pre bruselskú výstavu EXPO 58, sadra, 34 x 43 cm. Súkromný majetok.

↗ Pohľad do expozície keramiky a skla československého pavilónu v Bruseli s reliéfom Jozefa Kostku *Ženy pri vode*.





¹ O výbere autorov rozhodovala ústredná výtvarná komisia pod vedením Aloisa Fišárka s členmi: J. Malejovský, O. Eckert, K. Stráňnik, Z. Kovař, J. Nušl, a komisia Ministerstva školstva a kultúry pod vedením Miroslava Mička. Porovnaj: KAMEROVÁ, Daniela – SKÁLOVÁ, Vanda. Realita bruselského snu. In *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Katalóg výstavy, Arbor vitae: Praha 2008, s. 25-28.

² Svetová výstava Brusel 1958. Slovenská účast. Slovo výtvarníkov: Jozef Kostka. In *Výtvarný život III*, 1958, s. 96.

³ Záujem umelca o slávne osobnosti moderného francúzskeho sochárstva dokladá aj Kostkova knižnica, bohatá na monografie týkajúce sa tejto témy. Koncom 40. rokov 20. storočia zoznamoval Kostka slovenskú verejnosť s osobnosťami moderného sochárstva článkami v časopise *Umenie*. Porovnaj: KOSTKA, Jozef. Francúzske sochárstvo od Rodina po dnešok. In *Umenie I*, 1947, č. 2-4. s. 141; KOSTKA, Jozef. Émile Antoine Bourdelle. In *Umenie. Časopis pre výtvarnú kultúru III*, 1949, s. 226-231; KOSTKA, Jozef. Výstava diela Jána Štursu v Bratislave. Prívet na otvorenie výstavy. In *Umenie. Časopis pre výtvarnú kultúru III*, 1949, s. 246-249.

⁴ Od roku 1946 do roku 1963 Kostka realizoval tieto verejné zákazky: pomník Víťazstva v Bratislave, pomník Slovenského národného povstania v Partizánskom, Návrat partizána – Jar 1945 na Donovaloch, alegorické súsošia Vďaka I, II pre Slavín, náhrobok Ľudovíta Štúra Slovenská jar v Modre, plastikú Materstvo pre fontánu PKO v Bratislave a ďalšie. Pozri: BAJCUROVÁ, Katarína. *Jozef Kostka. Životopisné údaje*, Bratislava 1992, s. 173-174.

⁵ Jozef Kostka, Úryvky z pamäti. In MACHARÁČKOVÁ,

Marcela, ZAJÍČEK, Štefan. *Jozef Kostka. Neskorá tvorba (1970-1996)*. Katalóg k výstave, Záhorská galéria v Senici, 2002, s. 21.

⁶ BAJCUROVÁ, pozn. č. 3, s. 174. K pracovným motívom patrili sochy Roľníčka (Družstevníčka), V žatve, Pijúca žena, kresby hutníkov, okolo roku 1953.

⁷ CINCÍK, Jozef. *Jozef Kostka. Kresby*. Martin 1944; RAK, Ján. *Jozef Kostka. Kresby*, Bratislava 1950; VACULÍK, Karol, *Jozef Kostka. Kresby*, Bratislava 1960; Mašín, Jiří. Kresby Jozefa Kostky. In *Výtvarné umění VII*, 1957, č. 9, s. 408-411; VOLAVKOVÁ-SKOŘEPOVÁ, Zdenka. Sochárske kresby Jozefa Kostku. In *Výtvarný život V*, 1960, č. 2-3, s. 118-119.

⁸ MAŠÍN, J., pozn.č. 7, s. 408.

⁹ Kresba je dnes v majetku SNG v Bratislave, 22,5 x 33 cm, akvarel, rudka, kartón, inv. č. K 3200. Podľa Karla Vaculíka motív skupiny dievčat na pláži pochádza z roku 1956, skupinu troch dievčat postupne Kostka redukoval na dve sediace figúry. Porovnaj: VACULÍK, pozn. č. 7, s. 26.

¹⁰ Jedna z fotografií tohto diela má na zadnej strane prírpis autora a vročenie 1946, zatiaľ čo na inej je datovanie 52/54.

¹¹ Další reliéf z pieskovca s námetom Jar (Matka s dieťaťom) vytvoril Kostka pre obytný dom Slovenskej akadémie vied na Dohnányho ulici v Bratislave v rokoch 1955 – 1956. V roku 1958 sa Kostka zúčastnil súťaže s návrhom na reliéf Umenie pre centrálny reliéf nového pavilónu výtvarného umenia v Bratislave, ktorý však nebol realizovaný.

¹² Reliéf je majetkom Slovenskej národnej galérie, inv. č. P-472. Za poskytnutie materiálov a niektorých údajov k tejto stati ďakujem Mgr. Vladimíre Büngerovej, kurátorky Zbierky užitého umenia a dizajnu SNG v Bratislave.

¹³ Tento rozdiel medzi bezprostrednosťou a „impresívnym“ charakterom Kostkových návrhov a výsledných riešení si všimla aj Katarína Bajcurová: „Kostka rezignuje na žánrovosť, impresionistickú dojemnosť. Nahrádza ich civilným chápaním, stroho a „sucho“, nepopisne konštatovaným tvarom, ktorý vedie k sumárnej až geometrizujúcej redukcii.“ BAJCUROVÁ, pozn. č. 3, s. 75.

¹⁴ Strojopis A4 (8 strán), súkromný archív rodiny autora.

¹⁵ FIŠÁREK, Alois. K výtvarným dielom v Československom pavilóne na Světové výstavě v Bruselu 1958. In *Architektura ČSR XVII*, 1958, s. 672-683. Pohľad do expozície s reliéfom Ženy pri vode J. Kostku, obr. č. 685.

¹⁶ Pozri: Československý pavilón jako celek byl oceněn nejvyšší cenou Zlatou hvězdou a další ceny získali. In *Architektura ČSR XVII*, 1958, s. 663.

¹⁷ LAHODA, Vojtěch. „Bruselský styl“ mezi „vysokým“ a „nízkým“. In *Bruselský sen. Československá účast na Světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Katalóg k výstave, Arbor vitae: Praha 2008, s. 340-349.

¹⁸ Ibidem, s. 346.





Československý výtvarník Lubomír Blecha

Budúcu kariéru mnohých sklárskych výtvarníkov predurčilo povolanie rodičov. Aj Lubomír Blecha pochádzal zo sklárskej rodiny. Spomínal, ako v detstve nosil cez oboru členom rodiny do sklárne Kopp v Janštejně, neďaleko Telču, obedy. Jeho otec, ktorý v septembri v roku 2002 zomrel vo veku vyše deväťdesiat rokov, bol vynikajúcim maliarom skla. Po tom, čo si zriadil domácu dielňu s vypaľovacou pecou, deti pravidelne čakali na iskry vyletujúce z komína pri jej zapáľovaní.

(16. 3. 1933 Kaliště na Moravě – 5. 2. 2009 Sliach)





- ✓ Váza hutnícka s dekoratívnym prepichovaním, 1966, fúkané krištáľové sklo. Majetok SNG, UP-DK 325.
- ✗ Váza modrá, 1965, fúkané sklo. Majetok SNG, UP-DK 327.

V roku 1945 sa rodina presťahovala do pohraničného mesta Kamenický Šenov, kde sa usadila v barokovom dome po pôvodných nemeckých obyvateľoch. Vo fantázii malého chlapca z dediny bolo slovo mesto spojené s predstavou centra s električkami a neónmi, čakalo ho však ponuré malomestské prostredie. Po prvýkrát sa tu tiež stretol so životnou realitou, napríklad s učiteľom, čo nemal rád generála Stalina a po zmene pomerov sa rýchlo stal horlivým vyznávačom komunizmu. Z detstva pochádzal aj Blechov záujem o motory a čokoľvek mechanické. Neskôr bol s automobilom Renault dokonca členom slovenského klubu veteránov.

Jeden z učiteľov (otec sklárskeho výtvarníka Jiřího Boháča) priviedol Ľubomíra Blechu na konci jeho dochádzky v meštianskej škole v Kamenickom Šenove k štúdiu na miestnu odbornú sklársku školu. Po jej ukončení však Blecha ako syn živnostníka nebol prijatý na Vysokú školu umeleckopriemyselnú v Prahe napriek tomu, že profesor Josef Kaplický považoval jeho štúdium vo svojom ateliéri za isté. Kádrový profil si mladý sklár vylepšoval spoluprácou s vlastným otcom v národnom podniku Borské sklo, v prevádzke bývalej firmy Karla Paldu v Novom Bore. Po čase bol preradený do továrne na výrobu plochého skla v Olovom pri Karlových Varoch. Lámanie sklenených tabulí predstavovalo značné riziko vážnych úrazov. V náročnom prostredí bolo nutné vyrovnať sa so zmesou veľmi zvláštnych existencií rôznych národností.

Po roku našťastie nasledovalo prijatie k profesorovi Kaplickému, kde sa Ľubomír Blecha stretol s vynikajúcimi spolužiakmi Martou Kerhartovou, Jiřinou Žertovou, Olgou Jirsákovou, Vladimírom Jelínkom, Karlom Wünschom, Augustinom Eglom či Ladislavom Olivom a aspirantmi Adrienou Šimotovou a Jiřím Johnom.

Na Josefa Kaplického spomínal ako na prísneho učiteľa, dávajúceho taký dôraz na detail, že dokázal svojich študentov priviesť na pokraj zúfalstva. Napríklad Blechov známy pozlátený pohár pre XI. trienále v Miláne s vynikajúcim písmom (dnes v zbierke UPM v Prahe) vznikol za



značného odriekania sprevádzaného nekonečne sa opakujúcimi korektúrami. Profesorova náročnosť na študentov sa však vyplatila, ako pedagógovi sa mu podarilo vychovať celú generáciu výnimočných umelcov – zakladateľov úspechu moderného českého skla.

Blechovi sa spolu so spolužiakmi Jirsákovou, Strobachovou a Jelínkom naskytla ojedinelá príležitosť zapísať sa do dejín umeleckého skla už počas štúdia na VŠUP v rámci príprav československej expozície na Expo v Bruseli 1958. V škrdlovickej sklárni dielňa pod vedením sklárskeho majstra Emanuela Beránka zhotovovala okrem iného Blechove taniere a nádoby s taštický poňatými ľudskými maskami, zjednodušenými až do podoby znaku.

Nájsť spoločnú reč so sklármi nebolo vôbec ľahké. Až po prekonaní počiatočnej nedôvery sklárov k novotám začal spontánne vznikať dizajn odlišujúci sa od často upätých školských





› Stella, 1968, liate dymové sklo. Majetok SNG, UP-DK 408.

výsledkov 50. rokov. Toto sklo charakterizuje uvoľnenosť, hravosť, živosť a materiálová mohutnosť. Ľubomír Blecha so spolužiakmi tak napísali jednu z významných kapitol dejín československého dizajnu. Následne mohli osobne, v spoločnosti zväzacej delegácie, navštíviť bruselskú expozíciu napriek tomu, že sa vedenie školy i samotný profesor obávali ich prípadnej emigrácie. V ďalších rokoch mali obaja naďalej možnosť so sklárňou v Šrdloviciach spolupracovať na tematických úlohách.

Zásadným prínosom sa pre Ľubomíra Blechu stala cesta do Škandinávie v polovici 60. rokov. Obdiv ku kultivovanosti prejavu a celého života, obzvlášť vo Švédsku a Dánsku, sa vinul celou následnou autorovou tvorivou dráhou. V tom čase, od roku 1962, žil niekoľko rokov s rodinou vo Zvolene v byte s priestranným ateliérom.

Na Slovensku Blechovi možno najviac chýbal intenzívnejší kontakt s celoživotným priateľom Vladimírom Jelínkom, ktorého miernu povahu rád porovnával so svojim nekompromisným naturelom. S vlastnou pravdou neustále na jazyku to v živote určite nemal ľahké. Vzdialenosť od Prahy je hlavnou príčinou toho, že Blechovo originálne dielo je v Čechách známe len malej skupine odborníkov. Napriek tomu mu bola venovaná istá pozornosť v knihe Sylvie Petrovej České sklo alebo na DVD Európske sklo, podporené kultúrnou komisiou Európskej únie. Ľubomír Blecha nebol prizvaný k celému radu oficiálnych výstav, prekvapivo ani k účasti na novoborských medzinárodných sklárskych sympóziách IGS. Možno práve tu sa prejavila osobná averzia členov výberových komisií k Blechovej priamej povahe. Na Slovensku mal medzitým trikrát výstavu v oficiálnych priestoroch Slovenskej národnej galérie a ďalšie vystúpenia so skupinou Synergia.

Blechove práce sú teraz súčasťou nových (ne) stálych expozícií umenia 20. storočia SNG v Bratislave. Tieto diela vznikli v spolupráci so sklárňou v Zlatne. Ľubomírovi Blechovi však trvalo dosť dlho, kým si vychoval sklárov tak, aby neboli len fyzicky, ale aj so skutočným, vnútorným zaujatím schopní realizovať jeho predstavy

do podoby sklenených objektov. Rozmerné antropomorfné plastiky našli svoj počiatok v drobných fľašiach so stenami prepojenými vnútornými niťami. Početné série krehkých objektov jednotlivu staval na mramorové, travertínové alebo iné kamenné podstavce prostredníctvom kovových čapov. Sú to abstraktné diela – pokusy štylizovať ženskú postavu až na hranicu rozpoznateľnosti (v prípade niektorých plastik sa autor obával obvinenia z obscénosti). Pracoval s bezfarebnou, hnedou, dymovou, ale tiež opálovou sklovinou. Okolo polovice 60. rokov vznikali aj jednoduché nádoby (dnes v zbierkach SNG v Bratislave).

Menej známe ako fúkané figúry sú Blechove bezprostredné, živé reliéfy – kresby v horúcej hmote s pomocou odtlačkov nástrojov (rovnako v zbierkach SNG). K poslednej etape autorovho sklárskeho diela patria okrem tzv. stabilov kinetické objekty, ktoré sa skladajú zo zostáv elegantne ohýbaných prútov, dotýkajúcich sa podkladovej sklenenej dosky v jednom, maximálne dvoch bodoch. Pri ich rozkmitaní a dlhom zotrvačnom pohybe sa okrem optického vnemu prejavuje aj vnem zvukový. Prúty sa v huti museli citlivo tvarovať a v zlomku sekundy nechať stuhnúť v krivke, aká vyhovovala žiadanému zámeru. Lenivky sú naopak sériou hrmotných, ťažkých kusov skla, ktoré sa prevažujú po doske, nabaľujú sa a opäť vypúšťajú zo svojho objemu grafický motív z podkladu, ktorý môže byť zvyraznený použitím zlata. V cykle Majákov alebo signálnych bodov navrhnutých pre jednorazové akcie Blecha preniesol sklo mimo ateliér. V krajine vztyčoval stĺpy so sklenenými fúkami koncami alebo okolo roku 1972 ťahané štíhle stély.

Výtvarník sa venoval i šperkom. Drobné kompozície zo sklenených kryštálových alebo jemne zelenkastých tyčiniek sa krížili v priehľadných vrstvách, čím dosahovali prekvapivé optické efekty. Využíval ich potom napríklad v spojení s lesklým plechom pri vzniku prsteňov. Druhou polohou šperku sa pre neho stali za tepla formované placky skla so stopami náradia používaného v hute, občas zlátením posunuté do podoby kovu. Žart s „kilom zlata“ viedol k výrobe autorských kusov, pozlátených hutných ťažidiel v tvare závažia s puncovým znamienkom,





ktoré vzdialene reagovali na „zaváraniny“ Karla Wünscha.

Lubomír Blecha sa zaoberal aj sklom pre architektúru: kombinácia štyroch fúkaných tvarov na jednom podstavci, ktorá mala podobu akejsi gigantickej kvetiny, vertikálna zostava reliéfnych sklenených častí, „zvonkohra“ zo stél zavesených na lankách alebo realizácie zo žuly a travertínu. Celou autorovou sklárskou tvorbou so sochárskymi kvalitami sa prelína náhoda ako inšpirátor alebo štartér. Usmerňovanie výhradne hutného skla malo za cieľ navodenie harmónie, súladu

a vyváženosti. Lubomír Blecha kládol dôraz na objem, obrys a mäkké formy tvárneho skla, na lásku ku sklu a na požiadavku skloniť sa pred vlastnosťami skla a využiť ich bez toho, aby sa im človek podriadil.

#

Text bol prevzatý z časopisu Keramika a sklo 4/2004 a upravený autorom pre potreby časopisu Designum.





Odkaz Atómia: slovenské remeslo v Bruseli

Hoci história konania svetových výstav má už takmer 150 rokov, len máloktorá z nich tak silno rezonuje v povedomí ako Brusel 58. Stal sa témou hneď po otvorení svojich brán a zostal ňou aj po zrovnaní výstavniska so zemou a opätovnej premene na záhradu belgického kráľa.

Brusel je dnes fenoménom. Pretože nebol len veľkolepou prehliadkou existujúcich dosiahnutých úspechov, ale oslovil svet humánnou víziou budúcnosti. Každodennosťou, ktorú budeme žiť, a vecami, ktoré budeme užívať. Svet sa tu verejne rehabilitoval zo svojej vojnovnej zvrátenosti, mocenskej nenásytnosti a ukázal svoju ľudskú, mierovú tvár.

Pre Slovensko bola účasť a uvedenie sa na tomto svetovom fóre prvým, aj keď neoficiálnym, vystúpením z anonymity a zviditeľnením sa. I keď iba v rámci expozície Československa. Tým, že prezentácia republiky bola úspešná, podiel na úspechu patrí aj nám. Pričinili sa oň totiž i naši technici, konštruktéri, architekti a umelci, hoci ich účasť sa rozplynula v kolektívnej práci. Stretneme sa s nimi len v zoznamoch mien. Iba výnimočne je k nim priradené i dielo, ktoré ich na výstave reprezentovalo.

Popri časti expozície sprítomňujúcej najnovšie výdobytky techniky, posilnenej politickým pozadím, výstava poskytla priestor aj úžitkovému umeniu v celej svojej pestrej a širokej škále. A práve tieto „intímne drobnosti“ človeka sa stali tým, čo určilo štýl známy ako „šesťdesiate roky“. Najmenšie veci z najmenších, odprezentované na Expo Brusel, dosiahli rozmer životného štýlu a posunuli ľudského jedinca k osobnosti. Potvrdili, že súčasnosť má svoje korene v kultúrnych tradíciách národa a že iba na nich môžu vyrásť silné umelecké individuality schopné vytvoriť národný dizajn.

Československo v konkurenčnom prostredí, vytvorenom produkciou škandinávskych, japonských, kanadských či talianskych tvorcov, obstálo viac ako čestne. Dokázalo, že má tvorivý potenciál i kultúrne pozadie a je schopné presadiť sa i zaradiť do dizajnerskeho sveta.





◀ > Listová kabelka Brusel, výrobca Jozef Lenhart starší,
1958 – 1960.

Československá expozícia priam exaktne odhalila svoj tvorivý kapitál a odprezentovala ho v nebyvanej invenčnej šírke. Cez produkciu súčasných autorov až po tvorbu ľudových výrobcov. Ponuka Československa zaujala a naše umenie sa stretlo s nečakaným uznaním. Ľudové umenie v tomto boji o priazeň obstálo viac ako čestne. Predstavilo sa v atraktívnych výstavných podmienkach, a to vo všetkých materiálových druhoch. Zaujalo návštevníkov výstav nielen v expozícii, ale aj v „národnej kuchyni“ i špecializovaných predajniach na výstavisku ako svojrázny suvenírový tovar.

Na úspech československej expozície pohotovo zareagovali i belgické obchody, ktoré prejavili záujem o náš predávaný sortiment. Keďže ho z veľkej časti tvorili ľudovumelecké výrobky, možno túto reakciu považovať za oficiálny vstup slovenského Ústredia ľudovej umeleckej výroby na svetový trh. Po viac-menej latentných obchodných skúsenostiach „preniklo“ slovenské ľudové umenie prostredníctvom výsadných predajní na Expo. Popri veľkých cenách a čestných diplomoch, vyjadrujúcich najvyššie hodnotenie bruselskej komisie, a celom rade udeľených zlatých a strieborných medailí, ktoré získala československá expozícia, boduje aj naše ľudové umenie. Popri čestnom diplome medzinárodnej jury, ktorý získali textilné výrobky s ľudovými motívami z dielň Ústredia ľudovej umeleckej výroby, po prvý raz v dejinách získava svoje medzinárodné uznanie.

Jedným z najobdivovanejších a najžiadanejších výrobkov „bruselománie“ sa stala kožená dámska listová kabelka z dielne ľudového výrobcu Jozefa Lenharta. Funkčný módný tvar a aktuálny dizajn, vytvorený pretransformovaním tradičnej ľudovej výzdoby, zaujal. A nielen návštevníkov svetovej výstavy prahnúcich po originálnom suveníre, ale aj odbornú výtvarnú komisiu, ktorá výrobok posudzovala a odporučila na „štátnu reprezentáciu“. Dnes by sme povedali, že šlo o jedinečný trendový módný doplnok, ktorý svojím originálnym riešením vysoko prevýšil vtedajšiu brašnársku značkovú produkciu a v konfekčnom svete zaujal miesto svojbytného umeleckého diela.

Tvar „bruselskej“ listovej kabelky je odvodený z opaskovej kapsy, ktorá tvorila nedeliteľnú súčasť mužského

prackového opaska a pôvodne slúžila na uloženie peňazí a cenností. Jej vytvorením majster Lenhart, ako etablovaný a už v tom čase uznávaný výrobca ÚĽUV-u, invenčne zareagoval na „požiadavku doby“, ktorá ďalšiu existenciu ľudovej umeleckej výroby podmieňovala aktualizáciou a uplatnením v novom spoločenskom systéme.

Listová kabelka bola v 60. rokoch imidžovým módnym doplnkom, no na československom trhu takmer nedostupným. Lenhart si nápad osvojil a pohotovo zrealizoval. Saturoval ňou nielen dopyt, ale vdychol výrobku nefalšovanú „národnú“ originalitu. Čosi, čo dovtedy nikdy neexistovalo a neskôr sa stalo impulzom pre tvorivé experimenty výtvarníkov ÚĽUV-u.

Pomenovanie kabelky „listová“, niekedy uvádzané aj ako „obáľková“, je odvodené z tvaru listovej obálky. Na rozdiel od brašnárskeho prácu či priemyselne vyrábaných kabeliek je celokožená. Ani utilitárny funkčný šev nie je realizovaný tradičnou obuvníckou niťou, ale nahradil ho kožený remienok a tak ako zapínací gombík bol výtvarne povýšený. Tvarová jednoduchosť, materiálová jednota, schematický geometrický vzor a kvalita prevedenia sú dodnes hlavnými devízami výrobku, ktorý po úspechu na bruselskom Expo vošiel do histórie pod označením „listová kabelka Brusel“. Z hľadiska neskoršieho vývoja ľudového umenia zostáva medzníkom, na ktorom sa neskôr začal v ÚĽUV-e vytvárať „národný dizajn“.

#





Od teplákov k mini- sukni

:

1948 – 1958 – 1968

„Nová móda – móda 1958 presviedča svojim ženským štýlom. Ak chceme teda hovoriť o hľadiskách, ktoré sledovali naši módni tvorcovia pri vytváraní a zostavovaní módnej línie na rok 1958, prvé miesto je záujem urobiť ženu typicky ženskou. A potom nasledujú ďalšie hľadiská, ako ekonomické, súvislosť s módnou líniou 1957 a použiteľnosť módnej línie pre rozličné typy postáv.“ Úvodný text z januára 1958 v časopise *Móda* – textil by sám osebe nebol až taký pozoruhodný, avšak v kontexte situácie v predchádzajúcom období ilustruje zásadnú premenu vo vnímaní módy v posledných rokoch tejto dekády.





Situácia po roku 1948

Následky druhej svetovej vojny sa ešte i začiatkom 50. rokov odrážali v československom hospodárstve: nedostatok tovaru podporoval nelegálny čierny trh a až do peňažnej reformy v roku 1953 pretrvával prídel na lístky: odev na tzv. „šatenky“, obuv na „botenky“ a extra tovar za „údernícke body“. Nástupom komunistickej strany k moci v roku 1948 sa definitívne uzavrel systém pôvodnej odevnej produkcie: uskutočnilo sa znárodňovanie podnikov (záводы nad 500 zamestnancov už v roku 1945, po roku 1948 podniky nad 50 zamestnancov) a postupne i likvidácia súkromných živností. Znárodnením krajičských živností vzniklo v roku 1949 Odevné zákazkové družstvo, ktoré bolo o rok neskôr premenované na Vzorodev. Družstvo malo svoje pobočky po celom Slovensku. V jeho kompetencii zostalo zákazkové šitie a výroba nedostatkovvej konfekcie (detské odevy, bielizeň, nadmerné veľkosti a pod.). Ponúkalo tiež doplnkové služby: obťahovanie gombíkov, farbenie alebo čistenie odevov.

Novou úlohou odevnej tvorby bola cesta v duchu socialistického realizmu: apelovalo sa na „vyspe-
lý vkus“ nositeľa, „národný charakter“ a „socialistický obsah“ odevnej kultúry. Socializmus mal zlikvidovať triedne rozdiely, preto i odev musel potlačiť výstrednosť, ozdobnosť a luxus, tie boli prejavom sympatií ku kapitalistickej spoločnosti. Móda už viac nebola len pre vyvolených, teraz patrila všetkým ženám. *„I keď naši pracujúci, naše ženy, spoznali zvrátenosť takého vkusu, ktorý z človeka robí len smiešnu figúru, nájde sa u nás určitý počet ľudí, ktorí sa s obdivom poklonujú pred svojimi filmovými ideálmi a športsmanmi z amerických magazínov. Títo ľudia nemajú ani trocha hrdosti. (...) Ďalším takým kozmopolitným pomerom k tvorivej práci stáva sa tvrdenie návrhárov i modelárov, ktorí odporúčajú štúdium a poučovanie sa na móde Západu. Nemôže byť väčšieho omylu a vlastnej tvorivej nemohúcnosti, ak sa neobídu títo ľudia a ich fantázia bez všetkých tých úpadkových Vogue-ov, Ambassadorov, Femín atď. (...) Kozmopolitná móda pestuje výstrednosťou a efektom triednu výlučnosť. Je nepraktická, nehospodárna riešením a nezodpovedá kultúrnym potrebám pracujúcich.“* Tak znejú kritické slová Jindřicha Šveca v roku 1951 na stránkach časopisu *Móda – textil*. Systém

odevnej produkcie bol po roku 1948 oddelený radikálnou hranicou, móda sa stala nositeľom nových ideologických úloh a aspoň formálne sa dištancovala od všetkého, čo len trochu pripomínalo predchádzajúcu éru. Prvoradým pri vzniku kolekcie bolo teda hľadisko ekonomické, ovplyvnené nedostatkom materiálov a pomaly sa rozbiehajúcimi výrobnými zmenami, a ideologické – uprednostňovaná bola ľudová inšpirácia a potreby pracujúceho ľudu.

Módna kresba, módna fotografia

V roku 1949 vyšiel v spolupráci so Zväzom slovenských žien prvý slovenský módný časopis *Mariena*. Na stránkach tohto mesačníka, ktorý mal skôr podobu módného albumu, sa objavovali výlučne kresby modelov od Miroslavy Uhrinovej – Gräffingerovej. Od januára 1950 začal vychádzať časopis *Móda – textil*, ktorý bol v roku 1961 premenovaný na *Naša móda* a v roku 1968 na *Móda*. Už od začiatku sa na stránkach časopisu uplatňovali rovnako módné kresby, ako i fotografie: autormi fotografií boli Staňek a Rybák. Kresby počas niekoľkých prvých rokov niesli označenia viacerých autoriek: Mikulíková, Ličeníková, Suchoňová, Kuchačevichová, Brziaková, Loskotová. Tematicky sa výber predstavených kolekcií priblížil „novým potrebám“. Na stránkach vedie pracovný odev: ponúkajú sa uniformy pre rôzne pracovné profesie – odev pre robotníčky, rovnošaty pre ženy v zdravotníctve, doprave, poľnohospodárstve atď. Dokonca i v prípade zriedkavejšie sa objavujúceho večerného odevu môžeme nájsť tomuto trendu prispôsobené označenie pracovný odev našich herečiek. Pravidelná anketa *Nosíte tepláky?* v časopise *Žena* a móda mala za úlohu prispieť k zlepšeniu tvaru tohto „najžiadanejšieho a najobľúbenejšieho“ odevu. Hľadanie „národného“ sa v odevnej kultúre prejavilo v návrhoch inšpirovaných ľudovou kultúrou, objavuje sa modrotlač, výšivky či iné tradičné ľudové textilné techniky, uprednostňujú sa prírodné materiály (vytvorené domácimi výrobnými závodmi).

Formálny charakter kresieb a fotografií v prvej polovici dekády v sebe nesie názornosť v duchu popisného realizmu. Na stránky módného časopisu sa premietol dokonale obraz nového





retrospektívne

← Titulná strana časopisu Móda - textil 1951.

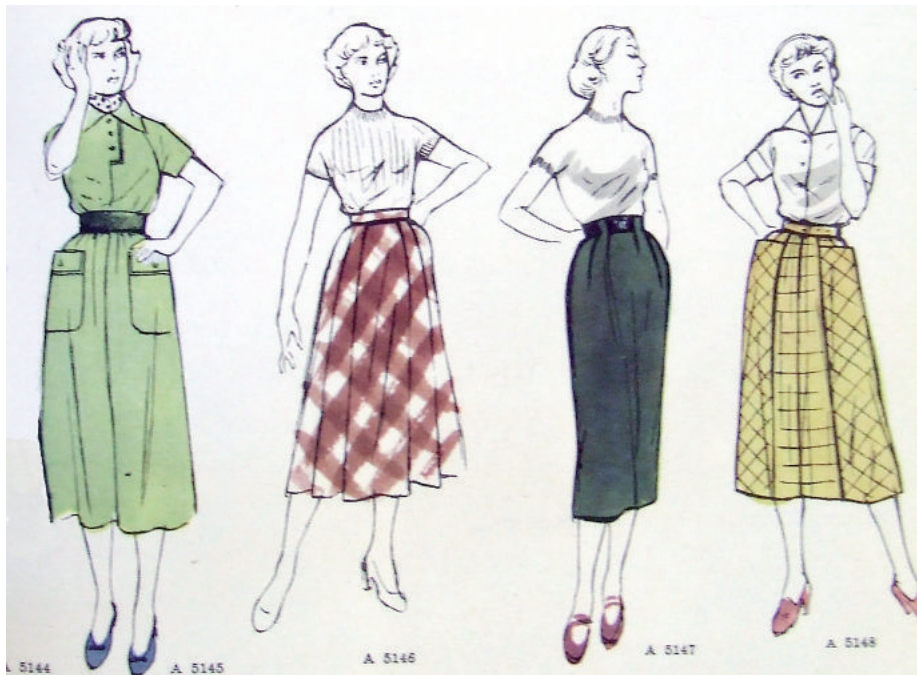
↑ Titulná strana časopisu Móda - textil 1958.

designum⁴2009

Od teplákov k minisukni: 1948 - 1958 - 1968

EXPO 58 43





šťastného človeka žijúceho v socialistickej spoločnosti. Pózy žien na módnych fotografiách sú zväčša strnulé, z ich tváří však len zriedka mizne úsmev. Titulné strany časopisu sú navýše kolorované, takže si zachovávajú špecifický charakter i v súvislosti s dobovými možnosťami grafickej reprodukcie. Kresba má byť predovšetkým názorným poradcom, aby si každá žena mohla odev ušit aj sama. Anatomicky proporčná figúra má na sebe odev kde má každý šev svoje presné miesto. Výnimočne sa síce objaví i módna kresba, kde expresívny rukopis presahuje túto požadovanú popisnosť (Loskotová), podobné prípady však pôsobia značne izolovane.

Situácia po roku 1958

Posledné roky dekády prinášajú postupne zmenu: „Takmer desaťročné úsilie o vytvorenie odevu nového typu bolo uzavreté v roku 1957, keď bol konečne verejne na stránkach Ženy a módy vyhlásený návrat k svetovej móde. (...) Tým bola ukončená diskusia o hľadaní cesty k odevu tvoreného v duchu socialistického realizmu.“¹ Dôvodmi takejto premeny bolo politické uvoľnenie, ako aj zlepšenie ekonomickej situácie a rast životnej úrovne obyvateľstva. Z tohto hľadiska bolo Expo v Bruseli jedinečnou príležitosťou prezentovať nové ambície československého umenia a priemyslu: „Už roku 1958 na Svetovej výstave získalo množstvo našich exponátov najvyššie ohodnotenie. V súčasnosti máme u nás doma príležitosť presvedčiť

sa o svetovej úrovni nášho výtvarného umenia. Tak obsah, ako i spôsob vystavovania je novým dôkazom, že rovnobežne s plnením ostatných úloh dovŕšenia výstavby socializmu u nás sa čestne plnia aj úlohy kultúrnej revolúcie.“² Úspechy československej expozície boli nepochybne povzbudením, len niektoré vystavené prototypy sa však „prebojovali“ do sériovej výroby, aby si našli cestu k čakajúcemu spotrebiteľovi.

Koniec 50. rokov a predovšetkým 60. roky ponúkajú v oblasti odevnej tvorby otvorené dvere zahraničnej módy (v roku 1966 sa v Prahe uskutočnila prehliadka Christiana Diora), ako i možnosti prezentácie domácej produkcie na zahraničných výstavách a veľtrhoch (prostredníctvom národného podniku zahraničného obchodu Centrotex). Rozšírenie spolupráce medzi Československom a ostatnými krajinami socialistickej, ale aj kapitalistickej cudziny umožnilo porovnanie našej módy s módou zahraničnou. Na stránkach časopisov sa pripúšťa, že módna línia zodpovedá svetovým módnym tendenciám. Vo všeobecnosti sa však opakuje, že si ju naša žena prispôbuje svojim potrebám, je triezva a „v porovnaní so zahraničnou módou stabilnejšia a solídnejšia“. Na stránkach časopisu Naša móda nechýbajú pravidelné ukážky zo zahraničnej módy či rozhovory so zahraničnými tvorcami (napríklad s Mary Quant v čísle 2/1968).





- ^ Módná kresba Libuše Loskotovej, Móda - textil 1951.
- † Módná kresba Vlasty Kozlovej - Hegerovej, Móda - textil 1958.
- ♪ Módná kresba Vlasty Kozlovej - Hegerovej, Móda - textil 1968.
- ♪ Fotografia módne oblečeného páru, Móda - textil 1951.
- Fotografia módne oblečeného páru, Móda - textil 1958.

retrospektívne

designum⁴2009

Od teplákov k minisukni: 1948 - 1958 - 1968

EXPO 58 45



S ideologickým uvoľnením prichádza i uvoľnenie módnjej línie: „Voľnosť a nenásilnosť strihu je hlavným hľadiskom tohtoročnej módy,“ referuje v roku 1958 časopis *Móda – textil*. Silueta X sa vytráca, dámske šaty sa prispôbili telesným proporciám, majú prirodzenú líniu ramien. Sukne sa mierne skracujú, obopínajú boky a len minimálne sa kónicky rozširujú. Oblúbená je silueta H, kde pás mohol byť úplne potlačený – kabátiky, paletá, kostýmy. Opaskami a rôznym strihovým členením šiat sa jemne zvyšuje pásová línia, čoraz častejšie sa objavujú tzv. puzdrové šaty. Od začiatku 60. rokov rastie obľuba natupírovaných zvýšených drdolov, vracia sa tiež trend nosenia klobúkov rôznych foriem: s hlbokým dieňkom, veľkou striedkou, baraní, baretiek, turbanov či kapucní. I keď už aj spoločenské a svadobné šaty môžu mať v prvej polovici dekády dĺžku tesne nad kolená, až po polovici 60. rokov sa i v Československu presadzuje revolučná minisukňa. Čím viac sa v móde odhaľujú nohy, tým prirodzenejší sa pre ženy stáva nosenie nohavíc. Kým v 50. rokoch „slušná“ žena nevyšla na ulicu v nohaviciach (boli zaužívané ako domáce, športové či pracovné oblečenie), v 60. rokoch sa už uplatňujú v šatníku pre rôzne príležitosti a rôzne vekové kategórie. Rovnaké tendencie sú aj v prípade pánskeho odevu: silueta sa uvoľňuje a sleduje prirodzené telesné proporcie. Začiatkom 50. rokov je sako relatívne dlhé, ramená sú zvýraznené vypchávkami, čím pôsobi, akoby

bolo o niekoľko čísel väčšie. Od konca 50. rokov sú saká celkovo užšie a kratšie, ramená menej výrazné, nohavice sa zužujú. Rastie popularita neformálneho charakteru odevu: roláky či plášte ovplyvnené vojenským odevom. Ani v 60. rokoch sa síce zo stránok časopisov nevytratil záujem o pracovný odev, nemá však už také dominantné miesto. Časopis *Móda – textil* dokonca v roku 1959 uverejnil Pamflet proti teplákom od Ladislava Mňačka, začínajúci vetou: „Nenávidím tepláky.“

Módna kresba, módna fotografia

Záver 50. rokov, s uvoľneným duchom anticypujúcim zlaté šesťdesiate, sa odrazil i v textilnej tvorbe novým záujmom o abstraktné vzory. Oneskorené tendencie abstraktného umenia sa v Československu premietli do návrhov textilných dezénov – na dekoračné interiérové textílie, ako aj na odevné tkaniny. Určité uvoľnenie v sebe nepochybne nesie aj módna kresba, stráca sa „doslovnosť“ v detailoch, línia kresby nie je „uzavretá“. Spôsob kresby sa tiež prispôbuje typu odevu a jeho funkcii: pre deti, pre ženy, pre mužov, večerná móda, denný odev, športové modely atď., každá môže byť iná, keďže oslovuje iného potenciálneho nositeľa.

Od roku 1958 sa v časopise *Móda – textil* začínajú objavovať kresby Vlasty Kozlovej – Hegerovej. V tomto období ešte pracovala ako návrhárka





← Kolekcia modelov z ÚBOK-u,
prezentovaná v roku 1960 v zrekonštruovanom
bruselskom pavilóne, ktorý bol prenesený
do Parku kultúry a oddychu Júliusa Fučíka v Prahe.
Móda - textil 1960.

bratislavskej Textilnej tvorby, od roku 1961 je už internou redaktorkou tohto časopisu a návrhárkou v ateliéri, ktorý bol s časopisom prepojený. Len zriedkavo sa tu objavila aj kresby iných autoriek, napríklad Márie Krásnohorskej (jej kolegyne z Textilnej tvorby, neskôr premenovanej na Vývojové a modelové stredisko Makyty Púchov), alebo kresby návrhárok z pražského ÚBOK-u. Kresby Vlasty Hegerovej už charakterizuje istá hravosť: „dámičky“ majú gráciu v pózach, modely odevov do práce na rôznych typoch postáv využívajú priam karikatúristický vtip, deti majú svoj nežný pôvab, muži sú gentlemanmi alebo športovcami v pohybe. Linka sa príležitostne stráca a určité motívy sú „nedopovedané“. V jej neskorších kresbách môže byť charakter i výrazne plošný, až pop-artovo ladený. Dalším autorom, ktorý sa od roku 1956 výrazne podieľal na vytváraní vizuálnej podoby tohto časopisu, bol Karol Kállay. Figúram, dovtedy strnulo čakajúcim či výrazne štylizovaným, dodal nový pohyb. Súviselo to nielen s technologickým vylepšením fotografického aparátu, ale i s celkovým pohľadom na samotnú funkciu odevu. Úlohou módnej fotografie teda nie je v jeho podaní len zobrazenie samotných šiat, ale celková atmosféra, ktorú majú vytvoriť a sprostredkovať.

Politický vývoj priniesol v Československu po roku 1968 výrazné zmeny aj v súvislostiach s odevnou tvorbou. Stagnácia ekonomiky a obmedzenie obchodu na krajiny v rámci RVHP ovplyvnili ďalší vývoj odevnej produkcie. V prípade módnej žurnalistiky však už dvere pre ukážky zo zahraničnej módy ostávajú naďalej otvorené.

#

¹ HLAVÁČKOVÁ, Konstantina. *Česká móda 1940 – 1970*. Zrcadlo doby. UPM: Praha 2000, s. 42.

² EXPO 1958 – ČSSR 1960. In *Móda – textil 1960/8*, s. 20.





Olgoj Chorchoj

Pod týmto tajuplným názvom pôsobí česká dizajnerská skupina založená Michalom Froněkom (1966) a Janom Němečkom (1963). Vznikla v roku 1990 na Letnej dielni Vitra Design Múzea vo Weil am Rhein. Olgoj Chorchoj je meno mýtického červa z mongolských púští. Skupina sa venuje širokému spektru dizajnerských prác – priemyselnému dizajnu, dizajnu nábytku, navrhovaniu architektúry a interiérov.



- ↖ Interiér reštaurácie Camouflage, Bratislava (2006).
Projekt bol vypracovaný v spolupráci s bratislavským
ateliérom Cakov – Makara.
- ↗ Súprava nápojového skla Pan Vajíčko (2003-2005),
ocenená Design Plus na veľtrhu Ambiente
vo Frankfurte nad Mohanom.





Pre Designum sme s Michalom Froněkom a Janom Neměčkom pripravili rozhovor o histórii a súčasnosti štúdia, ktorú dnes spoluvytvára tím pozostávajúci z jedenástich architektov a dizajnérov strednej a mladej generácie: Dan Paterko, Ondřej Kopečný, Tereza Froňková, Štěpán Abt, Kateřina Hroncová, Blanka Švestková, David Kazický, Daniel Gonzales, Juraj Smoleň. Zároveň prináša pohľad na ich osobitú dizajnersku filozofiu a východiská.

Česká historička dizajnu Dagmar Koudelková pripravila pre publikáciu Czech 100 Design Icons časť mapujúcu ikony českého dizajnu 90. rokov 20. storočia. Píše v nej, že jednou z udalostí, ktoré ovplyvnili podobu českého dizajnu, bola výstava Olgoj Chorchoj na milánskom veľtrhu v roku 1998. V jej výbere sa ocitli tri ikonické práce z produkcie štúdia (ocenené tiež účasťou na medzinárodných výstavách), ktoré nemôžeme v rámci stručného profilu nespomenúť: Carbon (1998) – pracovný stôl aerodynamického tvaru z uhlíkových vlákien (misy z tejto kolekcie sú súčasťou stálej expozície moderného umenia





v Metropolitnom múzu v New Yorku); Twin Wall (2000) – váza vytvorená z technického skla Simax, v zmysle českej historickej tradície; Cross Light (2001) – svetelný objekt: križový luster navrhnutý z rúrok laboratórneho skla.

Michal Froněk a Jan Němeček sú tiež zakladateľmi spoločnosti Artěl s.r.o. (vznikla v roku 1933), zameranej na produkciu českého dizajnu 20. storočia. Od roku 1999 ich spája aj spoločné vedenie ateliéru Dizajn produktov na pražskej Vysokej škole umeleckopriemyselnej.

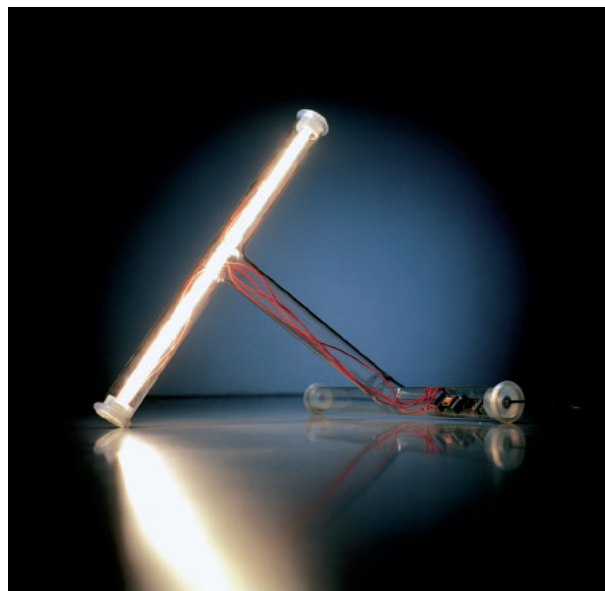
Rokom 1990 sa datuje vznik štúdia Olgoj Chorchoj, ktoré ste spolu založili. Skúste priblížiť počiatky jeho vzniku a porovnajte pôvodné zámery so súčasnými, keďže štúdio úspešne pôsobí v Čechách a v zahraničí už 19 rokov.

Keď sme štúdio zakladali, nemali sme žiadny konkrétny cieľ ani plán, ako ho naplniť. Samozrejme sme si predstavovali, že o pár rokov budeme pracovať pre najlepších svetových výrobcov, čo sa tak úplne nesplnilo. Rozhodne sme svoju budúcnosť videli najskôr v oblasti interiéru, nábytku, bytových doplnkov, kým v skutočnosti je dnes našou hlavnou náplňou architektúra.

Pre vaše štúdio je charakteristický široký okruh aktivít a záujmov - od architektúry, interiérového dizajnu, výstavníctva, grafického dizajnu, dizajnu skla a až k nábytku a pod. K čomu ste sa dosiaľ vo svojej práci nedostali? Ešte nikdy sme sa nedostali k transport dizajnu,



- ◁ Dom v Čeneticách (2004-2008). Pohľad na exteriér a interiér. Prízemný rodinný dom z dreva, jeho hmota rešpektuje urbanistické princípy typické pre stredočeský vidiek. Dom nadväzuje na tradičnú schému vidieckeho domu orientovaného do dvora, ale s aktuálnym akcentom a interiérovým riešením.
- ▷ Svetidlo z kolekcie Tubelight (2001- 2005) vytvorené z technického skla Simax, ktorý je známy výbornými konštrukčnými a vizuálnymi kvalitami umožňujúcimi spájať a ohýbať prefabrikované trubice. Elektrické komponenty a iné technické súčasti svietidiel sú viditeľné a priznané.







i keď nás dopravné prostriedky, a predovšetkým autá, samozrejme veľmi zaujímajú. V súčasnosti je to ale taká tímová práca, že stráca pôvab. Tiež sme odmietli dizajn ťažkého guľometu. Niežeby nás zbrane istým spôsobom nefascinovali svojou technickou vyspelosťou a utilitárnou estetikou (nehľadiac na akési detské vzrušenie), ale nechceli sme sa aktívne podieľať na vzniku predmetu s takým negatívnym účelom.

Dizajn v Českej republike má rozdielnu tradíciu a zázemie ako na Slovensku. Ako hodnotíte najaktuálnejšiu situáciu dizajnu v Čechách, zaujíma nás aj kritický názor na problematiku zóny.

Produkcia nových dizajnérov v Českej republike mnohonásobne prevyšuje možnosti ich uplatnenia v odbore. Podstatná časť výrobné sféry si zatiaľ nezvykla na to, že dizajn je základným ekonomickým nástrojom. Väčšina marketinových špecialistov zatiaľ iba chrlí množstvo schematických a samoúčelných elaborátov plných bezobsažných fráz. Pozitívnu správou je, že situácia sa každým rokom zlepšuje – výrobcovia si začínajú uvedomovať dôležitosť dizajnu, predovšetkým z obchodného hľadiska. Začínajú vystavovať na zahraničných veľtrhoch zameralých na dizajn a na rozdiel od situácie pred pár rokmi to už väčšinou nie je hanba.

Keby ste mali z vašej doterajšej tvorby vybrať jedinú prácu, ktorú si ceníte najviac, ktorá by to bola a prečo?

Nehnevajte sa, ale na otázky tohto typu zásadne neodpovedáme. Každá práca má toľko odlišných aspektov a náš vzťah k nej ovplyvňuje toľko rozdielných emócií, že takýto výber nie je možný. Je to, akoby ste mali povedať, ktoré zo svojich detí máte najradšej.

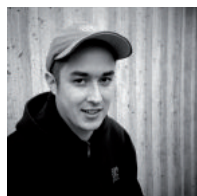
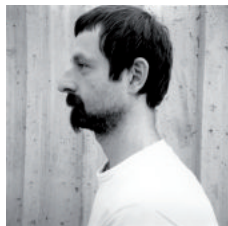


← Váza Gap (2003). Váza škára (the gap) bola navrhnutá technológiou spracovania laboratórneho skla Simax. Ide o technologicky náročný objekt navrhnutý pre projekt Matali Crasset „Glass Fab“, produkovaný Gandy gallery.

→ Váza z kolekcie Pin (2003). Tri základné rotačné tvary váz boli v limitovanej sérii spracované majstrovskými fúkačmi a brusičmi firmy Moser. Kombinácie farebných sklovín a rôznych brusov umožnili početné variácie.

Spolupracujete s viacerými výrobnými subjektmi, firmami, podnikmi a pod., s niektorými z nich kontinuálne. Výpočet spolupráce a realizovaných návrhov dizajnu je pomerne rozsiahly. Ktorí zadávatelia sú pre vás najdôležitejší z hľadiska inšpirácie?

Každý klient alebo realizátor je inšpiratívny iným spôsobom. V prípade architektúry je investor rovnako dôležitý ako autor návrhu, pretože dom by mal vzniknúť v tvorivej spolupráci oboch. A pokiaľ ide o výrobcov, veľmi nás inšpirujú predovšetkým tradičné výrobné postupy a remeslá a radi by sme nejakým spôsobom prispeli k ich záchrane a rozvoju. Na druhej strane nás samozrejme fascinujú najnovšie materiály a technológie a ich nečakané možnosti. Opäť z nás nedostanete žiadne konkrétne meno.



Obaja pôsobíte ako pedagógovia na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v ateliéri Dizajn výrobkov, kde vychovávate generáciu mladých autorov dizajnu. Na akých základoch sú vybudované vaše základné idey vzdelávania?

Snažíme sa pri prijímacích skúškach vybrať čo najlepších študentov a pri štúdiu ich príliš nerušiť. Môžeme im pomôcť zorientovať sa vo vlastných myšlienkach a ovládnuť vlastnú tvorivosť. Snažíme sa ich motivovať, aby vnímali svet okolo seba a uvedomovali si, ako funguje. Pokúšame sa vyberať úlohy, ktoré by ich zaujali a zároveň boli inšpiratívne a informačne prínosné.

Náš rozhovor a krátky profil štúdia prinášame pri príležitosti reprízy výstavy Bruselský sen, na ktorej viacerí členovia štúdia spolupracovali. Príbližte nám, z čoho ste vychádzali pri architektonickom spracovaní výstavy venujúcej sa historickej problematike Expo 58?

Chceli sme sa uchopiť dobové tvaroslovie a formálne princípy a transformovať ich do súčasných výrazových prostriedkov. Jednotlivé úseky výstavy boli tiež inšpirované svojím konkrétnym zameraním.

V čom vidíte najväčší prínos Expo 58?

Účasť na Expo 58 bola rozhodne najväčším úspechom československej kultúry v jej povojnovej histórii. I keď išlo o akciu iniciovanú a podporovanú z propagandistických dôvodov. Bolo to posledné aktívne vystúpenie pôvodnej generácie slobodných tvorcov a na dlhý čas svojou energiou ovplyvnilo život širokej verejnosti. Princíp centrálného plánovania a masívnej podpory paradoxne umožnil vytvoriť formálne i myšlienkovú jednotnú a silnú expozíciu.

#

◀ Olgoj Chorchoj 2009.



11. ročník dnů designu v Praze
Designu neunikneš!
www.designblok.cz

nábytek
módní přehlídky
designéři

des-
ignblok
6. – 11. 10. 09

Mediální partneři: Architekt, Český Rozhlas, Elle, Elle Decor, EuroAWK, Fashion TV, H.O.M.I.E., Moderní byt, Můj dům, Radio 1, Reflex, Residence, Stavba, Technický týdeník, www.dumabyt.cz, www.czechdesign.cz, www.designguide.cz, www.zena.cz
Zahraniční mediální partneři: Atrium (SK), DAMn (B), Designum (SK), FRAME (NL), H.O.M.E. (D, A), H.O.M.I.E. (SK, HU), Inspire (SK), STYLEPARK (DE), www.designboom.com
Oficiální dopravce: České dráhy
Oficiální dodavatelé: 3M, Nespresso, Spyron
Designblok podpořily tyto instituce: Goethe – Institut Praha, Velvyslanectví Nizozemského království
Pořadatel: Profil Media s.r.o., Komunardů 32, 170 00 Praha 7, tel: +420 267 990 545-6, www.profilmedia.cz, info@profilmedia.cz

**Generální partner
doprovodného programu:**

**ČESKÁ
SPORITELNA**



Dizajnér a zberateľ Lukáš Jablonovský



Pri hľadaní mladého dizajnéra, ktorého tvorba súvisí s dizajnom druhej polovice 50. a 60. rokov 20. storočia a s bruselským štýlom v bývalom Československu, sme našli jednoznačný tip v Lukášovi Jablonovskom (1981). V profile predstavíme jeho dizajnérske východiská a nadväznosť na sledovaný dobový kontext.





← Lamy, formy ovplyvnené dizajnom automobilov, 2005.

Lukáš Jablonovský zahájil štúdium v roku 1995 na Súkromnej strednej umeleckej škole v Bratislave odborom Tvarovanie priemyselných výrobkov (Peter Paliatka) a skončil ho na odbore Propagačné výtvarníctvo (Bohumil Bača). Na Vysokej škole výtvarných umení študoval v rokoch 2001 – 2008 vo viacerých ateliéroch. Začal ateliérom priemyselného dizajnu (Ferdinand Chrenka) a neskôr pokračoval v ateliéri produktového dizajnu (František Burian), kde štúdium absolvoval.

Zberateľ dizajnu

Retro znamená návrat k historickým obdobiam. Takú jednoznačnú zhodu a súvislosti s historickým dizajnom ako u Jablonovského by sme však v súčasnom mladom slovenskom dizajne hľadali neľahko. Pri pátraní po dôvodoch objavíme u neho súkromnú špecialitu – zberateľskú vášeň. Jeho zbierka, ktorá je zameraná na dizajn vyrábaný v bývalom Československu, akceptuje a absorbuje aj gýč. Demokraticky zhodnocuje i tieto elementy výtvarnej či populárnej kultúry.

Jablonovský žije obklopený dizajnom, revitalizuje ho vlastnými návrhmi. Väčšina z nich podnes zostala v rovine študentských návrhov (ako je na Slovensku zvykom, zatiaľ bez možnosti realizácie, tzv. dizajn zamrznutý v prototypoch).







← Súbor netradičných retro rádií, 2005.

↓ Lampa pre sestru, 2007.



Jeho zbierka obsahuje automobily, nábytok, rádiá, spotrebiče, sklo a porcelán a iné bežné súčasti zariadenia domácností. Zberateľská mánia, vymedzená sledovaným časovým obdobím, je u takého mladého autora zaujímavá, zvlášť keď si uvedomíme, že „nájdené“ predmety na blížich trhoch a rôznych burzách aj reštauruje. K opravám pristupuje precízne a s pochopením ich materiálových špecifik. Pripomíname, že dizajn reštauruje amatérsky a bez adekvátneho reštaurátorského vzdelania. Spôsob je síce „kutilský“, povedzme, že vyrobený na kolene, ale to mu len dodáva čaro umenia starých remeselníkov a majstrov, i keď ide o „nové starožitnosti“.

K raritám Jablonovského zbierky patrí unikátne a bizarná kolekcia svietidiel na vianočné stromčeky. Gýčové tvary snehom pocukrovaných guľovitých útvarov, sviečok, šišíek uložených v obaloch sú dokladom bytovej kultúry našej nedávnej minulosti. Rovnako ako iné veci

v zbierke ich reštauruje a dáva im nový vzhľad napriek bizarnosti a zdanlivej bezcennosti.

Dizajn - recyklácia, citácia, interpretácia

Hľadanie štýlových inšpirácií a príbuznosť s dizajnom konca 50. a začiatku 60. rokov 20. storočia môžeme v Jablonovského dizajne začať odhaľovať na kolekcii Svietidiel, inšpirovanej dizajnom automobilov (2005). Povojnová spoločnosť zmenila životný štýl. Ten prispel k rozvoju automobilového priemyslu, aktuálnou sa stala potreba individuálneho cestovania, zrýchlenej dopravy a otázka jej bezpečnosti. Z tejto zmeny vyplýva svetový nárast počtu automobiliek, nové značky áut, ich návrhy a komfortné vybavenie. V bývalom Československu fungoval špecifický model a systém poznačený obmedzením rozsahu výroby, ktorý neuspokojoval dopyt (poradovníky a čakacie lehoty na automobil či motocykel boli v bývalom Československu bežné až do 80. rokov!). Jablonovského séria svietidiel vychádza z inšpirácie karosériami osobných





automobilov (Tatra 603, Škoda Popular, Cadillac Eldorado, Volkswagen Beetle) s využitím charakteristického detailu a tvaru príslušnej značky. Lampy tvaruje ako svetlá áut, prístupuje k nim ako k replikám. Dynamické oblé tvary, chrómované prvky zrkadliace priestor a ich plechový dezén vytvárajú štýlové retro lampy, odkazujúce na dobovo módné a vtedy populárne značky automobilov.

Druhou výraznou Jablonovského inšpiráciou je estetika strojov. V roku 2006 vytvára vtipnú, hravú a pritom tvarovo čistú a vyváženú sériu tzv. kancelárskej techniky. Komponuje ju z vybraných technických častí strojov a zariadení. Autor vychádza z parných strojov, je jeho holdom na parotechniku. Oslava mechanickej krásy strojov je aj spomienkou na dobový kontext – rozvoj strojárstva, vznik nových fabrik a celkovej industrializácie krajiny. Dizajn 60. rokov má rôzne tendencie, jednou z nich je biomorfna moderna ako protipól strojovej estetiky (u nás sú tieto tendencie prirodzené v iných časových posunoch a tiež je podstatný ich rozdielny spoločenský, kultúrny a aj politický rámec). Jablonovské objekty kancelárskej elektroniky (hodiny, ventilátor, lampu) ukotví na valec s nitmi, priradí k nim ďalšie špecifické prvky v bielo-čierno-červenej farebnosti a na záver ako bonus (či šperk objektu) kovový kohútik potrubia.

Maximálny minimalizmus

Jablonovského zbierka obsahuje aj rádiá a inú spotrebnú elektroniku. Prirodzene, že sa objavujú prototypy rádií aj v jeho dizajne. Netradičné rádiá (2005) pracujú napriek tomuto označeniu aj s tradíciou, nie je však zrejmá na prvý pohľad. Používa klasické materiály na výrobu rádií, ako je umakart, lakované drevo, alebo výber typických drobných prvkov (tlačidlá, hlavný vypínač). Charakteristické pre prácu je minimalizovanie prostriedkov. Selekciiu jedného alebo najmenšieho počtu typických prvkov, na základe ktorých je možná identifikovateľnosť ich podstaty. V iných návrhoch pracuje s rádiom ako geometrickým objektom, ktorý v sebe túto podstatu absolútne skrýva a funkčne rešpektuje. Do série patrí aj lampa so zvukovým tienidlom, ktorá sa po zasvietení rozozvučí. Takže k týmto variáciám rádií prirátajme aj syntézu dvoch spotrebičov v jednom produkte (lampo-rádio, rádio-lampa),

ktorá nie je síce v dejinách dizajnu výnimočná, ale hravé a prirodzené Jablonovského dizajnérske myslenie tak označiť môžeme.

Mimo tzv. „oficiálneho“ dizajnérskeho Jablonovského portfólia sa vo fotodokumentácii nachádzajú lampy vytvorené spojením fragmentu starého pôvodného výrobku s dotvorenou novou súčasťou. Malá kolekcia stolových a interiérových svietidiel je určená len pre známych a priateľov (Lampa pre sestru, 2007). Z nej však možno vyvodit' možné budúce smerovanie autora so vzťahom k histórii dizajnu a tiež k jeho súčasným podobám.

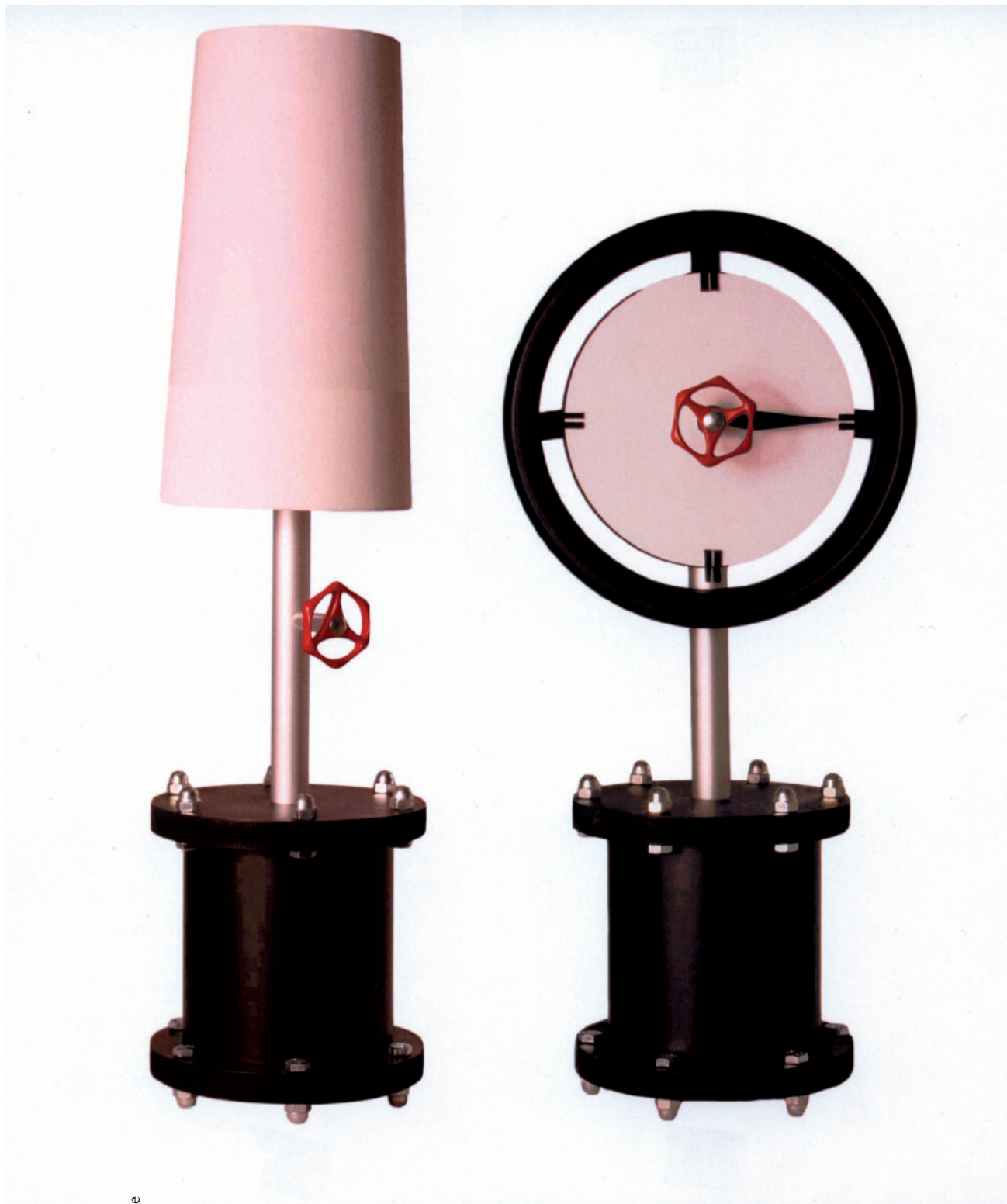
Dizajn pre subkultúry

Predstavenie dizajnu Lukáša Jablonovského symbolicky uzavriem diplomovou prácou Metalový nábytok (2008) vytvorený pre subkultúru metalistov. V nábytkovej zostave rešpektuje ich (a vlastne aj svoje) špecifické potreby a vychádza z populárnej estetiky a symboliky rockovej hudby. Kríže, lebka, čierna farba, lineárna kresba pavučín, gotizujúce tvary a iné typické symboly zdobia a formujú nábytok na uloženie gitár, CD nosiče, metalové náramky. Tiež zrkadlo a svietidlo sú inšpirované pochmúrnou záhrobnou estetikou. Týmto jeho študentské návrhy končia. Vývoj jeho ďalších prác bude pravdepodobne aj naďalej podmienený záujmom o históriu, ktorý potvrdzuje svojou zbierkou dizajnu z našej nedávnej minulosti.

#

→ Séria kancelárskej techniky, lampa a hodiny, 2006.





aktuálne

Dizajnér a zberateľ Lukáš Jablonovský

mladý talent

61





Architektonická revue

Projekt

polstoročie vizuálu

časť II.

Roky sedemdesiate a osemdesiate: veľa grafikov, menej dynamiky

Ak sa vizuál Projektu v 60. rokoch dá charakterizovať ako kompaktný, názorovo vyhranený a výrazný, o nasledujúcej dekáde sa to povedať nedá. Od roku 1970 sa vzhľad časopisu mení často a podstatne. Na poste grafika sa v nasledujúcom desaťročí vystriedalo sedem ľudí: Oldrich Majda, Karol Rosmáň, Ondrej Hrončok, Viktória Cvenegrošová, Jana Krivošová, Jozef Kaliský, Pavel Bíro. Niekoľkokrát sa v uvedenom období mení formát, papier (gramáž, farba) aj obálka (rôzne druhy papiera, laminovanie a pod.).

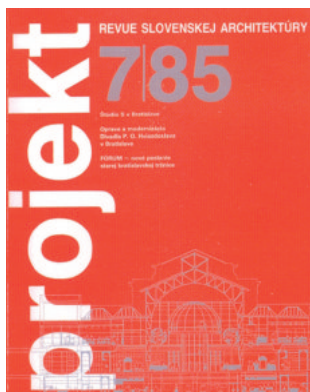
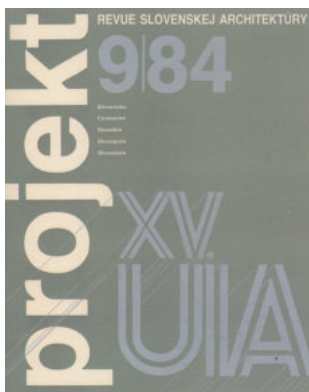
V roku 1970 Oldrich Majda ešte akoby nechal dobiehať abstraktné poňatie obálok z predošlého obdobia, ale v monochromatickom, až trochu depresívnom sivo-čierno-bielom poňatí. O to pikantnejšie je uverejnenie celostranovej plnofarebnej reklamy na mlieko (!) v niekoľkých číslach. Reklama v Projekte nie je len fenoménom porevolučného obdobia, ale objavuje sa počas celej jeho existencie, líšia sa však jej úlohy, grafické stvárnenie i postavenie v časopise. Väčšina reklám v socialistickom období propaguje výrobcov prefabrikátov, ocelových konštrukcií, objavuje sa aj reklama na bývalé Československé aerolínie, ale mliečna reklama sa témou i spracovaním až komicky vyníma. Samozrejme, objavuje sa aj „reklama“ budovateľských úspechov a vedúcej úlohy jednej strany, ale to je trochu iná kapitola.

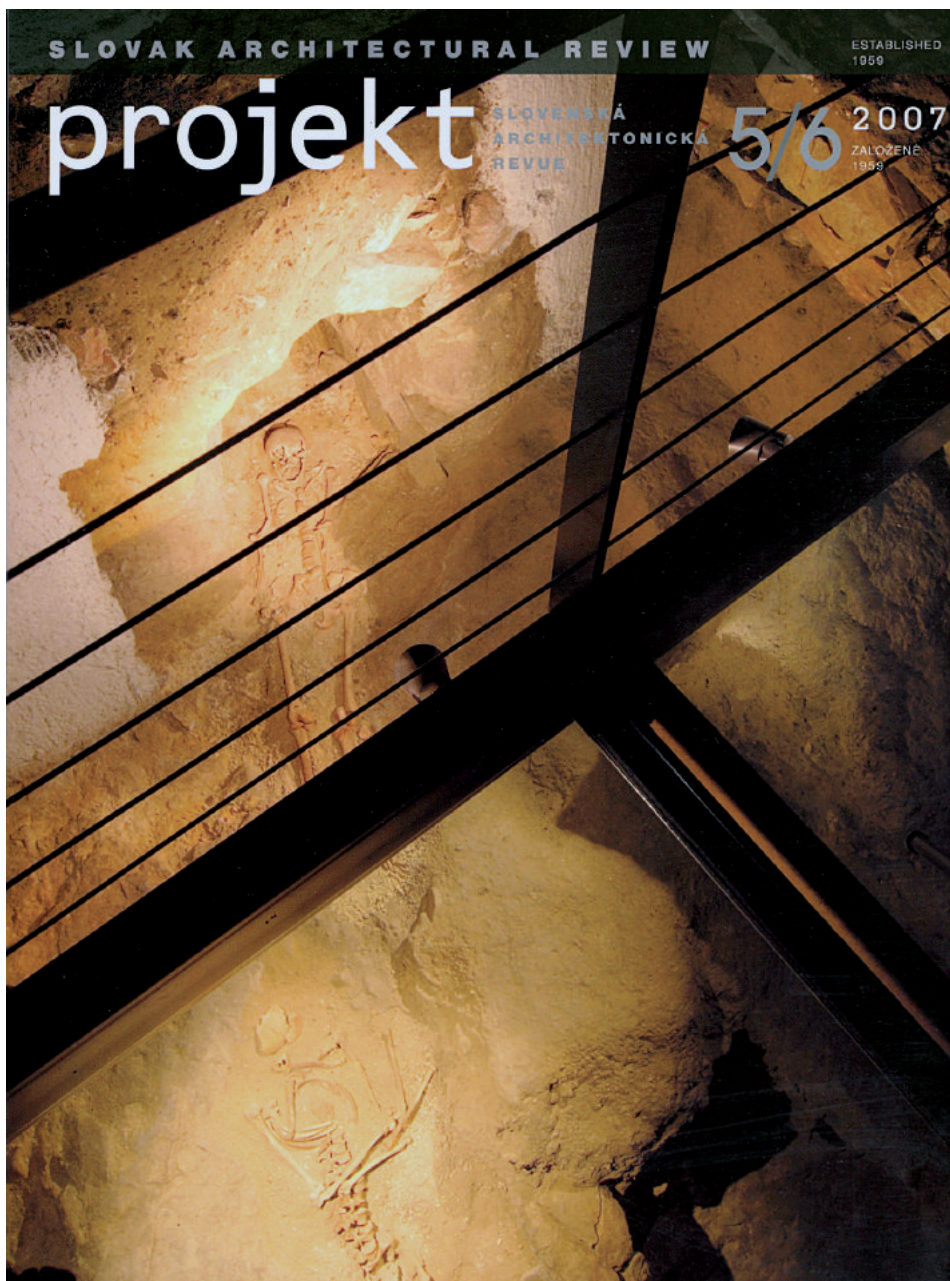
O rok neskôr Karol Rosmáň „preklápa“ poňatie obálok do podoby čierne na bielom – výrez, detail, geometrický tvar na veľkej bielej ploche. Túto koncepciu viac-menej dodržiavajú i jeho nasledovníci v najbližších rokoch. Predpokladám, že Rosmáň bol aj autorom hlavičky časopisu použíwanej v 70. rokoch a možno mu pripísať aj vytvorenie jednotných zarážok pre stále rubriky

– štvorca s nápisom PROJEKT v hornej strane a zvýrazneného názvu rubriky vpísaného do štvorca, pričom prvé písmeno najdôležitejšieho slova je zvýraznené („glosy“ alebo „z našich ústavov“). Strany sa zalamovali prevažne na dva stĺpce, to ostalo zaužívané takmer celé desaťročie, ale pôsobilo to trochu monotónne.

Práca grafikov bola v tomto období sťažená tým, že v obsahu časopisu sa katastrofálne premnožili texty a „talking heads“ – obrázky rečníacich funkcionárov. Uverejňovalo sa množstvo správ, prejavov, uznesení, fotografií zo zjazdov a grafici to šalamúnsky obchádzali použitím veľmi malého písma, miestami až na hranici čitateľnosti, aby „povinné čítanie“ zabralo v časopise čo najmenšiu plochu a neuberalo miesto prezentácii architektúry. Na povinné texty a fotky sa preto často využívali aj predsádky. Tieto čisto textové strany, kde je naliat mravenisko maličkých písmen, „bez vzduchu“, bez oddychových čistých plôch papiera, pôsobia na oko čitateľa nesmierne únavne, sú riešené proti všetkým zásadám pútavej a dynamickej grafickej úpravy. Môžeme predpokladať, že čitatelia tieto strany skôr preskakovali, aby sa čo najrýchlejšie prelistovali k architektúre. Pre vizuál časopisu v 70. a 80. rokoch je preto typická istá schizofrénia: stereotypné strany s naliatymi povinnými textami a fotkami v kontraste s obálkami a prezentáciami projektov a realizácií, kde sa grafici snažili v rámci možností realizovať čosi tvorivé a často sa im to aj darilo. Čistá, dokonale strohá geometrická abstrakcia obálok bola v rokoch 1974 až 1976 typickým znakom práce architektky Viktórie Cvenegrošovej. Jej nasledovníčka, architektka a pamiatkarka Jana Krivošová na bielu plochu obálky kladie historizujúce motívy – vyrezávané rámy, staré stroje a podobne, tento pokus však pôsobí dosť rozpačito. Zmenu prináša Jozef Kaliský a po ňom Pavel Bíro, ktorí dávajú dôraz









na celostranovú prezentáciu aktuálnej architektonickej realizácie, tak v čísle, ako aj na obálke, riešenej v podobe celoplošného záberu stavby alebo detailu, pričom obálky jednotlivých ročníkov sú riešené v jednotnej farebnosti. V tomto období sa niekoľkokrát mení hlavička projektu.

K zásadnej zmene vizuálu Projektu dochádza od roku 1980. Zmena je jednak personálna a spočíva v tom, že za grafiku vnútra čísla zodpovedá jeden človek a za obálku zasa niekto iný. Na grafike vo vnútri sa v rokoch 1980 – 1989 podieľali Pavel Bíro (od roku 1980 po č. 3/1983), Dušan Rogel (od č. 4/1983 do roku 1988), Ružena Danayová (po č. 4/1989) a nakoniec Ľudovít Kováč (od č. 5/1989 až do polovice roku 1990). Obálky počas uvedeného obdobia vytvára architektka Viera Žilincárová „a kolektív“ (tak je to aspoň uvedené v tiráži, kto sa skrýva za slovom kolektív, nie je jasné). Zmena je výrazná a pozitívna. Spolu s grafikou sa mení (zväčšuje) aj formát časopisu. Grafika vo vnútri sa stáva dynamickejšou, strany sa častejšie zalamujú na 3 alebo 4 stĺpce, objavujú sa nové zarážky rubriek (písmeno „p“ s vpísaným názvom rubriky). Nápaditejšia je aj práca s obrazovými podkladmi, aj keď niektoré strany pôsobia trochu prepchato, bez vzduchu, akoby redakcia potrebovala šetriť miestom. Tieto strany pôsobia znervózňujúco, výsledkom prílišného natlačenia obrázkov a textu na plochu je slabšia čitateľnosť obsahu.

Nesporným pozitívom tohto obdobia sú obálky, ktorých vizuál je veľmi výrazný a dobre čitateľný. Kombinuje typografické prostriedky (veľká zvislá hlavička projektu na 1/3 strany, veľké čísla, textové upútavky na obálke) a obrazové prvky – detaily z grafickej dokumentácie na farebne výraznom podklade. V súlade s tým je riešená aj zadná strana obálky. Táto kompaktná, výrazná koncepcia sa udržala pomerne dlho, formovala tvár časopisu takmer celé desaťročie.

Od roku 1989 po koniec milénia: pestré témy, občas až príliš pestrá grafika. Po zmene spoločenských pomerov po roku 1989 sa mení aj časopis. Vzhľadom k jeho periodicite (10, respektíve 6 čísel ročne) a redakčným reorganizáciám, zmeny nie sú nárazové, ale skôr pozvoľné až ležérne. Súvisí to jednak so spomalením tém aj stavieb, ako aj s transformáciou ZSA na Spolok architektov, to znamená zmenu zo silnej inštitúcie (ktorá počas socializmu mala vplyv na všetky dôležité architektonické a urbanistické rozhodnutia) na občianske združenie, ktoré ani zďaleka ne-

disponuje takými kompetenciami. Táto zmena právneho a spoločenského postavenia spolku – a tým aj financovania jeho aktivít – je v jeho histórii dôležitá. Za uplynulých 20 rokov sa neraz stalo, že existencia časopisu bola bezprostredne ohrozená – hlavne finančnými problémami, ale aj pokusmi o prevzatie značky či „vytunelovaním“ databázy predplatiteľov. No a aby redakcia bola stále v strehu, tak v relatívne bezproblémovom období vyhorela tlačiareň...

So zmenou režimu a otvorením hraníc prišli do časopisu nové témy, viac či menej úspešné pokusy o preberanie svetových trendov a rôzne vizuálne experimenty. Postmodernistické, dekonštruktivistické a podobné tendencie aplikované do grafiky časopisu dnes miestami pôsobia trochu úsmevne a naivne, ale v jeho životopise majú svoje miesto. Nevznikli vo vzduchoprázdne, ale boli reakciou na aktuálnu situáciu. Bolo, myslím si, celkom prirodzené, že sa ľudia tešili z toho, čo všetko sa zrazu môže. Stačí si pozrieť niektoré radostné tvorivé úlety a nadšenie z farieb a tvarov v našej architektúre zo začiatku 90. rokov a vidíme, že vizuál časopisu nebol ničím iným ako reflexiou tejto atmosféry. Pestrosť sa objavila aj v obsahu časopisu, prvá polovica 90. rokov bola obdobím redakčných besied a diskusií na rozličné témy, ľudia sa potrebovali vyrozprávať nielen o tvorivých a pracovných veciach, prichádzajú viacerí architekti – emigranti, publikujú autori, ktorí dlhý čas nemohli, a píše sa o architektoch, o ktorých sa dlhý čas nepísalo. Pestrofarebné kolážovité obálky a trochu umiernennejšia grafika vo vnútri, to bola typická podoba Projektu na začiatku 90. rokov. Túto „tradicíu“ založili ešte koncom roka 1989 architekti Viliam Znášik a Miroslav Zikmund, ktorí vymýšľali obálky, zatiaľ čo grafici (na poste sa vystriedali Ľudo Kováč, Ján Hladík a Igor Imro) zabezpečovali vnútro časopisu. V koncepcii pestrých kolážovitých obálok (fotografia položená našikmo a dynamické farebné plochy) a striedejšieho vnútra pokračovala neskôr aj Jana Sapáková (1991 a 1992) a spočiatku aj Jana Martinovičová, ktorá bola grafickou časopisu od roku 1993 až po č. 2/1999. Tá sa však okolo polovice 90. rokov priklonila k umiernennejšiemu prístupu (aj na želanie redakčnej rady). Z dnešného pohľadu pôsobí vnútro časopisu z druhej polovice 90. rokov mozaikovitou a roztrieštenou, čo bolo hlavne dôsledkom redakčnej koncepcie uverejňovať v jeho prvej časti množstvo krátkych spravodajských príspevkov a agentúrnych správ sprevádzaných maličkými fotografiami. Projekt





tým zbytočne suploval činnosť Fóra architektúry a rozpaky graficky nad úlohou umiestniť na jednu stranu čo najviac textu a fotiek sú na stránkach Projektu čitateľné aj po rokoch.

Po roku 2000: minimalistická grafika, nové médiá

Začiatkom roka 1999 sa na Spolku architektov objavila otázka (po koľký raz už?), čo ďalej s Projektom. Dlhoročná šéfredaktorka Dr. Viera Vojtková odchádzala do dôchodku, takisto tajomníčka redakcie, redakčné práce zabezpečovali externistky na polovičné a štvrtinové úväzky, to isté sa týkalo Fóra architektúry. Redakcia vlastne ostala prázdna, bez kmeňových pracovníkov. Vedenie SAS zvažovalo, hlavne z finančných dôvodov, či Projekt vôbec ďalej vydávať – a ak áno, tak ako. Nakoniec sa hlavne zásluhou vtedajšieho prezidenta SAS Martina Kusého rozhodlo, že pokračovať sa bude a že redakciu, resp. vydavateľstvo SAS treba nanovo vybudovať. Konkurz na šéfredaktora a vedúceho vydavateľstva vyhral Peter Mikloš. Ten mal šťastnú ruku pri výbere grafika – od čísla 3/99 je ním Fero Jablonovský. Základom novej koncepcie bolo vyčistiť a vizuálne zjednotiť všetky tlačoviny z produkcie SAS. Ako prvý sa menil Projekt, za ním Fórum architektúry a postupne všetky prílohy časopisu – katalógy spolkových cien (Jurkovičovej, Bellušovej, Lackovej a od roku 2003 aj Kusého ceny), zborníky, katalógy, pozvánky na výstavy atď. Po krátkej neúspešnej epizóde s firmou Adore je od roku 2001 samotný SAS vydavateľom všetkých svojich publikácií v spolupráci s grafickým štúdiom FoArt. Minimalistický prístup Fera Jablonovského a FoArt-u ideálne konvenoval s cieľom redakcie: dať do popredia architektúru a „upozadiť“ grafiku. Umožnilo to aj elektronické spracovanie dát a nástup nových médií. Po počiatočnom nadšení z možností počítačových vizualizácií sa architekti trochu „upokojili“ a namiesto cukríkových obrázkov (na prelome milénia fičali jahodovo, pistácievo a nebesky modro vyfarbené vizualizácie) začali produkovať kultivovanejšie a umiernennejšie počítačové výstupy. V súčasnosti nie je problém ani čistenie výkresov od kótovania, ktoré je síce potrebné pre stavbárov, ale na časopiseckej strane je nečitateľné. Pri prezentáciách stavieb sa snažíme dať im čo najviac obrazového priestoru podľa hesla radšej menej fotiek, ale veľkých a kvalitných, pokiaľ možno vždy aspoň jednu celostranovú. Pokiaľ máme spätnú väzbu, tak väčšina architektov a fotografov tento prístup hodnotí pozitívne, napriek tomu však občas treba vybojovať ťažký

zápas „50 obrázkov formátu poštovej známky verzus 5 veľkorysých fotografií“. Je to dané aj rozmachom digitálneho fotografovania, keď treba kriticky vyselektovať zo stoviek fotiek niekoľko použiteľných do tlače.

Minimalistická grafika aj súčasná zostava časopisu funguje pomaly 10 rokov, zmeny majú v posledných rokoch skôr charakter decentného tuningu (fonty písma, podtlač editoriálu a pod.), než podstatných zásahov do „motora a prevodovky“. Koncepcia obálok vychádza z použitia celostranového zväčšeného detailu, ktorý niekedy ide až do abstrakcie a je hádankou pre čitateľov, aby zistili, o čo ide a ktorej stavby v časopise sa týka.

Namiesto záveru

Projekt, slovenská architektonická revue, má vďaka svojmu zameraniu a polstoročnej neporušenej histórii výnimočné postavenie medzi tlačenými médiami v našej krajine. Jeho vizuál si zachoval dobrý štandard počas celej existencie časopisu. Projekt samotný je kompaktným a nenahraditeľným dokumentom vývoja povojnovej architektúry (nielen) u nás tým viac, že po zániku štátnych projektových inštitúcií a ich archívov sa mnohé projekty z obdobia do roku 1989 dajú dohľadať už len v tomto časopise. Až pri práci na súpise sa ukázalo, koľko vynikajúcich architektonických osobností sa na vizuáli časopisu podieľalo, pričom táto dôležitá časť ich práce ostala popri „vážnejších záležitostiach“, súťažiach a realizáciách, v úzadí, prípadne sa na ňu celkom zabudlo. Vtesnať polstoročie vizuálu Projektu na týchto niekoľko strán je sizyfovská úloha, preto aj tento text je vlastne len letným nahliadnutím do problematiky a vznikol ako „extrakt“ z rozsiahlejšej štipendijnej práce správdzanej chronologickými tabuľkami a súpismi. Neprichodí mi hodnotiť posledných 10 rokov, ktoré v redakcii pracujem, skôr išlo o načrtnutie toho, ako na vizuál časopisu nahliadame my „tu a teraz“, a hodnotenie nechám na nasledovníkov a odborníkov zvonka. Priznávam fascináciu 50 (+5)-ročným archívom časopisu a „the best of Projekt vizuál“ bude prezentovaný na kolokviu k výročiu časopisu a aj na novej webstránke SAS, ktorá sa momentálne pripravuje.

#







Modulárna konštrukcia písma, časť II.

Text je upravenou verziou teoretickej diplomovej práce, ktorá vznikla na Vysokej škole výtvarných umení v roku 2008/2009. (Vedúci diplomovej práce: doc. PhDr. Zdeno Kolesár, PhD.)

Zavedenie prístrojov na digitalizáciu písma v 60. rokoch 20. storočia prinieslo so sebou množstvo zmien, ktoré ovplyvňovali tvary písiem. Písmo bolo reprodukované zväzkom katódových lúčov, ktoré prenášali údaje z pamäte počítača. Digitálne údaje obsahovali informácie o štvorcových bodoch, z ktorých bolo písmo vykreslené. Údaje o bodoch (bitoch) nemali veľkú kapacitu, pretože obsahovali iba dve hodnoty, 0 pre bielu a 1 pre čiernu farbu. Bitové body vytvárali bitmapu. Tieto bitmapové údaje mohli byť pomocou zväzku lúčov zobrazené na monitore. Táto digitálna reprodukcia, založená na zobrazovaní v štvorčekovej sieti, vytvárala rozdielne konštrukcie rovnakých písmen. V menších a väčších veľkostiach sa zobrazovali krivky sledujúce digitálny raster rovnakých písmen rozličným spôsobom. Pre väčšie písmená bolo k dispozícii viac bodov, pre menšie menej. Každá rozdielna veľkosť rovnakého písmena tak mala iné kontúry. Pre návrhárov písma bola táto nová technológia absolútne neprijateľná. Konštrukcia písma teda stroskotala na technickom pokroku.

V histórii tvorby písma sa vždy vytvárali nové charakteristické tvary písiem. Každé obdobie tak malo písmo, aké potrebovalo a ktoré zodpovedalo celkovej kultúrnej vzorke. Písmové tvary pre súčasnosť tak nemusia byť založené na tvaroch z minulosti. Písmo, ktoré sa dnes zrodí, bude určené pre súčasného človeka, ktorý vie ovládať počítač a vie, ako s ním žiť. Musíme sa presunúť k úplne inej podobe písma, písma, ktoré pracuje s jednoduchými základnými tvarmi.

Wim Crouwel, 1967 (Broos, Kees: Wim Crouwel. Alphabets, 2003, s. 14)

Wim Crouwel, oboznámený s hrozivými výsledkami digitalizácie písiem, dostal bezprostredný podnet na vytvorenie úplne nového písma, ktorého by sa technické obmedzenia nijako nedotkli. Keďže kruhové a oblé tvary neboli vhodné na

reprodukciiu na obrazovke, navrhol písmo založené na modulárnej konštrukcii len pomocou zvislých a vodorovných ťahov. Písmo dostalo názov New Alphabet (Nová abeceda) a vo všetkých svojich rezoch sa bez chýb zobrazovalo na monitoroch. New Alphabet bola Crouwelovou prvou kompletnou abecedou. Abeceda obsahovala tri rezy a bola založená na princípe malých písmen. Veľké písmená sa označovali vodorovnou linkou nad písmenom. Čitateľnosť však nebola jej základným princípom. Svoje miesto v tejto práci si zaslúžila kvôli rýchlej reakcii svojho autora na technologické obmedzenia. Obmedzenia, ktoré vytvorili priestor pre striktnú modulárnu konštrukciu v tvorbe písma.

Pixel ako modul

Dôležitou udalosťou v histórii vzniku nových písmových foriem bolo zavedenie prvých cenovo dostupných počítačov Apple Macintosh v roku 1984. Ich jednoduché ovládanie pomocou myši a rozhrania s grafickými ikonami sa zvládol naučiť každý bez zdĺhavého školenia. Rýchlo sa rozšírila aj škála programov, ktoré obsahovali všetky potrebné aplikácie pre grafických dizajnérov, čím sa stal počítač základným pracovným nástrojom. Medzi prvými počítačovo vytvorenými výstupmi bol kalifornský časopis *Émigré*. Jeho vydavateľmi boli Holanďan Rudy VanderLans a bratislavská rodáčka Zuzana Ličko. Úprava časopisu bola vytvorená výhradne na elektronickom displeji. Táto skutočnosť dovoľovala tvorcom typograficky experimentálny prístup a nečakané dynamické riešenia. Tvorcovia časopisu používali hlavne vlastné písmo, ktoré sa stali najprogresívnejšou zložkou časopisu. Vďaka týmto písmam mal časopis veľký vplyv na ďalší vývoj grafického dizajnu. Prevládali tu bitmapové písmo vytvorené v sieti pixelov. Láska ku grafickému dizajnu, nadšenie z digitálnej technológie a túžba po nových fontoch a ich





distribúcií viedla tiež k založeniu firmy Émigré Fonts (zameranej na predaj písiem). Firma sa tak stala zakladateľom novej „macintoshovskej“ založenej typografie. Ponúkané písma sa však často stretali s kritikou od tvorcov tradičných písiem. Podnietilo to množstvo dôležitých diskusií o typografickej kvalite digitálnych písiem.

Písma pre prvú generáciu Macintoshov vytvorila Susan Kare a neskôr na ňu nadviazala aj Zuzana Ličko. Stali sa tak jednými z prvých dizajnérov, ktoré navrhovali vlastné digitálne písma na počítačoch. Inovatívne riešenia od Zuzany Ličko, často určené výhradne pre časopis Émigré, naznačovali nové možnosti tvorby digitálnych písiem. Najstaršie z jej fontov boli bitmapové fonty2 vytvorené v nízkom rozlíšení. Tieto písma obsahujú ešte nedostatky z prvej generácie počítačov Macintosh. Boli určené pre monitory a ihličkové tlačiarne.

V prvých rokoch zavedenia počítačov bola bitmapa jedinou technologickou možnosťou vhodnou pre navrhovanie písma. Ličko preto vytvárala nové návrhy písiem vyskladaných z pixlových modulov umiestnených do pixlovej mriežky. Takto boli vytvorené písma Emperor, Universal, Oakland a Émigré. V prípade digitalizácie tradičných písiem vznikali rôzne

absurdity s uhlopriečkami a krivkami, ktoré boli nahradené schodíkovými tvarmi vytvorenými v bitmapovej sieti. Aby sa v písme tieto problémy odstránili, museli byť písmená skonštruované len z priamok. Jedine vtedy sa písmo zobrazovalo vždy rovnako pri nízkom aj vysokom rozlíšení. Až príchodom laserových tlačiarní sa naskytla možnosť kvalitnejších výstupov. Vtedajšie písma vytvorené v rozlíšení 72 Dpi boli prevedené do bitmapy s rozlíšením 300 Dpi. Písmové tvary tak dosiahli rafinovanú presnosť aj v diagonálnych a obĺych tvaroch. Táto samotná zmena zapríčinila vznik nových písmových foriem. Bitmapové fonty zmenou rozlíšenia zmenili svoju podobu a inšpirovali tvorcov k ich novým úpravám. Na základe tohto postupu vytvorila Ličko z písma Emperor písmo Modula. Písmo Citizen bolo inšpirované písmom Universal. Jednotlivé tvary písmen dostali celkom odlišný vzhľad. Znížila sa pritom aj veľkosť fontov, ktorá tiež prispela k väčšej rýchlosti tlače. Za celým vývojom stojí zmena rýchlosti použitého modulu – pixla. Je tu nádhorne vidieť, akú dôležitú úlohu hrá pri vytváraní nielen písmových foriem, ale všetkého, čo sa dá zobraziť na monitore s rôznym rozlíšením.

Modul pre tisíc variácií

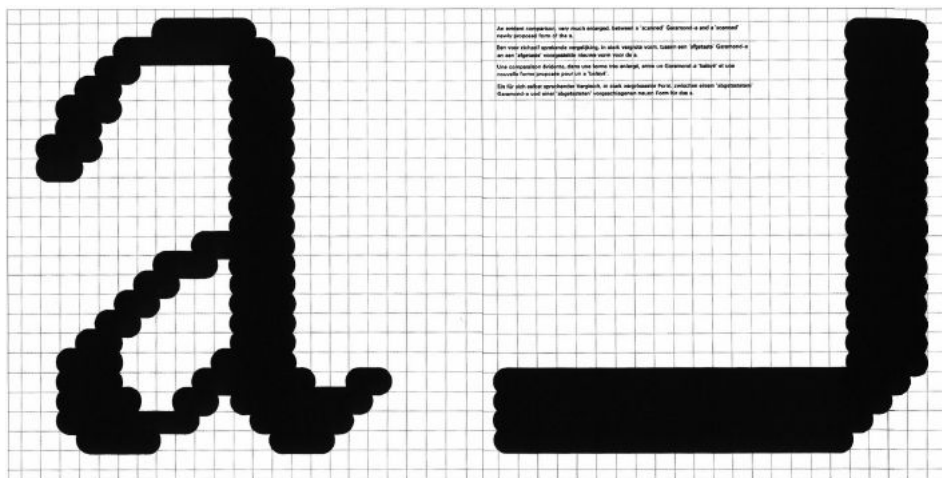
Vytvoriť modulárne písmo, v ktorom by každý modul mohol byť nahradený v reálnom čase, a tak vytvárať množstvo rozdielnych fontov v rovnakom gride. K tomuto konceptu sa v priebehu viacerých rokov dopracoval taliansky dizajnér Alessio Leonardi žijúci v Berlíne. Už v 90. rokoch sa začal zaujímať o pixlové fonty.

1 Modul v prvých digitálnych písmach.

Porovnanie zväčšeného zobrazenia.

Vľavo: písmeno a, Garamond.

Vpravo: písmeno a, New Alphabet, 1967.





↓ Pixel ako modul.

Písmo Emperor. Čísla za názvami odkazujú na výšku písmen vyjadrenú v pixloch.

Autorka: Zuzana Ličko.

→ Modulárna štruktúra ako efektívny cieľ písma.

Písmo: Klaxon

Písmená I a L nie sú široké ako ostatné písmená. V takýchto prípadoch autor nedodríava umiestnenie písmen v mriežke, ale umiestňuje ich na optický stred, čím získava plynulý text s rovnakou svetelnosťou.

Autor: Rian Hughes.

Emperor

EMPEROR 8

EMPEROR 10

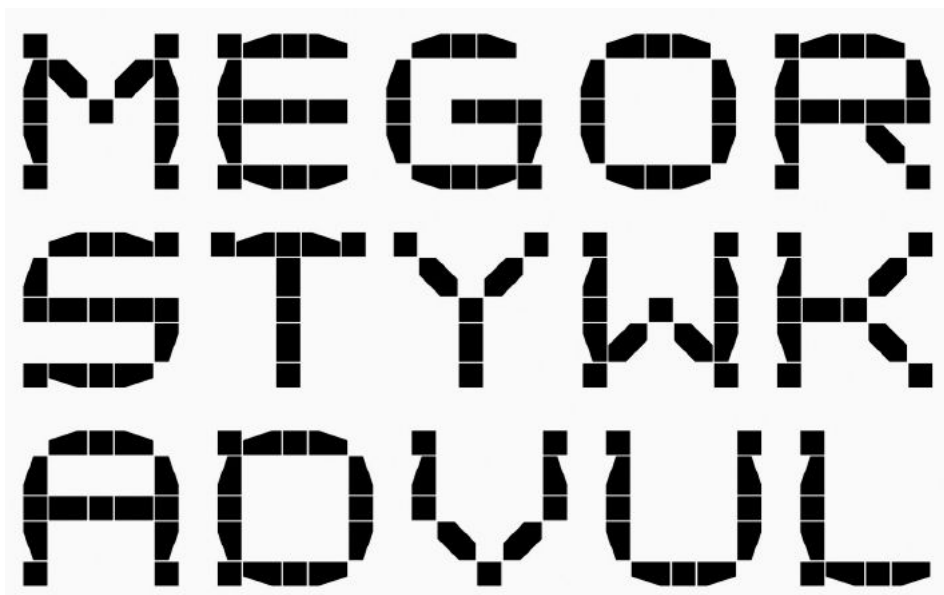
EMPEROR 15

EMPEROR 19

Posúvaním čiernych štvorcíkov začal vytvárať svoje prvé písma a piktogramy. V roku 1997 vytvoril svoju prvú pixlovú písmovú rodinu, pri ktorej dostal nápad na vytvorenie veľkého písmoveho systému. Na tomto systéme pracuje už 10 rokov a nazval ho „Elettriche“. Elettriche je výborne premyslený písmový systém, ktorý prináša spojenie medzi rôznorodosťou a jednoduchosťou. Je založený na rozširovaní a premieňaní, bez opustenia základnej štruktúry. V tomto veľkom systéme je všetko v absolútnom poriadku, systém umožňuje jednoznačným priradovaním aj pomenovávanie vytvorených rezov. Meno

rezov pozostáva z 1 konštanty a 6 komponentov, ktoré sa skladajú z mena, skratky, jednotlivých označujúcich písmen a štvorciferného číslového označenia. V súčasnom stave sa existujúci písmový systém rozprestiera na rastrí 10 modulov na výšku, šírka je naopak variovaná podľa proporcií jednotlivých znakov. Všeobecne majú veľké písmená výšku 7 modulov, malé písmená 5 a čísla 6 modulov. V tomto rastrí využíva tri modulárne typy, „punto“ (bod), „quadro“ (štvorec) a „base“ (podklad), ktorý je zodpovedajúco väčší ako raster a obaľuje teda prvé 2 moduly. Všetky moduly majú 4 rozličné hrúbky. Na základe





rovnakých metrických vlastností sa dajú medzi sebou kombinovať ako vrstvy. Leonardí tu však nekončí a prináša do systému ešte ďalšie parametre. Vypracoval 6 abecied s rozličnými formovými označeniami. Dodal tým základnému rastru variácie, ktoré siahajú od ultra strohých až po hravo dekoratívne. Tieto opäť vkladá do 3 rezov (kondenzovaný, normálny a široký) a hrúbku ťahov do ďalších 4 rezov. Poskytuje to možnosť umiestňovať písma vo vrstvách nad seba. Ďalšou možnosťou, ako pri pixlových písmach variovať hrúbku ťahov písmen a zároveň šírku písmen, je násobenie modulov v základných ťahoch.

V Elettiche táto možnosť samozrejme nechýba, a tak sa dostávame k základným 3 šírkam a prídavným 3 šírkam, ktoré narábajú s kontrastom horizontálnych a vertikálnych línií. Elettiche obsahuje v súčasnosti 648 rezov. Tým však Leonardí ešte neskončil a pracuje na ďalších. K tomu samozrejme patria symboly, piktogramy, ozdobné prvky a šípky, ako aj rozšírenie písmoveho systému o nové modulové formy, ktoré sa dajú variovať v rámci samotných písmen. Veľmi rýchlo mi napadne otázka, či sa Leonardí dožije ukončenia rozširovania tejto písmovej rodiny.

Otvorený a rozširovateľný písmový systém nemá žiadny koniec.

Alessio Leonardí (Slanted č. 4, 2004, s. 23)

V rámci modulárneho systému sa dá v relatívne krátkom čase zakomponovať množstvo nových variácií a tvorivých nápadov. Elettiche tak ponúka nový aspekt, a to vytvorenie písma na zákazku v krátkom čase. Písma, ktoré by zahŕňalo prania a požiadavky zákazníkov. Odlišnou úlohou v tomto systéme bolo vizualizovanie celého systému. Berlínsky študent Eric Depta navrhol a naprogramoval aplikáciu pre prezentáciu systému Elettiche. Pomocou tejto aplikácie sa dajú priamo v počítači vytvárať a neustále meniť písma podľa vlastných potrieb. Celý proces vytvárania sa deje okamžite po zadaní vstupných hodnôt. Môžeme tak v jednom gride vytvoriť množstvo písiem v extrémne krátkom čase. Výsledok môžeme ovplyvniť na základe zmeny jediného modulu.

Modulárna štruktúra ako efektívny cieľ písma

Snaha vytvoriť písmo modulárnou konštrukciou prináša veľké množstvo riešení. Musíme však odlišovať snahu konštruovať písmo z modulárnych elementov a snahu dosiahnuť vzhľad štruktúry modulárnej konštrukcie. Tento žáner tak odhaľuje množstvo motivácií medzi funkciou a efektom. Efekt modulárnej konštrukcie sa v súčasnosti nevyužíva príliš často. Príklady, ktoré tu však uvádzam, dokonale odhaľujú autorov zámer o efektnosť a nepochopiteľné vzdanie sa striktnej funkčnosti. Napríklad Rian Hughes





v písme Klaxon obetoval funkčnosť v prospech vzhľadu. Písmena nie sú rovnako široké, čím zmaril potenciálne použitie v animácii rovnako širokých okien. Ak by sme týmto písmom chceli písať v mriežke, ktorá vychádza z umiestnenia jej elementov, vznikali by v texte neprirodzené medzery a znížila by sa čitateľnosť. Autor sa vzdal modulárnej mriežky písma pri vytváraní slov. Písmo nakoniec ostalo len pri efektom vzhľade.

Modul ako hra

Moduly na vytvorenie písma, rastrová sieť alebo akákoľvek iná sieť, poskytujúca pravidlá pre umiestňovanie modulov, nemusia existovať iba na monitore počítača. Stačí mať oči otvorené a človek dokáže adaptovať do týchto funkcií najrôznejšie predmety (2D alebo 3D) v najrôznejšom prostredí. Samotný vybraný predmet môže evokovať určitú vizuálnu asociáciu, a tým tiež vyjadrovať informáciu. Vytvorené inštalácie môžu neskôr slúžiť ako podklady pre digitalizáciu a vytvorenie počítačového fonu, ale môžu komunikovať aj v pôvodnom prostredí. Forma písmena môže vychádzať z už existujúcich písiem alebo experimentálnym spôsobom vytvárať nové písmové formy. Nedá sa presne definovať, čo všetko môžeme či nemôžeme akceptovať ako modul na vytvorenie písma. Ja si viem predstaviť, že takýmto modulom môže byť naozaj všetko.

Modul pre všetkých

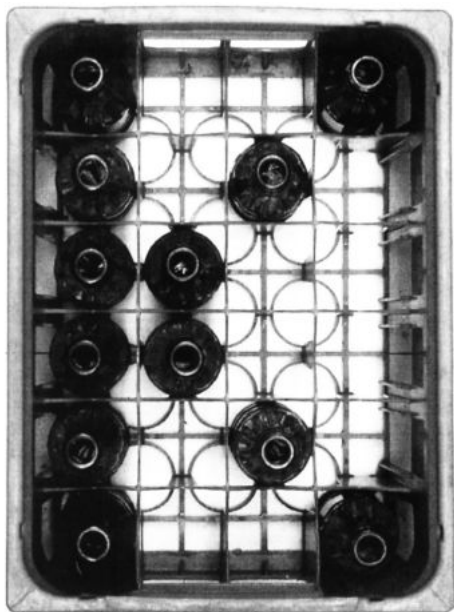
Dnes máme k dispozícii naozaj veľa spôsobov, ako vytvoriť modulárne písmo. Ak však chceme naše modulárne písmo používať ako font v počítači, potrebujeme k tomu program na výrobu písma. Medzi najvhodnejšie programy patria napríklad FontStudio, FontLab alebo Fontographer. Absolútne najjednoduchšie a najdostupnejšie riešenie vytvorila americká firma FontShop. Na internete vytvorila aplikáciu s názvom FontStruct. FontStruct je nástroj na vytvorenie voľne stiahnuteľných modulárnych fontov. Nástroj dovoľuje veľmi rýchlo a jednoducho vytvoriť font skonštruovaný z geometrických modulov, jednoduchým umiestňovaním do mriežky. Vytvorené fonty automaticky vygeneruje do formátu TrueType1. Aj keď vyzerá nástroj veľmi jednoducho, v jeho galérii fontov sa nachádzajú skutočne zaujímavé výsledky, niektoré dokonca so slovenskou diakritikou. Z galérie je možné voľne sťahovať fonty, prípadne ich kopírovať a upravovať podľa vlastných požiadaviek.

Internetová aplikácia vytvárania modulárnych písiem FontStruct. V náhľadovej sekcii môžeme okamžite vytvárať slová pomocou práve vytvorených písiem a sledovať tak ich vzájomné vzťahy a pôsobenie. K dispozícii je základná paleta nástrojov, ako kresba pomocou modrovej linky alebo poľa, zväčšovanie, zmenšovanie modulov atď. Tvorcovia nástroja mysleli naozaj na všetkých. Pre začínajúcich tvorcov písma je k dispozícii aj videonávod, ktorý zachytáva celý postup vytvárania modulárneho fonu.

Matrixové písmo

Nachádzajú sa na zobrazovacej technike, v osobných automobiloch alebo hromadnej doprave. Slúžia na prezentáciu dopravných informácií na staniciach alebo letiskách, buď vo forme kruhového, alebo štvorcového matrixu. Matrixové písmo sú poháňané mechanickým, elektromechanickým alebo čisto elektronickým spôsobom. Každá z týchto technológií má určité výhody vo vzťahu k svojmu použitiu. (Napríklad: ukazovatele, ktoré sú rozpoňbované elektromechanickým spôsobom, majú veľmi nízku spotrebu elektrickej energie, pretože na zmenu zobrazenia potrebujú iba elektrický impulz. Následne ostávajú v pokoji bez prívodu energie a sú stabilné.) Pri elektronickom pohone zohral veľkú úlohu elektronický displej, ako jeden z výsledkov mikročipovej revolúcie. Displej zobrazuje programovateľné správy použitím slov, v ktorých sú jednotlivé písmená vytvorené zo svietiacich bodov. Vývoj matrixových písiem pre elektronické displeje začal od matrixu s rozmermi 7 x 5 štvorcových buniek. Tento systém však bojoval so slabou čitateľnosťou, flexibilitou a obmedzenými možnosťami. Nasledovalo množstvo pokusov so zväčšovaním základného matrixu a vytváranie nových písmových foriem. Naďalej sa vyskytovali problémy s čitateľnosťou, nejednotnou výškou písmen, prerušovanými ťahmi a nedokonalými napájaniami pri oblých alebo diagonálnych ťahoch. Stroskotali tiež pokusy zobrazenia tradičných písiem v takomto matrixe. Ako prvé, skutočne flexibilné riešenie sa ukázalo až v matrixe 14 x 10 bodov vytvorením úplne novej sady písmových znakov. Písmá dodržovali dvojité línie vo všetkých ťahoch, neobsahovali serify ani oblé ťahy. Matrixové písmo sa dnes nachádzajú aj v mobiloch alebo kamerách, ktoré používajú displeje z tekutých kryštálov. Pozostávajú väčšinou zo štvorcových sietí, ktoré predstavujú rozdelené sektory. Pokiaľ to





← Modul ako hra.

Marko Grewes, predloha pre písmo.

ukazovateľ, resp. technológia dovoľia, môže byť kruhová alebo štvorcová sieť nahradená sieťou s celkom inými tvarmi.

Segmentové písmo

Svoj pôvod majú v zobrazovacích technológiách, ktoré sa nachádzajú najčastejšie vo verejných budovách, ako sú stanice alebo letiská. Do pohybu ich uvádzajú tiež mechanické, elektro-mechanické alebo čisto elektronické technológie. Vďaka rozličnému rozdeleniu základnej plochy vznikajú charakteristické formy, ktoré na základe množstva segmentov dokážu zobrazovať aj medzinárodné informácie. Medzi jednotlivými segmentmi znaku sa nachádzajú rôzne široké negatívne cestičky, ktoré sa používajú aj v šablónových písmach na udržanie vnútorných tvarov. Najrozšírenejšie segmentové ukazovatele obsahujú iba 7 segmentov na 1 znak. Predstavujú hlavne čísla na kalkulačkách alebo digitálnych hodinkách. Pôvod 7-segmentového zobrazenia vychádza z počtu samostatných tenkých diód potrebných na zobrazenie čísla 8. Pokročilejšie verzie fungujú už na báze displejov z tekutých kryštálov a pracujú až so 16-segmentovým zobrazením. Tieto už dokážu zobraziť kombinácie písmových znakov a ďalších symbolov.

Pixlové písmo

Používajú sa v médiách, ktoré využívajú obrazovkové zobrazenie, teda hlavne internet. Ide v nich

o jasné zobrazenie písmen v malých veľkostiach, ktoré zodpovedajú rozlíšeniu obrazovky. Kvalitné pixlové písmo sú dobrou alternatívou pre dlhé texty na monitoroch a veľa webdizajnérov vsádza práve na takýto ostro pôsobiaci štýl. Ďalšou oblasťou sú počítačové hry, ktoré vytvárajú celé virtuálne svety v rozlíšení monitora. Môžem povedať, že čím je staršia generácia počítačových hier, tým obsahuje hrubšie a ostrejšie zobrazenie grafiky a písma. Dá sa tu veľmi pekne vyčítať súvislosť medzi výkonom počítača a zobrazovacou estetikou.

Konstruované písmo

Týmto názvom označujeme písmo, ktoré bolo vyhotovené pomocou technických pomôcok – kružidla, pravítka, šablóny atď. Táto definícia nie je však dostačujúca, pretože i pri kreslenom písme veľmi často tieto technické pomôcky pri konečnom dohotovaní písmových znakov používame. Rozdiel je v tom, že pri kreslení písma sa riadime viac výtvarným inštinktom a fantáziou, naproti tomu pri konštruovanom písme si vopred stanovíme geometrické parametre, ktoré nám budú určovať tvárnosť a proporčnú úmernosť zhotoveného písma.

Dušan Vaňo (Písmo a kaligrafia, 2005, s. 103)

Obsahujú menej rastrovo odvodených komponentov, ktoré sa naopak voľne umiestňujú do siete pri segmentových písmach. Aj tu však niektoré písmo pracujú s deliacimi elementmi.





Ich pôvod pochádza však skôr z formálnych experimentov z čias „elementárnej typografie“, ako z konkrétneho technického použitia. Svoj najväčší rozmach zažili v grafickom dizajne v 70. a 80. rokoch, počas ktorých došlo k ich najväčšiemu vývoju. Aktuálne získavajú veľkú popularitu, pretože neustále ponúkajú nové, súčasné riešenia.

Monospace písma, písma s rovnakou šírkou znaku

Umiestňovaním znakov do rovnakých priestorov, môžem označiť aj tieto písma za modulárne. Rovnako ako segmentové písma, majú rovnakú šírku znaku. Šírka tak predstavuje určitý modul, ktorý sa nedá v týchto písmach porušiť. Samotné písmo tu však nemusí byť modulárne konštruované, jeho jediným modulom ostáva jeho šírka.

Braillovo písmo

Písmo určené pre slepých alebo zrakovo postihnutých. Pracuje na princípe plastických bodov vyrazených do papiera, ktoré čitateľ vníma hmatom. Každý znak z toho písma používa pole 6 bodov umiestnených do obdĺžnika s rozmermi 2 x 3. Každé z týchto 6 miest je buď vyvýšené, alebo nie. Sieť 6 bodov dovoľuje vytvoriť 64 rôznych kombinácií. Pole bez vyvýšeného bodu predstavuje medzeru, ostatné kombinácie predstavujú 63 použiteľných znakov. Základné znaky predstavujú hlavne malé písmená abecedy. Veľké písmená a čísla sa uvádzajú pomocou tých istých znakov, predchádza im však špeciálny znak.

Písma, ktoré pozostávajú zo segmentov konštrukčnej siete, neboli ešte nikdy také rozšírené v oblasti tlačovín ako dnes. Každá z uvedených kategórií obsahuje množstvo písiem, ktoré sú dnes vytvorené aj vo forme fontov pre počítače. Tieto písma sa dnes hromadne využívajú v tlačovinách. Označujú sa ako displejové, alebo nadpisové písma. Pre poctivých, seriózných typografov však svojou jednoduchosťou predstavujú predmet príčiny klesajúcej úrovne písmovej kultúry. V podstate sa však nedá povedať, že by tieto písma boli nevhodné pre tlač. Z pohľadu zvyšovania čitateľnosti boli vytvorené veľmi vynaliezavo. Pri menších písmových veľkostiach sa jednotlivé segmenty písmen v ľudskom oku zlievajú dokopy a nerušia oko svojimi podrobnosťami. Dôležitú úlohu hrá veľkostný vzťah medzi znakovými segmentmi a ich odstupmi. Určujú sa na základe veľkosti písma, ktoré je pre ľudské

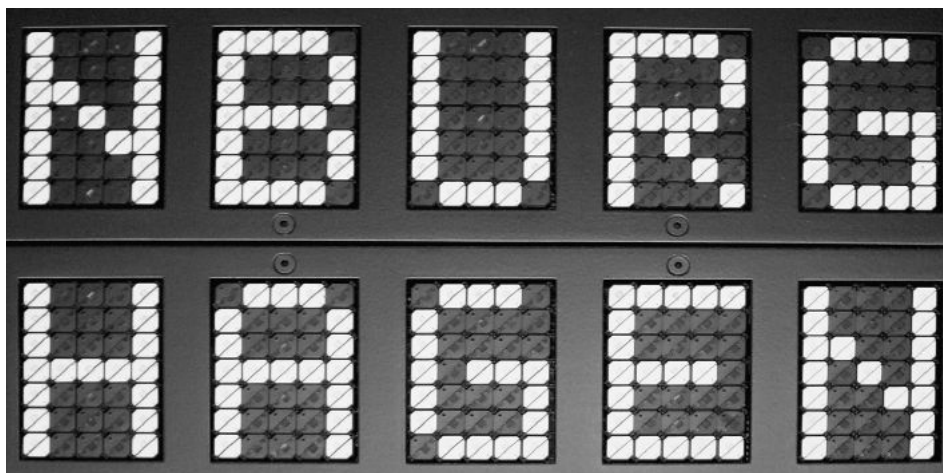
oko najlepšie rozpoznateľné. Písma zložené zo segmentov sú vďaka svojej histórii a rôznorodých oblastí použitia bohaté na množstvo asociácií. Vyznievajú pôsobivo v oblasti módy, reklamy alebo dizajnu, pretože vedome citujú oblasti moderného života a vytvárajú tým nové súvislosti. Vďaka svojej systematickej štruktúre vytvárajú vlastnú estetiku, ktorá sa často odzrkadľuje modernou úpravou médií, v ktorých sa nachádzajú. Jednou z dôležitých tém je spôsob, ako navrhnuť písmové rodiny pre paralelné použitie v digitálnych a analógových médiách. Matrixové písma nás budú ešte dlho sprevádzať, sú to predsa deti monitorových sietí. Zosúladiť ich pôsobenie s vektorovo založenými písmami je stále motívom pre nové návrhy písiem.

Záver

História modulárnych písiem zaznamenala veľký rozvoj so zavedením širokých možností zobrazovacích technológií. Umenie tvorby písiem pozostáva z veľkej časti zo snahy dosiahnuť lepšiu čitateľnosť a estetickú kvalitu pri rešpektovaní optických zákonitostí. Táto snaha sa pri modulárnych písmach nemôže vynechať, avšak v klasickej písmovej tvorbe zaberať veľmi málo pozornosti. Písmoví dizajnéri často namietajú, že nejde o dizajn písma, ale skôr o dizajn zobrazovacej techniky. Myslím si však, že ide o plynulé presahy z jednej oblasti do druhej. Pri pokuse definovať túto tému presnejšie sa vynárajú ďalšie problémy, ktoré sa podobajú vývoju písmovej klasifikácie. Nie náhodou vynechávajú písmove klasifikácie tieto typy písma, v lepšom prípade ich nedefinujú bližšie. Pritom je vidieť, že táto kategória je dostatočne veľká. Je to pre mňa ťažko pochopiteľné, vzhľadom k tomu, že žijeme v mediálnom čase, kde je obrovské množstvo ľahko dostupných informácií. Akoby sa písmoví dizajnéri vzdali svojho uplatnenia v tomto odvetví informačných technológií.

Takmer všade, kde sa dnes nachádzame, existuje písmo, ktoré zhmotňuje určitý tematický aspekt. Žijeme vo svete, ktorý je v neprestajnom kontakte so systémami spracúvajúcimi údaje. Písmo tu tvorí rozhranie medzi človekom a prístrojom. Už podľa definície „forma nasleduje funkciu“ prináša táto oblasť množstvo kreatívnych riešení a výzorov. Rozhodujúcu úlohu pri tom hrajú limitované možnosti doposiaľ existujúcich technológií. V zmysle technizácie aj urbanizácie nášho života sa rapidne zvyšujú nároky na zobra-





zovaciú techniku. Na začiatku tu boli len ukazovatele, ktoré pracovali s malým množstvom symbolov, alebo meracia technika so svojimi ciframi a škálami. Teraz sa musia na informačných displejoch zobrazovať celé abecedy, podľa možnosti v rôznych jazykoch.

Samozrejme, dnes je najflexibilnejším zobrazovacím polom počítačový monitor, ktorý však tlačí písmovú kultúru k štádiu, kde sme boli pri používaní pixlových fontov. Pixel tu zastáva neohrozený status najmensej jednotky každého digitálneho monitora, ktorý sa tak stáva „matkou všetkých súčasných foriem“.

† **Matrixové písmo.**

Matrixové písmo s rozmermi 7 x 5 s elektromechanickým pohonom. Kodaň, Dánsko.

Bibliografia

Knihy:

- Beran, Vladimír: Aktualizovaný typografický manuál, 2003.
Broos, Kees: *Wim Crouwel Alphabets*, 2003.
Elam, Kimberly: *Geometry of design*, 2001.
Kočíčka, Pavel, Blažek, Filip: *Praktická typografie*, 2004.
Kolesár, Zdeno: *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*, 2006.
Lupton, Ellen: *Thinking with type*, 2004.
Philip B. Meggs: *Meggs' History of Graphic Design*, 2005.
Middendrop, Jan: *Dutch Type*, 2004.
Muzika, František: *Krásné písmo I*, 2005.
Muzika, František: *Krásné písmo II*, 2005.
Polano, Sergio, Vetta, Pierpaolo: *abc of 20th-century graphics*, 2003.
Vaňo, Dušan: *Písmo a kaligrafia*, 2005.
Wildbur, Peter: *Information graphics*, 1998.

Webové stránky:

- www.superveloze.net
www.elettriche.com
www.fontstruct.com
www.molotro.com
www.designerstalk.com/forums/typography/22830-metro-subway-fonts.html
www.josephklevenefineartltd.com/NewSite/OldenburgSoft.htm
www.ualg-tecnologias1.blogspot.com/2007/10/os-pioneiros-do-design-grafico-digital.html
www.typomil.com/pismo/typograficke-nazvoslovi.htm
#obrazpismovehoznaku
www.new.myfonts.com/fonts/p22/albers/
www.typophile.com/node/18234
www.slanted.de/eintrag/gridnik





Umelecké fondy a organizácie kolektívnej správy

V praxi sa často stretáva-
me s tým, že si ľudia za-
mieňajú umelecké fondy
a organizácie kolektívnej
správy. Napriek tomu, že
oba typy organizácií sú
činné v oblasti umenia
a kultúry, líšia sa po-
stavením, štruktúrou,
aktivitami i spôsobom
financovania.

V roku 1993 vznikli na základe Zákona o ume-
leckých fondoch tri umelecké fondy na podpo-
ru literárnej, vedeckej a umeleckej činnosti:
Literárny fond (Litfond), Hudobný fond a Fond
výtvarných umení. Fondy sú národnokultúrny-
mi verejnoprávnymi inštitúciami a ich hlavným
cieľom je podpora umeleckej činnosti. Zriaďuje
ich štát. Podpora je zameraná na danú umeleckú
oblasť a uchádzať sa o ňu môže každý umelec,
ktorý spĺňa stanovené podmienky. Spočíva naj-
mä v poskytovaní finančnej podpory, napríklad
štipendií (napr. individuálne tvorivé štipendiá,
sympoziálne štipendiá aj štipendiá pre absol-
ventov), odmien a príspevkov (napr. na výstavy,
študijné pobyty, účasť na kongresoch a pod.),
sociálnej podpory pre umelcov alebo ich vdovy
i tvorivých a rekreačných pobytov v zariade-
niach fondov.





lita

autorská spoločnosť

Fondy spravujú ich rady a výbory sekcií. Ich členovia sú volení jednotlivými profesijnými a umeleckými záujmovými združeniami. Činnosť fondu riadi riaditeľ.

Hlavným príjmom fondov sú príspevky príjemcov autorských odmien a odmien výkonných umelcov, príspevky za použitie voľných diel a príspevky používateľov diel. Zrážka z autorských odmien je vo výške 2 %. Zrážku spravidla vykonáva osoba, ktorá vypláca autorskú odmenu, takže v praxi sa často stáva, že príspevok zrazí organizácia kolektívnej správy (napr. LITA) a odvedie ho do príslušného umeleckého fondu (napr. do Litfondu).

Organizácie kolektívnej správy práv (OKS) sú neziskovými organizáciami, občianskymi združeniami autorov a iných nositeľov práv. O ich vzniku rozhodli samotní nositelia práv. Tí ich tiež riadia, rozhodujú o ich činnosti a schvaľujú postupy, a to prostredníctvom sústavy orgánov, medzi ktoré patria valné zhromaždenie všetkých členov organizácie, volený výbor, rôzne poradné komisie a podvýbory. Vnútornú kontrolu zabezpečuje dozorná rada. Rozhodnutia nositeľov práv plní a bežnú dennú agendu zabezpečuje tím zamestnancov, ktorý riadi riaditeľ menovaný výborom.

Činnosť OKS podlieha prísnyim pravidlám stanoveným v Autorskom zákone. Oprávnenie na výkon kolektívnej správy udeľuje Ministerstvo kultúry SR, ktoré má tiež právo dozoru nad činnosťou organizácií. V súčasnosti na Slovensku pôsobí päť OKS: SOZA, LITA, OZIS, Slovgram a SAPA. Autorov diel výtvarného umenia a fotografie vrátane dizajnérov zastupuje autorská spoločnosť LITA.

Na rozdiel od umeleckých fondov OKS zastupujú autorov a iných nositeľov práv na základe zmlúv o zastupovaní alebo na základe zákona a vykonávajú správu ich majetkových práv. Znamená to, že najmä v prípadoch, keď by individuálna správa práv nebola možná alebo by bola neúčel-ná, za autora udelia súhlas a vyberú odmenu alebo náhradu odmeny. V prípadoch určených Autorským zákonom OKS udeľuje súhlas a vyberá odmeny alebo náhrady odmien za všetkých autorov danej kategórie a následne ich rozdeľuje na základe vopred autormi schváleného kľúča.

#





Slovakia
Expo 2010 Shanghai
斯洛伐克

Expo Šanghaj 2010

Svetová výstava Expo Šanghaj 2010 sa bude konať od 1. mája do 31. októbra 2010. Účasť na výstave potvrdilo všetkých 27 členských krajín Európskej únie vrátane Slovenska, celkovo má v Šanghaji stať asi 200 expozícií. Vlastný pavilón si vybuduje 50 vystavovateľov, Slovensko sa predstaví v priestore, ktorého prípravu zabezpečí čínska strana.

Ambíciou organizátorov je privítať 70 miliónov návštevníkov, čo by bola najvyššia návštevnosť v doterajšej histórii svetových výstav.

Výber hlavného motta výstavy Lepšie mesto, lepší život ovplyvnil predpoklad, že do roku 2010 bude takmer 25 % populácie žiť v mestách. Celých 184 dní trvania výstavy bude programovo zameraných na riešenie širokého spektra problémov mestskej civilizácie v zmysle udržania ekologickej rovnováhy pri adekvátnom životnom štýle.

Expozícia Slovenskej republiky, ktorá bude umiestnená v európskej sekcii výstavy, v susedstve Českej republiky a Portugalska, bude mať rozlohu cca 1 000 m². Architektonicko-výtvarné riešenie zohľadňuje hlavnú tému celej výstavy a motto našej národnej expozície Svet pre ľudstvo.

Vítaný návrh slovenskej expozície od akad. arch. Miroslava Zikmunda a realizačnej agentúry EVKA, s.r.o. bol vybraný vo verejnej súťaži. O účasť v nej prejavilo záujem pôvodne päť tvorivých tímov, ale v záverečnej fáze dodali návrhy iba dva.

Ústredným motívom expozície a loga Slovenska je písmeno „S“, predstavujúce nielen názov krajiny. Jeho rozvinutie do špirály má podľa autorov pripomínať dynamiku zmien v každom meste, jeho rast a zmeny, štruktúry, ako aj špirálu života, koexistenciu mesta a ľudí vo všetkých súvislostiach.

Zatiaľ vieme, že Slovensko pripravuje pre Expo 2010 konferenciu o architektovi Ladislavovi Hudecovi, ktorý projektoval prvý mrakodrap v Šanghaji, výstavu Mateja Kréna či premietanie filmov Pavla Barabáša.

Otázky pre Ing. Ivanu Magátovú, generálnu komisárku expozície Slovenskej republiky na Expo Šanghaj 2010

Kto je autorom scenára našej expozície a aké je jeho zameranie?

Na tvorbe scenára sa podieľa kolektív pod vedením pána Romana Humaja. Po prvýkrát v histórii účasti SR na svetových výstavách Expo chceme osloviť nielen bežných návštevníkov, ale aj odborníkov z rôznych oblastí a profesií. Naša prezentácia bude založená na obrazovo-hudobno-svetelnom programe v dĺžke asi päť minút. Návštevníci si vzápätí môžu podrobnejšie prezrieť pavilón, zastaviť sa pri exponátoch a dotykovej obrazovke, získať viac informácií o krajine, prípadne si ich stiahnuť na USB kľúč.

Okrem toho pripravujeme bohatý sprievodný program plný farieb, hudby, tanca. Predpokladáme, že práve týmito prvkami lepšie zaujmeme tisíce domácych návštevníkov z úplne odlišného kultúrneho prostredia, s inou úrovňou vzdelania a navyše so značnou jazykovou bariérou. Množstvo prezentácií bude zameraných na oblasť gastronómie, cestovného ruchu, umenia, ale aj na oblasť architektúry, rozvoja miest a ochranu životného prostredia.

Aké exponáty a podujatia budú reprezentovať Slovensko?

Garantom slovenskej expozície je síce Ministerstvo hospodárstva SR, ale podieľajú sa na nej aj ďalšie ministerstvá. Cieľom slovenskej účasti je prilákať do našej expozície čo najviac návštevníkov a poskytnúť im atraktívnu formou informácie o Slovensku, ktoré ich trvalo a pozitívne oslovia. Návštevníkom chceme ukázať ekonomicky vyspelú a prosperujúcu krajinu v srdci Európy a pútavým spôsobom prezentovať našu prekrásnu krajinu, mestá, rozvoj vidieka, kultúrno-historické pamiatky, umenie, ako aj náš ekonomický potenciál a podmienky na investovanie.



Kto teda dostal možnosť spolupracovať na tvorbe našej expozície a akým spôsobom?

Aktuálne sa program dopĺňa a finalizuje.

Umelci vystúpia jednak v rámci Národného dňa Slovenska 4. septembra 2010, čo je pre každú krajinu jeden z vrcholov účasti na výstave, ale okrem toho budú vystupovať priebežne, počas celého trvania svetovej výstavy. Zatiaľ rokujeme s viacerými umelcami. Spomeniem špičkový a v tomto roku jubilujúci Slovenský ľudový umelecký kolektív, balet SND, pričom máme záujem o produkciu modernejšieho poňatia tanca, Janu Kirschner či vynikajúcich výtvarníkov Mateja Kréna a Jara Šuleka.

Čo by podľa vás mohlo byť naším „naj“ exponátom?

Nehovorila by som o jedinom „naj“ exponáte – stavili sme na vytvorenie celkovo zaujímavého obrazu o našej krajine. Vo francúzskom pavilóne sa návštevníci môžu tešiť na luxus francúzskej svadby, v nórskom pavilóne sa kochať prechádzkou škandinávskymi lesmi a dánsky pavilón prejsť na bicykli. V slovenskom pavilóne sa môžu preniesť do čias baroka, renesancie či súčasnosti. Je tu pre každého niečo. V pavilóne sa počíta s prevádzkou malého obchodíka v rámci recepcie, kde by sa dali kúpiť za symbolickú cenu tradičné slovenské výrobky z dreva a šúpolia, prípadne minerálna voda. Zaujímavou príležitosťou pre podnikateľov bude denne otvorený Meeting room. Počas celého trvania výstavy bude tento priestor v zázemí pavilónu slúžiť podnikateľským subjektom na rokovania, prezentácie či workshopy. Pôjde o možnosť individuálnych stretnutí podnikateľov s čínskymi partnermi, ale aj s partnermi z iných krajín. Účasť zaujímavých ľudí z oblasti ekonomiky, cestovného ruchu, kultúry či podnikateľskej sféry využijeme nielen pre teritórium Šanghaja, ale niektoré aktivity sa uskutočnia aj v Pekingu, aby sme rozložili sily a oslovili aj ďalší ekonomicky silný región.

Čím chce náš pavilón prilákať v exteriéri?

Exteriér budeme využívať najmä na zábavu ľudí, ktorí čakajú v rade alebo prechádzajú okolo pavilónu. Bude zameraná na premietanie filmov vo večerných hodinách, na vystúpenie menších hudobných formácií, predvádzanie tradícií našich predkov, program pre deti... Bude to oddychovo-relaxačný priestor, ktorý by mal motivovať návštevníkov k tomu, aby navštívili práve náš pavilón.

V akej fáze sú prípravné práce?

Príprava a schvaľovacie procesy sú v plnom prúde – všetky architektonické podklady sú už v Číne v autorizovanej architektonickej kancelárii a súčasne zadávame postupne do výroby nosné konštrukčné prvky pavilónu. V blízkom čase nás čaká prevzatie pavilónu a potom už začiatok stavebných prác. Ťažké stavebné práce vrátane rozvodov musia byť hotové a odovzdané do konca tohto roku, práce na interiéri sa začnú v januári. Pavilón musí byť kompletne hotový v marci 2010. Súčasne sa pracuje na tvorbe propagačných materiálov, sprievodných aktivít, webstránke Expo on line, ale aj na samostatnej doméne, personálnom zabezpečení, na filme, rokujeme s vyššími územnými celkami, pripravujeme náplň dotykovej obrazovky.





Recyklovať, reparaovať, rešpektovať...

Recyklácia v dizajne je témou výstavy, ktorú pripravuje Slovenské centrum dizajnu v termíne od 9. septembra do 11. októbra 2009 vo Výstavnom a informačnom bode Satelit v Bratislave. Na výstave sa predstavia študenti a profesionáli, ktorí sa tejto téme cielene alebo aj občasnenujú a chcú svoje návrhy a riešenia predstaviť verejnosti. Počas výstavy sa budú premietť krátke filmy vytvorené v súťaži British Embassy Climate Award v rámci projektu NeOXIDuj v spolupráci s Azyl.sk. Ako ďalší sprievodný program Slovenské centrum dizajnu pripravilo v slovenskej premiére premietanie filmu z dielne Greenpeace, spojené s prednáškou zameranou na ochranu životného prostredia.

Výstavný a informačný bod Satelit na Dobrovičovej 3 v Bratislave je otvorený denne okrem pondelka od 13.00 do 18.00 hod.

Bienále úžitkového umenia a dizajnu 2009

V priestoroch Slovenskej výtvarnej únie v Bratislave sa do 22. septembra 2009 koná výberová prehliadka Bienále úžitkového umenia a dizajnu 2009. Predstavia sa na nej slovenskí autori (členovia združenia SVU) z rôznych oblastí dizajnérskej produkcie a umelecko-remeselných odvetví – keramiky, skla, textilu, módy a šperku, nebudú chýbať ani práce z oblasti grafického dizajnu a fotografie. Porota, v zložení Lucia Fišerová, Viera Kleinová, Zuzana Labudová a Silvia Lutherová, vybrala spomedzi 63 uchádzačov 29 vystavujúcich, ktorých diela sa okrem výstavy v Umeleckej besede budú koncom roka prezentovať aj v Prahe.

Výstava Príbehy dvoch kolies alebo Zo života starých bicyklov

Výstava, ktorú je možné navštíviť do 31. októbra 2009 v priestoroch Slovenského národného múzea – Múzea kultúry Chorvátov na Slovensku na Istrijskej ulici č. 68 v Bratislave – Devínskej Novej Vsi, ponúka príležitosť oboznámiť sa s históriou vzniku bicykla. Súčasťou výstavy sú aj exponáty súvisiace s bicyklom a cyklistikou, ktoré zapožičali viaceré múzeá a nadšení zberatelia na Slovensku. Autorská výstava znalca a zberateľa Petra Pavča predstavuje bicykel ako spoločníka človeka v tých najrozmanitejších situáciách, dokumentuje vývoj cyklistiky na Slovensku od jej počiatkov až do polovice 20. storočia a technický vývoj bicykla na originálnych artefaktoch – historických bicykloch. Návštevníci sa môžu tešiť i na „bicyklové kuriozity“ ako funkčný bicykel vyrobený z bambusu alebo bicykel, ktorý sa používa pri futbale na bicykloch – tzv. bicyklobale.





Výstavy

Slovensko

Bratislava

Bruselský sen

SNG

25. 9. – 15. 11. 2009

www.sng.sk

Odev a jeho doplnok

SNM – Výstavný pavilón Podhradie

do 7. 9. 2009

www.snm.sk

Česká republika

Praha

Návraty pamäti / Memories Returned

Umeleckopriemyselné múzeum

do 28. 9. 2009

www.upm.cz

Brno

Art-protis 5

Technické múzeum

do 15. 11. 2009

www.technicalmuseum.cz

Česká Skalice

Móda z ÚBOKU aneb co český textilní průmysl
nevyrobil (1959 – 1992)

UPM – Múzeum textilu

do 30. 9. 2009

www.upm.cz

Nemecko

Berlín

Le Corbusier – umenie a architektúra

Martin-Gropius-Bau

do 5. 10. 2009

www.gropiusbau.de

Vyzerať pekne

Bauhaus-Archiv – Múzeum dizajnu

do 4. 10. 2009

www.bauhaus.de

Konferencie, semináre, súťaže

Medzinárodná konferencia Interier 2009

Prvý ročník medzinárodnej konferencie Interier 2009 sa bude konať v priestoroch Fakulty architektúry STU v Bratislave v dňoch 24. – 25. 9.

2009. Témy konferencie: Interiérová a nábytková tvorba – tendencie, princípy, prehodnocovanie štandardov; Nové materiály a technológie v interiérovej a nábytkovej tvorbe; Psychológia a sociológia v interiérovej tvorbe; Dizajn manažment a marketing. Organizátormi podujatia sú Ústav interiéru a výstavníctva FA STU a Lignoprojekt Slovakia, s. r. o. a koná sa pri príležitosti 20. výročia spolupráce medzi FA STU v Bratislave a TU vo Zvolene. Pripravuje sa aj vydanie recenzovaného zborníka z konferencie. Dňa 25. 9. 2009 sa v rámci konferencie bude konať seminár prof. Jadera Tolju z milánskej Domus Academy a Politechnico di Milano na tému Dizajn zohľadňujúci ľudské telo.

Prihlášky a informácie: kotradyova@fa.stuba.sk

Štvrtý ročník súťaže Európske podnikateľské ocenenia

V nadväznosti na vyhlásenie ďalšieho ročníka súťaže pre podporné podnikateľské iniciatívy Európskou komisiou vyhlasuje Národná agentúra pre rozvoj malého a stredného podnikania, ako národný koordinátor projektu, ďalší ročník tejto súťaže i na Slovensku. Európske podnikateľské ocenenia vyzdvihujú a oceňujú výnimočné projekty na podporu podnikania a podnikateľského myslenia predovšetkým na regionálnej úrovni. Hlavným cieľom je poukázať na najlepšie iniciatívy propagujúce podnikanie a jeho pridanú hodnotu. Prihlásiť sa so svojimi projektmi môžu partnerstvá verejnej a súkromnej sféry, ako aj národné, regionálne a miestne inštitúcie. Na základe výsledkov súťaže na národnej úrovni postupujú dvaja kandidáti do európskeho kola. Celkových víťazov vyberie komisia zložená z európskych odborníkov a predstaví ich verejnosti počas slávnostného ceremoniálu v máji 2010.

Uzávierka prihlášok: 31. 10. 2009

Informácie: www.nadsme.sk

#





The Brussels dream and Slovakia

text **Lubica Hustá**

The exhibition Brussels dream deals mainly with the Czech participation at the Expo 58. This dream had of course also belonged to Slovakia. It wasn't that intense, mainly in regard to the immediate presentation of Slovak producers, artists and designers in the Czechoslovak pavilion, but it surely had its impact on the modern lifestyle and the improvement of self-confidence of Slovak producers.

Within the Czechoslovak pavilion, the handicap of the Slovaks was mainly notable in regard to the proportion of representation of the exhibitors. This proportion was clearly in favour of the Czech creators and producers. Only the best applicants made it through the selection committees. The aim of the strict selection process was to create an outstanding presentation and consequentially it reflected the situation where Czech republic, a country with a long tradition of industrial, automobile, textile, glass production was in advantage compared to the traditionally more agricultural Slovakia (moreover, in the 50s our country has specifically focused on heavy industry). Another advantage was the long tradition of secondary and university art schools in the Czech republic, compared to Slovakia, where it only started in the 50s (the AFAD was founded in 1949, the Department of architecture at the STU in 1950). Furthermore, Prague as a capital had a much stronger lobbyistic position.

Slovaks at the Expo

There are only few records about the presence of Slovaks at the Expo 1958. During the preparations for the exhibition, two invited teams of architects from Slovakia attended the competition for the architectonic pavilion (together with another six Czech teams). It was the team of young architects – Štefan Svetko, Emil Vician, Štefan Ďurkovič and the team of Vojtech Vilhan and Ferdinand Milučký. The first one was successful, entering the final duel. In the end though, the winners were the Czech architects František Cubr, Josef Hrubý, Zdeněk Pokorný.

There were others – the artist Ladislav Guderna for example had worked on the final form of the expositions. His distinctively typographic informational paneau “The victory of technology”, with its typical stylization of dynamic geometrical surfaces and screens with figural animal motifs in the industrial exposition was, according to the juries, one of the most outstanding. Ceramic artist Medzi Júlia Horová was also one of the exhibiting, although her pieces were not preserved. Karol Hološko, the designer from the glassworks in Lednické Rovne most probably also took part at the Expo on behalf of the glassmakers, but sadly, there is no direct proof for this. In regard to fine artists, it was the sculptor Jozef Kostka, who received a silver medal for his relief Na brehu rieky (On the shore of a river), and Ľudovít Fulla with his s triptych Poľnohospodárstvo (Agriculture) in the exposition of the same name and his tapestry Jánošík na bielom koni (Jánošík on a white horse). His other tapestry Pieseň a práca (Song and work), placed in the restaurant lounge, was awarded with a golden medal. The National enterprise Sandrik Dolné Hámre supplied metal dishes to the restaurant – friers, pans, serving utilities, silver and silvered cutlery. The young Slovak designer Ján Čalovka participated on the re-design of these cutlery sets for the exhibition. Fine artists were also present at the exhibition as illustrators of children's books, namely Vincent Hložník, Štefan Cpin, again Ľudovít Fulla and Janko Alexy.

The Slovak ŮLUV was also represented at the exhibition – presenting mainly traditional folk products, such as the ceramics from Pozdišovce, as well as its own production, e.g. luminaries. Folk art was also represented by the performance of the folk group Lúčnica.

Within industrial production, there are records of participation of the enterprise Prema Stará Turá, which was awarded with the Grand Prix for a large bronchoscopic set, the Welding research institute from Bratislava, awarded for a welding press, or Vývoj VUMA Nové Mesto nad Váhom with their prototype of an anodomechanical saw designed by Zdeňek Kovář and a prototype of a industrial machine by Ján Ondrejovič. The national enterprise Tesla Bratislava was awarded as well, for sound equipment products.





Reactions to the Brussels style in Slovakia

Architecture

The turn of the 50s and 60s saw a diversion from the dogmatic sore and an establishing of a new generation of architects, which brought a fierce accession of dynamic modernism on a level comparable with the neighbouring countries. The shopping house Slimák in Bratislava can be perceived more as a parallel than a reaction to the Brussels style, with its round platform by Ivan Matušík (1957, realization 1964). The same applies for the housing estate Februárka (Štefan Svetko and collective 1957 – 1958), the sports stadium Pasienky in Bratislava (Jozef Chovanec, 1959 – 1962), the Agricultural university in Nitra (Vladimír Dedeček, Rudolf Miňovský, 1961 – 1966) etc. One of the most important eras of Slovak architecture had begun.

Several reactions to the Brussels style can be perceived as somewhat “superficial” or formal – details of façade structuring with a dynamic angles, geometrical, stylized forged bars of balconies, as can be seen on numerous housing estate complexes, e.g. in the housing complex Ružinov in Bratislava (Dušan Kedro, Štefan Ďurkovič, Ladislav Pinkalský, 1956 – 1959, realization 1959 – 1968, mainly in the first phase), which were amateurishly reflected in the common construction of family houses throughout Slovakia.

Design and lifestyle

Expo 58 has been a big breakthrough for the emancipation of design in Slovakia. Until then, for Slovak producers the form of the product was secondary. After Brussels, an official demand for new, at that time mainly organically and dynamically formed products had emerged. This change has shown already in 1959 on the third Slovak national exhibition of applied art, where a “new wave” of modern, reduced forms was introduced, reflecting the restrictions and advantages of industrial production. Products, created after 1958, were already during their expedition automatically marked as “Brussels style”. There were several authors, who adopted the modern perception of form in a significant way. In the field of furniture and household accessories, it was e.g. the Czech designers working in Slovakia, namely František Jiráček and Jiří Petřivý.

Furthermore, Ján Šimo Svrček (Spišská Nová Ves), Viktor Holubár-Holešťák (ÚLUV), Bohumil Kotas (he cooperated on interior design with the artist Milan Dobeš), Igor Didov (he experimented with plexi-glass and luminaries with flexible joints), Karol Rosmáň, in the field of textile Slávka Pecháčková, Viola Thainová, Anna Borovičková, Kamila Rauchová, Elena Holéczyová, in the field of metal dishes Ján Čalovka (he designed the cutlery set “1958”, later referred to as Brussels style, which is the commercially most successful product from the company Sandrik Dolné Hámre and it is still produced today), in the field of glasswork Karol Hološko, Jaroslav Taraba, Dagmar Kudrová (Glassworks Lednické Rovne). Václav Kautman, the chief designer of ÚLUV was also a very important person. His material was wood. In his small modernist sculptures of birds and fish he used the natural structure of the material as well as its deformations. He is also the author of forged decorative bars with then trendy space and Sputnik themes. The designers Oľga Koreňová and Stanislav Koreň were also working in ÚLUV. They have created small wooden household accessories, designed table settings etc. Júlia Horová was the most prominent in the field of new ceramics. Her heron jugs with slim necks and small beaks were closest to the Brussels style. Apart from her it was also Dagmar Rosůlková, Teodor Lugs (he was also experimenting with plexi-glass), his wife Eugénia Lugsová, Miloš Balgavý, Imrich Trizma, Lubomír Jakubčík. In the field of graphic design, mainly in poster and book design, new artistic forms were reflected in the theatre posters of Čestmír Pechr, poster montages by Drahomír Mrózek, Alojz Riškovič, Miloslav Korčian, Ján Vrtílek.

#





From tracksuit to miniskirt: 1948 – 1958 – 1968

text and photography **Zuzana Šidliková**

„The new fashion – fashion 1958 is attractive with its feminine style. If we want to talk about the aims which our fashion designers were following when designing and creating the fashion line for the year 1958, the primary would be to make the woman feminine. There are several secondary aims, such as the economic ones, the continuation with the 1957 fashion line as well as the use of the fashion line for different types of figures.“ The opening text from the January 1958 issue of the *„Móda – textil“* magazine would not be as interesting just by itself, but in the context of the situation in the previous period it illustrates a crucial change within the perception of fashion in the last years of this decade.

The situation after 1948

In the beginning of the 50s, the consequences of the Second World War were still present in the Czechoslovak economy: the lack of goods was supporting the illegal black market and until the financial reform of 1953, a coupon-based system of rations has still persisted: clothes and shoes were available in exchange for coupons, extra goods in exchange for „strike points“. With the rise of the communist party into the government in 1948 the system of authentic garment production was definitively terminated: the companies were nationalized (enterprises with 500 or more employees as soon as in 1945, after 1948 enterprises with 50 or more employees) and the private businesses were liquidated gradually as well. After the nationalization of the tailor businesses in 1949, the *Odevné zákazkové družstvo* was founded, later renamed to *Vzorodev*. This cooperative had its affiliates all over Slovakia. Its main competencies were commission tailoring and production of scarce confection (children's garments, underwear, oversized clothes etc.). The cooperative also offered some supplementary services: beading of buttons, colouring and cleaning.

A new errand of the textile works was to follow the path in the spirit of socialist realism: there was an appeal for “mature taste” of the wearer, as well as for “national character” and “socialist content” of the garment culture. Socialism was supposed to destroy class inequalities, therefore also clothing had to suppress extravagance, fineness and luxury – these were considered a manifestation of sympathy towards capitalist society. Fashion wasn't for the chosen ones anymore, now it had belonged to all women.

After 1948, a radical line was drawn in the system of garment production, fashion had become a bearer of new ideological errands and at least formally it distanced itself from anything that even resembled the previous era. By the creation of a collection, the primary aspect became the





economical one. This was a result of the lack of materials and the slowly starting production shifts, as well as ideology – folk inspiration and the needs of the working class were favoured.

Fashion drawing, fashion photography

In 1949, *Mariena*, the first Slovak fashion magazine was published in cooperation with the Slovak women's union. The pages of this monthly magazine, which had the form of a fashion album, were filled with fashion drawings exclusively created by Miroslava Uhrinová – Gräffingerová. In January 1950, another magazine was published – it was called *Móda – textil* (Fashion – textile), renamed in 1961 to *Naša móda* (Our fashion) and in 1968 to *Móda* (fashion). Since the beginning, fashion drawings as well as photographs were present on the pages of the magazine: the authors of the photographs were Staňek and Rybák. During the first few years, the drawings were marked with names of various authors: Mikulíková, Ličeníková, Suchoňová, Kuchačevichová, Brziaková, Loskotová. Thematically, the choice of presented collections had approximated towards „new needs“. On the pages of the magazine, most prominent were working garments: uniforms for various professions – clothing for workwomen in health services, transportation services, agriculture etc. Even in the case of the rare evening dresses, we can find labels such as *working clothes for our actresses* – a manifestation of conformity with the trends. The regular inquiry *Do you wear a tracksuit?* in the magazine *Žena a móda* was supposed to help make the form of this “most wanted and popular” clothing better. The search for the “national” in the fashion industry was expressed in designs inspired by folk culture, with blueprint, embroidery and other traditional folk textile techniques (produced in factories).

The formal character of the drawings and photographs from the first half of the decade bears a signs of descriptive realism. The image of the

new happy man living in socialist society was being projected on the pages of the fashion magazine. The postures of the women on the fashion photographs are usually stiff, but they are mostly smiling. The title pages of the magazine are coloured, which gives them a specific character, related to the contemporary possibilities of graphic reproduction. The drawing was supposed to be mainly an illustrative aid, so that every woman could sew the clothes herself: the anatomically proportional figure has a piece of clothing on itself, where every suture has its precise place. Exceptionally, fashion drawing is present as well, where the expressive handwriting of the author exceeds this required descriptiveness (Loskotová), but these cases seem rather isolated.

The situation after 1958

The last years of the decade brought a gradual change: „The nearly ten-year-long effort for the creation of a new type of clothing was terminated in 1957, when a public announcement of the return to international fashion was made on the pages of *Žena a móda* magazine. (...) Thereby the search for a path towards clothing in the spirit of socialist realism was ended.“ The reasons for this change were political liberalization, as well as an improvement of the economical situation and the growth of living standard of the population. From this point of view, the EXPO in Brussels was a unique chance for presenting new ambitions of Czechoslovak art and industry: „In 1958 at the World exhibition many of our exhibits got the highest rating. Now we have a chance to discover the international quality of our fine art at home. Content as well as the form of exhibiting is a new proof that, consequently with the fulfilment of other errands related to the building of socialism in our country, we are also fulfilling errands of the cultural revolution.“ The success of the Czechoslovak exposition was clearly encouraging, but only a few of the exhibited prototypes had “made it” into mass production and find their way to the waiting consumer.





The end of the 50s and mainly the 60s have offered an open door to international fashion, in regard to fashion design (in 1966 a fashion show of Christian Dior took place in Prague), as well as the possibility of presenting domestic production on international exhibitions and fairs (through the national enterprise for foreign trade Centrotex). The expansion of cooperation between Czechoslovakia and other socialist, but also capitalist countries had enabled the comparison of our fashion with the one abroad. On the pages of the magazines, it was admitted that our fashion responded to the global fashion tendencies. In general it was being said though, that our woman adjusts it to her needs, it is moderate and *“compared to the international fashion it is more stable and solid”*.

With the ideological liberalization, there also came a liberalization of the fashion line: *„The loosened and spontaneous fit is the main scope of this year's fashion”* the *Móda – textil* magazine writes in 1958. The X profile is fading away, while women's clothes have adjusted to physical proportions, having a natural line of shoulders. Skirts are a little shorter, they fit tightly to the hips and are somewhat conically widened. The H profile is preferred, where the waist is suppressed completely – light jackets, paletots, dresses. The waist line is being heightened through the use of belts and various cuts, the so-called capsular cut appears more and more. From the beginning of the 60s, the popularity of feathered topknots is increasing, there is a comeback of hats of various forms: with a deep tip, a large brim, fur-caps, berets, turbans or capes. Even though the formal and wedding dresses are allowed to end just above the knees already in the first half of the decade, it is only in the second half of the 60s that the revolutionary miniskirt is accepted in Czechoslovakia. The bigger the part of the legs gets uncovered, the more natural it becomes for women to wear trousers. While in the 50s no “decent” woman would go out on

the street wearing trousers (they were used as clothing for sport, work and household), in the 60s, trousers designated for various purposes as well as age-groups find their place into the women's wardrobes. Similar tendencies can be seen in men's clothing: the silhouette is more loose and follows natural physical proportions. In the beginning of the 50s the jacket is relatively long, shoulders are accentuated with pads, so it seems to be several sizes larger. From the end of the 50s jackets are becoming generally narrower and shorter, the shoulders less accentuated, trousers narrow as well. Informal clothing is growing more popular: turtle-necks and robes are influenced by military clothing. Although in the 60s the work clothing is still present in the magazines, it has become less dominant. In 1959 the magazine *Móda – textil* has even published a Pamphlet against tracksuits by Ladislav Mňačko, beginning with the sentence: *„I hate tracksuits.”*

Fashion drawing, fashion photography

The end of the 50s, with its loosened spirit, anticipating the golden 60s, has also shown itself in textile design through an interest in abstract patterns. The deferred tendencies of abstract art were projected into textile design – decorative interior textiles, as well as clothing fabrics. A certain loosening can also be seen in fashion drawing, which loses its “literality” in the details, the line of the drawing not being “closed”. The style of drawing also adjusts to the clothing type and its function.

Since 1958, the magazine *Móda – textil* started to publish drawings of Vlasta Kozlová – Hegerová. In this period, she had still been working as a designer for the Textile works of Bratislava, from 1961 she became an internal editor of this magazine and a designer in the studio that was connected with it. Drawings by other authors rarely made it to the magazine, such as Mária Krásnohorská (her colleague from Textile works,





later renamed to Development and modelling centre of Makyta Púchov), or drawings by designers from ŮBOK, Prague. The drawings of Vlasta Hegerová are characteristic with their playfulness: the „dames“ are gracious in their poses, the models of working clothes shown on various bodily types use almost a caricaturistic approach, children have their tender charm, men are gentlemen or sportsmen in motion. The outline occasionally disappears and certain motifs are “unfinished”. In her later drawings the character can be distinctively areal, almost pop-art at times. Another author who has significantly participated on the creation of the visuals for this magazine since 1956, was Karol Kállay. He gave new motion to the then stiff or stylized figures. This was a result of not only the technologic progress of the photographic devices, but also of the general view on the function of clothing. In his view, the objective of fashion photography was not only the depicting of the clothes, but the general ambience, which they created and communicated.

After 1968, the political development in Czechoslovakia had brought significant changes also in regard to textile design. The stagnation of economics and the limitation of the trade within the Comecon had influenced further development of textile production. In the case of fashion journalism, the door towards international fashion had remained open.

#



designum⁴2009



časopis o dizajne / design magazine

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly

číslo / number: 04 rok / year: 2009

ročník / volume: XV

cena / price: 2,16 €

vydáva/edited by:

Slovenské centrum dizajnu
/Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky/executive and contributing editors:

Lubica Pavlovičová ›
lubica.pavlovicova@scd.sk
Zuzana Sidliková ›
zuzana.sidlikova@scd.sk

Jazyková redakcia/proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad/translation:

Matej Gyárfáš

marketing:

Lucia Hakelová › marketing@scd.sk

redakčný kruh/editorial cooperators:

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

Layout/layout:

Emil Drličiak

Designum⁴2009 - Vizuála koncepcia, obálka/visual conception, cover:

Robert Paršo › STUPIDesign

tlač/printing: X line, Bratislava

© copyright: SCD, ISSN 1335-034x

Registrované MK SR č. 2941/09

informácie o predaji časopisu a iných publikácií SCD:

www.scd.sk
marketing@scd.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej spoločnosti
Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách v Bratislave:

Galéria SATELIT a knižnica SDC
Artforum
Prospero
Art Books (STU)

v kníhkupectvách a galériách mimo Bratislavy:

Artforum v Banskej Bystrici, Žiline,
Košiciach, Trnave
Stanica Žilina-Záriečie
Praha

distribúcia/distribution:

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

sídlo redakcie/headquarter:

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

objednávky a predplatné /subscription orders:

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

inzercia info:

www.scd.sk
natalia.galbava@scd.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.

Vopred nevyžiadané príspevky redakcia nevracia.

Fotografia z titulnej strany bola prevzatá z časopisu Móda - textil z roku 1960.

#