



	2	Editoriál Ľubica Pavlovičová
Aktuálne	3	Festivalová sezóna: Dni architektúry a dizajnu, Bratislava Design Week Michal Lalinský
	10	Príbeh ocele. Košická katedra dizajnu pre SteelPark Jana Oravcová
	20	Iný český dizajn Zdeno Kolesár
	24	Mníchov a šperk Viera Kleinová
Retrospektívne	34	Zdeněk Rossmann a Brno. Nové objavy Marta Sylvestrová
	42	Premeny myslenia o veciach okolo nás Martina Lehmannová
	48	Sonia Delaunay – inovátorka a kreátorka na poli módy a dizajnu Jana Oravcová
	58	Dolce Vita? Parížska výstava o zrode talianskeho dizajnu Sonia de Puineuf
Múzejne	64	Zbierky komunikačného dizajnu v Slovenskom múzeu dizajnu Mária Rišková
Teoreticky a prakticky	72	Hello World! Ľubica Pavlovičová
	76	Typo Berlin 2015 Pavel Noga
	80	Najkrajšia kniha Ľubomír Krátky
	82	Summary Rastislav Majorský

Editoriál

Text Lubica Pavlovičová

Milí čitatelia,

po jarnom vydaní časopisu *Designum*, ktorý bol čiastočne katalógom Národnej ceny za produktový dizajn 2015, vám prinášame informácie viac zamerané na dianie v zahraničných múzeách: recenzie výstav Sonie Delaunay v Tate Modern v Londýne, podujatia venovaného zrodu moderného talianskeho dizajnu s názvom *Dolce Vita?* v parížskom Musée d'Orsay, či *Zdeněk Rossmann / Horizonty modernizmu* v Moravskej galérii v Brne, ktorá sa stala zavŕšením viacročného medzinárodného projektu. V Brne môžeme až do januára budúceho roka navštíviť aj pozoruhodne zostavenú reštauráciu pražskej výstavy *Věci a slova*, pripravenú v súvislosti a v súčinnosti s rovnomennou antológiou teoretických textov publikovaných v Čechách v rozmedzí rokov 1870 – 1970. Ďalší príspevok zo zahraničia je o jednej z najdôležitejších svetových zberateľských inštitúcií, ktoré sa venujú dizajnu – Neue Sammlung v Mníchove, o jej histórii a súčasných aktivitách. K mladším a oveľa menším múzeám patrí české Múzeum dizajnu a umenia v Benešove, ktoré začalo svoju činnosť v roku 1990. Zameriava sa najmä na prezentáciu dizajnu, ktorého hlavným zmyslom je kultivovať predmety bežnej potreby, podľa slov Bruna Munariho z roku 1966: „Umenie by sa nikdy nemalo odpútať od života, nechceme sa dívať na krásne veci a pritom používať škaredé. Pokiaľ do predmetov, ktoré každý deň berieme do ruky, vložíme umenie a nenecháme to na náhodu alebo náhly rozmar, nebudeme ich musieť ukrývať pred svetom.“ Tieto Brunariho vety si môžete prečítať v publikácii Alice Rawsthornovej, ktorá v českom preklade vyšla vlani pod názvom *Zdravím, světe / Jak design vstupuje do života*. V súvislosti s jej uvedením v našom časopise sme pani Rawsthornovej položili niekoľko otázok, na ktoré veľmi ochotne reagovala.

V tomto *Designume* nájdete aj príspevky spojené so slovenskou dizajnerskou scénou. Môžete si prečítať porovnanie dvoch významných bratislavských festivalov, ktoré sa tento rok uskutočnili takmer v jednom termíne: Dní architektúry a dizajnu a Bratislava Design Week. Pokračujeme aj v predstavovaní zaujímavých projektov vysokých škôl zameraných na dizajn – z prostredia Fakulty umení TU Košice píšeme o dotvorení SteelParku v rámci areálu Kasárne/Kulturpark. Slovenské centrum dizajnu pripravilo na jeseň tohto roka otvorenie nového výstavného priestoru, a to v podkroví Hurbanových kasární na Kollárovom námestí. Na úvod sa v nej stretne s prácami jedného z najväčších darcov Slovenskému múzeu dizajnu – Miroslavom Cipárom. Nie je však jediný, kto prispel do zbierky komunikačného dizajnu SMD, o jej napĺňaní, obsahu a stanovených méтах sa môžete dočítať v rubrike Muzeálne.

V závere nájdete ešte dva príspevky: o konferencii grafických dizajnérov Typo Berlin 2015 už tradične referuje Pavel Noga a nestor slovenskej knižnej tvorby Ľubomír Krátky sa ešte raz vracia k ocenennej publikácii Henriety Moravčíkovej o Friedrichovi Weinwurmovi.

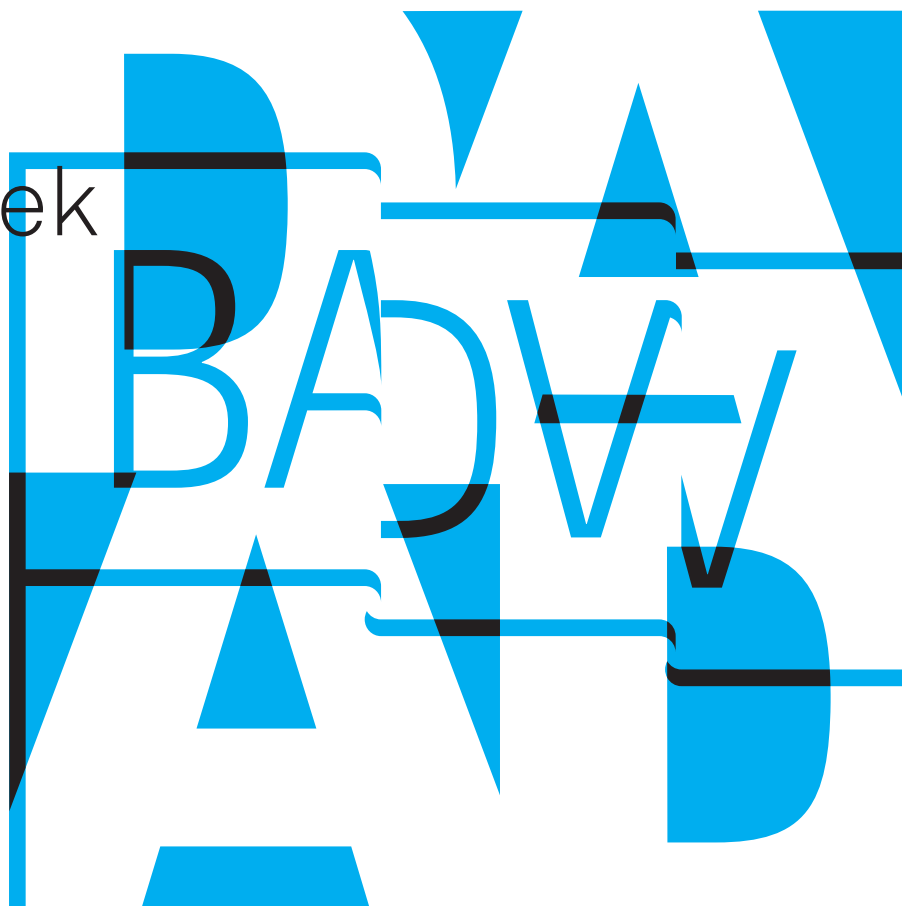
Dúfame, že úsilie, ktoré naši prispievatelia vložili do svojej práce, nájde u väčšiny z vás primerané ocenenie. Ich spoločným zámerom je totiž popularizovať dizajn a jeho význam nielen pre spotrebnú kultúru.

Festivalová sezóna:

Dni architektúry a dizajnu, Bratislava Design Week

Text Michal Lalinský

Foto archív DAAD, BDW a Matej Hakár



Neskorá jar a veľmi skoré leto – vlastne takmer tie isté sezónne okamihy tohto roka priniesli do Bratislavy dve od seba celkom nezávislé, a predsa logikou tém spriaznené podujatia. Dni architektúry a dizajnu takmer vzápätí striedal formát Bratislava Design Week.





DAAD: prednáška Eamesa Demetria.

Pokročilý myšlienkový rozbor dizajnerskej produkcie, prehĺbená previazanosť v masmediálnej komunikácii, všeobecná civilizačná rozhladenosť, vývoj dostupných technológií, ale aj nadužívanie komerčného potenciálu tvorby mohli prispieť k tomu, že fenomén dizajnu už nepredstavuje len uzavretú disciplínu, ktorá sa k laikom, teda bežným používateľom, dostane len v konečnej podobe plodov svojej činnosti. Teoretická podpora praxe tak dizajn vyformovala do podoby relevantného kultúrneho fenoménu s rozsiahlym inštitucionalizovaným aparátom etablovaných škôl, múzeí, diskusných platforiem – a v neposlednom rade odborových festivalov. Tie koncentrujú komunikáciu (konzumáciu) dizajnerskej kultúry do sústreďených špecializovaných podujatí štruktúrovaného programu. Ak sa hovorí o „konzumnosti“, myslí sa predovšetkým dizajn nábytku/interiérov, prípadne spotrebného tovaru, ktorý má k najširšej vrstve obecnstva najbližšie a zo svojej podstaty je laikom najrozumiteľnejší. Postupne sa však v komunikácii dizajnu objavujú aj ďalšie sféry, napríklad technicky náročnejší transport dizajnu alebo pre vizuálnu kultúru mimoriadne zásadný grafický dizajn.

Posledné roky sme svedkami nebývalého rozmachu celoeurópskej prevádzky dizajnerských festivalov. Horúčkovité aktivity súčasnej scény fascinujú nevyčerpatelným elánom tvorivej vynaliezavosti, striedajú sa v pravidelných sekvenciách – v takmer nepretržitom prúde od začiatku do konca roka. Najčastejším formátom, ktorý sa pre festivalovú prehliadku produkcie a konceptuálnej projekcie dizajnérov ustálil, je „týždeň dizajnu“. Sústreďená spoločná iniciatíva viac či menej nezávislých inštitúcií v jednotlivých regiónoch ústi do týždenného koncentráту dizajnerskej parády takmer v každej metropole Európy¹. Tými najdôležitejšími sú z pochopiteľných dôvodov milánsky a londýnsky týždeň dizajnu. Oba zároveň nastavujú štandardy pre podobné podujatia vo svete a kultivujú stratégie ich organizácie. Milánčania aj Londýnčania sú v poslednom období zaujímaví faktom, že ich festivaly tvorí sýty kaleidoskopický mix svojbytných udalostí – iniciatív často nadviazaných na okrsok/teritórium², ktoré svoj program koordinujú v jednotnom čase tak, aby výsledný synergický efekt umocnil to základné – prostú oslavu dizajnu ako dôležitého kultúrneho a hospodárskeho fenoménu.

V tomto zmysle na mňa pôsobí bezútešne slovenská festivalová odpoveď – vlastne dvojodpoveď dvoch samostatných podujatí – Dní architektúry a dizajnu (DAAD) a Bratislava Design Week (BDW). Tento rok sa uskutočnili v máji a júni – a doslova si tým „liezli vzájomne do kapusty“. Kým v minulosti DAAD a BDW delila letná sezóna, malo ešte zmysel hovoriť o zušľachtujúcom efekte konkurencie. Zdvojnásobenie v podobe jarných „dní“ a jesenného „týždňa/víkendu“ pôsobilo síce na takom malom (takmer neexistujúcom) dizajnerskom trhu Slovenska ako zbytočný luxus, no predsa len dokázalo variovať program a diváka nenudilo. V prípade tesne nadväzujúcich, no neskoordinovaných termínov však skromná domáca dizajnerska prevádzka nestačí. Zákonite sa objavujú otázky, prečo sa organizátori nedokážu dohodnúť a v synergickom účinku nerozvinú svoje vzácne úsilie naraz? Otázka o úroveň vyššie potom nastoluje problém periodicity: má Slovensko ako priestor s miniatúrnou produkciou dizajnu nárok organizovať dva festivaly (alebo jeden spoločný) každý rok? Naozaj by nemalo ísť o podujatie dvojročného cyklu?



DAAD: Enel Superstudio,
Primaciálny palác, Bratislava.

DA (takmer) bez AD

Festival Dni architektúry a dizajnu so zastrešujúcim cieľom „dostať novú architektúru a dizajn bližšie k ľuďom“ sa tento rok uskutočnil po šiesty raz³. Jeho organizátori, architekti Tatiana Kollárová a Števo Polakovič ho vytvarovali na podklade osvedčeného formátu – cyklu prednáškových večerov Clubovka, ktoré práve Tatiana Kollárová organizuje už od roku 2002⁴. Uvoľnený a pocitový prístup k dramaturgii prednáškového soaré, ktorý Clubovke tak veľmi pristane, sa však nedá jednoducho exponovať do podoby intenzívneho festivalového týždňa. To, čo vynikajúco funguje v solitérnom vydaní „clubovkového“ večera hoci- kedy cez rok (jeho osobná prívetivosť či nenútenosť príjemného posedenia s priateľmi) môže v zahustenej verzii týždňového koncentrátu byť na ťarchu. Alebo inak: som presvedčený, že tam, kde Clubovka exceluje, DAAD zlyháva.

Príznačná je prevádzková asymetria medzi disciplínami architektúry a dizajnu, ktorá tento ročník festivalu DAAD vystúpila najvypuklejšie. Hlbšie sprítomnenie architektúry sa dá pochopiť vzhľadom na jej prevahu už v samotnej DNA prednášok Clubovka; úsilie organizátorov prepojiť dve tesne previazané odvetvia je tiež mimoriadne chválitebné, no nemôžem sa ubrániť pocitu, že bez externých podujatí by tento rok DAAD boli len Dňami architektúry. Preto sa vraciam sa k poznámke na začiatku: nie je čas na festivalovú synergiu?

Program DAAD v roku 2015 pozostával z tradičných prednáškových večerov, ktoré priniesli bližší pohľad na tvorbu i myslenie hravých portugalských architektov zo štúdia Fala, belgického štúdia 51N4E (v osobe Johana Anrysa) či dua Tham & Videgård zo Švédska. Dizajn v tomto festivalovom médiu zastupovala Nipa Doshi z londýnskeho štúdia Doshi Levien a tiež aj hlavná hviezda programu Eames Demetrios. Umelec, filmár a propagátor dizajnérskeho étosu svojich starých rodičov, amerických dizajnérov Raye a Charlesa Eamesovcov okrem prezentácie zároveň otváral výstavu Eames by Vitra v hlavných expozičných priestoroch Primaciálneho paláca, ktoré počas DAAD fungovali ako Enel Superstudio. Odhliadnuc od toho, že adjustáž tejto putovnej výstavy niesla už hlboké jazvy po predchádzajúcich inštaláciách, a že jej výstavnícke stvárnenie dnes pôsobí trochu neaktuálne, opäť sa prejavila náročnosť, ktorú historické priestory piana nobile Primaciálneho paláca nastavujú akýmkoľvek pokusom o ich súčasné scénografické stvárnenie. Pritom mnohé zahraničné príklady⁵ ukazujú, že pútavý dialóg historických palácových (alebo sakrálnych) priestorov so súčasným dizajnom generuje mimoriadne podnetné impulzy. Žiaľ, organizátori DAAD zrejme narazili na tunajšiu muzeálnu skostnatenosť. Nábytok Eamsovcov tak bezprizorne „odvisol“ v protisvetle (aby nezaclaňal výhľad na gobelíny), rozpačito „gánil“ na historický priestor a rozhodne s ním nenadviazal očakávaný pútavý dialóg. O čosi lepšie na tom mohli byť svetidlá talianskej značky Artemide, ktoré tvorili časť Enel Superstudia, no aj tie pôsobili celkom vyviazané z akéhokoľvek kontextu.



DAAD: Parter Gallery.

Dizajnovú líniu DAAD zachraňovali externé výstavné podujatia kolísavej kvality⁶ zaradené do programu „outsourcingom“. O vyvrcholenie sa celkom podľa očakávania postarala víkendová iniciatíva Urban Market, ktorá celé týždňové úsilie korunovala sviežim a energickým „drajvom“. Urban Market je séria sezónnych podujatí organizovaná združením Čerstvé ovocie. Ako vyslovene súčasný formát, ktorý preberá stratégie a prvky najmladšej generácie – sieťuje, instantne a nepretržite komunikuje, filtruje a selektívne podporuje („lajkuje“) – rehabilituje archaický formát trhoviska a z novej (mestskej) perspektívy ním podporuje pohyb medzi producentom a konzumentom. V tomto zmysle mohla jarná edícia Urban Marketu dôsledne naplniť samotnú podstatu festivalu – teda interakciu dizajnerskej prevádzky so širokou vrstvou obecnstva. V efektívnej a efektnej dramaturgii zúčastnených „vystavovateľov“ s primárnym cieľom komerčnej angažovanosti, funguje trh aj ako sondáž súčasnej produkcie – prierezová snímka toho, čím dnešní dizajnéri (často autoproductenti) tvorivo žijú. V pestrej palete portfólia zvýraznil kľúčové témy, ktoré v diskurze súčasného dizajnu patria k tým najpútavejším – revíziu remeselných postupov, znovuoobjavenie tradícií, „slow-design“ či reflexiu environmentálnej a etickej problematiky. A v neposlednom rade zinscenoval oblúbenú hru sprístupnenia zabudnutých odľahlých miest (na spôsob „urb-ex“), v prípade edície z programovej štruktúry DAAD zaujímavejšiu o to viac, že sa „nasquatoval“ do prehlíadaných priestorov priamo v srdci mesta.

Krátky týždeň

Ak by vek predstavoval nárok na legitimitu, potom je na tom Bratislava Design Week o jeden celý ročník lepšie ako DAAD: história tohto podujatia siaha do roku 2009⁷. V prípade BDW je organizačná štruktúra kompaktnejšia, program ucelenejší a mestské rozpriestranenie skromnejšie – hlavnú časť programu tento rok tvorili výstavy a prehliadky nahromadené na siedmich poschodiach nepoužívanej budovy zo sedemdesiatych rokov priamo v centre mesta a jednodňová konferencia „In the Midl Design Forum“ v magickom priestore kostola Klarisiek. Z hľadiska celkovej koncepcie má BDW jasne vyprofilovanú dramaturgiu, sústreďuje sa najmä na nezávislú, experimentálnejšie ladenú dizajnersku tvorbu a na jej teoretickú reflexiu. To však zároveň mierne diskvalifikuje laického diváka: BDW s pevnejšie vybudovanou štruktúrou v rámci slovenského dizajnerskeho prostredia vyzeral miestami ako podujatie výlučne pre odborníkov, a miestami ako školský prieskum. Priznávam sa, zažil som aj vydarenejšie ročníky BDW, z aktuálnej edície mi tak v pamäti utkveli len dva zásadné momenty: vydarená a sugestívna vizuálna identita festivalu, ktorá dômyselne reagovala na zvolenú tému „Sna“ a pôvabne rozprávková záhradkárska intervencia na lodžii centrály na Laurinskej ulici (tá zároveň veľmi pomohla priliehajúcej expozícii „České patro“ tým, že zmiernila nešťastné kontrastné protisvetlo). Správna bola tiež iniciatíva „In the Midl“, tá však trochu unikla základnému festivalovému zmyslu rozvíjania širšieho povedomia o dizajne medzi „bežnými konzumentmi“.

Podujatia DAAD aj BDW si zaslúžia uznanie: pre slovenskú dizajnersku prevádzku robia to najlepšie, čo sa dá. Zároveň si však zaslúžia aj diskusiu, nastavenie zrkadla svojej činnosti i pomenúvanie silných a slabších stránok. Oba festivaly sú vo svojej podstate rovnobežné⁸ aj rôznobežné zároveň. Sú, aj nie sú tým istým, a práve v tejto dvojakosti ukrývajú potenciál na prehĺbenie výstavy svojej jedinečnosti – či už vo vzájomne kooperovanej synergii alebo každý vo vlastnom univerze. Obávam sa však, že vzhľadom na malosť slovenskej scény môže mať tá druhá alternatíva pre konkurenciu fatálne následky. ■





Bratislava Design Week.

Nipa Doshi z londynského štúdia Doshi Levien bola hosťom DAAD. Foto Matej Hakár.

- 1 V našom najbližšom regióne je to pražský Designblok (22. – 27. 10. 2015), viedenský Týždeň dizajnu (Vienna Design Week, 25. 9. – 4. 10. 2015), Design Hét v Budapešti (25. 9. – 4. 10. 2015), alebo poľský Łódź Design Festival (8. – 18. 10. 2015).
- 2 Napríklad „Fuorisalone“ – milánsky jarný salón sa v roku 2015 (okrem iných) skladal zo siedmich exaktne programovo vymedzených teritoriálnych iniciatív: 5Vie Milano, Brera Design District, Zona Sant’Ambrogio, San Gregorio Docet, San Babila Design Quarter, Tortona a Ventura Lambrate. Septembrový London Design Week spoluvytvára tiež sedem pod-festivalov podelených podľa štvrtí: Bankside Design District, Brompton Design District, Chelsea Design Quarter, Clerkenwell, Islington Design District, Queens Park Design District a Shoreditch Design Triangle.
- 3 Dni architektúry a dizajnu sa prvý raz (takmer ako gerilové podujatie s kultovou „Opekačkou“ v zmysle osobnej aktivizácie verejného priestoru) uskutočnili v roku 2010. Aktuálny ročník prebehol v termíne od 26. do 31. mája 2015 v lokalitách sústredených výlučne do bratislavského Starého Mesta – na rozdiel od minulosti, napríklad v ročníkoch 2012 a 2013, keď program DAAD obohatili aj pokračujúce podujatia v Košiciach.
- 4 Prednáškový cyklus Clubovka získal v roku 2007 Cenu prof. Martina Kusého od Spolku architektov Slovenska. Bohatú históriu podujatia zmapuje publikácia Clubovka, ktorú editorsky pripravuje Elena Alexy, a vychádza v závere tohto roka.
- 5 Nedávno napríklad výstava „A Matter of Perception, Products and Materials“ v milánskom Palazzo Litta počas Týždňa dizajnu v apríli 2015.
- 6 Rozpačito pôsobila najmä mininštalácia – pokus o výstavu „Ženy v slovenskej architektúre“ s príležitosťou nastavenou kvalitou prezentácie. „Výstavnícky tag“ bez hlbšieho kurátorského vkladu pôsobil banálne ako bielizeň vyvesená medzi stromami na Hviezdoslavovom námestí. Dôležité je a v kontexte iných výstav (napríklad Sochárky v SNG) mimoriadne aktuálnej téme rodového pohľadu na tvorivú činnosť skôr ublížil ako pomohol. Lepší dojem komunikácie s verejnosťou mohla zanechať Parter Gallery. Intervencia do výkladnej krajiny dvoch hlavných ulíc v Starom Meste bola inšpirovaná podobnými aktivitami v zahraničí – vo svojom štvrtom ročníku priamo konfrontovala náhodných okoloidúcich s aktuálnou produkciou slovenských dizajnérov, najmä odevnou tvorbou, šperkom a drobnými objektmi.
- 7 V rokoch 2009 až 2012 mal festival komornejšiu podobu Bratislava Design Weekend, od roku 2013 funguje ako plnohodnotný týždeň dizajnu Bratislava Design Week. Za ten čas zinscenoval festivalový program v opustených priestoroch Pisztorého paláca, budovy YMCA na Karpatskej ulici a budovy architekta Štefana Ďurkoviča na Laurinskej ulici v Bratislave. V poslednej menovanej sa uskutočnil aj ročník 2015 s témou „Sen“.
- 8 Emblematickým vyjadrením tejto situácie bola inštalácia vydareného projektu moravských nábytkárov TON (kolekcia Bloom od dizajnéra Arika Levyho), ktorá najskôr figurovala v zrkadle schodiska Primaciálneho paláca (ako súčasť Enel Superstudia v rámci DAAD), aby sa o pár dní na to presunula v identickej reінstalácii o ulicu ďalej na prehladku českého dizajnu „České patro“ v centrále BDW.

Príbeh ocele

Košická
katedra
dizajnu pre

STEEL

PARK

Text Jana Oravcová

Foto Tibor Uhrin,

Dávid Hutira,

Tibor Nagy

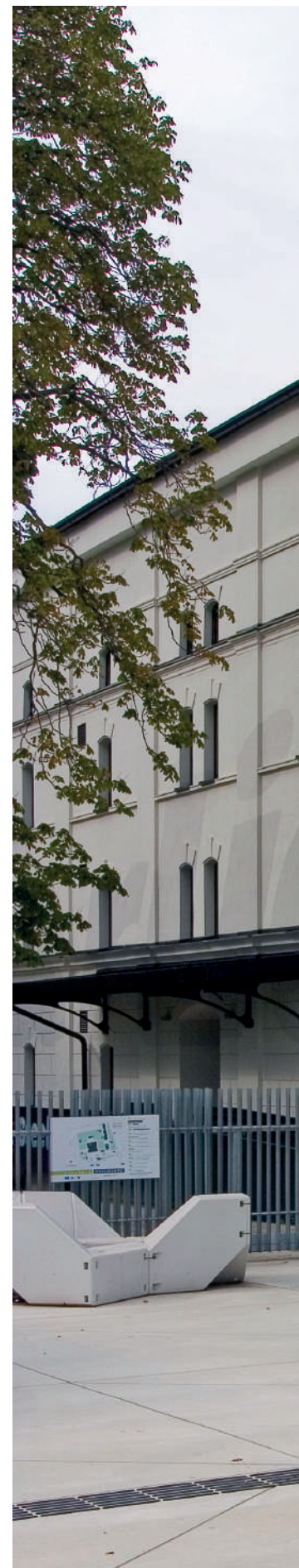
Zábavné technické centrum SteelPark, ktorého zámerom je kreatívnou formou popularizovať mladej generácii vedecké disciplíny, sa nachádza v jednej z rekonštruovaných budov komplexu bývalých kasární a vojenských skladov v Kasárňach/Kulturparku. Cieľom tohto centra, ktoré vzniklo v rámci projektu Košice – Európske mesto kultúry 2013 a na jeho realizácii sa podieľali mesto Košice, U. S. Steel Košice, s. r. o., Technická univerzita v Košiciach, Univerzita P. J. Šafárika v Košiciach a Slovenská akadémia vied, je predstaviť návštevníkom prostredníctvom interaktívnych exponátov „príbeh ocele“. Odhliadnuc od faktu, že problém spracovania železnej rudy je nerozlučne spätý s mestom Košice, táto kreatívna fabrika, ako znie podtitul SteelParku, prekračuje lokálny rámec. Je určená nielen mladej generácii regiónu, ale všetkým návštevníkom so záujmom získať náučno-populárnou formou vedomosti o tom, ako sa ťaží surovina, vyskúšať si a zažiť ako v praxi fungujú mnohé fyzikálne procesy. Medzi najatraktívnejšie exponáty patrí interaktívne pieskovisko, levitujúci magnet, prechod magnetickou lezeckou lávkou, robotický futbal alebo vznášajúci sa supravodivý vláčik, či proces výroby karosérií demonštrovaný na malom autíčku prostredníctvom 3D technológií. Hoci pochádzajú z rôznorodých vedeckých oblastí, predstavujú interdisciplinárny, vzájomne previazaný celok. O tímovej spolupráci, ako aj o praktických skúsenostiach s realizáciou expozície SteelParku v rokoch 2012 – 2013 sme sa porozprávali s vedúcim Katedry dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach Tiborom Uhrínom a bývalými doktorandmi Samuelom Čarnokým a Pavlom Capikom – autormi dizajnérskeho riešenia projektu.

Viacere firmy sa čoraz viac obracajú na katedry dizajnu s ponukou spolupráce na riešení konkrétneho projektu. Napriek tomu, že v súčasnosti je pre mnohé z nich pozícia interného dizajnéra luxusom, zdá sa, že takýto druh projektu prináša prospech pre obe strany. Študenti nadobudnú praktické skúsenosti a firma získa dizajnérske návrhy, ktoré vzniknú nielen pod dohľadom pedagóga, ale z rozličných návrhov si môžu vyhovujúci vyberať. Ako prišlo k spolupráci medzi U. S. Steelom a vašou katedrou?

↓
Tibor Uhrín: Ako vedúci katedry som dostal za úlohu kreovať tím, ktorý by sa podieľal na vzniku SteelParku. Dnešnému výsledku predchádzali dlhé debaty, ako využiť budovy bývalých skladov, ktoré dnes tvoria komplex Kulturparku. Vtedajší dekan Juraj Koban veľmi nesúhlasil, aby to bola komerčná záležitosť, skôr mal predstavu o prezentácii všetkých katedier Fakulty umení, zástupcovi U. S. Steelu zase išlo o znaky oceliarskej produkcie. Prvé debaty boli predovšetkým o tom, ako využiť jednu z budov v prospech oboch zúčastnených strán. V začiatkoch sa veľmi často stretávali a viedli debaty v tímoch všetci vedúci katedier – nielen z Fakulty umení, ale aj iných katedier Technickej univerzity – Elektrotechnickej fakulty, Strojníckej fakulty a ďalších vysokých škôl z Košíc, napríklad Univerzity P. J. Šafárika. Zámerom bolo vytvoriť akési *Science Centrum*, ktoré môžeme vidieť v mnohých krajinách. Naším cieľom však bolo vytvoriť originálny projekt, ktorý by nebol ich kópiou. Finálna koncepcia SteelParku je viac menej výsledkom kompromisu, ktorý nezohľadňuje iba oceliarsku produkciu, ale prostredníctvom železa a ocele ide o predstavenie a znázorňovanie mnohých fyzikálnych javov jednoduchým a hravým spôsobom. Katedra dizajnu bola poverená navrhnuť dizajn prezentácie fyzikálnych pokusov a javov pozostávajúci z atypického mobiliára

a vytvoriť pre SteelPark grafický štýl, ktorý by zohľadňoval zámer členenia expozície podľa jednotlivých poschodí; akúsi cestu výroby ocele – od tavenia železnej rudy cez výrobu ocele až po predstavenie výroby karosérií áut. Určil som mojich doktorandov Pavla Capika a Janu Novákovú, aby sa podieľali na príprave modulového mobiliára a priebežne svoje návrhy konzultovali so všetkými členmi vedeckého tímu, a tiež s ďalším doktorandom katedry dizajnu Samuelom Čarnokým, ktorý mal vytvoriť so svojím kolektívom spolupracovníkov vizuálnu identitu projektu. Dôležité je, že výber študentov bol správny a všetko perfektne zvládli. Treba pripomenúť, že nešlo len o dizajnérske návrhy. Dostali určitý balík financií, s ktorým museli naložiť a dodať návrh kompletne zrealizovaný. Bola to pre nich nová skúsenosť: od konceptu až po finálny produkt. Z pohľadu U. S. Steelu to bolo celkom rozumné, pretože keby dostali len výkresy, ďalšie kroky by musel vykonať niekto iný v súčinnosti s autormi návrhov. Takto si sami manažovali aj výrobu. Mali predchádzajúce skúsenosti z workshopu Metal Inspiration, ktorý Katedra dizajnu realizovala na Strednej odbornej škole v Košiciach-Šaci s materiálnou podporou U. S. Steelu. S odstupom času môžem povedať, že to dopadlo dobre. Zo strany návštevníkov je o SteelPark – ako vidno – záujem, a to je tiež dôležité.

Fasáda budovy „Charlie“
v Kasárňach/Kulturpark, kde
je umiestnený SteelPark.





Rovnako dôležitú časť autorských dizajnerských návrhov predstavovala vizuálna identita. Pri jej návrhu ste však museli rešpektovať nielen celkovú koncepciu Kulturparku, ale aj návrhy produktových dizajnérov. Aký je teda výsledok vašej časti spolupráce?

↓
Samuel Čarnoký: SteelPark vznikol ako súčasť areálu Kasárne/Kulturpark a už od začiatku sme preto museli rešpektovať isté limity. Jedným z nich je ten, že z hľadiska architektonického riešenia je celý interiér ladený neutrálne, objavujú sa tu len dve farby – biela a čierna, ktoré boli pre nás nemenné. Rovnako v rámci označenia v exteriéri sme mali jasné obmedzenia. Architekti zo Zerozero mali svoj vizuálny systém značenia budov v celom areáli, ktorý nedovoľoval ďalšie vrstvy samostatného značenia. Na druhej strane zadávateľ požadoval riešenie, ktoré by v exteriéri malo byť vidieť. Nemali sme však povolenie, aby tu bol umiestnený napríklad banner alebo vytvorené vlastné označenie fasády, a teda naša spolupráca bola o hľadani kompromisov, vo vyargumentovaní si postojov. V exteriéri sme napokon navrhli zábradlie v tvare logotypu. Je neutrálne, neruší celok a zároveň zohľadňuje individuálny rukopis celkového riešenia dizajnu v rámci SteelParku.

Čo sa týka grafického riešenia SteelParku, do spolupráce som nastupoval až v neskoršej fáze, keď projekt už asi rok bežal. Bol som poverený vedením vizuálnej identity projektu a mal som možnosť zostaviť si svoj vlastný tím zo študentov. Boli to Filip Zajac, Kristína Novosadová a Dávid Hutira. Moja úloha tak spočívala nielen v tvorivej činnosti, ale aj v manažovaní práce a zadeľovaní úloh. Pri tvorbe vizuálnej identity sme úzko spolupracovali aj s produktovými dizajnérmi a hľadali riešenia ako prepojiť vizuálny štýl a mobiliár. Hoci úvodné návrhy vznikali oddelene, vo finálnom riešení sa vhodne spojili. Bol to dobrý argument, s ktorým sa nám podarilo presvedčiť zadávateľa o správnosti našej cesty.



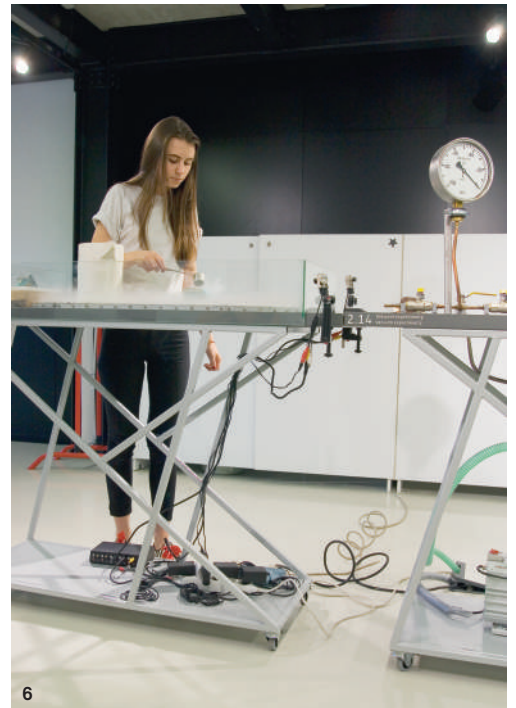
1



4

Na úvod vzniklo logo a ďalšie kroky sa vyvíjali postupne. Začali sme premýšľať ako označovať jednotlivé exponáty a ostatné požiadavky sa kreatorovali počas pravidelných stretnutí s celým tímom. V spoločnej komunikácii to nebolo vždy ľahké, pretože každý prichádzal so svojou predstavou a hľadali sa kompromisy. Musím však aj povedať, že zadávateľ U. S. Steel nám nechal pomerne voľnú ruku a vo väčšej miere akceptoval naše argumenty. Koncepcia, ktorá prepája celý dizajn, súvisí s procesom metalurgie a samotného hutníctva. Nakoniec reflektuje to aj samotný názov, ktorý je tiež výsledkom niekoľkých diskusií.

1. Pult vo vstupnom vestibule so skrinkami v pozadí.
2. Taburet a stôl pre prácu pri monitore.
3. Stoly, na ktorých sú umiestnené zariadenia na pokusy s magnetizmom.
4. Tento pokus umožňuje deťom pozorovať zmeny premietaných vrstevnic na kope piesku po narušení jej tvaru lopatkami.
5. Exponáty z oblasti magnetizmu: Magnetické pružiny, Keď magnet brzdi.
6. Prezentácia supravodivosti.
7. Lavičky pre divákov pozorujúcich pokusy, ktoré predvádza obsluha v SteelParku.



**Steel
PARK**
kreatívna fabrika

Optika/Vnímanie

Hutníctvo

Fyzika/Chémia

Robotika

Strojárstvo

Bezpečnosť

Biometrika

Recyklácia

Geológia

Magnetizmus

3. poschodie konceptia/interiér
prezentačná miestnosť

2. poschodie | KOV
produkty, nové technológie (hi-tech), biomedicina, robotika, 3D technológia

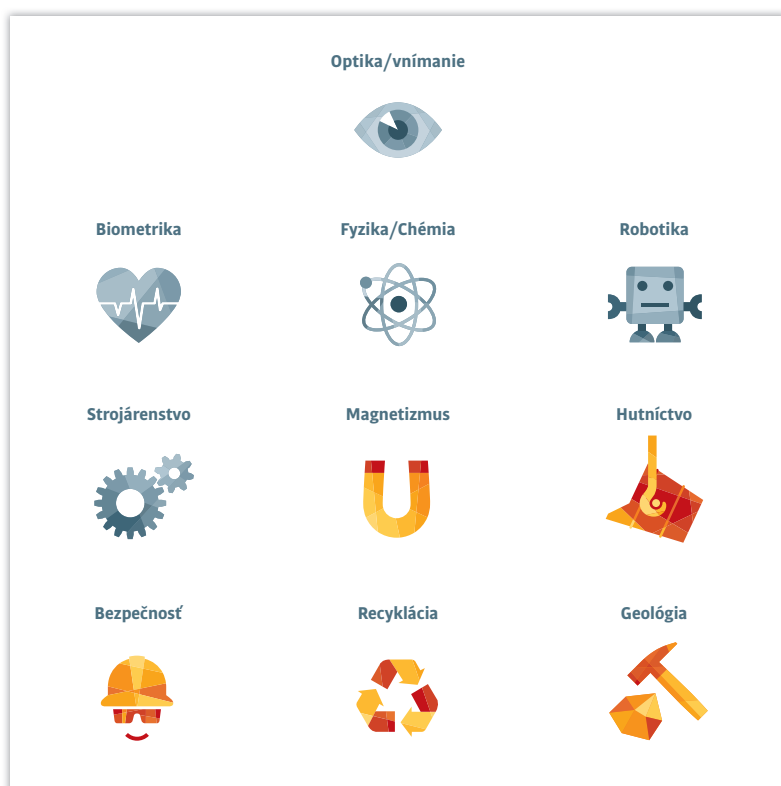
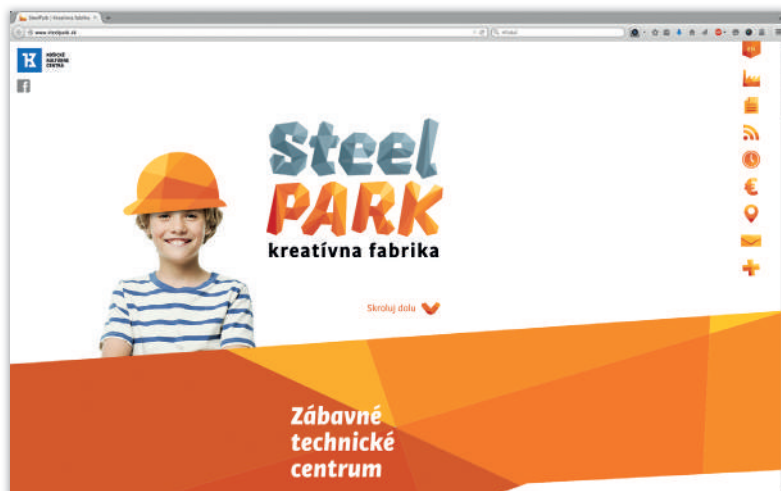
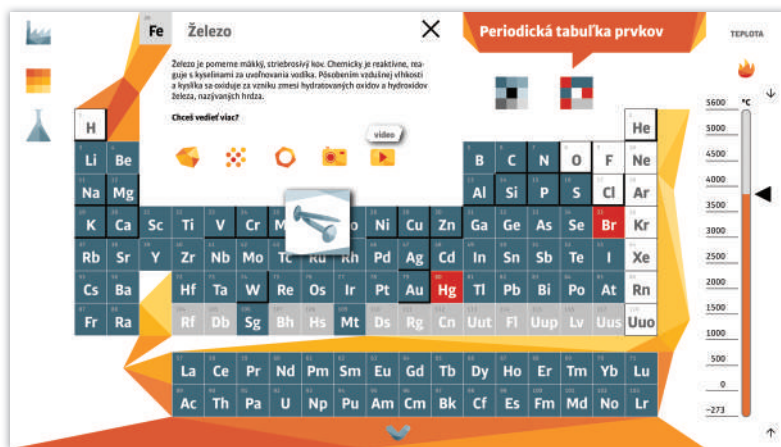
1. poschodie | MIX
hutníctvo, spracovanie rudy, recyklácia, magnetizmus

0. prízemie | OHĚN
suroviny, horniny, ťažba - ruda, ferromagnetizmus, recyklácia

SteelPARK

Vizuálna identita
vedecko-technického
centra SteelPark
v Košiciach
Zaži príbeh ocele!

www.steelpark.sk



↑ Grafické riešenie interaktívnej Periodickej tabuľky prvkov, webová stránka SteelPark a piktogramy pre označovanie kategórií exponátov.

← Konceptcia vizuálnej identity pre SteelPark.

Vráťme sa však k samotnému riešeniu vizuálu? Môžete ho predstaviť?

↓

Samuel Čarnoký: V samotnej značke SteelPark sme sa chceli vyhnúť popisnosti s použitím grafického symbolu, alebo piktogramu a vydali sme cestou typografie. Snažili sme sa vyjadriť organickosť, ale aj hravosť, ktorú ilustruje kryštalický charakter logotypu, a ktorý sa zároveň vizuálne prepája s mobiliárom riešeným lámanou formou. Rozdelenie písmen na menšie časti umožnilo pracovať so širšou paletou farieb. Tá odkazuje na vizualitu procesu metalurgie. Zmena pevného a chladného materiálu na žeravú tekutinu a premena na výsledný produkt – oceľ. Celý vizuál sa skladá z niekoľkých zložiek: farebná paleta (ohň/kov), lámané plochy (hravosť/premena), typografia (informačná rovina). Vizuálny štýl dopĺňajú piktogramy, ktoré prostredníctvom desiatich symbolov označujú kategórie exponátov. Koncept označenia exponátov a grafických riešení v interiéri ďalej identifikuje aj farebnosť, ktorá zodpovedá charakteru exponátov na jednotlivých podlažiach. Celé prízemie je zamerané na metalurgiu, čo reprezentuje oranžová farebná škála, postupne ako tekutá masa chladne a vytvára iný povrch – kov, aj farebnosť vizuálu postupne prechádza k chladnej sivej škále farieb. Tento proces zaznamenáva náš koncept na nasledujúcich dvoch podlažiach. Podľa charakteru exponátov je stredné podlažie mixom oboch farebností a na vrchnom podlaží sa objavuje už iba studená farebná škála. Hravosť vizuálu, ako aj informačnú úlohu podporuje aj doplnková grafika prostredníctvom ďalších symbolov alebo textov aplikovaných na steny v interiéri. Okrem označenia exponátov a kompletného infosystému naša práca spočívala aj v riešení webovej stránky, printovej a propagačnej grafike, ale aj v riešení grafiky pre interaktívne exponáty (ako napr. Interaktívna periodická tabuľka prvkov, hra Hľadaj oceľ) v spolupráci s jednotlivými autormi.

1. Zábradlie v tvare logotypu SteelPark. Označenie budovy v exteriéri.
2. Doplnkové grafické prvky v interiéri budovy.
3. Informačný systém. Označenie: Prezentačná miestnosť.
4. Grafické riešenie interaktívnej hry Hľadaj ocel.



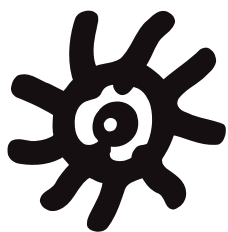
Čo tímu produktového dizajnu priniesla táto spolupráca?

↓

Pavol Capik: Aj pre nás bola práca na tomto projekte veľmi prínosná, napriek tomu, že zo začiatku sme mali menšie obavy z rozsahu projektu a množstva zapojených strán. Zaujímavé preto boli už prvotné porady v rámci Technickej univerzity, kde sa stretlo päťdesiat ľudí z rôznych fakúlt a odborov a debatovalo sa o koncepte. Ako produktový tím sme komunikovali s vedúcimi jednotlivých častí expozície, zisťovali sme ich požiadavky a to, ako exponáty fungujú, aby sme to ďalej mohli implementovať do návrhov. Veľká časť realizácie prebiehala v spolupráci so Strednou odbornou školou Košice-Šaca, kde sa kovové časti produktov priamo vyrábali. Bola to zaujímavá lekcija, nielen čo sa týka technickej časti práce, ale aj komunikácie. Učni si vyskúšali komunikáciu s dizajnérom, my sme sa zas od majstrov naučili rôzne výrobné procesy, ktoré sme s nimi počas projektu konzultovali.

Čo sa týka našich produktov, vychádzajú z kryštalických štruktúr. Teší nás, že sa toho grafici chopili a prepojili tak celú vizuálnu prezentáciu projektu. Pri navrhovaní mobiliára sme rešpektovali interiér a jeho čiernobiele ladenie. Pracovali sme s odtieňmi sivej farby a tým sme dosiahli, že exponáty aj grafické prvky vystúpili do popredia a určili charakter celého priestoru. Sme radi, že sa tento projekt uskutočnil a že SteelPark aj po dvoch rokoch fungovania stále láka, možno aj budúcich vedcov a dizajnérov. ■

TRIEŇÁLE PLAGÁTU TRNAVA



3. SEP — 29. NOV 2015
KOPPLOVA VILA,
ZELENÝ KRÍČEK 3, TRNAVA

TRNAVA
POSTER
TRIEENNIAL

Iný český dizajn

Text Zdeno Kolesár

Foto archív autor a Fakulta umenia a dizajnu UJEP Ústí nad Labem

Pre väčšinu bežných ľudí v Česku, a zdá sa, že ešte viac než na Slovensku, dizajn znamená luxus fungujúci v lifestylových časopisoch, v drahých showroomoch či v príbytkoch bohatých snobov. Každoročné dizajnérske výstavy v rámci pražského Designbloku skôr podporujú než vyvracajú predstavu, že dizajn tvoria celebrity pracujúce pre spoločenskú smotánku. Nabubrené predstavenia udeľovania výročných cien Czech Grand Design tento obraz ešte umocňujú. Demokratickejšiu podobu dizajnu po zrušení Design centra Českej republiky prezentujú neštátne organizácie Design Cabinet CZ a CZECHDESIGN. Obe sídli v Prahe a zaslúžia si pozornosť, no v tomto článku sa chceme sústrediť na dve mimopražské ohniská propagácie demokraticky zameraného dizajnu. Prvé z nich je viazané na Múzeum umenia a dizajnu v Benešove a druhé na Univerzitu J. E. Purkyněho v Ústí nad Labem.

Múzeum umenia a dizajnu v Benešove

Okresné mesto Benešov leží asi 50 kilometrov juhovýchodne od Prahy v blízkosti turisticky atraktívneho zámku Konopiště. V roku 1990 tu v secesnej budove bývalej banky z počiatku 20. storočia vzniklo Múzeum umenia. Vybudovalo vynikajúcu zbierku českej a slovenskej fotografie, solídne kolekcie maľby, sochárstva a grafiky, no výnimočným sa v českom kontexte stalo intenzívnym záujmom o oblasť dizajnu. Po tom, čo v spolupráci s umeleckým historikom Janom Rousom pripravilo sériu výstav osobností českého grafického dizajnu (Jan Solpera, Rostislav Vaněk, Zdeněk Ziegler, Aleš Najbrt, Jiří Rathouský, Josef Týfa a ďal.), sa spočiatku začalo venovať najmä dizajnu grafickému. Jedna z vtedajších výstav venovaná českej sociálnej reklame už naznačovala orientáciu múzea na kritické komentovanie prevažne konzumného charakteru súčasného dizajnu.

Po roku 2000 sa múzeum začalo intenzívne zameriavať aj na oblasť trojrozmernej úžitkovej tvorby a k „umeniu“ sa v jeho názve pripojil aj „dizajn“. Stále expozície sa rozšírili najmä po adaptácii podzemia pre potreby múzea. Vzhľadom na rozmery nevelkej budovy sa objem výstavných priestorov v súčasnosti už blíži k svojim limitom, čo sa však dá vnímať i pozitívne: celé múzeum si možno dôkladne pozrieť v priebehu 2 – 3 hodín bez únavného pochodovania dlhými chodbami a stratou koncentrácie.



Detail expozície Fenoménu Bauhaus v MUD Benešov. Foto autor.

V súlade s tézou česko-nórskeho historika a teoretika dizajnu Jana Michla¹ o tom, že umeleckopriemyselné múzeá by sa mali vrátiť k pôvodnému inšpiratívne-mu poslaniu a byť ukázkovými vzorníkmi pre výrobcov, užívateľov a študentov dizajnerských škôl, akcentuje Múzeum umenia a dizajnu v Benešove svoju vzdelávaciu funkciu. Didakticky koncipovanými expozíciami, laboratóriom ergonomie, knižnicou a mediátokou a rôznorodými aktivitami sa približuje odborníkom i bežnému publiku. Aj tomu najmladšiemu, poukazujúc na paradox, že na stupni základného školstva sa oblasti úžitkovej tvorby napriek jej zásadnému významu nevenuje takmer žiadna pozornosť.

Ústredným motívom akvizičnej a výstavnej činnosti benešovského múzea je „hľadanie inteligentného dizajnu“. Riaditeľ múzea Tomáš Fassati ho charakterizuje ako spojenie konvenčného IQ (zahŕňajúceho lingvistickú, logickú a priestorovú inteligenciu), emočnej a ekologickej inteligencie, a napokon inteligencie duchovnej, ktorá predstavuje kľúčový faktor pri tvorbe aj posudzovaní artefaktov úžitkovej tvorby.² Zbierky múzea a komentáre v obsiahlom sprievodcovi dokumentujú hľadanie inteligentného dizajnu prostredníctvom produktov, ktoré naplňujú jeho charakteristiku, ale aj takých, čo sa s ňou rozchádzajú. Hoci v niektorých prípadoch sú charakteristiky inteligentného dizajnu definované azda až príliš normatívne, treba oceniť snahu nahradiť súčasné vágne kritériá hodnotenia jasne stanovenými požiadavkami na dizajn

vychádzajúci z reálnych (a nie tých umelo vytváraných) ľudských potrieb a spoločenskej prospešnosti toho-ktorého produktu. Kritériá inteligentného dizajnu sa opierajú o široko definované požiadavky dizajnerskej ergonomie zahŕňajúcej nielen vzťah fyzických parametrov človeka k prostrediu, ale aj ergonómiu psychickú a organizačnú.³

Aký by teda „inteligentný dizajn“ mal byť? V prípade dopravy je vhodné uprednostniť tú hromadnú, ak sa však chceme dopravovať automobilom, potom by mal mať nízku spotrebu, obmedzené splodiny a hlučnosť, skromný neagresívny vzhľad a primeranú veľkosť (Škoda Superb už túto charakteristiku presahuje), nemafiánske priehľadné sklá umožňujúce neobmedzenú komunikáciu s okolím, ventiláciu namiesto klimatizácie, špičkové bezpečnostné a orientačné systémy, avšak pre prirodzené vnímanie situácie v priestore je vhodné pred navigáciu uprednostniť mapu. Inteligentne navrhnutý vysávač nie je automatický, ale naopak pomáha prirodzenými pohybmi precvičiť telo i schopnosť psychického vnímania a sústredenia. Inteligentné je aj opustenie diaľkového ovládania domácich prístrojov, pretože je jedným z predpokladov ergonomického sedenia s častejšími zmenami polohy tela. Inteligentný dizajn mincí by zasa mal umožniť tonálne, veľkostne i typograficky spoľahlivé a rýchle rozlíšenie v postupnej logickej nadväznosti od najvyššej po najnižšiu hodnotu. Podobným spôsobom sa v základnom rámci určenom sledovaním ergonomických parametrov dizajnu a akcentovaním jeho humánneho poslania venuje

Tomáš Fassati so spolupracovníkmi aj ďalším oblastiam dizajnu. Priznanou inšpiráciou sú pritom práce kritikov konzumne zameraného dizajnu Victora Papanka a Donalda Normana.

Záber zbierok Múzea umenia a dizajnu v Benešove je neobyčajne široký, hoci niektoré sféry dizajnu sú zastúpené len skromne a dokumentujú iba ich základnú charakteristiku. Okrem akvizícií bežných pre umeleckopriemyselné a dizajnerské múzeá, ako nábytok a ďalšie interiérové objekty či plagáty, sa benešovské múzeum zameriava aj na oblasti zbierané skôr technickými múzeami (fotopristroje, telefóny, zvukové a obrazové prístroje, výpočtovú techniku), ale napríklad aj na hračky, liturgické predmety, suveníry, statusové predmety a predmety charakterizované ako gýč. Z oblasti grafického dizajnu sú to tiež efemérne tlače, ako navštívenky, cestovné lístky, telefónne zoznamy a výročné správy. Nie všetky spomínané oblasti sú súčasťou stálej expozície, niektoré sú prezentované len v malých vitrínach. Tie sa venujú aj špecifickým „fenoménom“ dizajnu viazaným na jednotlivé firmy (fenomén Vitra, Apple, Thonet a TON, Botas, Tescoma) alebo materiál (fenomén bakelit). Osobitnú pozornosť venuje múzeu „fenoménu Bauhaus“. Zhromaždilo v našich končinách ojedinelú kolekciu produktov vyrábaných v súčasnosti podľa návrhov pedagógov a študentov tejto legendárnej vzdelávacej inštitúcie.

Keďže Múzeum umenia a dizajnu v Benešove sa dominantne orientuje na bežný dizajn pre obyčajných ľudí, snaží sa aspoň čiastočne modifikovať



Kávéové mlynčeky, exponáty z kolekcie Fenomén Braun a fotoaparáty zo zbierok MUD Benešov. Foto archív MUD Benešov.

obvyklú muzeálnu prax prezentácie artefaktov vo vitrínach a rámoch a priblížiť ju k bežnému fungovaniu dizajnu v kontexte, pre ktorý je primárne určený. Niektoré produkty si môžu návštevníci ohmatať a vyskúšať v laboratóriu ergonómie, na viaceré stoličky sa dá sadnúť. Formalizmus prezentácií obmedzených na „dívanie a divenie divákov“ sa snažia prekonať aj didakticky koncipované expozície vizuálnej gramotnosti, farieb a materiálov. Expozície stolovania sú zasa inštalované na skutočných stoloch.

Ten skutočne najobyčajnejší dizajn predstavuje „Byt zberateľa dizajnu“ s bežnými československými výrobkami zo štyridsiatych až osemdesiatych rokov uplynulého storočia. Škoda, že aj tie, ktoré boli vyrobené na Slovensku, sú prezentované ako české. Konzultácie s kurátormi Slovenského múzea dizajnu by iste pomohli spresniť identifikáciu niektorých produktov nateraz prezentovaných bez bližších údajov o výrobcach a dizajnéroch. Vzhľadom na príbuznú orientáciu oboch inštitúcií na demokraticky definovanú podobu dizajnu sa tu spolupráca v rôznych rovinách priam núka.

Uzavríme komentáre k Múzeu umenia a dizajnu v Benešove konštatovaním, že tejto inštitúcii sa úspešne darí posúvať konvenčnú prezentáciu formálne atraktívnych artefaktov, charakteristickú pre väčšinu súčasných múzeí a galérií dizajnu, smerom ku „kritike všedného dňa, (v ktorej) sa teoretici dizajnu a architektúry budú venovať množstvu bežných produktov“⁴ a k vnímaniu dizajnu ako služby bežným ľuďom.

Fakulta umení a dizajnu v Ústí nad Labem

Zatiaľ čo v benešovskom múzeu sa v charakteristike dizajnu akcentujú komplexne definované ergonomické parametre, iniciatívy viazané na Fakultu umení a dizajnu v Ústí nad Labem zdôrazňujú jeho sociálny rozmer. Krajské mesto Ústí nad Labem leží pod Krušnými Horami pri severnej hranici Čiech, od nemeckých Drážďan ho delí len 50 kilometrov. V roku 1991 tu bola založená Univerzita J. E. Purkyněho, na ktorej sa v rámci inštitútu a od roku 2000 samostatnej fakulty vyučujú výtvarné odbory včítane dizajnu. Fakulta umenia a dizajnu v roku 2011 rozvinula rozsiahly projekt zameraný na revitalizáciu kedysi významnej ústeckej štvrte Předlice. Tá sa ešte v období habsburskej monarchie stala významným industriálnym centrom, no po odsune nemeckého obyvateľstva po druhej svetovej vojne priemyselná výroba upadala a osídlenie utvárala najmä sociálne izolovaná rómska komunita. Život miestneho obyvateľstva bez reálnej perspektívy pozitívnej zmeny sa premietol do postupnej devastácie špecifickej industriálnej architektúry a plány na rozšírenie hnedouhoľného revíru do tejto oblasti ešte prehĺbili úpadok, ktorý sa nepodarilo zastaviť ani po roku 1989.

Študenti a pedagógovia Fakulty umenia a dizajnu UJEP sa v rámci projektu nazvaného *Univerzita Předlice* v spolupráci s architektmi, historikmi, reprezentantmi miestnej samosprávy, pracovníkmi neštátnych organizácií a predovšetkým miestnymi obyvateľmi



Výstava projektu Univerzita Předlice
v NG Praha – Veltržný palác.
Foto archiv Fakulty umenia
a dizajnu UJEP Ústí nad Labem.

hľadali stratégie intervenčných zásahov zahŕňajúcich postupy voľnej aj úžitkovej tvorby, ktoré by zastavili degradáciu Předlíc. Workshopy, prednášky a exkurzie určili oblasti záujmov jednotlivých tvorcov nadviazaných na konkrétne reálie, a práve realisticky koncipované dizajnérske projekty by skutočne mohli prispieť k zlepšeniu predlického prostredia i života miestnej komunity.⁵ V Čechách, ale i u nás by sme totiž mohli nájsť príklady premrhannej energie a prostriedkov pri projektoch, ktorých tvorcovia skôr naplňali vlastné ambície alebo upokojovali zlé svedomie majority spoločnosti, než poskytovali skutočnú pomoc „potrebným“. Jeden z účastníkov Univerzity Předlice, teoretik dizajnu Jaroslav Polanecký upozorňuje na to, že „dôstojnosť je často jediným luxusom“⁶ obyvateľov spoločensky vylúčených lokalít. Nie je teda šťastné, ak dizajnér napríklad pri navrhovaní mestského mobiliára dáva užívateľom „bez obalu najavo, že sú automaticky považovaní za vandalov a zlodejov“.⁷ Dizajnér by sa nemal pasovať do úlohy spasiteľa, ale mal by hľadať rovnováhu empatie a istého odstupu, mal by byť vnímavým pozorovateľom a poslucháčom, ale mal by „ponúknuť (užívateľom) nielen to, čo potrebujú a chcú, ale aj istý presah do oblastí vymykajúcich sa ich predstavivosti.“⁸

Spomeňme aspoň niektoré z návrhov vytvorených v rámci Univerzity Předlice, ktoré by sa postupne mali realizovať s potenciálom reálne zlepšiť život miestneho obyvateľstva. Študent ateliéru Dizajn interiéru Tomáš Černý navrhol prestavbu chátrajúceho

vyhoreného domu na zastávku MHD spojenú s bistro, ktoré by fungovalo ako sociálna dielňa. Malo by ísť o reálne aj symbolické prepojenie sociálne vyčlenenej štvrti s centrom mesta, o most medzi obyvateľmi mesta a jeho „geta“. K humanizácii rozpadajúcich sa industriálnych budov a priestoru medzi nimi by mohli prispieť návrhy dvoch študentiek ateliéru Dizajn keramiky, ktorých prednosťou je vypracované technické riešenie. Veronika Švábeníková je autorkou betónových obkladov cielene prerastených machom na fasády budov a Petra Hilarová vytvorila geometricky vzorované vegetačné mreže a veká kanálov. V podobe funkčného prototypu už bola v prostredí Předlíc osadená jednoduchá, ale kultivovaná lavička z plastových rúr a betónu Mikuláša Ungára z ateliéru Dizajn interiéru. Pozoruhodnú inováciu prináša exteriérový „reproduktor“ pre tínedžerov od študentov ateliéru Produktového dizajnu Aleša Kachlíka a Tomáša Sákru. Ide o betónový objekt, do ktorého je možné umiestniť mobilný telefón. Vďaka vnútornému profilu v tvare exponenciálneho zvukovodu umožňuje zosilnenie jeho zvuku.

Je isté, že všetky zo zaujímavých návrhov sa nepodarí realizovať a skutočnú hodnotu sociálne zameraného dizajnu napokon preverí až to, či ho miestni obyvatelia pozitívne prijímú. Oceniť však treba pokoru, s ktorou študenti k Univerzite Předlice pristupovali. Dizajnérske práce v školských ateliéroch obvykle naplňajú najmä predstavy svojich tvorcov a podobne zamerané projekty by mohli byť skutočnou „univerzitou“ pochopenia

spoločenskej zodpovednosti dizajnérskej profesie a premostením akademického vzdelávania s praxou. Zmienku si v tejto súvislosti zaslúži aj premena objektu niekdajšej Severočeskej armatúrky v Předliciach na „kultúrfabrikú“, v ktorej majú miesto výstavné priestory, tvorivé dielne, prednášky a inkubátor zameraný na profesijné uplatnenie absolventov Fakulty umenia a dizajnu UJEP.

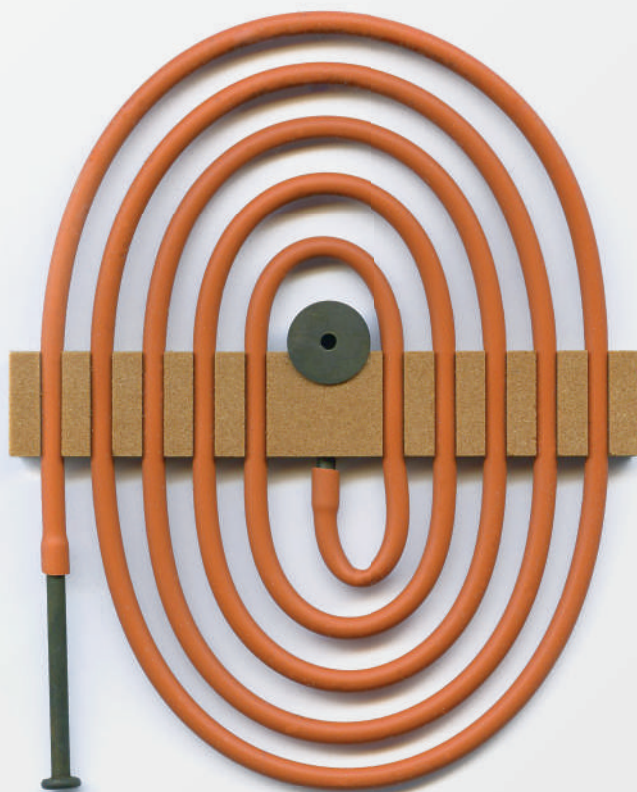
Iniciatívy sústredené okolo Múzea umenia a dizajnu v Benešove a Fakulty umenia a dizajnu v Ústí nad Labem sú prirodzene v mnohom odlišné. Vyplýva to zo samotnej podstaty fungovania muzeálnych a vzdelávacích inštitúcií. Spája ich však snaha sústreďovať sa na reálnu funkčnosť a spoločenskú osožnosť dizajnu, na to, aby dizajn zlepšoval život človeka a spoločnosti. Verme, že tieto princípy „iného dizajnu“ sa budú čoraz viac stávať súčasťou dizajnérskeho *mainstreamu*. ■

- 1 Michl, Jan: Příklady táhnou. O krizi bezpečné pedagogiky a (možné) budoucí roli uměleckoprůmyslových muzeí. In: Michl, Jan: *Funkcionalismus, design, škola, trh*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2012, s. 235 – 248.
- 2 Fassati, Tomáš: *SQ EQ IQ. Hledání inteligentního designu. Průvodce sbírkou a expozicí designu*. Muzeum umění a designu, Benešov, 2014, s. 10 – 13.
- 3 Fassati, ref. 2, s. 5.
- 4 Fassati, ref. 2, s. 3.
- 5 Koleček, Michal: Úvod. In: *Univerzita Předlice*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2012, s. 14.
- 6 Polanecký, Jaroslav: Design ve veřejném prostoru a design veřejného prostoru. In: *Univerzita Předlice*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2012, s. 73.
- 7 Polanecký, ref. 6, s. 72.
- 8 Polanecký, ref. 6, s. 73.

Mníchov a šperk

Text Viera Kleinová

Foto Die Neue Sammlung (A. Laurenzo),
Rainer Viertlböck, Slovenská národná galéria,
Dominik Parzinger, Tom Vack



Ak sa zaujímame o súčasný umelecký šperk, pravdepodobne vás netreba navigovať. Pre ostatných – hlavným mestom šperku je už pár desaťročí bezpochyby Mníchov. Každoročne sa tu na jar zlietnu šperkári, galeristi, študenti a zberatelia z celého sveta, aby tu v rámci veľkolepej férie nazvanej jednoducho Schmuck, vystavovali, stretávali sa, diskutovali. Nie je to však len raz ročne, keď sa šperk v Mníchove intenzívne skloňuje. Šperk má svoj permanentný priestor v tzv. Danner Rotunda – súčasťi poprednej svetovej zbierky dizajnu v Neue Sammlung – Medzinárodnom múzeu dizajnu Mníchov. Hoci sú múzeá, ktoré majú väčšie zbierky šperku, v Nemecku je to napríklad Schmuckmuseum vo Pforzheime, ktorého kolekcia z časového hľadiska mapuje obdobie piatich tisícročí a obsahuje dvetisíc šperkov, mníchovský súbor je osobitý zacielením na autorský šperk v medzinárodnom zábere. Okrem stálej zbierky Neue Sammlung usporadúva rôznorodé šperkárske podujatia – v čase konania Schmuck to býva výstava venovaná vždy nejakej zásadnej osobnosti svetového umeleckého šperku. Tento rok na jar to bola výstava Antona Cepku – zatiaľ najreprezentatívnejší výber tvorby nášho najvýznamnejšieho tvorcu šperku. Vo fokuse tohto textu nebude však len šperk, v prípade takej vplyvnej dizajnerskej inštitúcie, akou je Neue Sammlung, by bolo škodou nepozrieť sa aj na jej príbeh. Rovnako by sme si v prípade Mníchova neodpustili nespomenúť jeho závideniahodný „ostrov umenia“ – tzv. Kunstareal.

Otto Künzli:
Manhattan Piece,
1987. Hádice: guma,
kov, drevo (MDF).
Dar Otta Künzliho,
Die Neue Sammlung –
The International
Design Museum,
Mníchov. Foto
Die Neue Sammlung
(Alexander Lorenzo).

Nová zbierka

Neue Sammlung – Medzinárodné múzeum dizajnu je inštitúciou zastrešenou Slobodným štátom Bavorsko a v súčasnosti funguje v troch mestách – v Mníchove, Norimbergu (Nové múzeum umenia a dizajnu) a vo Weidene (Medzinárodné múzeum keramiky). Aby to nebolo také jednoduché – Neu Sammlung patrí do rodiny Pinakothek der Moderne, ktorú okrem nej tvoria Zbierka moderného umenia, Zbierka grafiky a Múzeum architektúry Technickej univerzity Mníchov. Spoločne zdieľaná budova poskytuje úctyhodných takmer 12 000 m² výstavného priestoru. Zdieľaná je aj základná idea – tekuté hranice medzi voľnou tvorbou, grafikou, dizajnom a architektúrou, dôraz na ich kooperáciu, a to s výrazne medzinárodným záberom. Neue Sammlung je považovaná za svetového lídra múzeí dizajnu. Hoci nevznikla v gründerských časoch zakladania umeleckopriemyslových múzeí, jej náplň od začiatku smerovala k zbieraniu dizajnu – dávno predtým, ako sa tento pojem naplnil svojím súčasným významom. Odkazuje k tomu napokon aj názov, ktorý bol vedomou revoltou voči praxi vtedajších umeleckopriemyselných múzeí.

Neue Sammlung sa od počiatku koncentrovala na zbieranie moderných, každodenných, typických produktov nadviazaných na priemyselnú výrobu. Idea založenia takto formovanej zbierky vznikla v prostredí nemeckého Werkbundu v roku 1907 a bola jednou z vrstiev jeho reformných snáh o spojenie umenia, remesla a priemyslu za podpory vzdelávacích a propagačných aktivít, ktoré mali viesť k zvýšeniu konkurencieschopnosti nemeckého priemyslu. Naplnila sa v roku 1925, keď zbierka oficiálne začala fungovať ako *Abteilung für Gewerbe Kunst* v rámci Bavorského národného múzea. A ak sa Kurt Schwitters už koncom dvadsiatych rokov 20. storočia pozastavoval nad neadekvátnymi priestormi múzea, „kočovanie“ pre Neue Sammlung

skončilo až v rokoch 2000–2002¹, keď boli postavené norimberské Nové múzeum umenia a dizajnu a mníchovská Pinakothek der Moderne. Stavba Pinakothek der Moderne je kritikou hodnotená ako úspešný príklad galerijného komplexu nového tisícročia,² aj keď mala pomerne komplikovanú genézu a pred niekoľkými rokmi dokonca musela byť kvôli trhlinám v rotunde na čas zatvorená. Rotunda na prízemí poskytuje viac ako dostatočný komunikačný/obslužný priestor a zároveň funguje ako miesto napríklad vernisáží. Presklená kupola rotundy zasa poskytuje veľmi príjemné prirodzené svetlo, rovnako ako obrovské okná v prízemí. Pravouhlá, obdĺžniková stavba s vloženou rotundou a s jasne odlíšiteľnými traktami pre jednotlivé typy zbierok uchováva časť pozoruhodnej kolekcie priemyselného, produktového, grafického dizajnu a úžitkového umenia 20. a 21. storočia. A ak sa akvizičný program od začiatku zamerával na to, čo by sme dnes nazvali priemyselným dizajnom, v ostatných desaťročiach sa okrem rôznych oblastí úžitkového umenia, grafického dizajnu a fotografie, záujem obrátil aj na nové polia dizajnu – počítačovú kultúru, japonský dizajn, športové vybavenie, či automobilový dizajn.³ V rámci permanentných prezentácií je dizajn predstavený v šiestich expozíciách – odporúčala by som určite nevynechať kolekciu dizajnu od roku 1900 do súčasnosti, ktorá poskytuje vyčerpávajúci náhľad na dejiny svetového produktového a priemyselného dizajnu. Vysoké, niekde až desaťmetrové stropy a otvorené, vzdušne riešené spojovacie priestory dodávajú stálým i meniacim sa objektom mimoriadnu pôsobivosť. Veľmi populárne sú v tomto zmysle dva paternostery – mohutné zariadenia, v ktorých rotujú dizajnérske objekty. Depozitáre múzea v podzemí zaberajú plochu 4 000 m², a okrem toho sa v suteréne nachádza aj stála expozícia moderného a súčasného svetového autorského šperku, tzv. Danner Rotunda.







Poklad v podzemí

Bola otvorená v roku 2004 – ale počiatky bavorského šperkárskoho boomu treba hľadať hlbšie. Tesne po skončení 2. svetovej vojny (1947) sa na tamojšej Akadémie der Bildenden Künste znovuotvorili zlatnícke ateliéry, ktoré pod vedením osvietených a erudovaných pedagógov a výrazných zlatníckych / šperkárskych osobností (Franz Rickert, Hermann Jünger, Otto Künzli) spravili zo šperku príťažlivú a nasledovateľnú tému.⁴ Ďalším dôležitým aspektom bol prvý mníchovský Veľtrh umeleckých remesiel (dnes Medzinárodný veľtrh umeleckých remesiel, ďalej IHM), ktorý sa konal v roku 1949.⁵ Dôvodom, prečo sa už od prvých ročníkov pozornosť organizátorov sústredila na šperk, bola silná koncentrácia výrobcov v oblasti a aj založenie dnešnej Staatliche Berufsfachschule für Glas und Schmuck v Kaufbeuren-Neugablonz.⁶ O desať rokov neskôr sa na pôde IHM zásluhou Herberta Hoffmanna, riaditeľa bavorského Handwerkspflege (Inštitútu pre ochranu remesla) a potom aj bavorského Werkbundu, otvára éra špeciálnej šperkárskej výstavy Schmuck, ku ktorej sa neskôr pripája množstvo ďalších sprievodných podujatí, nielen v areáli IHM, ale v celom meste. Priaznivá situácia, ktorá nastala vo vnímaní šperku v osemdesiatych rokoch, viedla Danner-Stiftung – jednu z významných mníchovských súkromných nadácií, aby svoj záujem, dovtedy zameriavaný na umelecké remeslo, zacielená aj na autorský šperk. Nadácia, ktorú v roku 1920 založila Therese Danner na pamiatku svojho zosnulého manžela, svoj zberateľský zámer podporila presvedčením o autonómii umeleckého šperku ako umeleckého druhu. Zároveň pokladala bavorské šperkárске a zlatnícke centrá za natoľko vplyvné a schopné rozvinúť živé medzinárodné výmeny, aby svoju rozsiahlu zbierku

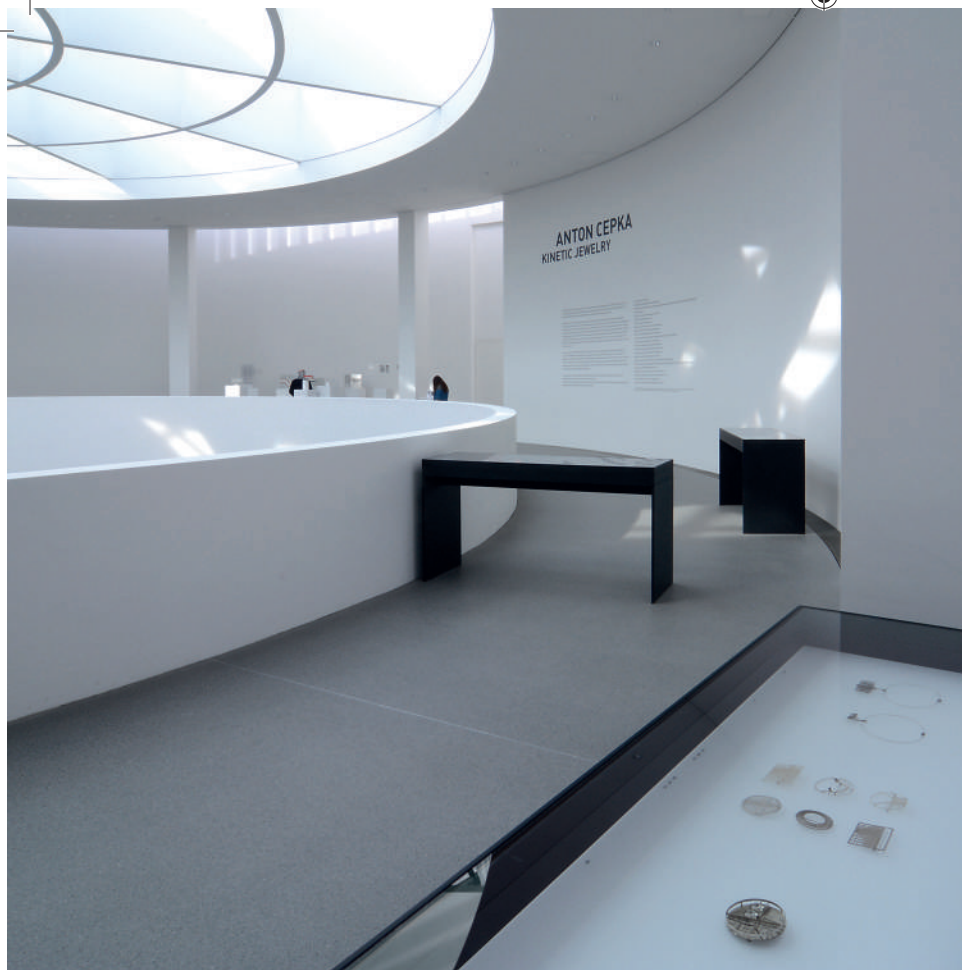
(takmer 500 kusov), sledujúcu šperkárске umenie po roku 1945, zverila od roku 1999 ako dlhodobú výpožičku práve Neue Sammlung. Ku konštitúovaniu významne pomohol aj veľkorýsý dar významného rakúskeho šperkára Petra Skubica, ku ktorému vzápätí pribudla donácia ďalšieho rakúskeho umelca Seppa Schmölzera a napokon dar kolekcie šperkov od súkromnej mníchovskej galérie Spektrum. Potrebu zásadnejšej šperkárskej intervencie cítil aj vtedajší riaditeľ Neue Sammlung Florian Hufnagl, ktorý kombináciou svojho „revolucionárskeho“ inštinktu a „hufnaglovského“ nasadenia, stálu zbierku šperku v Neue Sammlung uviedol do života. Miesto pre ňu našiel hlboko v srdci budovy, v mieste, kde sa rotunda dvíha zo zeme. Symbolicky plní úlohu akejsi schránky či pokladnice, osvetlenie v tomto suterénnom priestore vychádza z vitrín, ktoré žiaria svojím obsahom na pozadí pokojnej sivej, jediného ďalšieho farebného akcentu použitého v týchto priestoroch. Kurátorsky inštaláciu šperkov stovky domácich i medzinárodných autorov pripravili uznávané odborové authority a pedagógovia na mníchovskej Akadémii – Hermann Jünger a Otto Künzli. O niekoľko rokov dostáva šancu dať stálej prezentácii novú dynamiku nemecký šperkár mladšej generácie Karl Fritsch a v roku 2014 sa odohrala zatiaľ posledná reinštalácia zbierky, opäť pod taktovkou Otta Künzliho. A tentoraz už výlučne z „domácich“ zdrojov – Danner-Stiftung a vlastných zbierok. Kolekcia podáva výrečný obraz o premenách umeleckého šperku po 2. svetovej vojne, akcentujúc jednak klasikov žánru, ale aj nastupujúcu generáciu hlavne nemeckých tvorcov. V zbierke je zastúpený aj slovenský šperkár Anton Cepka, jeho tvorbu tu reprezentuje 13 šperkov, od neskorých šesťdesiatych rokov až do roku 2011.



Hermann Jünger: Náhrdelník, zlato, 1957.
Die Neue Sammlung - The International Design Museum, Mníchov. Permanentná výpožička z Danner-Stiftung, Mníchov.
Foto Die Neue Sammlung (Alexander Laurenzo).



Karl Fritsch: Prsteň, 2005. Oxidované striebro, karneol, ametyst, zafír, rubelit, sklo.
Die Neue Sammlung - The International Design Museum, Mníchov. Foto Die Neue Sammlung (Alexander Laurenzo).



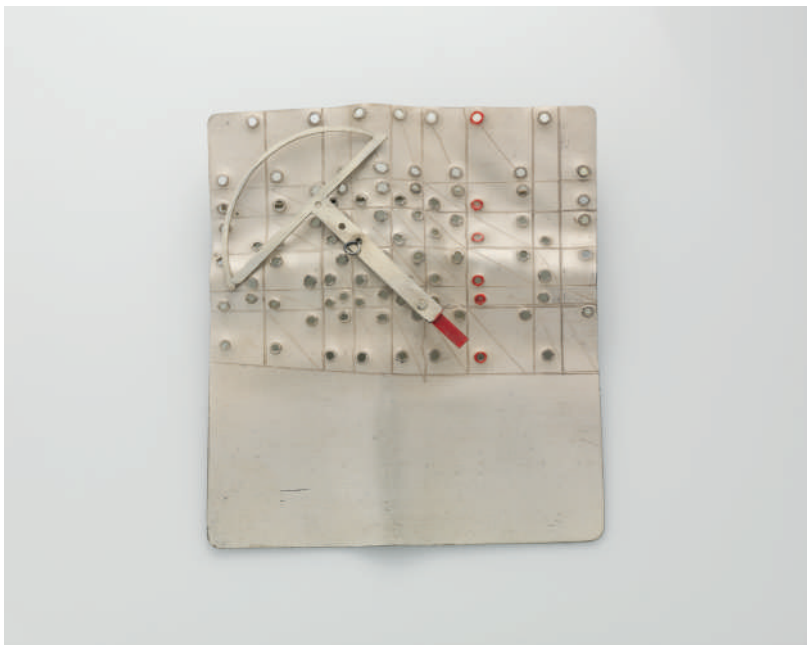
↑ Pohľad do expozície: Anton Cepka – Kinetický šperk. Foto Die Neue Sammlung – The International Design Museum, Mníchov (A. Laurenzo).

- ↗ Anton Cepka: Brošňa, 1963. Striebro. Slovenská národná galéria, Bratislava. Foto SNG.
- Anton Cepka: Brošňa, 1970. Striebro, farebný lak. Slovenská národná galéria, Bratislava. Foto SNG.
- ↘ Anton Cepka: Brošňa, 1968. Striebro, sklo, farebný lak. Slovenská národná galéria, Bratislava. Foto SNG.

Anton Cepka: Kinetický šperk

Jeden z jarných titulov v tohtoročnej dramaturgii Neue Sammlung mimoriadne potešil v prvom rade slovenských priaznivcov šperku. Svoju retrospektívnu výstavu, nazvanú *Kinetický šperk*, tu mal Anton Cepka – iniciálna osobnosť českého a slovenského šperku a dôležitá postava svetového umeleckého šperku druhej polovice 20. storočia. Výstava v Neue Sammlung predstavila reprezentatívny výber Cepkovej hlavne šperkárskej tvorby – kurátorka Petra Hölscher zozbierala viac ako 200 šperkov a objektov zo súkromných aj inštitucionálnych zbierok, z ktorých viaceré boli predstavené verejnosti po prvý raz. Okrem európskych to bol precízne komponovaný súbor šperkov, ktorý darovali americkému Dallas Museum of Art zberatelia Edward W. a Deedie Potter Rose. Príbeh tejto zbierky mimochodom korení v Európe – pochádza zo zbierky Inge Ansenbaumovej – zberateľky a galeristky, ktorá v sedemdesiatych až deväťdesiatych rokoch prevádzkovala jednu z najlepších šperkárskych galérií v Európe – Galerie am Graben vo Viedni.⁷

Jadro prezentovanej kolekcie pochádzalo zo Slovenskej národnej galérie, ktorá na výstavu poskytla celú svoju zbierku šperkov a objektov Antona Cepku, budovanú už od šesťdesiatych rokov 20. storočia (41 šperkov a objektov). Okrem toho sa na výstave objavili aj diela zo zbierok Mestského múzea v Bratislave, Slovenského národného múzea, či konvolúty z pražského UMPRUM, Moravskej galérie v Brne, Múzea Českého raja v Turnove, Severočeského múzea v Liberci a Múzea šperku a bižutérie v Jablonci nad Nisou. Významný priestor na výstave dostali výpožičky z verejných i súkromných zbierok v Nemecku – od usporiadateľskej inštitúcie, ktorá disponuje viac ako desiatkou Cepkových šperkov, cez renomované múzeá ako Schmuckmuseum vo Pforzheime, Badisches Landesmuseum v Erfurte, Museum für Kunst und Gewerbe v Hamburgu, významného šperkárskoho a zlatníckeho centra – Deutsches Goldschmiedehaus v Hanau. Zo súkromných galérií to boli prestížne šperkárské galérie z Mníchova – Galerie Spektrum, Galerie Seibert-Philippen, z Düsseldorfu malá kolekcia zo známej šperkárskej galérie Orfèvre (všetky spomínané galérie sú s Cepkom spojené výstavami, ktoré mu usporiadali, ale aj dlhoročnými profesionálnymi i priateľskými kontaktmi). Z súkromných výpožičiek boli na výstave zastúpené renomované európske súkromné zbierky, napr. Bollman (Viedeň), Boelen (Amsterdam). Výstava sa konala na vrchnom poschodí ústredného, rotundového priestoru, pod otvorenou kupolou. Veľkorysý, nečlenený minimalistický priestor s dostatkom svetla dával možnosť sústrediť sa na strohú, čistú inštaláciu diel, zasadených do nenápadných čiernych vitrín. Spôsob inštalácie potlačil aj niekedy rušivý element textovej informácie priamo na vitríne, návštevník mal možnosť jednotlivé šperky čítať pomocou sprievodcu v novinovej forme. Petra Hölscher výstavu koncipovala s cieľom



predostrieť publiku veľkorysý vstup do krajiny Cepkových šperkov. S možnosťou sledovať jeho svojbytnú autorskú metódu, ktorú najširšie rozvinul práve v šperku. Súčasťou výstavy bola aj menšia kolekcia modelov k realizáciám do architektúry, Cepkov rozsiahly súbor kresieb a návrhov na výstave zahrnutý nebol. Výstavu sprevádzala monografia Antona Cepku, prevzatá zo slovenského vydavateľstva Virvar ako 2. vydanie v nemecko-anglickej verzii (pozri *Designum* 1/2014).

V roku 2016 sa výstava v modifikovanej verzii vráti na Slovensko – prezentácia v Slovenskej národnej galérii v istom zmysle nadviaže na záujem, ktorý táto inštitúcia autorovi venuje aj vo svojom výstavnom programe. Po prvýkrát sa Cepka v SNG samostatne predstavil v roku 1978. Ostatný výber jeho tvorby bolo možné vidieť v rámci výstavy *Tekutý čas: 20 rokov Ateliéru S_M_L_XL Kov a šperk VŠVU* v Bratislave v roku 2012, veľkú retrospektívu jeho tvorby usporiadala SNG v roku 1996. Jeho práce boli súčasťou všetkých šperkárskych výstav, ktoré SNG realizovala (doma i v zahraničí), rovnako ako Stálej expozície úžitkového umenia, dizajnu a architektúry v deväťdesiatych rokoch. Cepkova tvorba je mimoriadne cenená najmä v zahraničí, už od momentu jeho razantného vstupu na medzinárodnú scénu, čo bolo práve v Mníchove v roku 1964, keď jeho diplomová práca získala Bavorskú štátnu cenu a Zlatú medailu na Medzinárodnom veľtrhu umeleckých remesiel. Odvtedy je súčasťou všetkých významných šperkárskych prehliadok i publikácií venovaných dejinám/súčasnosti umeleckého šperku. Jeho diela sú okrem už spomínaných súkromných i verejných zbierok zastúpené aj v Stedelijk Museum, Amsterdam, The Museum of Fine Arts, Houston, Metropolitan Museum of Art, New York, Los Angeles County Museum of Art, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Na záver: Projekt Kunstareal Mníchov

Pre slovenského návštevníka, zvyknutého na podvyživené pomery slovenských galérií a múzeí, je návšteva mníchovského Kunstareal tak trochu zjavením. Na veľkorysom priestore, zasadenom do parkovej krajiny, sídli 18 múzeí a výstavných siení, viac ako 40 galérií a kultúrnych inštitúcií a šesť vysokých škôl. Kunstareal ako projekt zabezpečujúci synergické riešenia kultúrnej prevádzky na národnej i medzinárodnej úrovni, bol spustený v roku 2012. Nevznikol však na zelenej lúke, Maxvorstadt, štvrť, v ktorej sa objekty nachádzajú, je prvou plánovanou urbanistickou expanziou v Mníchove. V zmysle poststredovekého rozširovania mesta malo pod kuratelou bavorského kráľa Ľudvíta I. začiatkom 19. storočia vzniknúť veľkolepé entré do mesta s centrom na námestí Königsplatz. V klasicizujúco-romantickom háve, s vencom uvitým z umenia, histórie a náboženstva sa tak mal splniť jeho sen o Mníchove ako Aténach na Isare. Hoci sa pôvodná myšlienka realizovala len fragmentárne, progresívne riešenie štvrte⁸, založené na 200-metrovej mriežke, s cieľom vytvoriť akési záhradné mesto v zelenom rastru a v ňom rozptýlenými budovami, je čitateľné aj dnes. Prvé múzeum – Glyptotéka, bolo postavené medzi rokmi 1816 – 1830 Leom von Klenzeom, zatiaľ ostatný objekt – NS-Dokumentationszentrum (Dokumentačné centrum dejín národného socializmu), bol otvorený v máji tohto roku. Štvrť, v ktorej sa v priebehu histórie striedali demonštrácie politických ambícií s kultúrnym/komunitným niveau⁹, sa od deväťdesiatych rokov 20. storočia stáva predmetom verejnej diskusie o ďalších možnostiach cieleného sprostredkovania umenia a vzdelávania. Z iniciatívy Nadácie Pinakothek der Moderne sa v roku 2009 projekt Kunstareal dostáva do pohybu. Misiou týchto snáh bolo demokratizovať umeleckú štvrť pre všetky vrstvy návštevníkov, zintenzívniť prepojenia medzi jednotlivými

inštitúciami, zvýšiť komunikatívnosť objektov i otvorených priestorov, syntetizovať tradíciu otvorenú budúcnosti. A ako vyzerá projekt dnes? Areál, centrováný námestím Königsplatz a budovami Pinakoték, strieda trochu monštróznou monumentalitu klasicistických stavieb (Propyläe, Glyptotéka, Antikensammlung) s prestavbami starších objektov (Lenbachhaus), ale aj početnými novšími objektmi – od budovy Pinakothek der Moderne cez keramikou obložené Múzeum Brandhorst či rozsiahle Múzeum egyptského umenia. Objekty si zásluhou pôvodnej mriežky zachovávajú svoju autonómiu, skutočne veľkorysý, zväčša parkový charakter otvorených priestorov je závideniahodnou možnosťou pre prezentáciu umenia v exteriéri, ale funguje aj ako živé miesto na rôzne oddychové aktivity pravidelných i jednorazových návštevníkov. Vzhľadom na rozptýlenosť jednotlivých objektov, je pomerne náročné využívať areál na spôsob instantného turistu preferujúceho štýl galop. Ak sa unavíte, môžete vždy naskočiť na autobus miestnej dopravy, ktorý tu premáva z neďalekej železničnej stanice a pokračovať napríklad do centra. Ak však viete, čo vás zaujíma, môžete tu vo vynikajúcej kvalite vidieť umenie od prehistórie až po súčasnosť, navštíviť nespočetné množstvo sprievodných akcií, nakúpiť si v dizajňošopoch, ktorými disponuje každé múzeum i galéria alebo len tak oddychovať v kaviarni, kde vás počastujú vynikajúcou kávou za len čosi viac ako euro. Projekt Kunstareal vznikol do veľkej miery na báze občianskej angažovanosti (napríklad budova Pinakothek der Moderne bola postavená na základe zbierky, v ktorej sa napokon zišlo 13 miliónov eur) a verejnosť sa eminentne o fungovanie múzeí zaujíma. Poučný, aj keď ťažko povedať, do akej miery pre náš kontext prenosný príbeh mníchovského ostrova umenia si však určite zaslúži naše objavovanie. ■

- 1 Existovali síce plány na výstavbu nových budov, ale k reálnym krokom dochádza až po roku 1990, o niečo neskôr (1994) vzniká nadácia Pinakothek der Moderne, ktorá poskytne počiatočný kapitál a stavby sa realizujú ako štátne.
- 2 Autorom Pinakothek der Moderne je nemecký architekt Stephan Braunfels, stavba získala viacero domácich architektonických ocenení. K jeho ďalším významným architektonickým realizáciám sa radia komplexy vládných budov v Berlíne (Marie-Elisabeth-Lüders-Haus a Paul-Löbe-Haus).
- 3 Turbulentný rozvoj múzea – vizionárske, v medzinárodnom kontexte cenené výstavy a aktivity a bezprecedentne intenzívna akvizičná činnosť v ostatných desaťročiach nesú značku Florian Hufnagel. V Neue Sammlung pôsobil tento nemecký kunsthistorik, pokladaný za jednu z najdôležitejších svetových autorít v oblasti dejín dizajnu, od roku 1980, od 1990 do 2014 ako riaditeľ, a bol hybnou silou jej domáceho i zahraničného rozvoja (vrátane presadenia stavby Pinakothek der Moderne, konštituovania Kunstareal či založenia zbierky autorského šperku).
- 4 Hölscher, Petra: Anton Cepka a Mníchov. In: Cepka, Matúš (editor): *Anton Cepka*. Bratislava: Virvar, 2013, s. 193.
- 5 Hölscher, ref. 4, s. 193.
- 6 Hölscher, ref. 4, s. 194. V tom istom roku vznikli aj ďalšie veľtržné akcie zamerané na rôzne oblasti spotrebného priemyslu, žiadna z nich sa však nezaoberala umeleckým remeslom – Ambiente/Kolín nad Rýnom, Möbelmesse/Kolín, IGEDO/Düsseldorf, Spielwarenmesse/Norimberg.
- 7 V máji tohto roka predstavilo dallaské múzeum svoju novú, spektakulárnu akvizíciu – prostredníctvom Deedie Potter Rose – dlhoročnej donátorky múzea získalo jednu z najlepších svetových zbierok moderného a súčasného šperku – kolekciu 700 šperkov Inge Asenbaumovej. Zbierka, ktorá vynikajúco dokumentuje premeny a vývoj šperku ako nezávislej umeleckej formy, bola pomenovaná The Rose-Asenbaum Collection.
- 8 Projekt vznikol v spolupráci záhradného architekta a urbanistu Friedricha Ludwiga von Sckella (1750 – 1823) a architekta Carla von Fischera (1782 – 1820) a je považovaný za jednu z prvých realizácií tohto druhu v Európe.
- 9 Kontroverzný náboj štvrť získala ako sídlo nacistickej NSDAP počas tretej ríše. Viac o dejinách tejto štvrte najnovšie: Bauer, Richard: *Maxvorstadt – Zeitreise ins alte München*, München, 2013.

des-
ignblok

15



22. – 27. 10. ¹⁵
Designblok

17. ročník
Prague Design and Fashion Week
www.designblok.cz

Designblok podporují tyto instituce: městská část Praha 7, Velvyslanectví Nizozemského království, Vlámské zastoupení, CzechTourism, Česká centra, EUNIC, Francouzský institut v Praze, Polský institut v Praze, Rakouské kulturní fórum v Praze
Oficiální dodavatelé: AMBIENTE RESTAURACE, fusion hotel prague, Heineken, Parfumerie Douglas, SONBERK, Veuve Clicquot, XEROX Czech Republic
Podpora výstavy Designblok Diploma Selection / Czech Section: T-Mobile Czech Republic
Mediální partneři: Architekt, Art+Antiques, CZECHDESIGN., Design&Home, Dolce vita, Dotyk, EARCH., elle.cz, ERA21, ELLE Decoration, Flash Art, H.O.M.I.E., iconiq.cz, lidovky.cz, Marianne Bydlení, MAUDhomme, Radio1, SOFFA, Travel Fever
Zahraníční mediální partneři: Atrium, Designum, H.O.M.E., Flash Art, H.O.M.I.E

Partneři:

Hlavní mediální partneři:

Exkluzivní outdoor partner:

Hlavní partneři:

Generální partner:

Deloitte
Výstaviště Praha Holešovice

LIDOVÉ NOVINY

Český rozhlas

ELLE

REFLEX

BigBoard
MĚSTSKÝ MOBILIÁR

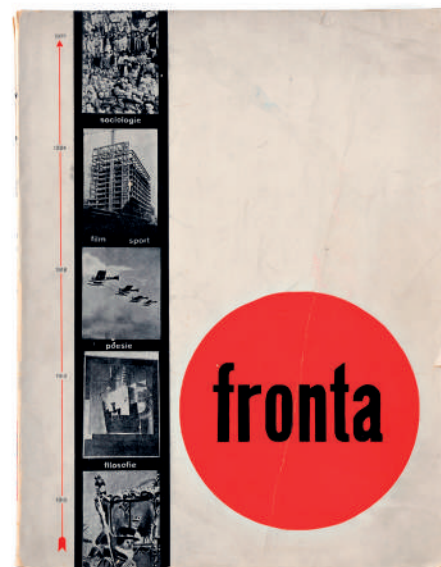
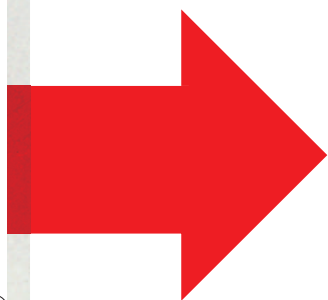




Zdeněk Rossmann a Brno. Nové objavy

Text Marta Sylvestrová

Foto archív Moravskej galérie v Brne



Fronta: medzinárodný zborník súdobej aktivity, obálka brožúry, Brno, 1927. Majetok MG v Brne.

Prezentácia československej medzivoj-
novej vizuálnej kultúry sa nezaobíde
bez zastúpenia architekta a grafického
dizajnéra Zdeňka Rossmanna (1905 –
1984). Zborník medzinárodnej avant-
gardy *Fronta* (1927) v jeho úprave je vô-
bec prvou publikáciou, v ktorej je u nás
použitý malopis¹ podľa vzoru Bauhau-
su, a to zhruba o tri roky skôr, než ho
akceptoval zástanca novej typografie
Karel Teige. Rossmannov fotomontáž-
ny plagát pre výstavu *Civilisovaná žena /
Civilisierte Frau*² z roku 1929, ktorý mo-
hol úspešne zarezonovať práve v čes-
ko-nemeckom brnianskom prostredí³,
na ktorom mužská ruka s nožnicami
odstrihuje zo ženského účesu vrkoč, je
nespočetnekrát reprodukovanou me-
taforou zmeny v duchu modernizácie
podľa vžitého starého nemeckého prí-
slovie „odstrihávať staré vrkoče“ z čias,
keď sa pruským úradníkom a voja-
kom v rámci osvietenských reforiem
odstrihávali na parochniach vrkoče.

Výstava s názvom *Horizonty moderniz-
mu* v Umeleckopriemyselnom múzeu
Moravskej galérie v Brne (od 15. mája
do 13. septembra 2015) uvádzala
prvýkrát tvorbu tohto pozabudnu-
tého modernistu v celej šírke médií,
ktorými sa počas medzivojnových aj
povojnových rokov zaoberal. Prináša
ukážky jeho diel v architektúre, grafic-
kom dizajne, typografii, scénografii,
výstavníctve, fotografii, pedagogike
a publicistike. Vedľa nich sú na výstave
zastúpené aj ukážky prác Lászlóa
Moholy-Nagya, Jana Tschicholda,
Herberta Bayera a ďalších osobností
medzinárodnej avantgardy, ktorých
tvorbou sa mladý Rossmann inšpiroval.

← Zdeněk Rossmann, 1927.

Foto: neznámy autor. Rodinná pozostalosť.



Radim Babák, Ondřej Tobola, štúdio Hippos:
realizácia výstavnej expozície Horizonty
modernizmu. Moravská galéria v Brne, 2015.



Kruh 1, číslo 1, obálka časopisu,
október 1925. Súkromná zbierka.

Dizajn výstavnej expozície navrhli Radim Babák a Ondřej Tobola zo štúdia Hippos v minimalistickom rossmannovskom duchu. Nosnú osnovu inštalácie vytvárala nabielo natretá drevotrieková A-stena, ktorá diagonálne pretínala vstupný priestor a priľahlú bočnú výstavnú sálu. Mala pôvodne vychádzať pred aj za budovu ako plošná biela linka – pútač pre okoloidúcich chodcov na ceste, chodníku a na dlažbe v priestore zadného nádvorja. Vo výstavných sálach boli na podlahe rozmiestnené červené obruče hulahop, ako výzva pre návštevníkov, ktorí si mohli prehliadku spestriť cvičením. Architekti tak odkazovali okrem iného k Rossmannovmu aktívnemu členstvu v boxerskom oddiele Vysokoškolského športu v Brne (okolo roku 1928) a k jednému zo základných prvkov modernistického dizajnu, ktorý Rossmann použil na obálke jediného čísla ostravského

literárneho časopisu *Kruh*, vydaného v roku 1925. Výstavu sprevádzala prvá Rossmannova monografia,⁴ prinášajúca špecializované štúdio medzinárodného autorského tímu, v ktorom spojili svoje bádateľské úsilie vedľa spoluautorov výstavy a editorov publikácie Marty Sylvestrovej a Jindřicha Tomana teoretici a historici umenia a dizajnu Karel Císař, Jitka Ciampi Matulová, Sonia de Puineuf, Lubomír Longauer, Helena Maňasová Hradská, Markéta Svobodová a David Valůšek.

Zo vzájomnej výmeny bádateľských poznatkov vzišli nové objavy v poznaní Rossmannovho diela i jeho dramatických životných osudov, o niektorých zásadných sa tu zmieňujeme. Monografiu upravil Robert Vojtěch Novák tak, že do jej čiernobieleho konceptu s červenými akcentmi zakomponoval geometrické grafické motívy, ktoré vybral z hlavných Rossmannových knižných úprav.



Moravská galéria týmto projektom vrátila všestrannú umeleckú osobnosť Zdeňka Rossmanna do povedomia kultúrnej verejnosti v prostredí, v ktorom v dvadsiatych rokoch minulého storočia vytvoril svoje hlavné rané diela. Aj po návrate zo štúdií na Bauhause a pobytu v Paríži jeho intenzívne pracovné a priateľské kontakty s Brnom pokračovali, a to aj počas bratislavského pedagogického pôsobenia na ŠUR v rokoch 1931 – 1938. Sem sa aj po vypovedaní zo Slovenska začiatkom roka 1939 na čas opäť vrátil ako vedúci ateliéru grafického dizajnu na brnianskej Škole umeleckých remesiel.

Do Brna prišiel Rossmann študovať architektúru koncom septembra roku 1923. Medzi jeho spolužiakmi nebol nikto z neskôr významných brnianskych architektov. Zaujímavé je, že veľké percento uchádzačov o vzdelanie na fakulte architektúry vtedy tvorili emigranti

z Ruska a Ukrajiny, ktorým sa mladý československý štát zaviazal poskytnúť vzdelanie. K Rossmannovým priateľom, s ktorými neskôr spolupracoval na niektorých zákazkách, patrili študenti z vyšších ročníkov – architekti Mojmir Kyselka, Eduard Stavinoha, Bohumil Tureček a Václav Roštlapil. Medzi profesormi mali na Rossmanna najväčší vplyv maliar Jaroslav Král (pod jeho vplyvom sa Rossmann jeden čas rozhodoval, či sa nemá stať radšej maliarom) a ľavicový architekt Jiří Kroha, ktorého *Sociologický fragment bývania*, prezentovaný na Výstave stavebníctva a bývania v Brne 1933 ako vedecky sociologický rozbor podmienok bývania, bol presne tým modernistickým urbanistickým smerom, ku ktorému sa Rossmann v architektúre od začiatku prikláňal.⁵ V študentskom divadle Akademická scéna zrejme stretol svoju budúcu ženu, ktorá vystupovala v hlavnej úlohe v predstavení *Rej Pej Revue* (podľa West Pocket revue, W+V)

pod umeleckým menom Maru Norová. Odtiaľ potom vzišli aj jeho kontakty s Františkom Kožíkom (ktorému upravil knihu *Cristobal Colón*) a s neskorším redaktorom *Pestrého týždňa* a *Sveta v obrazoch* Vladimírom Rýparom. Avšak najpodstatnejšiu úlohu malo pre Rossmanna zoznámenie s brnianskymi intelektuálmi Jiřím Mahenom (ktorý Rossmanna priviedol k práci pre brnianske divadlo), Františkom Halasom a Bedřichom Václavkom. V roku 1925 už Rossmann ako aktívny člen brnianskeho Devětsilu navrhoval pozvánky a plagáty pre študentské aj umelecké spoločenské udalosti. Svedčia o jeho znalosti zásad novej typografie, konštruktivismu a neoplasticizmu, ktoré poznal z avantgardných časopisov (revue *Bauhaus* a i.), z publikácií, ktoré vychádzali v edícii Bauhausbücher a z prednášok Lászlóa Moholy-Nagya a Thea van Doesburga, prednášajúcich v Brne v roku 1925 na pozvanie Devětsilu.



1

1. Revo, *Perníkové srdce - básně*, 3. zv., obálka, úprava a ilustrácia brožúry. Avion Brno, 1928. Súkromná zbierka.
2. *Nový dům*, obálka výstavného katalógu, Brno, 1928. Majetok MG v Brne.
3. *Exhibition of the Contemporary Culture in Czechoslovakia*, obálka brožúry, Brno 1928. PNP Praha.
4. Karel Marilaun: *evropan adolf loos*, obálka a úprava brožúry, Brno, 1929. Majetok MG v Brne.
5. *Žena doma*, obálka brožúry, Brno 1929. Majetok MG v Brne.
6. Karel Kapoun, *Neviditelná popelnice - básně*, obálka brožúry, Olomouc, 1938. Súkromný majetok.
7. Jaroslav Zatloukal: *Proměny*, obálka bružúry, Brno, 1939. Majetok MG v Brne.

Zásadným objavom umožňujúcim objasniť Rossmannove medzivojnové obdobie, je jeho korešpondencia s Bedřichom Václavkom, ktorú viedol sústavne od roku 1925 až do Václavkovho odchodu do ilegality v apríli r. 1940.⁶ Václavek sa staral o Rossmanna aj Halasa, podporoval ich v ich umeleckých snahách morálne aj finančne, čo sa odrazilo vo vzájomnej spolupráci v redakcii brnianskeho satirického denníka *Šlehy*, v *Pásme*, v druhom čísle *Disku* a *Fronte: medzinárodnom zborníku súdobej aktivity*, vydanie ktorého museli v konečnej fáze priprav sami zafinancovať, zaistení ručením Jiřího Mahena.

Koncom roka 1927 opustil Rossmann vysokoškolské štúdiá, ktoré ho, okrem Krohových prednášok, úplne neuspokojovali. Zapojil sa do priprav Výstavy súdobej kultúry, ako člen jej reklamného štúdia navrhoval výstavné tlačoviny vrátane firemných tlačovín,

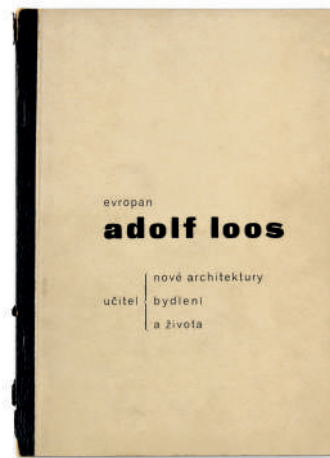
letákov, upravoval výstavné katalógy a s Václavkom napísal úvod ku katalógu moderného bývania *Nový dom*. K otvoreniu navrhol funkcionalistickú pozvánku, ktorá vizuálne korešponduje s obálkou katalógu. Mal už teda povedomie o jednotnej vizualite propagačných tlačovín, ako boli rozvíjané na Bauhause, kam sa do študijného programu pod vedením Hannesa Mayera túžil zapísať. Umožnilo by mu to zavŕšiť vysokoškolské vzdelanie a rozvíjať jeho zásady po návrate do Brna na zjednotených brnianskych odborných školách, ktorých výstavbu podľa Fuchsovho projektu od roku 1930 plánoval mestský stavebný úrad. Výstavba bola postupne odkladaná a nakoniec sa od nej po vzniku protektorátu upustilo.⁷ Aj keď Rossmannovu žiadosť na ministerstvo školstva o štipendium na ročný pobyt na Bauhause podporili svojimi odporúčaniami Václavek a Mahen, nebola



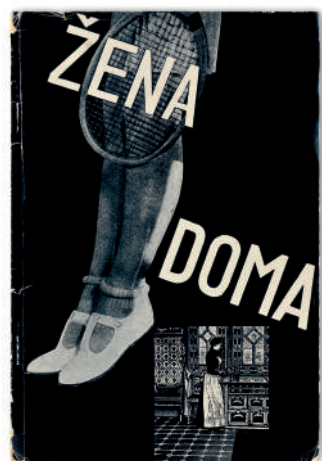
2



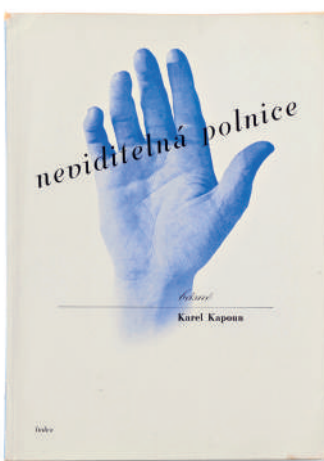
3



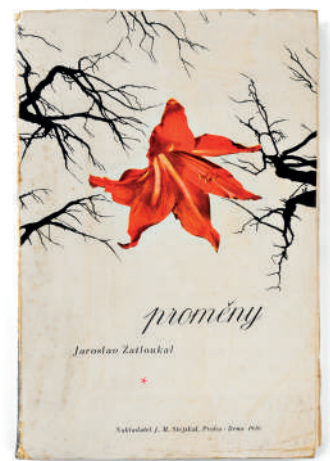
4



5



6



7

vypočutá. Nastúpil teda ako štipendista Zväzu československého diela prax vo firme moderného nábytku SBS Jána Vaňka a zapojil sa za jeho podpory do príprav Výstavy moderného obchodu (VMO) v Brne 1929. Prekvapujúcim sa stal objav návrhu Rossmannovho plagátu zo zbierky modernej kresby Moravskej galérie v Brne v štýle art deco z konca roka 1928. Zúčastnil sa s ním na súťaži na plagát Výstavy modernej ženy, ktorá bola súčasťou výstavného programu VMO. V súťaži zvíťazil návrh plagátu od Eduarda Miléna a Rossmann pre výstavu navrhol katalóg s názvom *Žena doma* (edícia *Index*, Brno, 1929). To všetko je však zdrojom častých omylov: v odbornej literatúre býva táto výstava často zamieňaná za výstavu *Civilizovaná žena*, ktorá sa konala až na prelome rokov 1929 – 1930 z iniciatívy a za finančnej podpory Jána Vaňka. Usporiadal ju v pavilóne spolku Aleš

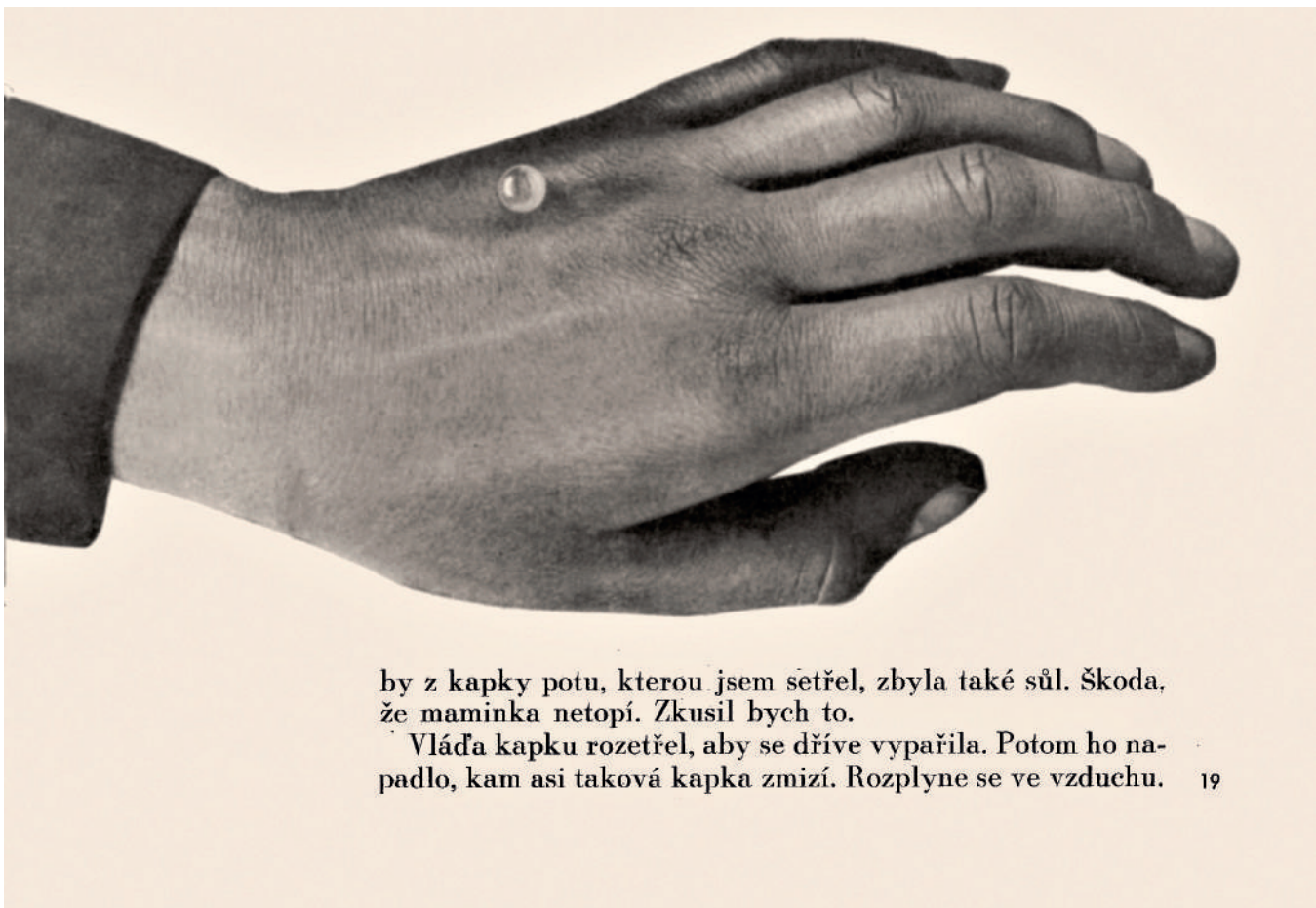
v centre Brna na Žerotínovom námestí. Bola reakciou na neuspokojivé vyznenie Výstavy modernej ženy na brnianskom výstavisku organizovanej v rámci VMO v piatich výstavných pavilónoch. Komorná výstava *Civilizovaná žena* prezentovala ukážky moderného nábytku Vaňkovej firmy SBS, návrh Rossmannovej kuchyne (ktorá sa objavila aj v jeho návrhu scény pre divadelné predstavenie Šaldovho *Dieťaťa*) a nohavicové kostýmy podľa návrhu Boženy Hornekovej (Rothmayerovej) pre emancipované ženy. V jej pozostalosti sa zachovalo 13 originálnych fotografií z pôvodnej výstavnej expozície, ktoré sú ďalším unikátnym objavom prezentovaným na tohtoročnej brnianskej výstave.

Od roku 1930 bol Rossmann zamestnaný v štúdiu Bohuslava Fuchsa a koncom roka zhromaždil dostatočné finančné prostriedky (doplnené

finančné pôžičkou od Václavka), aby mohol snáď záverom roka odísť na vytúžený Bauhaus, kde už od jesene študovala fotografiu v ateliéri Waltera Peterhansa jeho snúbenica Marie Doleželová. Bolo to však už pol roka po odchode Hannesa Mayera do Moskvy, a tak sa zapísal ako hospitant v ateliéri architekta Ludwiga Hilberseimera. Prvé listy od Rossmanna, ktoré posielal Funkemu a Václavkovi, pochádzajú z februára 1931. V máji potom už píše Václavkovi z Paríža. Jediný obrazový materiál k Rossmannovmu pobytu na Bauhause pochádza z náhodne objaveného fotoalbumu Marie a Zdeňka Rossmannovcov, ktorý až do mája roku 2014 spočíval zabudnutý v pozostalosti Rossmannovej dcéry, textilnej výtvarníčky Jany Paulovej. Boli objavené pri upratovaní Rossmannovým zaťom Pavlom Paulom v Řenkově na Milevsku. Album ukrýval dokumentárne fotografie z Bauhausu

kapka vody

Pro děti napsal Josef V. Pleva



by z kapky potu, kterou jsem setřel, zbyla také sůl. Škoda, že maminka netopí. Zkusil bych to.

Vláda kapku rozetřel, aby se dříve vypařila. Potom ho napadlo, kam asi taková kapka zmizí. Rozplyne se ve vzduchu. 19



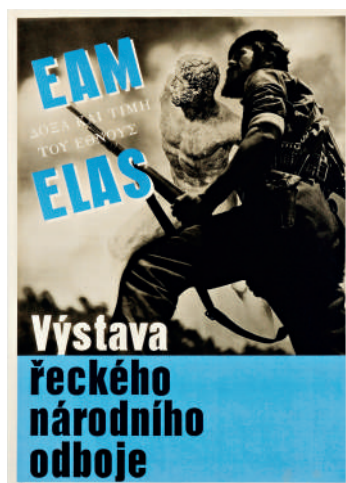
2



3



4



5



6



7

1. Josef Věromír Pleva, *Kapka vody*, obálka s montážou a úprava knihy. Index Olomouc 1935. Majetok MG v Brne.
2. *Navštívte Mestské muzeum Bratislava ČSR*, plagát, 1935. Majetok UPM v Prahe.
3. *Všetchny do práce po boku mužů! Mladým ženám v protektorátě*, plagát, 1943. Majetok UPM Praha.
4. *Index*, foto Jaromír Funke, kresba Georg Grosz, propagačný plagát, 1934. Majetok SMD-SDC Bratislava.
5. *EAM – ELAS* – plagát k výstave, 1947. Majetok MG v Brne.
6. Elo Šándor: *Skúsenosti z cesty po SSSR*, Bratislava 1936. Majetok MG v Brne.
7. *Budujeme lepší zítřek práci v Řiši*, plagát, 1943. Ne boltai! – A Collection of 20th Century Propaganda.

v Dessau, z politickej demonštrácie v Lipsku, z prázdninového pobytu pri mori a tiež originály umeleckých fotografií z Paríža, ktorých autorkou je Marie Rossmannová. O rok neskôr potom boli publikované v *Indexe*.

Po odchode z Bauhausu zažíval Rossmann na čas existenčnú neistotu. Zvažoval, či sa nemá vydať za Hannesom Mayerom do Moskvy, nakoniec zamieril aj s manželkou hľadať zamestnanie v niektorom z architektonických štúdií v Paríži, avšak v čase hospodárskej krízy neúspešne. Na základe odporúčani Lászlóa Moholy-Nagya a Jana Tschicholda získal potom od októbra 1931 miesto pedagóga na tzv. bratislavskom Bauhause, a tak začala nová, osemročná, najšťastnejšia rodinná aj tvorivá a pedagogická etapa jeho života, o ktorej však už podrobne pojednáva publikácia Lubomíra Longauera *Vyzliekanie z kroja* (Bratislava, 2014). ■

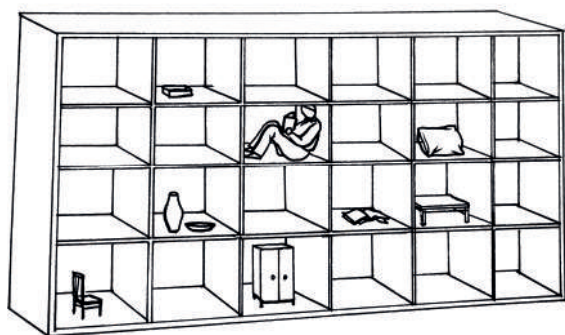
- 1 Malopis je spôsob sadzby ovplyvnený konštruktivistami s vylúčením veľkých písmen.
- 2 Názov je uvedený podľa titulu na plagáte, správne: Zivilisierte Frau.
- 3 Pozri: Jindřich Toman, Zdeněk Rossmann a jeho čítanie modernizmu. In: Zdeněk Rossmann. *Horizonty modernizmu*. Moravská galéria v Brne. 2015, s. 16.
- 4 K Rossmannovmu dielu dosiaľ existoval jediný katalóg z roku 1983, ktorý spoločne s autorom rok pred jeho úmrtím zostavila Oliva Pechová pre jeho výstavu v Galérii u Rečických v Prahe s názvom Zdeněk Rossmann 1983 – Typografia, divadelné scénografie, muzeológia.
- 5 V lete 1931 Rossmann hľadal usilovne zamestnanie. Zvažoval možnosť nastúpiť ako asistent Jiřího Krohu na fakulte architektúry v Brne, pozri: Rossmannov nedatovaný list Václavka zo Starých Hamrov, leto 1931, PNP LA, fond Bedřich Václavek.
- 6 Za upozornenie na túto korešpondenciu, uloženú v Literárnom archíve Pamätníku národného písomníctva v Prahe, ktorú som márne hľadala v brnianskych archívoch, ďakujem Markéte Svobodovej.
- 7 Bohuslav Fuchs. Verejná ideová súťaž na obstaranie náčrtov na stavbu skupiny budov pre Moravskú zemskú radu živnostenskú a Krajinský úrad pre zvelaďovanie živností, pre ústrednú budovu živnostenských škôl pokračovacích Veľkého Brna, pre Vyššiu štátnu priemyselnú školu stavitelškvú v Brne a pre Verejnú školu umeleckých remesiel, 1930. Publikácia, ktorú zostavil a upravil Zdeněk Rossmann, obsahuje plány pre novú ústrednú budovu odborných škôl na Kounicovej ulici na pozemku oproti českej právnickej fakulte, vlastným nákladom v Brne 1930 vydal Bohuslav Fuchs.

Premeny myslenia o veciach okolo nás

Text Martina Lehmannová

Foto Ondřej Příbyl, aranžmán Eva Kofátková,
archív Moravskej galérie v Brne

Kresba Eva Kofátková



V budove Umeleckopriemyselného múzea Moravskej galérie v Brne sa koná repríza pozoruhodnej výstavy nazvanej *Věci a slova*. Hmotným spôsobom dopĺňa rovnomennú antológiu najvýznamnejších textov vytvorených na našom území v období sto rokov, konkrétnejšie 1870 – 1970. Výstava aj kniha predstavujú premeny myslenia o veciach okolo nás.



V posledných rokoch významne vzrástol záujem o predmety, ktoré nás obklopujú. Riešia sa otázky ich formy aj kvality a názory tých, ktorí tieto hodnoty dokážu opísať a pomenovať, sa dostávajú do stredu pozornosti. Odborná reflexia umeleckého priemyslu je napriek tomu nedostatkovým tovarom. Niektoré biele miesta odboru sa rozhodli pomôcť zaplniť Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová a Pavla Pečínková antológiou textov o umeleckom remesle *Věci a slova*. Editorky sa v úvode neskromne, odvážne a oprávnene odvolávajú na koncept Foucaultovej knihy *Slová a veci*, ktorá ich inšpirovala nielen pri vytváraní názvu, ale aj stanovení vlastnej koncepcie. Foucault vo svojej knihe píše o epistéme ako o mriežke umožňujúcej organizovať slová do výpovedí a poskytujúcej pravidlá pre relevantné a zrozumiteľné myslenie. Odboru teórie a kritiky umeleckého priemyslu doteraz takáto taxonómia chýbala. Antológia *Věci a slova* si kladie za úlohu vytýčiť v troch časovo oddelených kapitolách základnú sieť, na ktorej sa pri skúmaní, nahliadaní a opise uvedeného odboru a obdobia môžeme pohybovať a zapíňať ďalej jednotlivé štvorce tejto siete.



Múzeá a školy

K medzinárodnému vývoju odkazuje predovšetkým prvá časť vymedzená rokmi 1870 – 1918, predstavuje však obdobie o 20 rokov dlhšie. Ak sa venujeme kritickým úvahám umeleckého priemyslu, nie je možné sa vyhnúť Svetovej výstave v Londýne (1851). Tá sa stala impulzom pre rozvoj teórie a kritiky umeleckého priemyslu zhmotnenej založením Museum of Manufactures, neskoršieho South Kensington Museum, súčasného Victoria & Albert Museum. Práve múzejní pracovníci potrebovali teoretický vhlad do problému najviac. Ak mali organizovať zbierky umeleckého priemyslu, museli najprv definovať jeho význam a určiť pravidlá. Zásadný prínos mal v tomto ohľade Gottfried Semper (1803 – 1879). Ako je známe, pre účasť v revolúcii roku 1848 utiekol z Drážďan do Paríža, kde živoril a uvažoval o ceste do Ameriky. Našťastie sa zoznámil s Henrym Colom a prijal ponuku prednášať na School

of Design v Londýne. Vďaka priateľstvu s Colom a kritike Svetovej výstavy zaujal princa Alberta, ktorý Cola so Semperom poveril plánovaním kultúrneho centra Albertopolis v južnom Kensingtone. Projekt síce z dôvodu finančnej náročnosti obchodná komora odmietla, ale teoretické práce spojené s prípravou existovali a mali svoj vplyv. Prostredníctvom Sempera potom pôsobili hlavne v strednej Európe. Po angažmáne v Londýne odišiel roku 1855 do Zürichu, kde podľa jeho plánov vyrástla budova Polytechniky a Semper bol vymenovaný za profesora. V roku 1867 ho tu navštívil Josef Zítek, práve dokončujúci múzeum vo Weimare. Semper mu zrejme predstavil svoj rukopis *Ideal Museum. Practical Art in Metals and Hard Materials* vytvorený počas pobytu v Londýne a bavil sa s ním o tom, že by rukopis chcel odovzdať riaditeľovi nedávno založeného Rakúskeho múzea pre umenie a priemysel Rudolfovi Eitelbergerovi. Tak aj urobil. Roku 1889

hlavnú časť rukopisu preložil z angličtiny do nemčiny brat neskoršieho riaditeľa Eduarda Leischinga Julius, ktorý sa v roku 1894 stal riaditeľom Moravského priemyselného múzea v Brne a jednou z najvýznamnejších osobností rakúsko-uhorského múzejníctva začiatku 20. storočia. Preklad v roku 1903 publikoval v *Mitteilungen des mährischen Gewerbe-Museums* a ten sa v českom preklade stal súčasťou antológie *Věci a slova*.

O vplyve umeleckopriemyslových múzeí na rozvoj spoločnosti v druhej polovici 19. storočia nikto nepochyboval. Získavali záštity panovníkov, štátne dotácie, rozmaznávali ich aj výrobcovia. Hrdosť na múzeá vyčítame z mnohých súdobých textov, tiež uvedených v antológii. Napríklad Rudolf Eitelberger v texte *Průmyslová muzea v rakouských korunních zemích* v roku 1879 napísal: „Jedním z nejpozoruhodnějších jevů v Rakousku jsou četná průmyslová muzea. [...] V těchto ústavěch se odehrává moderní,



členitý život. Odpovídají požadavkům průmyslového světa, aby rozmnožily a soustředily jeho vzdělávací prostředky a představily ho širokému publiku, ať už odborníkům nebo vzdělaným pozorovatelům.“ Karel Boromejský Mádl to rozvedol v texte *Slovo o průmyslu uměleckém* z roku 1887: „Snáze nežli velké umění vniká do příbytku soukromého výrobek uměleckoprůmyslový a naplní-li jej, oživí-li jej, tvoří zároveň školu, průpravu pro pochopení a porozumění velkého umění.“ V Mádllovom texte zaznieva aj reflexia dobového príklonu k myšlienke univerzality, ktorej prijatie bolo obsiahnuté v politickom motte Rakúsko-Uhorska Viribus Unitis a umožnilo obrovský rozkvet v rade odborov. Národné špecifiká sa mali stať východiskom inšpirácie, boli podporované, ale len ako folklór: „Jeť umění velké i malé nejvyšším květem kultury, zdaleka viditelným, každému srozumitelným, každému pochopitelným, národ zanikne a zmizí, ale zanechá-li umění velké a silné, žije přece dále

slavným životem.“ Umeleckopriemyselné múzea boli previazané so školami, podľa modelu realizovaného vo Viedni. Význam spojenia dobre vystihol Rudolf Eitelberger v texte *Umělecké hnutí v Rakousku od pařížské Světové výstavy v roce 1867 (1878)*: „Tímto způsobem se uměleckoprůmyslové hnutí, vycházející z muzea, pomalu ale jistě rozšířilo po celé monarchii.“ Niekoľko textov v antológii je z pera pedagógov. Približujú ich teoretické úvahy, ktoré boli často tým prvým, čo mohlo budúcich tvorcov formovať v názore na odbor.

Okrem oslovovania elit mala podpora umeleckého priemyslu aj ekonomický a sociálny aspekt. V niekoľkých textoch sú spomenuté otázky významu pre národné hospodárstvo. Pozornosť vzbudzovalo Ruskinovo utopické sociálne reformátorstvo. V tejto súvislosti sa v antológii objavil text Tomáša Garriguea Masaryka *Socialism a umění* z roku 1898 reflektujúci ruskinovské teórie.



Uskutočnenie utópií

Sociálne utópie sa stali hlavnou témou obdobia nasledujúceho po prvej svetovej vojne, vymedzeného rokmi 1918 – 1945. Česká umeleckohistorická kritika jej venovala veľa pozornosti už od šesťdesiatych rokov 20. storočia. Mnohé texty sa nám teda môžu zdať známe. Obhajoba štandardizácie, riešenie otázky bývania, postavenie žien a ďalšie texty z pera Jana Vaňka, Karla Heraina, Karla Teigeho či Bohumila Markalousa majú svoje stále miesto. Napriek tomu kniha prináša mnoho informácií, ktoré by sme mali znova čítať. Napríklad stať Adolfa Loosa *Ornament a zločin*. Loos ju prvýkrát uverejnil ako prednášku v roku 1909 v Berlíne. Pre úspech ju zopakoval v januári 1910 vo Viedni a v nasledujúcich rokoch v ďalších rakúskych, českých i zahraničných mestách. Vtedajšie reakcie na prednášku boli celkom iné než po roku 1918, ako ich Pavla Pečinková vysvetľuje: „Loosovy

myšlenky získaly v českém prostredí výraznou odevzu, odvolávali sa na ňe jak kritikové národného stylu, tak i průkopníci konstruktivismu a funkcionalismu, často aniž by principy vlastní Loosovy tvorby znali“ a opisuje aký bol ďalší samostatný život Loosových teórií. K textu Pavly Pečinkovej treba dodať, že Loos síce bol do určitej miery oportunist a pokrytec zneužívajúci dianie okolo seba na posilnenie vlastného imidžu, ale voči dezinterpretácii svojho textu sa v roku 1926 v *Neue Freie Presse* ohradil s tým, že nikdy nebol autorom výroku „ornament je zločin“, na ktorý sa zúžila celá debata v období medzi vojnami a v druhej polovici 20. storočia.

Dokreslenie pohľadu na medzivojnovú teoretickú scénu prináša text Františka Kovárnu *Věci duše zbavené* z roku 1940. Vytýka, že sa: „z domu stal stroj na bydlení a věci se staly artiklem, zbožím kratší nebo delší sezóny“. Poukazoval na to, že tvar nie

je mechanickým výsledkom funkcií, ale „výsledok střetnutí umělcovy duše s beztvorou hmotou skutečnosti“. A v texte Oldřicha Stefana *Nová architektura a její historický význam* z rovnakého roku nájdeme priamu kritiku typizácie, normalizácie a „uchylování se architektů k tak řečenému standardu“, kritiku povyšovania ekonomie nad výtvarnú zložku. Práve výtvarná zložka v diele je podľa Stefana architektoým poslaním.

Anonymovia v kolektíve

Posledná kapitola sa zaoberá obdobím, ktoré mnohí zo súčasníkov ešte zažili. Jej autorke Martine Pachmanovej sa podarilo pozrieť na vecne a nezaujato s opisáním kladov i záporov, ktoré toto obdobie malo. Hneď na začiatku odmieta kliše o intelektuálnom marazme, ktorý nastal po februárovom puči v roku 1948 a konštatuje, že teórii i praxi sa v umeleckom priemysle pomerne darilo a v odbore mohli



pôsobiť zaujímaví ľudia. Zdôvodňuje to úryvkami z textu Josefa Vydru *Nové povolání průmyslové výtvarnictví* (1948) tým, že na rozdiel od voľného umenia boli dizajnéri ochotní potlačiť svoje egá. Vzdali sa individuálnych umeleckých ambícií, pretože chápali svoju prácu ako službu ľudu, boli anonymovia kolektívu. Neboli im teda kladené prekážky v práci. Je potrebné doplniť, že významné osobnosti odboru sa na utváraní „nového sveta“ aktívne podieľali. Stačí si pripomenúť Jana Vaňka, Jindřicha Halabalu a ďalších. Našej pozornosti by nemali uniknúť predovšetkým texty Jana Kotíka. Skutočný mentálny marazmus nastal až po okupácii v roku 1968. Kniha preto končí rokom 1970 uvedením staté Mileny Lamarové *Design – aktualita, nebo věčnost?* s akcentom na to: „co si ani dnes autoři masově vyráběných předmětů často neuvědomují, a sice 'psychické podněbí'. S nímž je třeba vstupovat do dialogu, aby vznikl skutečně hodnotný design.“

Výstavy

Výstava je svojbytný spolupútnik publikácie. Myšlienky v nej opisované vizualizuje, čím zároveň stojí v opozícii ku knihe. To, čo je na publikácii pozoruhodné, je totiž absencia klasického obrazového materiálu. Pri historických esejach zahrnutých v knihe chýbajú obrázky, ktoré ich sprevádzali v čase ich originálneho publikovania. Vyznenie týchto textov je tak univerzálne a abstraktné. Obrazový materiál je sústredený do nových textov troch autoriek. Navyše sú na úvodnej stránke a predeloch kapitol fotografie assembláží z predmetov zostavených Evou Koťátkovou, ktoré rozhodne nemajú povahu ilustrácií, ale tvoria ďalšiu samostatnú kapitolu knihy.

Premiéru mala výstava v galérii UM Vysokej školy umeleckopriemyselnej v Prahe. Zostavila ju významná česká umelkyňa Eva Koťátková, známa predovšetkým vďaka performatívnym inštaláciám. Pracovala s predmetmi



Pohľad do výstavy
v Moravskej galérii v Brne.
Foto Kamil Till.

pochádzajúcimi z múzejných zbierok a osobného majetku autoriek a ďalších spolupracovníkov. Vyznenie výstavy usporiadanej v priestoroch školy bolo artistné, upozorňovalo na vystavené predmety a malo prinútiť divákov sústrediť sa na ne. Výstava v Moravskej galérii v Brne je silnejšie spojená s inštitúciou. Prevažná väčšina exponátov je z jej zbierok. Je tak oveľa viac spojená s obsahom knihy, pretože tí, ktorých myšlienky kniha predstavuje, zároveň stáli pri akvizíciách mnohých vystavených predmetov.

Výstava tak získala nový význam a pôsobí celkom zabývane. Moravská galéria venovala skúmaniu významu a odkazu inštitúcie a jej zbierok v minulých rokoch veľa pozornosti a najmenej dva projekty sa vyznačovali podobným prístupom. Na prvý pohľad teda návštevník výstavy môže mať pocit, že podobný koncept už videl. V roku 2001, keď sa múzeum otvorilo po rekonštrukcii, prebiehala v prizemí veľká výstava

Místo činu pripravená tímom vedeným vtedajšou riaditeľkou Kaliopou Chamoniolou. Výstava tvorená assemblážami predmetov zo zbierok predstavovala múzeum ako osobu, ktorá naplňa svoje hlavné poslanie, dokumentáciu minulosti a prítomnosti, rovnako kreatívne ako fyzické osoby výtvarníkov. O niekoľko rokov neskôr sa skupiny predmetov zhromažďovali v múzeu znovu, a to na výstave *Za 15. Přírůstky do sbírky Moravské galerie v Brně 1993 – 2007*. Kurátorský tím viedla Yvona Ferencová spolu so Zbyňkom Baladránom a Markom Pokorným. Výstava bola do istej miery manifestom húževnatosti múzejných pracovníkov, ktorí aj v časoch nedostatku financií dokázali premyslene budovať zbierky a napriek okolnostiam získavať veľmi pozoruhodné diela schopné komplexného odkazu. Výstava *Věci a slova* prináša ďalší pohľad na zbierky a ich tvorcov a prešliapava cestu naznačenú stopami uvedených výstav. Ukazuje kolkými rôznymi spôsobmi sa nám môžu prihovárať veci okolo nás. ■

Antológia

Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Pavla Pečinková (eds.): *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870 – 1970*, Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014.

Výstavy

Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Pavla Pečinková, *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870 – 1970*, galerie UM, Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014; Moravská galerie v Brně, 2015.

Sonia Delaunay

– inovátorka
a kreátorka na poli
módy a dizajnu

Text Jana Oravcová

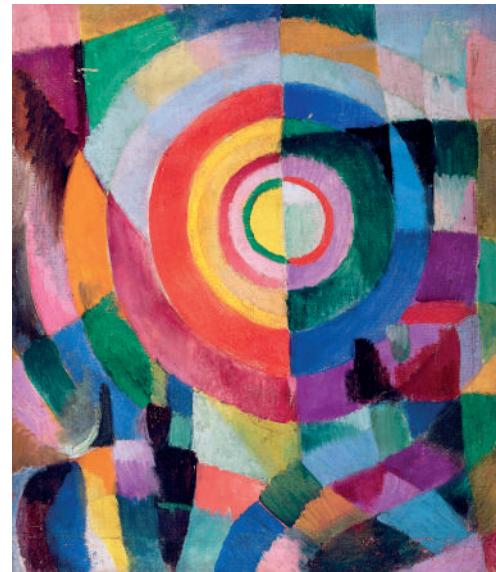
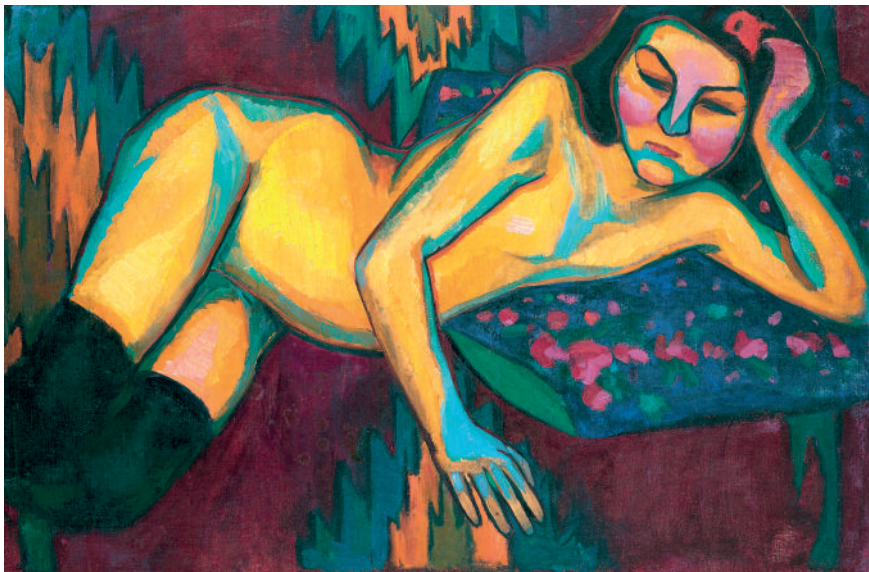
Foto archív Tate Modern, Londýn



Retrospektívne

Sonia Delaunay (1885 – 1979) je jednou z významných osobností umenia 20. storočia, patrí medzi pionierov abstrakcie a dôležité postavy parížskej avantgardy. Napriek tomu bola dejinách moderného umenia a abstrakcie, ktoré patrilo predovšetkým mužom,¹ tou menej uznávanou, v dôsledku hierarchických a inštitucionálnych praktík umiestnenou do poľa marginalizovaného dekoratívneho umenia. Jej umelecká dráha, obvykle spájaná s menom manžela Roberta Delaunaya ich spoločným „programom“ nazvaným simultanzmus² alebo ďalším avantgardným umelcami, v okruhu ktorých sa pohybovala, je oveľa pestrejšia a v mnohom privátnejšia. Nedávna retrospektívna výstava s názvom *The EY Exhibition: Sonia Delaunay*, ktorú pripravila Tate Modern v Londýne (15. apríl – 9. august 2015) v spolupráci s Musée d'Art Modern de la Ville de Paris a Paris-Musées, bola dôkazom toho, že Sonia Delaunay dokázala prostredníctvom módy a dizajnu nájsť cestu ako preniesť nový vizuálny jazyk abstraktnej maľby do každodenného života.

← Sonia Delaunay a dve priateľky v ateliéri Roberta Delaunaya, ulica des Grands-Augustins, Paríž, 1924. Bibliothèque nationale de France, Paríž.



↑ Sonia Delaunay: *Žltý akt*, 1908. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes. © Pracusa 2014083.

↗ Sonia Delaunay: *Electric Prisms no. 41*, 1913-1914. Centre National des Arts Plastiques, Paríž. © Pracusa 2014083.

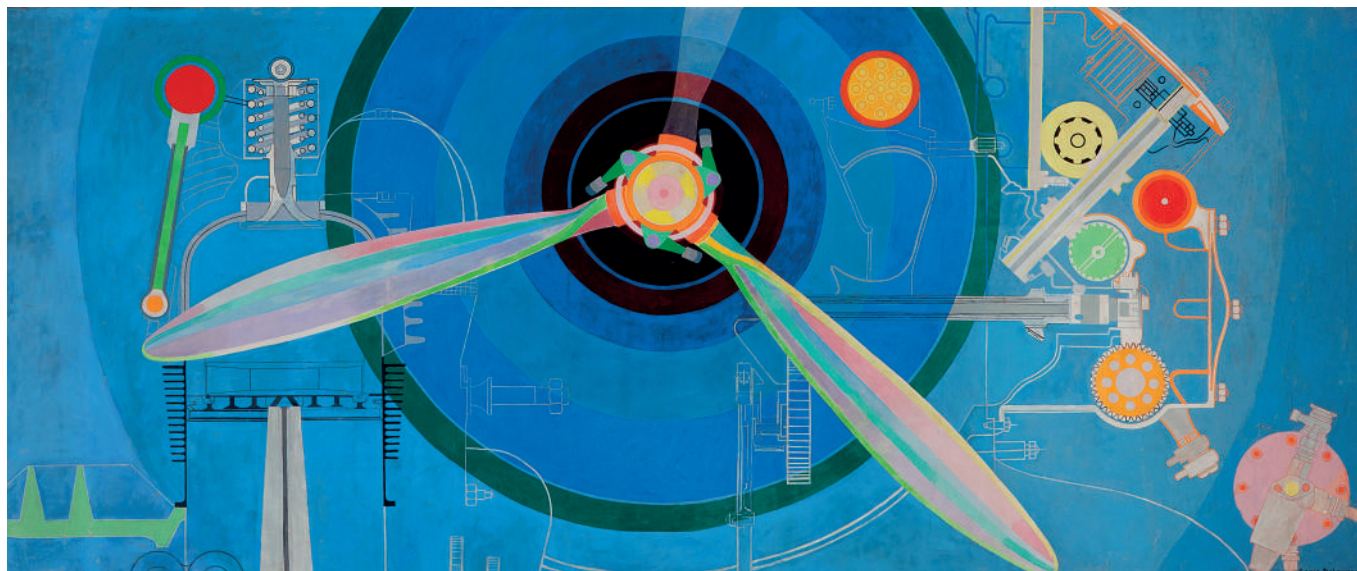
→ Sonia Delaunay: *Propeller (Air Pavilion)*, 1937. Skissernas Museum, Lund, Švédsko. © Pracusa 2014083. Foto Emma Krantz.

Z Petrohradu do Paríža

Hoci nie je vždy potrebné zaoberať sa životnými príbehmi osobností, v prípade Sone Delaunayovej je prístup kontextualizácie nanajvýš potrebný; mnohé životné detaily sa stali nielen súčasťou tvorby, ale profesijný status ovplyvnil privátny spôsob života. Rovnako dôležitý moment predstavuje pôvod, ktorý ju formoval, a s ktorým bola po celý život spätá. Narodila sa ako Sara Élievna Stern v Odeze na Ukrajine ako tretie dieťa židovskej rodiny. Hoci pochádzala z relatívne skromných podmienok, adopciou strýkom Henrim Terkom vyrastala v kruhu intelektuálov petrohradskej buržoázie, kde získala okrem nového mena Sofia Terk aj vzdelanie v cudzích jazykoch a častými cestami po Európe a návštevami múzeí a galérií záujem o umenie. Sonia Delaunay prišla do

Paríža v roku 1906 s dobrou buržoáznou výchovou a umeleckým vzdelaním (Bildenden Künste v Karlsruhe, v štúdiu pokračuje na Académie de la Palette v Paríži), nezávislá žena pripravená odolávať nielen svojmu osudu v adoptívnej rodine, ale aj mnohým predsudkom pre svoje pohlavie, triedu a asimilovanú etnicitu. Bolo to práve v čase, keď sa prostredníctvom výstav na jesennom salóne formovala lúnia, ktorá viedla od Paula Cézanna ku kubizmu a abstrakcii, a od Vincenta van Gogha a Paula Gauguina k fauvistom. Práve Gauguinove maľby svojou farebnou štruktúrou, exotickosťou a kultúrnou „inakosťou“ ovplyvnili nielen jej prvé portréty priateľov, napr. *Filoména*, 1907, štúdie fínskych žien napr. *Mladá fínska žena* (1907), alebo obraz pózujúcej ležiacej ženy *Žltý akt* (1908), kde využívala živé farby a tmavé kontúry oslobodzujúc sa akademických konvencií, ale aj jej záujem o problematiku farieb, s ktorou ju spájalo neskoršie partnerstvo s Robertom Delaunayom. Manželskému zväzku s Robertom však predchádzal vzťah s galeristom Wilhelmom Uhde, za ktorého sa vydala z dôvodov vyhovujúcich obom stranám. Uhde bol homosexuál a Sonia sa mohla usadiť v Paríži. Po rozvoide s Uhde ju s manželom Robertom spájala nielen spoločná domácnosť v apartmáne na Rue des Grands Augustins, ale aj záujem o problematiku percepcie farieb. Hoci Robertove včasné maľby boli ovplyvnené impresionizmom a kubizmom, obaja upriamili svoju tvorbu k abstrakcii.

Práve patchworková deka – považovaná za jej prvú abstraktnú prácu – vznikla inšpiráciou tradičnými ruskými výšivkami a ručnou prácou ruských roľníčok. Geometrické usporiadanie jej farieb, čo Delaunay charakterizovala ako kubistický štýl, naznačuje prepojenie na parížsku avantgardu.



Parížanka s ruskými koreňmi

Sonia Delaunay veľmi rýchlo začala vytvárať imidž seba samej a svojho umenia. Nachádzala ho nielen v ideách a motívoch ruských a francúzskych avantgárd, fúziou ktorých sa stala jej tvorba jedinečnou. Jej úspech bol založený najmä na neobvyklom záujme Paríža o ruskú kultúru na prelome storočí, čo zabezpečilo priestor na percepciu experimentálnych prác. Sonia zároveň sledovala informácie o aktuálnom umeleckom dianí prostredníctvom svojich živých kontaktov s osobnosťami ruských avantgárd a atmosféru rodného Ruska zosobňovala aj vlastná domácnosť. Previazanosť nového domova s ruským prostredím a jeho ľudovou kultúrou Sonia deklarovala na patchworkovej prikrývke na kolísku, ktorú realizovala v roku 1911 pri príležitosti narodenia syna Charlesa. Práve patchworková deka – považovaná za jej prvú abstraktnú prácu – vznikla inšpiráciou tradičnými ruskými výšivkami a ručnou prácou ruských roľníčok. Geometrické usporiadanie farieb, čo Delaunay charakterizovala ako kubistický štýl, naznačuje prepojenie na parížsku avantgardu. Táto ručná práca má nezastupiteľné miesto v tvorbe Delaunayovej preto, že zaznamenala jej radikálny posun od maľby k výšivaniu. Týmto krokom približujúcim sa k „nízkemu“ umeniu však nenaznačovalo jej „odlíšenie“

sa od tvorby manžela a všeobecne od tvorby mužov, ale predovšetkým spätosť s ruskými koreňmi. Hoci sa ženský talent dlho stereotypne vnímal v súvislosti s úžitkovým umením, v prípade Sonie Delaunayovej jej dobrovoľné rozhodnutie tvoriť na tomto poli primárne určenom na presadenie sa žien, kde mohli využívať pripisovanú inklináciu k domácnosti a súkromnej sfére spolu s rastúcim záujmom o kultúru bývania, interiérový dizajn a reformu bývania, malo opodstatnené dôvody. Neboli to len spomienky z detstva na rodnú Ukrajinu a obdiv k tradičným ľudovým kostýmom, ktoré ju svojou farebnosťou upúťali na roľníckych svadbách. Ako naznačuje vo svojom texte do rozsiahleho katalógu vydaného pri príležitosti výstavy Sherry Buckberroughovej, v ruskej avantgardnej teórii ukotvenej v hnutí Arts and Crafts, ktoré prekvitalo na ruskom území, predstavovali výšivky ekvivalent k maľbe.³ Okrem návratu ruských ľudových výrobkov, ktorý zažila Sonia už počas svojho dospievania v Petrohrade, akúsi „rusomániu“ zažíval aj súdoby Paríž prostredníctvom výstav ruského folklóru a umenia sprevádzajúcich prítomnosť ruských hercov, spevákov, tanečníkov a muzikantov na francúzskych javiskách, ale aj tradičných textilných dielní hojne navštevovaných akademicky školenými umelkýňami, nevynímajúc Soniu Delaunay. „Zameranie sa na predmety

pre dennú potrebu nebolo obratom k dekoratívnejmu umeniu; bolo to šírenie najpokročilejšieho umenia do žitého sveta v línii s progresívnym modernistickým étosom zdieľaným medzi ženami z ruských krajín zhromaždenými v Paríži,⁴ konštatuje vo svojom príspevku Griselda Pollock. Hoci Sonina tvorba konotuje ľudovú tradíciu a ruskú avantgardu, nebola vzdialená ani Robertovej. Farebné kusy látok v juxtapozícii „patchworkovej“ deky reflektujú formát jeho série *Okien* (1912) a predznamenávajú teóriu vnímania simultánných farebných kontrastov nazvanú simultanismus. „Odvzdanie najnovšej francúzskej estetiky médiu, ktoré môžeme čítať ako ruské, patchwork dovoľuje páru ponúknuť ich prácu ako spoločný statement definujúci ich umeleckú rozdielnosť.“⁵ Kým Róbert maľoval, Sonia premenila interiér apartmánu na simultánnu environment. Steny pokryla bielou látkou a obaly kníh, vankúše a tienidlá lúčok farebným patchworkovým dizajnom. Táto transformácia súvisí s praktikami ruskej progresívnej buržoázie, ktorá využívala na svoje sociálne a estetické experimenty skôr domáce prostredie než verejný priestor. Ruský experiment infiltrovaný do domácnosti Sonie a Roberta Delaunayovcov sa stal skoro základom teatrálného životného experimentu a zo svojho príbytku vytvorili dôležité miesto nedeľného stretávania sa umelcov a intelektuálov. Jej





Sonia Delaunay: Topánky, 1926.
Musée de la Monde et du Textile, Paríž.

← Sonia Delaunay: Kostým pre postavu otrokyne v baletе Kleopatra, 1918 (-1936).
National Gallery of Australia.

simultánne kostýmy sa stali dôležitou súčasťou nielen návštev, ale aj bálů v Bal Bullier, pri príležitosti ktorých vytvorila pre seba a Roberta šaty a vesty. Svoju inklináciu k ruským koreňom reflektovala na poli simultánnej módy, do ktorej v nositeľnej forme transformovala astrálne obrazy svojho manžela. Použitím farebných kúsků, z ktorých vytvorila štýl odvodený z aktuálnej francúzskej módy, preniesla do francúzskej moderny ruskú ľudovú tradíciu.

Ako sa ukázalo, Soninou rolou v tomto kontexte bolo byť Ruskou. Byť Ruskou znamená predovšetkým pokúsiť sa o jedinečnú redefiníciu rodového usporiadania v prostredí parížskej avantgardy. S využitím novonájdenej slobody francúzskych žien Sonia Delaunay vyjadřila individualitu vo verejnej sfére, a definovala ženské postavenie v rámci parížskeho prostredia s dominanciou mužův. Ak sa na jednej strane zapájala do rozvíjajúcich sa estetických teórií svojho francúzskeho manžela, na strane druhej svoju vlastnú identitu si založila na vzťahu k ruským koreňom.

Život v exile

Retrospektívna výstava Sonie Delaunayovej, ktorej cieľom bolo revidovanie a redefinovanie či pokus o vytvorenie nového interpretačného rámca jej tvorby, bola zoradená do dvanástich tematických okruhův so zachovaním chronologického prístupu prezentácie. Kým sa návštevník/návštevníčka zaujímajúci sa o jej menej známu tvorbu v oblasti úžitkového umenia a dizajnu, akou som bola, priznám sa, aj ja, dopracoval k piatej časti nazvanej *Fashion and Textile*, získal prostredníctvom predchádzajúcich tém poznanie o tom, ako farby a dynamika Soniných obrazův simultanzmu reflektovali energiu života moderného mesta začiatku 20. storočia, efekty elektrického osvetlenia či zmenenú štruktúru urbánnej krajiny, ale aj fascináciu ďalším symbolom moderny, tangom. Simultánne kostýmy, ktoré nosila do Bal Boulier, predstavovali performatívny element jej abstraktných foriem, a vytvářali dialóg s pohybujúcimi sa tanečníkmi. Táto tanečná hala nachádzajúca sa na bulvári Saint Michel, osvetlená elektrickými guľami, bola centrom stretávania sa

študentův, umelcov a inteligencie, kde Sonia sledovala rytmickú hru tancujúceho tela pod farebnou hrou svetiel, ale aj miestom zábavy a prekvitajúcich tanečných štýlov foxtrotu a tanga. Simultanzmus sa stal súčasťou života. Po vypuknutí prvej svetovej vojny sa Robert a Sonia rozhodli stráviť niekoľko rokov v Španielsku a Portugalsku, čo predstavuje dôležitý moment týkajúci sa nielen ich zaujatia lokálnou kultúrou – flamencom. Predovšetkým sa preorientovala a koncentrovala na úžitkové umenie, reklamu a grafický dizajn, čo vyústilo do dizajnovania časopisův *Ararat*, *Vogue*, či vytvorenia kostýmov pre divadelnú produkciu Cleopatra v podaní ruského baletu vedeného Sergejom Ďagilevom. Veľká októbrová revolúcia 1917 totiž priniesla koniec finančnej podpory, ktorú dostávala od rodiny v Rusku. Táto nová situácia determinovala rozhodnutie otvoriť si v Madride v roku 1918 obchod Casa Sonia zameraný na predaj módy a dizajnu, v ktorom videla Sonia nielen pole svojho tvorivého záujmu, ale aj zdroje príjmu. Jeho úspech v okruhu aristokracie znamenal rozšírenie o ďalšie predajne v Bilbao, San Sebastiane a Barcelone.

Modelky v kožušinových kabátoch od Sonie Delaunay a vyrobených pre Heim. Sedia v aute namaľované podľa jednej z látok Sonie Delaunayovej (patrílo novinárovi Kaplanovi) pred pavilónom turizmu (autor Mallet-Stevens) na Medzinárodnej výstave moderného priemyselného a úžitkového umenia, Paríž, 1925. Bibliothèque nationale de France, Paríž.

Dizajn pod obchodnou značkou

Sonia Delaunay šírila nový vizuálny jazyk abstraktných malieb nielen prostredníctvom farebných kostýmov, v ktorých sa objavovala na bálach a súkromných večierkoch, ale aj dekoratívnych predmetov (nábytok, vankúše, šperkovnice, keramický riad). Spolu so svojím tímom ruských žien, ktoré zamestnávala, maľovala a vyšívala na prírodné materiály (ľan, juta, prírodné motívy (kvety, vtáky, listy) pre konkrétne priestory, s využitím širokého spektra farieb. Po návrate do Paríža, kde okrem iných prác koncipovala v spolupráci s Tristanom Tzarom *dress-poems*, si v roku 1924 otvorila štúdio Simultané (značka registrovaná vo Francúzsku a USA) zamerané na textilnú tvorbu, kde realizovala tkaniny podľa svojich autorských návrhov vytvorených technikou gvašu, perokresby či tušu. Vlnovky, pružky, kosoštvorce, cikcak vzory alebo motívy Mliečnej cesty – typické pre art deco, ktoré však pramenili z kubistických malieb – boli dostupné v kontrastných farebných variantoch a monochrómoch. Vzory z pletených košov, alebo výzdoba na románskych pilieroch francúzskych kostolov predstavovali menej známe inšpirácie. Tieto dizajny ženy v parížskom ateliéri buď vyrezávali do drevených blokov







Sonia Delaunay: Šál, 1923.
Musée de la Monde et du Textile, Paríž.

pripravených na tlač v manufaktúrach na hodvábne látky, alebo maľovali na hodváb či vyšívali na vlnu, ľan, bavlnu alebo džersej. Mnohé textilné dizajny – od vzorkovníkov po monumentálnu vitrínu prezentujúcu podľa návrhu Roberta v mechanizovanom rotačnom pohybe látky – simultánne šaty, topánky, šále, čiapky, kúpacie odevy, plážový komplet – taška a slnečník, plážová tunika, kúpacie plášte, harlekýnska tunika, saká, kabáty, tašky, módne doplnky, divadelné kostýmy, ale aj nábytok – kreslá, stôl, príborník, taburetka – boli spolu s filmom *Simultánne šaty a látky Sonie Delaunayovej* (1925), premieta-ným na jednu zo stien, nezastupiteľ-nými reprezentantmi prehliadky jej celoživotnej tvorby. Kabát vyšívajú z desiatich rôznych odtieňov vlny – realizovaný pre americkú herečku Gloriu Swanson – demonštroval Sonin prístup ručného spracovania módy a uvádzania svojich produktov ako nositeľných umeleckých diel. Jednoduché siluety predstavovali maliarske plátno, na ktoré mohla prostredníctvom ruských vyšívачiek realizovať (vyšívacím stehom *point du jour* zdôrazňujúcim efekt povrchového pohybu) svoje geometrické cikcak vzory. Dizajnérska tvorba, žiaľ, tvorila len jednu časť expozície, a tak zmienku o jej pokrokových myšlienkach prinášajú viaceré texty obsahovo

bohatého katalógu. Je dôležité pripomenúť, že Delaunay napríklad presadzovala ideu umenia pre všetkých a štýlu, ktorý by zmieroval spirituálne s materiálnym. Sonia sa napríklad zaoberala procesom realizácie šiat, ktorý je v štandardnej praxi rozdelený do separátnych procesov – od dizajnovania k výrobe látok až po šitie, v dôsledku čoho vzniká zbytočný odpad. Sonia špeciálne uvažovala o úspore materiálu a nákladov prostredníctvom veľkej produkcie kombinovaním strihu kusa oblečenia v symbióze s ďalšími procesmi. V nadväznosti na umeleckú prax by mal byť podľa nej dizajnér vzorov a dizajnér tkaniny jeden a ten istý človek. Tento syntetizujúci a inovatívny proces signalizoval vzostup industrializácie v textilných manufaktúrach a súvislosť s experimentmi, ktoré vykonávali sovietski umelci. Roku 1925 Robert registroval patent na „vzor-látku“ – typ látky pripravenej na zošitie, na ktorej tlač a vyšívanie boli limitované miestom v rámci vzoru kusa oblečenia.⁶

Sonia Delaunay sa nikdy netajila odmietavým postojom k masovej distribúcii a predaju svojich dizajnov cez veľké mená v móde. Okrem parížskych módnych domov Heim a Hermès, a dlhodobej spolupráce s predajcami Metz & Co v Holandsku, jej pokus exportovať



Sonia Delaunay: Kabát pre Gloriu Swanson, 1923-1924. Private Collection. © Pracusa 2014.

simultánnu módu do cudziny zlyhal kvôli výrobnému procesu a nedostupným cenám. Produkty Sonie Delaunayovej, závislé viac od metódy remeselnej produkcie než priemyselného procesu, môžeme charakterizovať ako *modèles d'art*. Vždy jej záležalo na rovnocennom nediskriminovanom vzťahu medzi tzv. majoritným umením a tým, čo bolo považované za minoritné, medzi malbou a úžitkovým umením.⁷ Príkladom môže byť malba *Simultánne šaty (Tri ženy, formy, farby 1920)*, ktorá odkazovala do oblasti módy, a zároveň slúžila ako reklamný plagát, čo napokon sledovala aj jeho prezentácia na výstave hľadajúca afinitu medzi obrazom a kabátom pre Gloriu Swansonovú. Jej butikové modely predstavovali stretnutie umenia a obchodu. Stelesňovali krásny objekt a ideu pekného a použiteľného umenia: každý druh tovaru bol totiž považovaný za umeleckú prácu a každá umelecká práca bola tovarom. Ako správne pripomína Cécile Godefroy, jej „malby boli rovnako obchodným artiklom ako boli textilné kreácie.“⁸ Hoci Sonia nevytvárala predmety ekonomickej hodnoty, ale predmety, ktoré sa každodenným používaním spotrebúvali, jej miesto je v dejinách úžitkového umenia kľúčové. Napriek tomu, že Paríž sa stal popri mužoch centrom žien celého sveta, osud modernistických žien bol plný

paradoxov: na jednej strane poskytoval priestor ambicióznym, kreatívnym a po voľnosti túžiacim ženám, na strane druhej ich marginalizoval ba vylučoval – ako o tom svedčia mnohé historické písomné záznamy – z hlavného prúdu dejín umenia. Vďaka tvorbe Sonie Delaunayovej sa táto oblasť, stereotypne chápaná ako feminínna, stala dôležitým priestorom demokratizácie umenia, rovnocennou sférou moderného života, v ktorom naďalej prežívali rodové asymetrie. Ako to napokon ukázali ďalšie časti výstavy, Sonia sa vrátila k malbe a popri tvorbe úžitkového umenia (tapisérie, mozaiky) a aktívne prispievala (po smrti manžela Roberta) k rozvoju abstraktného umenia nielen veľkoformátovými dielami, ale aj experimentovaním s novým jazykom kompozície a farieb. Hoci táto výstava predstavila autorkinu tvorbu v retrospektívnom pohľade, pokus o jej prehodnotenie priniesli texty katalógu od viacerých autorov a autoriek. Príkladom je Griselda Pollock, ktorá píše: „Sonia Delaunay reprezentuje umelkyňu aktívovanú svojou hĺbkou angažovanosti v modernistickom projekte. Jej vlastná tvorba prekvitala prácou v pohodlnej a spoločnej stimulácii s umelcom, ktorého schopnosti mohla rešpektovať a podporovať, a svojou krehkou kreativitou bola schopná viac ako len žiť

život vo svete nových vzrušujúcich polí dizajnu a módy. (...) Sonia Delaunay žila život partnerstva, veľkorysosti, nevyhnutnosti a trvalého výskumu v oblasti, v ktorej musí byť teraz považovaná za historicky prvú inovátorku, kreatorku,⁹ píše Griselda Pollock. ■

- 1 Hoci je abstraktné umenie z dôvodu patriarchálneho kultúrneho poriadku poznačené genderovými predsudkami, rovnako patrilo aj ženám-umelkyňiam, ktoré sa abstraktnou malbou zaoberali alebo prispievali k jej rozvoju. Napriek tomu, že sa abstraktnému umeniu prisudzovalo mužské pohlavie, niektoré abstraktné smery boli ovládané mužmi, nebolo to v dôsledku pohlavnej podmienosti, ani v spojitosti s mužskou túžbou po duchovnej transcencii, ale – ako sa to snažili spochybniť mnohé feministicky orientované kritičky a kritici – vplyvom dobovej maskulinizácie tohto prúdu, ktorú môžeme pripísať umelcom mužom a dobovým kritikom. Táto kontradikcia – medzi zviditeľnením žien umelkyň po boku mužov, ich marginalizovanie až po vymazanie z verejných záznamov – dodnes (de)formuje spisbu o ženách umelkyňiach modernej doby.
- 2 Podľa názorov chemika 19. storočia Michela-Eugène Chevreul, ktorý študoval ako sa vnímanie farieb mení v závislosti od ich umiestnenia vedľa seba, Sonia a Robert Delaunay rozvíjali teóriu simultánnych farebných kontrastov, ktorú nazvali simultанизmus. Sonia Delaunay bola pionierkou abstrakcie a celý výskum venovala experimentovaniu s jazykom farieb.
- 3 BUCKBERROUGH, S. Being Russian in Paris. In: *Sonia Delaunay*. London : Tate Modern, 2015, s. 45.
- 4 POLLOCK, G. Art criticism and the problem of the non modern story of modern art. Ref. 3, s. 220.
- 5 BUCKBERROUGH, S. Being Russian in Paris. In ref. 3, s. 45.
- 6 GEDEFROY, C. The métier of Simultanism. Ref. 3, s.159.
- 7 GEDEFROY, C. The métier of Simultanism. Ref. 3, s. 160.
- 8 GEDEFROY, C. The métier of Simultanism. Ref. 3, s. 160.
- 9 Ref. 4, s. 222 – 223.



Dolce Vita?

Parížska výstava o zrode talianskeho dizajnu

Text Sonia de Puineuf
Foto archív Musée d'Orsay, Paríž



Pohľad do výstavy

V parížskom Musée d'Orsay prebieha výstava venovaná talianskemu dizajnu v rokoch 1900 – 1940. Oficiálnou ambíciou kurátorov je širšie kontextualizovať premeny úžitkového umenia v období, keď Taliansko prechádzalo dôležitými spoločenskými premenami (prvá svetová vojna a následne Mussoliniho fašistický režim) a poukázať na vzťahy, ktoré dizajn udržiava s maľbou, sochárstvom a architektúrou.



Vittorio Zecchin: *Tisíc a jedna noc*,
okolo 1914. Olej na plátne. Musée d'Orsay,
Paríž, RF 2012 24 © Musée d'Orsay,
dist. RMN-Grand Palais / Patrice
Schmidt © Vyhradené práva.

Chronologický prístup člení výstavu na päť častí. Prvá z nich je snáď porporčne najvýraznejšie vypracovaná, keďže sa venuje secesnému štýlu Liberty, ktorého ukážky pochádzajú priamo z novonadobudnutých exponátov múzea (Musée d'Orsay je špecializované na moderné umenie 19. a začiatku 20. storočia – až do roku 1905). Artikuluje sa okolo turínskej medzinárodnej výstavy moderného úžitkového umenia z roku 1902, kde napríklad Carlo Bugatti vystavil excentrický nábytok zoomorfných tvarov s pergamenovým poťahom. Ďalšími výraznými postavami z tohto obdobia sú Vittorio Zecchin, ktorého dekoratívne maľby majú orientálne čaro, Luigi Bonazza poznačený viedenským secesným vplyvom a Galileo Chini, ktorý exceloval v odbore keramiky.

Po prvotnom omámení symbolistickou estetikou z prelomu storočia návštevníci parížskej výstavy prechádzajú do časti venovanej futurizmu, kde sa miešajú vzorky futuristického umenia (obrazy od Gina Severiniho či Giacoma Ballu), zopár kníh (presnejšie povedané tri v jednej vitríne) a niekoľko kusov nábytku (napríklad veľmi zaujímavá mašinistická lampa od Ernesta Michahellesa). Je pultoviahodné, že sa táto sekcia výstavy nemá originálnejšiu scénografiu. Dynamika futuristického hnutia mohla byť hravo interpretovaná vo všetkých

rovinách: vizuálnej, zvukovej či dokonca čuchovej... tak, aby si publikum uvedomilo obrovský estetický prelom, ktorý futurizmus predstavoval vo svojom období, rovnako ako aj jeho maximalistické ambície rekonštrukcie sveta. Určite by bolo zaujímavé doplniť výstavu o ukážky performancií a faksimile futuristických manifestov, z ktorých mnohé boli pôvodne publikované aj vo francúzštine.

Futuristické intermezzo (ktoré ako intermezzo nie je inscenované) prechádza plynule do časti venovanej metafyzickým obrazom Giorgia di Chirica (ale nenájdete tu bohužiaľ práve najkrajšie a najtypickejšie z jeho diel). Dopĺňajú ich skvostné porcelánové vázy Gia Pontiho, inšpirované francúzskym štýlom art deco a ilustrujúce taktiež duch „návratu k poriadku“ (*retour à l'ordre*), ktorý po prvej svetovej vojne sprevádza európske umenie. Tomuto je venovaná štvrtá časť výstavy, zachytávajúca vznik hnutia Novecento italiano (1922) z impulzu Margherity Sarfatti (zmienka o tom, že bola Mussoliniho družkou nám podivuhodne unikla) a tvorbu autorov magického realizmu. Tu však chýbajú doplňujúce dokumenty, ako napr. dobové fotografie či politické plagáty, ktoré by umožnili načrtnúť komplexné vzťahy medzi danými umelcami a fašistickou utópiou. Je jasné, že ide o háklivú tému, ale tá bola

Carlo Bugatti: Stolička, 1902.
Drevo potiahnuté pergamenom,
pozlátené, razená meď. Musée d'Orsay,
Paríž. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-
Grand Palais / Patrice Schmidt.





vo Francúzsku (a na Západe vôbec) spracovaná rôznymi expertmi, takže určite by bolo možné podať objektívny (neangažovaný) pohľad na toto kľúčové obdobie talianskej spoločnosti. Nebolo prvotným cieľom výstavy hovoriť práve o tomto „paradoxnom optimizme“? Vyzerá to tak, že si kurátori výstavy nechceli príliš namočiť prsty... Je napríklad škoda, že váza oslavujúca Pochod na Rím (Corrado Cagli a Dante Baldeli, 1930/31) nie je sprevádzaná inými vysvetleniami alebo dopĺňajúcim materiálom než piktogramom audiosprevodcu. Jednoducho povedané: ak nemáte uši a nezaplatili ste si slúchadlo, unikne vám dôležitá informácia.

Snáď jedinou výraznou výnimkou v tomto maximálne opatrnom prístupe je veľká nástenná tapeta v podobe fotografie ikonickej budovy Paláca talianskej civilizácie od Ernesta

Lapadula, Giovanniho Guerriniho a Maria Romana v piatej sále výstavy venovanej podstatám industriálneho dizajnu (Olivetti, Trienále Miláno, 1940). Výstava, ktorá v nás zanecháva určitú frustráciu, sa končí krásnym plagátom Marcella Dudovitcha pre Fiat (1934)... a tu je potrebné sa opýtať: prečo sme nevideli plagátov viac? A vôbec: prečo tu chýbajú tlačené efeméry (časopisy, letáky)? Grafická tvorba v mezivojnovom Taliansku bola predsa na vysokej úrovni (Guido Modiano, Bruno Munari, Xanti Schawinsky) a patrí do oblasti úžitkového umenia. Navyše jej špecifické národné rysy v danom období sú jednoznačne vynikajúcim podkladom na ukázanie problematických stránok talianskej spoločnosti a jej vzťahov s umeleckými kruhmi v zahraničí. Zdá sa však, že výstava je koncipovaná tak, aby si z nej neofyt odniesol len estetický zážitok a nezaťažoval si príliš mozog

rozmýšľaním o tom, že svet nikdy nie je čierne-biely. Čo sa týka náročnejších návštevníkov – tí predsa vedia, že téma výstavy nie je ľahká...

Tento zvláštny muzeálny pokus je akýmsi preletom minulosťou, kde je predstavené z každého rožka troška. Vyzerá ako nie celkom vydarený výkon akrobata na natiahnutom lane (ironicky poznamenajme: asi nie je úplnou náhodou, že plagátom výstavy je obraz Antonia Donghiho *Jazdecký cirkus*), čo poukazuje na vysokú obťažnosť témy takejto výstavy v súčasnej západnej Európe. Keď múzeum v Grenoble prezentovalo pred pár rokmi výstavu venovanú hnutiu Novecento, na kurátoroch sa vyzúrili novinári. Spojiť politiku s umením je takmer vždy chúlostívé v demokratickej spoločnosti, ktorá sa chce dištancovať od totalitarizmu a nechce riskovať obžalovanie z apológie alebo z nostalgickej vízie takéhoto



Pohľad do výstavy.



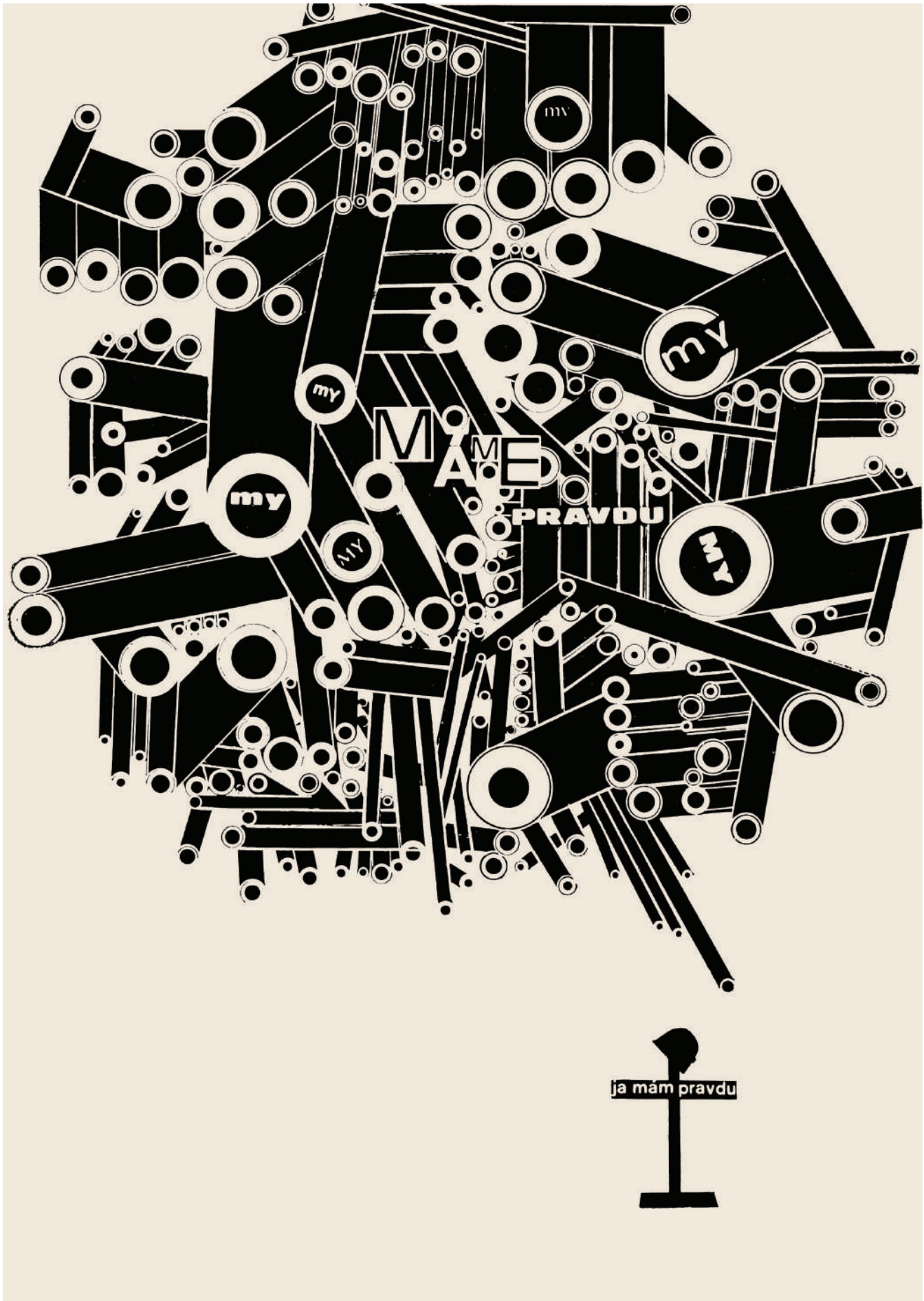
Plagát k výstave.

režimu (všimnime si, že otáznik v názve výstavy má teda svoje opodstatnenie). V prípade talianskej moderny, ktorá zanechala umenie na vysokej úrovni a láka odborníkov, pričom politická orientácia krajiny smerovala ku katastrofickým následkom, bolo určite potrebné obrátiť sa aj na špecialistov z odboru dejín myšlienkových hnutí a neuspokojiť sa s kurátormi úzko špecializovanými na dejiny užitočného umenia. Opatrné narážky na politický kontext by bolo určite vhodné doplniť o pôsobivé analýzy, ktoré by boli skutočným obohatením výstavy. Alebo, ak sa kurátori nechceli hrať s ohňom, možno úplne stačilo venovať sa predfašistickému obdobiu. Toto bolo samo o sebe už dostatočne bohatou témou pre múzeum, ktoré túto výstavu zorganizovalo a ktorého kompetencie sú určite väčšie v časovom rozmere *fin de siècle* než v medzivojnových rokoch. Možno by sa tak aj prilákalo širšie

publikum: plagát, ktorý je vlastne obyčajnou reprodukciou obrazu z roku 1927, je kritizovaný ako nevýstižný pre výstavu o užitočnom umení a dizajne (len špecialisti pochopia jeho aluzívny význam), a možno aj odrádza klasických návštevníkov, ktorí do Musée d'Orsay pravidelne chodia ako priaznivci iného umenia než toho, ktoré *Dolce Vita?* z veľkej časti prezentuje.

P. S. Píšem tento článok a myslím pri tom na *Fetiše socializmu*, cyklus televíznych dokumentárnych filmov, ktoré sledujem vo Francúzsku vďaka internetu. Ide v podstate o podobnú výzvu, i keď s menším časovým odstupom (možno práve preto by sa dalo prípadne tvrdiť, že je to ťažšie popasovanie sa s minulosťou, keďže spomienky sú ešte živé a rany čerstvé). Zdá sa mi, že v prípade *Fetišov* sa autorom podarilo vyhnúť sa čisto nostalgickému prístupu a apológii režimu, a to vďaka

skríženým kritickým analýzami a humorne ladeným komentárom, ktoré sčasti zosmiešňujú niektoré stránky našej absurdnej zosnulej každodennosti. To im zabezpečuje úspech, tak ako mal úspech aj film *Good bye Lenin!*, vynikajúco dokumentujúci podrobnosti konca socialistickej reality. Núka sa tu otázka: dá sa podobne, aspoň sčasti, koncipovať výstava v prestížnej inštitúcii? Čo by na to povedal futuristami zbožňovaný autor Henri Bergson? Má smiech, ktorý podľa neho vyžaduje „momentálnu anestéziu srdca“, zákaz vstupu do múzea? Vyzerá to tak, že asi áno: Bergsona totiž na tejto serióznej výstave vynechali... ■



Zbierky komunikačného dizajnu v Slovenskom múzeu dizajnu

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

Text Mária Rišková

Foto archív Slovenského múzea dizajnu

Pokračujeme v uvedení koncepcií a aktuálneho stavu jednotlivých zbierok Slovenského múzea dizajnu. Doteraz sme predstavili zbierku módy a textilu (kurátorka Zuzana Šidlíková) a zbierku produktového dizajnu (kurátor Maroš Schmidt). Zbierka komunikačného dizajnu je najrozsiahlejšia počtom predmetov a ako kolekcia zhromažďovaná približne od roku 2001 hlavným iniciátorom založenia múzea Ľubomírom Longauerom tvorila zbierkotvorný podklad snáh a vyjednávania o zriadenie múzea (spolu s archívom dizajnu Slovenského centra dizajnu, do ktorého patrila napríklad zbierka stoličiek Tatranábytok Pravenec). Kurátorkou zbierky komunikačného dizajnu je od januára 2014 Mária Rišková, stálym spolupracujúcim kurátorom Ľubomír Longauer.

← Rudolf Altrichter: My máme pravdu, plagát, 1967.



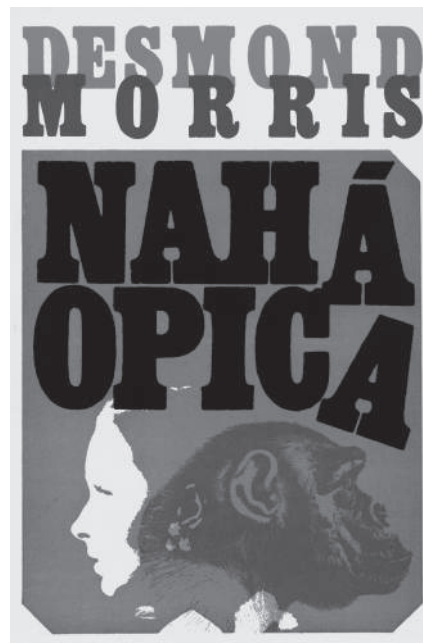
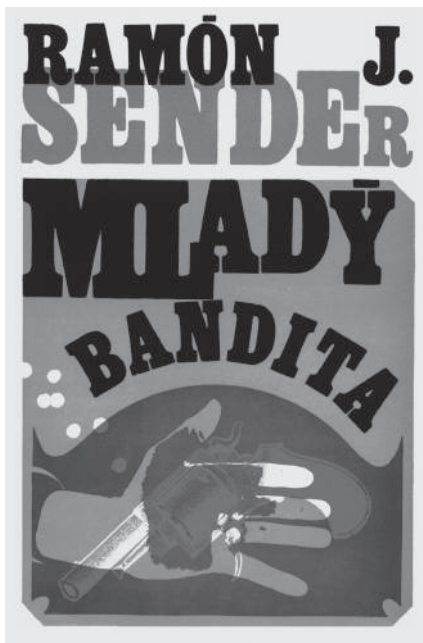
Eliška Gálová: *Sieť na bludičku*,
televízny titulok, 1983.

Úžitková grafika – grafický dizajn – vizuálna komunikácia – komunikačný dizajn

Samotnou definíciou tejto odbornej oblasti sa netreba príliš zdržiavať – komunikačný dizajn chápeme ako súčasný termín, ktorý zahŕňa výsledky, proces, nástroje, princípy a technológie tvorby určené na sprostredkovanie informácie.¹ Skladáme dejiny grafického dizajnu na Slovensku vo všetkých jeho najkvalitnejších formách, no predmetom záujmu zbierky sú aj antidizajn, amatérska tvorba alebo masová produkcia. Nedo-
kumentujeme iba špičkové výsledky individuálneho talentu, no vytvárame zbierky kultúrneho dedičstva, ktoré majú slúžiť ako záznam o spoločnosti, období, myslení. Artefakty, ktoré sú predmetom zbierania, tomuto cieľu napomáhajú výborne. Knihy, všetky typy publikácií, plagáty, drobné informačné materiály (pozvánky, vstupenky, letáky). Každá z vymenovaných foriem zároveň môže tvoriť samostatnú súčasť zbierky, čo je aj bežné v zbierkach iných inštitúcií zameraných na dizajn (zbierka knihy, plagátu). Navyše sa z odborného hľadiska jednotlivito zaujímanie o typografiu a tvorbu písma, obraz a jeho spracovanie v rámci dizajnu (fotografia, ilustrácia), dizajn korporátnej identity a informačné

systemy, obalový dizajn, vizualizáciu dát. Keďže grafický dizajn pracuje s obrazom a reprezentáciou, mnohé diela sú na pomedzí dizajnu a voľného obrazu/objektu, nesú okrem funkcie sprostredkovania informácie komplexnú umeleckú výbavu. Mnohé diela grafického dizajnu môžeme preto dnes nájsť v zbierkach našich galérií (múzeí umenia), no okrem galérií a múzeí, ktorých motivácia zbierať grafický dizajn má podobný odborný základ, o grafický dizajn sa zaujímajú aj inštitúcie, ktoré uchovávajú literárne dedičstvo, divadelnú, filmovú kultúru a iné oblasti.² Jednou z metód tvorby zbierky je mapovanie všetkých stupňov tvorby a výroby, preto zbierka obsahuje rôzne formy – od návrhu po konečnú realizáciu vrátane dokumentácie. Okrem výsledných diel i prototypy, makety, pracovné návrhy, skice aj nere realizované návrhy, autorské tlače a dokumentáciu procesu tvorby – fotografie, korešpondencia, multimediálne záznamy.

V roku 2011 kolegovia v prípravnom tíme múzea zadefinovali základ koncepcie zbierok, ktorým sa venujú. Ľubomír Longauer poskytol koncepciu a praktické návody a odporúčania, návod na získavanie zbierok grafického dizajnu. Podľa mňa najcennejšie časti našej zbierky opisuje Longauer v koncepcii



Pavel Blažo: obálky knih, *Astragal*, 1969,
Mladý bandita, *Nahá opica*, 1970.

takto: „Pred počítačovou érou bolo potrebné pre množstvo produktov grafického dizajnu vytvoriť originál. Pre niektoré stačil len pracovný náčrt s opisom postupu pre sadzača a určenie farebných vzoriek. K týmto tzv. zrkadlám sa prikladali čistokresby, ktoré sa reprodukovali. Podľa druhu tlače sa líšil ďalší postup. Zbierame originály návrhov (malované temperou, kreslené perom, ceruzou, vytvorené fotomontážou a pod.). Archivujeme zrkadlá, makety i čistokresby. Zaujímajú nás aj skice, náčrty, nerealizované návrhy. Osobitosťou sú aj voľné typografické kreácie, ktoré používajú typografické a kaligrafické prostriedky na voľnú tvorbu.“³

Doteraz som nespomínala veľmi dôležitý aspekt – komunikačný dizajn digitálnej povahy, dizajn vznikajúci pre obrazovkové médiá, interaktívny dizajn, multimédiá. Naštartovanie jeho zbierania je jednou z našich prioritných úloh, ktorá zatiaľ čaká z praktických dôvodov na zabezpečenie technologického vybavenia.⁴

Vznik zbierky a vývoj jej koncepcie

Vznikajúce zbierky prispôbujeme aj lokálnej situácii, pretože univerzálny vzorec na vytvorenie ich štruktúry

pravdepodobne neexistuje. Existujú síce globálne definície jednotlivých disciplín dizajnu, no keď ide o zbierkotvornú činnosť, každá krajina aj inštitúcia kladie dôraz na niečo špeciálne. Úlohou, ktorá je kľúčová pre nás, je emancipácia jednotlivých odborov dizajnu a jeho tvorcov, pre oblasť komunikačného dizajnu to platí rovnako.

Solídny základom zbierky komunikačného dizajnu je už spomínaná kolekcia-zbierka, ktorú ešte pred samotným vznikom múzea zozbieral Ľubomír Longauer. Vznikala približne v období rokov 2000 až 2013 – ak za začiatok zbierania pokladáme prípravu Longauerovej prvej publikácie *Grif Graf* (keď začal jeho systematický výskum dejín grafického dizajnu) a za koniec tejto fázy založenie múzea (prelom 2013/2014). V prvej polovici roka 2014 bola táto kolekcia zaevidovaná v súlade so zákonom a spolu s ostatnými artefaktmi, ktoré boli dovtedy v správe Slovenského centra dizajnu ako Archív dizajnu, prešla do správy múzea. Zvlášť štartovacie postavenie zbierky Ľubomíra Longauera patrí medzi spomínané „špeciálne črty“ inštitúcie. Longauer je osobnosťou, ktorá zbierku komunikačného dizajnu založila (nehovoriac teraz o úlohe pri

vzniku celého múzea) a jeho koncepcia sa stala základom pre ďalšie aktivity v rámci zbierky komunikačného dizajnu. Po vzniku múzea zberateľská aktivita Longauera pokračuje, už v úlohe stáleho spolupracovníka múzea, okrem kurátorských úloh – samotného zbierania a prezentácie v podobe výstav, napomáha v oblasti dokumentácie a digitalizácie diel.

Koncepcia, na základe ktorej Longauer začal budovať zbierku pred založením múzea a pokračuje v zbieraní ďalej, je úzko spojená s jeho historickým výskumom. Ukázalo sa byť prezieravým a logickým spojením, popri výskume, ktorý je dôkladný a obsahuje okrem iného aj digitalizáciu všetkého materiálu, čo sa autorovi dostane na stôl, začať diela aj zbierať. Začala fungovať synergia výskum – publikácie a výstavy – zbieranie.

Znalca Longauerovej koncepcie dejín úžitkovej grafiky na Slovensku po roku 1918 neprekvapí štruktúra: okruhy členené podľa desaťročí nástupu autorov – umelci, ktorí tvorili aj v oblasti úžitkovej grafiky a začínali na Slovensku v období po roku 1918; tvorcovia okruhu Školy umeleckých remesiel v Bratislave – profesori,



Miroslav Cipár: kaligrafické ilustrácie, *Hviezdoveda alebo životopis Krutohlava, 1984.*



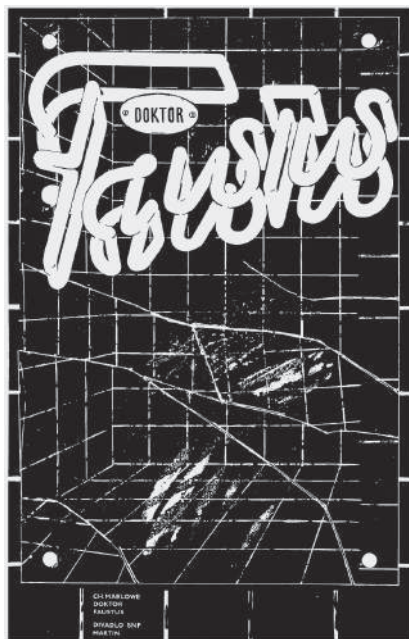
odborní majstri, žiaci a sympatizanti; umelci, ktorí tvorili aj v oblasti užitkovej grafiky a začínali na Slovensku: v období po roku 1938; v období po roku 1945; na konci päťdesiatych rokov 20. storočia; postupne v šesťdesiatych až deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Zámerne neuvádzame mená autorov, po vybudovaní zbierky bude koncepcia prístupná v úplnom znení (autorov, ktorí diela do našich zbierok darovali, uvádzame v ďalšej časti).

Mapovanie 21. storočia je nevyhnutným pokračovaním spomínanej koncepcie. Špecifikum tejto práce spočíva v tom, že treba vytypovať osobnosti a zbierať ich práce priebežne, v čase, keď vznikajú. Ide o sledovanie tvorby osobností, ktoré študovali v deväťdesiatych rokoch 20. storočia a po roku 2000. Okrem zamerania sa na osobnosti bude v tejto časti výskumu súčasťou tvorba mapovaná prostredníctvom projektov, ktoré realizovali prevažne samotní dizajnéri, ale aj spracovaním výstavných aktivít a vlastných projektov Slovenského centra dizajnu a iných inštitúcií.

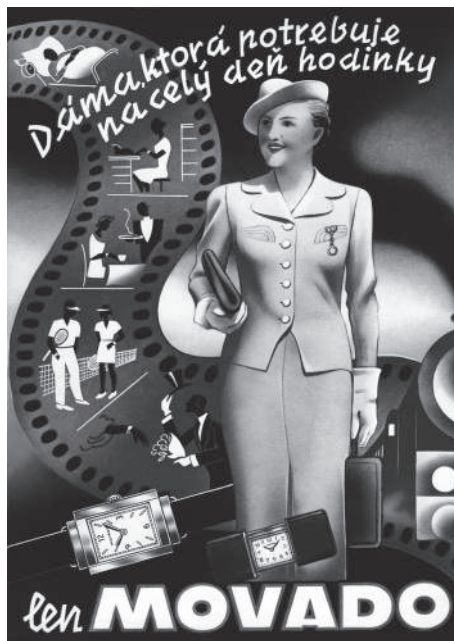
Ďalším pozoruhodným javom tohto obdobia sú materiály spojené s propagáciou nezávislých kultúrnych centier,

ktoré sa stali po roku 2000 významným klientom i spoluautorom diel grafického dizajnu. Pripravujeme aj koncepciu zbierania prvkov korporátnej identity – databázu logotypov a značiek a samozrejme veľmi dôležitým krokom k vytvoreniu celistvého obrazu bude aj výskum a systematické zbieranie fenoménu nášho dizajnu od prelomu tisícročí – tvorby písma a typografie.

Čiastkové členenie zbierky komunikačného dizajnu (podobne ako ďalších zbierok SMD) je ešte stále vo vývoji. Kým však kolegovia z praxe upadnú do skepsy, treba sa pozrieť na situáciu v iných inštitúciách. V mnohých prebieha redefinícia zbierok, trendom je verejnosti predstavovať jednotlivé objekty a zjednodušovať označenie zbierok, prinášať ich bližšie k laikovi. Kým dizajnéri si želajú mať čím skôr zmapované dejiny svojho odboru so všetkými príkladmi, ktoré k jednotlivým fázam vývoja patria, z hľadiska múzejného profesionála je v súčasnosti výzvou osloviť laického návštevníka, priniesť verejnosti príbehy (nepriťahu iba návštevníka, ale aj pozornosť médií, a finančné prostriedky pre inštitúciu). Toto sú dve polohy, medzi ktorými musíme ako zakladatelia novej inštitúcie neustále lavírovať.



Dezider Tóth: Doktor Faustus, plagát, 1982.



Josef Vlček: Hodinky Movado, reklama v časopise, 1939.

Dary – kolekcie, súbory celoživotnej tvorby a pozostalosti

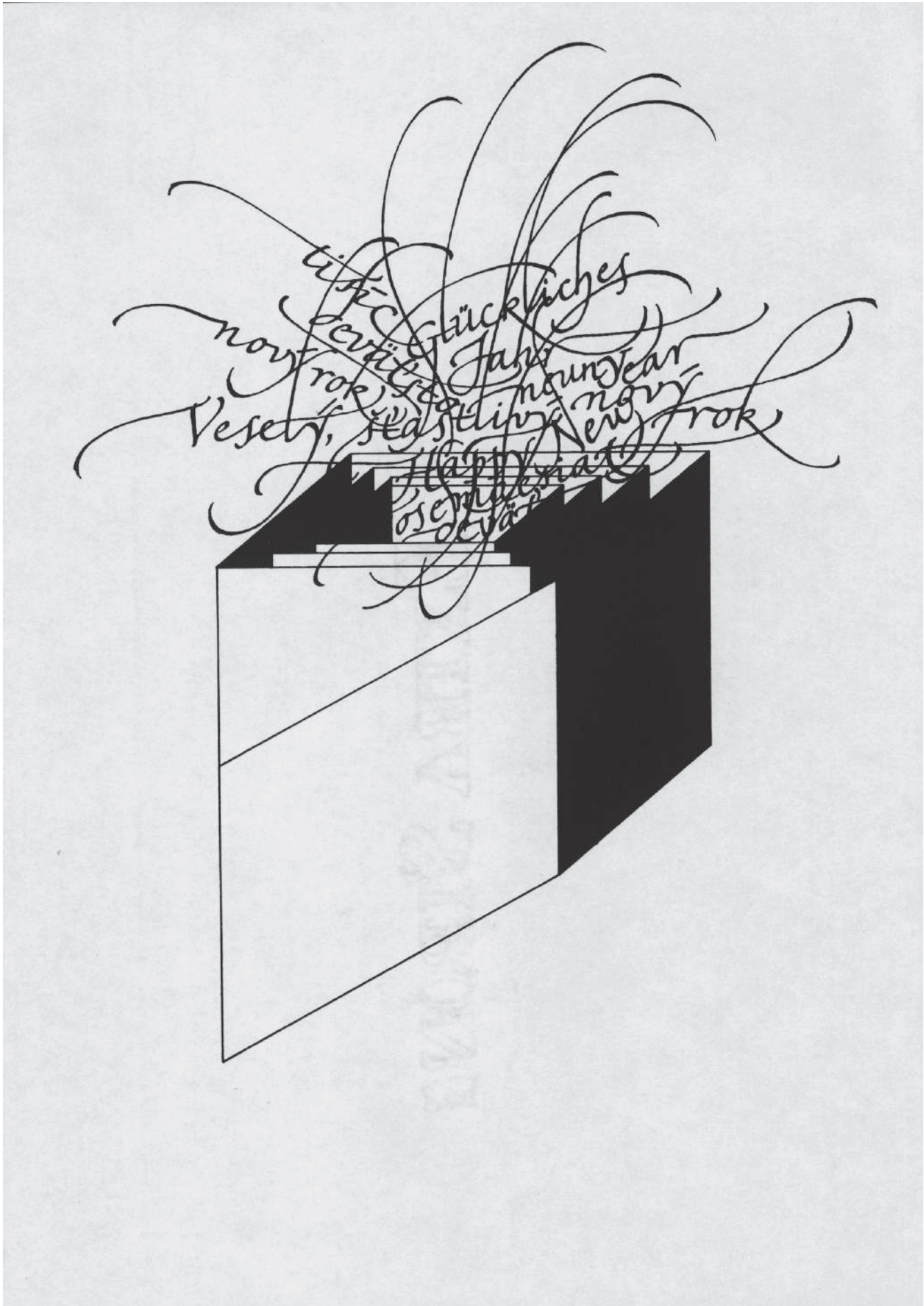
„Už približne 10 rokov otravujem slovenských výtvarníkov, aby počítali s tým, že vznikne zbierka a aby neboli prekvapení, keď ich budem žiadať jednak o vlastné práce, jednak o práce zo svojich zbierok a knihy zo svojich knižníc. Nikto to jasne a jednoznačne neodmietol. Niektorí váhali a pýtali sa na záruky. Nechcú, aby veci skončili v smetiach, čo je pochopiteľné. Som si vedomý rizík tohto podniku. Tvrdím, že nebezpečenstvo likvidácie pozostalosti, alebo likvidácie samotným autorom pri sťahovaní je oveľa vyššie. Ak sa vytvorí dobre poskladaný tím, múzeum vznikne! Takže tu treba vyjasniť, že veci nedarovali mne, ale do zbierky nového múzea. **A musím dať klobúk dolu a chváliť: prekvapili ma veľkorysostou,**“ napísal v roku 2011 Ľubomír Longauer.⁵

Mená, ktoré spomínať už v tejto fáze môžeme, ba musíme, sú darcovia súborov, čo máme v múzeu. Uvádžam iba tie kolekcie, čo dosiahli počet desiatok a stoviek kusov, okrem uvedených darovali mnohí ďalší autori niektoré svoje diela alebo publikácie zo svojich knižníc. Všetkým patrí naša vďaka.

Pred rokom 2014 do dočasnej zbierky Ľubomíra Longauera prispeli títo autori: Robert Brož venoval plagáty a typoštúdie, exlibrisy a štočky na tlač exlibrisov; Peter Ďurík plagáty a autorské tlače, drobný grafický dizajn, návrhy a čisto-kresby, autorské bibliofilie; Ivan Bílý plagáty a divadelné bulletiny, autorskú bibliofiliu; Ján Novosedliak plagáty a výtlačky; Ľubomír Krátky vlastné práce – knihy, katalógy, no i cenné publikácie zo svojej knižnice – vzorníky písma, knihy, časopisy a iné publikácie, spolu stovky diel; Zuzana Chmelová darovala práce svojho otca Viliama Chmela; Ján Zavarský originály vlastných divadelných plagátov, plagáty a bulletiny; Svetozár Mydlo vlastné práce – originály plagátov, koláže, maľby, návrhy na gramoplatne; Miroslav Cipár daroval stovky svojich prác; Pavel Blažo knižné obálky, návrhy knižných úprav, obálok a ilustrácií, maketu knihy; Milan Mikula plagáty a publikácie; IQ Design Studio darovalo plagáty, kalendáre z tvorby štúdia (Milan Machajdík, Pavol Rozložník, Zoltán Salamon a iní autori); Karol Rosmány daroval stovky svojich prác, prakticky svoju kompletnú tvorbu k termínu darovania; ďalšími darcami boli Zoltán Salamon, Michal Studený, Dezider Tóth, Igor Imro a Peter Cibula, Ondrej Gavalda, Miroslav Kotrbánek a ďalší.

Ľubomír Longauer daroval asi dvesto originálov z pozostalosti Josefa Vlčka, ktorú kúpil od dedičov, plagáty zahraničných a slovenských autorov, knihy a katalógy, vlastné práce i časopisy, spolu stovky diel, medzi nimi práce Jaroslava Vodrážku, Karola Ondreičku, Štefana Bednára, Rudolfa Fabryho, Vladislava Rostoku, Jozefa Dóku ml. a iných.

Po vzniku múzea v roku 2014 daroval ďalší autor svoje kompletne dielo k termínu darovania – Jan Meisner. V prípade darov „celoživotnej tvorby“ treba zdôrazniť, že autori sa stále venujú tvorbe a postupne dopĺňajú zbierku o nové diela. Prostredníctvom nadšeného spolupracovníka Pavla Blaža sme získali dar kníh upravených slovenskými dizajnérmi z obdobia šesťdesiatych – osemdesiatych rokov 20. storočia z Mestskej knižnice v Bratislave (vydavateľstvá Smena, Pravda, Tatran, Obzor a i.). Na základe výstavy *Škola základ života?* sme získali diela, ktoré obohacujú fond o želaný rozmer raného autorského dizajnu a školských prác (diela Svetozára Mydla, Vladislava Rostoku, Pavla Chomu, Pavla Blaža a ďalších autorov). Jedným z prvých príspevkov k zbieraniu multimédií – síce v tradičnej forme (akvarel, koláž) sú televízne titulky Elišky Gálisovej, ktoré vznikli v Slovenskej televízii.





Rudolf Altrichter: Volanie démonov, plagát, 1965.

← Lubomír Krátky: PF 1989.

Tento rok sa zbierka rozšírila enormne o veľké súbory – ide predovšetkým o dar asi 5 000 diel od Miroslava Cipára, súbor plagátov a originálnych návrhov od Rudolfa Altrichtera (kombinácia daru a kúpy od dediča Pavla Altrichtera), kúpu vzácných diel od dedičov Emila Makovického, ešte nezdokumentovanú kolekciu celoživotnej tvorby Tomáša Píseckého, dar jeho dedičov, dary dedičov Karola Jaroňa a Miloša Urbáska, dar študentských diel z archívu Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU, prevod plagátov z Galérie Jána Koniarka (Trienále plagátu Trnava). Osobitným príspevkom je dlhodobá úschova vzácnnej výskumnej pozostalosti Ivy Mojžišovej, ktorá sa do veľkej miery týka komunikačného dizajnu (diela moderny a špeciálne Školy umeleckých remesiel).

Prezentácia, dokumentácia a digitalizácia

V súvislosti s prezentáciou a ďalšími inými než zbierkotvornými aktivitami musím zopakovať, že nás trápia nedostatocne personálne zázemie. Napriek tomuto hendikepu sa nám s kolegami podarilo realizovať viaceré aktivity, ktoré grafický dizajn v našich zbierkach prezentovali. Okrem výpožičiek diel sú to výskumné úlohy v rámci výskumu

ŠUR, napríklad účasť v projekte výskumu a výstavy venovanej osobnosti Zdeňka Rossmanna v Brne, či výstava venovaná ŠUR v Bauhaus Dessau v Nemecku. Ďalší plán prezentácie zahŕňa monografické výstavy – aktuálne je to veľká prezentácia Miroslava Cipára a plánované výstavy Jozefa Dóku ml., Rudolfa Altrichtera (k 100. výročiu narodenia), Karola Rosmányho a Jana Meisnera. Námetov na monografické výstavy je oveľa viac – napríklad súhrnné výstavy autorov významne zastúpených v zbierkach, ktorí sa spolupráce nedožili (Svetozár Mydlo). Veľkým dlhom je výskum tvorby Lubomíra Krátkeho, výskum diela Vladislava Rostoku, Pavla Blaža a iných autorov.

Dokumentáciu kolekcií prichádzajúcich do zbierok komunikačného dizajnu vykonávame od zriadenia múzea priebežne vďaka kolegyniam Lívii Pemčákovovej a Silvii Kružliakovej. Kolega Maroš Schmidt je nápomocný pri výskumoch a prezentácii ŠUR. Kabinet ŠUR vedie stála spolupracovníčka múzea Klára Prešnajderová. Pomáhajú aj ostatní externí odborní spolupracovníci, redakcia časopisu *Designum*, dobrovoľníci, študenti a pedagógovia Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU. Digitalizácia zbierkových

predmetov je veľkým projektom, ktorý realizujeme zatiaľ čiastočne v rámci personálnych možností (spomínaná podpora Lubomírom Longauerom).

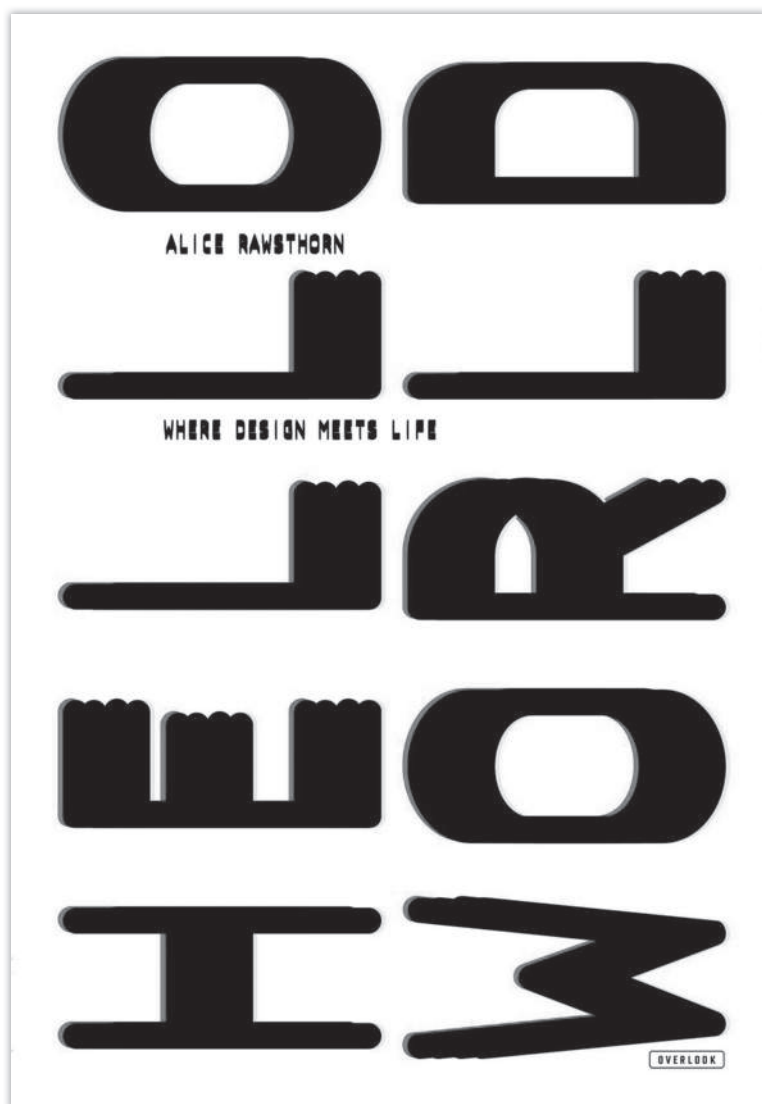
Situácia, ktorá mne a kolegom spôsobuje starosti, no pri pohľade na iné, dlhšie existujúce zbierky v prestížnych inštitúciách, nevyzerá až tak hrozivo, je chýbajúci čas na vykonanie práce spojennej s triedením a zdokumentovaním predmetov, čo sú už momentálne v našom múzeu. Pragmatickým dôvodom je personálna poddimenzovanosť inštitúcie, no predovšetkým rozsiahlosť a členitosť danej zbierky. Je to však fakt, ktorý nás pri pohľade povedzme desať rokov naspäť, keď takáto rozsiahla a kvalitná zbierka existovala iba v našich predstavách, musí aj potešiť. ■

- 1 Definícia na porovnanie napríklad tu: Cezzar, Juliette: *What is Graphic Design?* [online] <http://www.aiga.org/what-is-design>.
- 2 Slovenská národná galéria a regionálne galérie; Slovenské národné múzeum a ostatné múzeá; Divadelný ústav; Slovenský filmový ústav; Literárne múzeum SNK a iné knižnice; všetkým patrí vďaka za zbieranie a záchranu mnohých diel grafického dizajnu.
- 3 Longauer, Lubomír. Zbierka úžitkovej grafiky, typografie a komunikačného dizajnu. Interný dokument, 2011, archív SMD.
- 4 Ide aj o rozhodnutie, či digitálne vytvorený a šírený informačný dizajn bude zaradený do zbierky komunikačného dizajnu alebo do novej zbierky multimédií.
- 5 Longauer, Lubomír. Zbierka úžitkovej grafiky, typografie a komunikačného dizajnu. Interný dokument, 2011, archív SMD.

Alice Rawsthorne Hello World!

Text Lubica Pavlovičová

Foto Chris Moore



Keď programátor dokončí programovací jazyk, spravidla ho vyskúša na jednoduchom programe. Väčšina z nich používa rovnaký – ten, ktorý na prelome sedemdesiatych rokov navrhol výskumník Dennis M. Ritchie. Až po napísaní a objavení sa magických slov *Hello World!* môžu zistiť, že ich snaha bola korunovaná úspechom. „Ale mala som ešte jeden dôvod, prečo som zvolila práve tento názov. Veľmi výrečne totiž opisuje, čo dizajn činí a ako nás ovplyvňuje.“ [2014: 10]

Takto zdôvodňuje autorka Alice Rawsthorn názov svojej knihy, ktorú minulý rok v českom preklade vydalo nakladateľstvo Kniha Zlín, s. r. o. (v origináli *Hello World: Where Design Meets Life*, Hamish Hamilton, 2013)¹, a ktorá okrem češtiny bola preložená aj do ďalších, nielen európskych jazykov.

Autorka je známou autoritou v teórii dizajnu, okrem toho, že pravidelne na túto tému prispieva do *New York Times* (od roku 2006) a v súčasnosti pripravuje aj rubriku *By Design* pre magazín *Frieze*, pôsobila niekoľko rokov ako riaditeľka Design Museu v Londýne (2001 – 2006). Z jej pera pochádza životopis Yvesa Saint Laurenta (*Yves Saint Laurent: A Biography*, Harper Collins, 1996) a množstvo odborných príspevkov venovaných dizajnu a problémom, ktoré s jeho fungovaním všeobecne aj konkrétne súvisia. Často vystupuje na rôznych medzinárodných diskusných fórach. História dizajnu a najmä jeho rozmanité príbehy podávané pútavou formou jej slúžia ako nástroj na vykresľovanie obrysov odboru a definovanie jeho úloh v súčasnosti.

V marci v rubrike *By design* magazínu *Frieze* vyšiel Alici Rawsthorne kritický pohľad na posledný Salón nábytku v Miláne (*The shifting influence of Milan's Salone del Mobile*)², ktorý sa stal podnetom k diskusii na stránkach *dezeen.com*. Článok spomíname z toho dôvodu, že výstižne vyjadruje

rigoróznym postoj Alice Rawsthorneovej k povrchnému vnímaniu poslania dizajnu a profesie dizajnérov, jej permanentnú obhajobu pridaných hodnôt tejto tvorivej disciplíny a upozorňovanie na negatíva, ktoré sa na ňu nabalujú. Alice Rawsthorne odmieta prisúdiť dizajnu iba úlohu obchodného nástroja, a je samozrejmé, že jej názory vyvolávajú aj polemickú odozvu.

Citát Lászlóa Moholy-Nagya hneď v úvode knihy *Dizajn nie je profesia, ale životný postoj* [2014: 13] naznačuje, ktorým smerom sa bude jej obsah uberať. Rawsthorne skúma slovo dizajn z etymologického hľadiska vrátane jeho rôznych dobových interpretácií v kontextoch s praxou v príslušnom období, to znamená v situáciách, keď sa stretával so životom. Korene zmätkov, ktoré v súvislosti s definíciami dizajnu sú predmetom diskusií aj v súčasnosti, vidí už v 16. storočí, keď sa pojem začal používať s konkrétnym účelom, a to pre plány zachytávajúce detailný postup. Poukazuje na jeho viaceré definície z Oxfordského slovníka anglického jazyka (už od roku 1548, keď sa tu objavil po prvýkrát), odpovede hľadá aj v diele klasika umenovednej literatúry Giorgia Vasariho. Venuje sa príbehom obdobia priemyselnej revolúcie a hnutiu Arts and Crafts, opisuje dôvody odmietania jej výdobytkov. Okrem mnohých ďalších prameňov, ktoré sú spojené s históriou dizajnu, ju očividne zaujímajú osudy školy a pedagógov Bauhausu, z neskorších autorov dielo Bruna Munariho a jeho súčasníkov, vizionárske názory a aktivity Richarda Buckminstera Fullera, Reynera Banhama alebo nedávno zosnulého historika dizajnu Johna Hesketta. A mnohých ďalších.

Alice Rawsthorne nachádza v ľudskej histórii príklady dizajnerských aktivít v neobvyklých súvislostiach v zmysle citátu Victora Papanka: *Všetci ľudia sú dizajnéri. Všetko, čo takmer neustále robíme, je dizajn, pretože je potrebný pre*

celú ľudskú činnosť. [2014: 33] Potvrdzujú to napríklad jej úvahy o terakotovej armáde v hrobke „prvého cisára Číny“ Čchin Š'chuang-tiho (247 – 221 pred n. l.). V zaujímavých, z hľadiska objavovania nových faktov a súvislostí často aj poučných historických exkurzoch nás sprevádza rôznymi situáciami, ktoré sú spojené so slovom dizajn. Sú tými pravými dizajnermi iba ikonické postavy, ako Josiah Wedgwood, Jan Tschichold, Verner Pantone alebo napríklad Alvar Aalto – autori spájaní s pojmom kvalitný dizajn? William Morris, neskôr Peter Behrens, László Moholy-Nagy, Charles a Ray Eamsovci, alebo významní francúzski rodáci Raymond Loewy a dizajnerska celebrita Phillipe Starck? Nie sme iba obeťami opakovania čiastočnej pravdy, keďže úspechy väčšiny z nich vznikali vďaka ďalším spolupracovníkom, ktorí anonymne vykonávali dôležité podporné činnosti?

Ako sa dá poznať dobrý súčasný dizajn? Rawsthorne tvrdí, že „Zásadným princípom dizajnu, ktorý platí už od pradávna, je, že hodnotu má iba také použitie dizajnu, ktoré efektívne plní svoju funkciu.“ [2014: 53] Vzápätí však dodáva, že sú aj prípady, keď iba užitočnosť nestačí. Jasper Morrison a Naoto Fukasawa považujú za dobrý dizajn ten, ktorý je supernormálny – takýto predmet je užitočný, primeraný, prostý, robustný, trvanlivý a ako povedal Morrison, malo by ešte z neho „vyžarovať niečo dobré.“ [2014: 62, 63] Pod jeho poslednou vetou si môžeme predstaviť rôzne veci: ekologický rozmer, ktorému autorka venuje samostatnú kapitolu, originalitu... Alice Rawsthorn opisuje a analyzuje príbehy Steva Jobsa, Michaela Thonet, alebo firmy Braun spojenej s menami Wilhelm Wagenfeld, Hans Gugelot a Dieter Rams – rozpráva o výrazných ekonomických úspechoch, ktoré je možné dosiahnuť vďaka dobrému dizajnu a pokúša sa definovať príčiny týchto procesov. Mnohé podnety na

vysvetlenie dosahu dizajnu na náš každodenný život jej poskytol aj svet komunikačného dizajnu. Napríklad predchodca počítačovej vizualizácie dát, medzinárodný systém typografického vzdelávania Isotype, ktorý v dvadsiatych rokoch minulého storočia zaviedol do praxe Rakúšan Otto Neurath. V zmysle jeho presvedčenia, že obrázky dokážu vysvetliť aj najzložitejšie myšlienky lepšie ako slová, po jeho smrti v päťdesiatych rokoch prenikol aj do rozvojových krajín Afriky. Hodnoty nadnárodných firiem sú pevne zviazané s obsahom a formou svojej korporátnej identity, v súčasnosti sa však zviditeľňujú aj svojím prístupom k ekológii, otázke trvalej udržateľnosti života...

Prečo už dnes funkcia neurčuje formu? Odpoveď na otázku môžeme podľa Rawsthorneovej nájsť v histórii dizajnu počítača – nevyhnutnej zložky súčasného sveta. Počítače sa so zvyšovaním rýchlosti a výkonu zmenšujú a čím sú komplikovanejšie, tým sa musia dať jednoduchšie používať. Týka sa to samozrejme aj ďalších digitálnych prístrojov – ich výkon, veľkosť a forma vďaka objavom v oblasti nových technológií prechádza rovnakým vývojom. S týmto procesom súvisí aj náš prístup k získavaniu nových zručností a vedomostí, orientácia v meniacom sa prostredí, využívanie počítačových programov v rámci rôznych technologických postupov, a to aj v dizajne (napríklad procesy reprodukovania návrhov, alebo 3D tlač).

V kontexte všetkých radikálnych zmien, ktoré sprevádzajú našu dobu, je potrebné si uvedomiť, že treba hľadať odpoveď na otázku: ako zabrániť tomu, aby dizajnéri slúžili iba tej časti populácie, ktorá v podstate ich pomoc potrebuje najmenej? Alice Rawsthorne ponúka príklady riešení, nakoľko však budú pre čitateľov inšpiratívne, závisí od početných ľudských a materiálnych faktorov.



V súvislosti s publikáciou sme položili Alice Rawsthornovej niekoľko otázok:

Vo svojej publikácii Hello World: Where Design Meets Life niekoľkokrát citujete definície dizajnu z Oxfordského slovníka anglického jazyka (z rokov 1548, 1588, 1704...). Ako by mal byť v tomto slovníku podľa vás definovaný v roku 2015?

↓
Vzhľadom na to, že čas postavil dizajn pred riešenia nových úloh a dizajn je stále rozmanitejší, je aj ťažšie postihnuteľný. Tak či tak verím, že vždy mal a naďalej aj má jednu elementárnu úlohu: má totiž pôsobiť ako hybná sila zmeny a rovnako môže pomôcť pochopiť zmeny ľubovoľného druhu – hospodárske, politické, vedecké, technologické, environmentálne, kultúrne či iné. Jeho poslaním je aj zabezpečiť, aby náš život tieto zmeny ovplyvnili skôr k lepšiemu ako k horšiemu.

Ste skvelou znalkyňou histórie dizajnu, často vo svojich prednáškach, debatách, ako aj textoch využívate príklady z minulosti, aby ste dokázali vysvetliť podstatu súčasného dizajnu. Ktoré z nich vás dokázali osloviť najviac, respektíve ktoré osobnosti z dejín dizajnu vás fascinujú a prečo?

↓
Jednou z najkrajších vecí, ktoré prináša písanie knihy, je možnosť rozprávať alebo prerozprávať obľúbené príbehy. Fantastických príbehov

je v dizajne toľko, že vybrať len jeden je ťažké. Osobne mám rada príbeh o tom, ako piráti, ktorí začiatkom 18. storočia „v zlatom veku pirátstva“ terorizovali šire moria, začali vztyčovať vlajky s hrôzostrašným vyobrazením ľudskej lebky a skrížených kostí. Dúfali, že obeť, ktoré chceli prepadnúť, nimi natoľko vydesia, že sa už pri pohľade na ne vzdajú, a tým im ušetrí strelivo, a vyhnú sa aj riziku zranenia alebo usmrtenia. Aj keď je lebka so skríženými kosťami neuveriteľne efektívnym príkladom dizajnu, na ľudí v týchto súvislostiach pôsobí nezvyčajne. Predstavuje ukázkový spôsob, ako presvedčiť tých, ktorí nič o dizajne nevedia alebo si to aspoň myslia, aby si uvedomili, že dizajn znamená oveľa viac, než naznačujú zaužívané stereotypy, a že je možné ho inštinktívne a nevedomky uplatňovať v mnohých rozličných kontextoch.

V kapitole nazwanej Prečo by sme si nemali pliesť dizajn s umením? tvrdíte, že dizajn chápaný ako umenie je predovšetkým komerčným fenoménom. Pramení toto tvrdenie z obavy, aby dizajn nezabudol na svoje hlavné funkcie a neslúžil iba ako nástroj konzumu? Alebo je to otázka stanovenia poradia hodnôt a úloh, ktoré má dizajn vyjadrovať a plniť?

↓
Pokiaľ narádzate na ten typ vysoko štylizovaných predmetov, ktoré aukčné domy opisujú ako *dizajn-art*, potom áno, skutočne ich chápem ako nástroj konzumu určené na predaj za čo najvyššiu čiastku peňazí, a sú možno dizajnu na škodu. Posilnením mylnej predstavy o dizajne ako o povrchnom nástroji štylizácie je ľuďom znemožnené pochopiť schopnosť dizajnu pretvoriť náš život k lepšiemu. Česť výnimkám, pretože sú predmety, ktoré boli označené za *dizajn-art* a ktoré predsa len majú svoju hĺbku a zložitosť, ale sú zriedkavé. Ja sama by som sa skôr prihovárala za to, aby sa väčšina príkladov *dizajnu-artu*

zaradovala medzi úžitkové umenie, pretože práve tento termín považujem za presnejší a menej deštruktívny.

So zreteľom na to, čo som spomínala už skôr, by som sa chcela zmieniť aj o tom, že jedna z najkonštruktívnejších zmien, ktorá nastala v kultúre dizajnu za posledné roky, je skutočnosť, že dizajnéri môžu v súčasnosti slobodne definovať svoje vlastné ciele a spôsoby tvorby – vrátane riešenia úloh, ktoré sa podobajú úlohám výtvarníkov. Definovať umenie je takmer také ťažké ako definovať dizajn, ale pre mňa osobne je umenie prostriedkom sebaujadrenia, ktorý nám môže pomôcť pochopiť komplikované, nejednoznačné, často chaotické a rušivé aspekty života, ktoré nám inak môžu uniknúť. V súčasnosti vznikajú a aj v minulosti existovali mnohé dizajnérske projekty, ktoré túto úlohu plnili na vynikajúcej úrovni – napríklad informačný dizajnérsky projekt Charlesa a Raye Eamesovcov z roku 1977 Powers of Ten, alebo spomedzi novších výskum Gabriel Ann Maherovej The Act of Sitting, týkajúci sa súvislosti medzi dizajnom a potrebami jedincov, ktorí sa nestotožňujú so svojím fyzickým pohlavím. Oba projekty sú rovnako provokatívne, podnetné a vyzývavé ako práce výtvarníkov, ktorí majú podobné zámery a mali by sa teda za také považovať.

Ako sa zdá, vašou životnou témou je úloha dizajnu pri zlepšovaní kvality života. Vytrvalo a na rôznych fórach upozorňujete v tomto zmysle na meniace sa funkcie dizajnu v prítomnosti, ale hovoríte aj o jeho hlavných úlohách v budúcnosti. Ktoré by mali byť podľa vás kľúčové výzvy pre dizajnéra v 21. storočí?

↓
Pred dizajnom stoja práve v súčasnosti mnohé výzvy, pretože žijeme v dynamickej, turbulentnej a v mnohých ohľadoch desivej dobe. Riešenie environmentálnej krízy tým, že nám bude umožnené žiť zodpovednejšie

a udržateľnejšie. Zamedzenie narastúcej priepasti medzi bohatými a chudobnými. Vysvetľovanie pokrokov vedy a techniky takými spôsobmi, ktoré na nás budú mať viac pozitívny ako negatívny vplyv. Vývoj nových foriem sociálnych služieb, ktoré sú na tento účel vhodné v čase, keď metódy z 20. storočia sú v stále vyššej miere nefunkčné. Pomoc pri formulovaní novej definície vnímania rodovej identity v epoche, keď opäť oživa feminizmus a povedomie o problematike transgendru je na vzostupe. Vyberte si.

Myslíte si, že by sme nemali ešte dôraznejšie pripomínať čísla, podľa ktorých si zo 7 miliárd obyvateľov planéty 6 miliárd nemôže dovoliť základné produkty a služby? Ktorá dizajnerska aktivita súvisiaca s týmto problémom vás oslovila tak, že by ste ju chceli prezentovať ako ukážkový príklad posúvania hraníc súčasného dizajnu?

↓
Určite áno. Hoci ďalším konštruktívnym pokrokom, ktorý bol dosiahnutý v oblasti dizajnu za posledné roky, bolo zvýšenie povedomia o kritickú situáciu „tých ostatných 90 %“ a o absurdnosti toho, že väčšina času dizajnérov a zdrojov sa venuje najbohatším 10 % svetovej populácie, čiže tým, ktorí ich zručnosť potrebujú najmenej. Jedným z mojich obľúbených nových modelov humanitárneho dizajnu je projekt Eco-fuel Africa v južnej Ugande. Jeho cieľom je získanie čistého, cenovo dostupného paliva na varenie pre ľudí v odľahčených vidieckych oblastiach Afriky ugandským podnikateľom Sangom Mosesom s tým, že vďaka projektu vznikajú aj nové pracovné príležitosti, zastavilo sa odlesňovanie oblasti, čím zúčastneným projekt priniesol významné zdravotné a environmentálne výhody. Cenovým sprístupnením paliva na varenie, ktoré je ľahko dostupné, umožňuje Eco-fuel Africa ľuďom, väčšinou ženám a dievčatám,

ktoré trávajú veľa zo svojho času hľadaním paliva na varenie, návrat k platenej práci alebo k vzdelaniu, čím sa zlepšujú ich budúce vyhliadky, a tým aj vyhliadky ich rodín.

Uvažujete o ďalšom pokračovaní knihy *Hello World: Where Design Meets Life*? Ak nám to môžete prezradiť, ktoré témy spojené s dizajnom na vás čakajú?

↓
Jedným z najdôležitejších nových projektov, ktoré som začala od napísania *Hello World*, je nová rubrika By Design v umeleckom časopise *Frieze*. V ňom skúmam hlavné otázky súčasného dizajnu v kultúrnom kontexte a snáď aj pokračujem v diskusii, ktorá sa začala už v knihe. Rubrika v časopise *Frieze* je zaujímavým spôsobom, ktorým môžem rozvíjať a aktualizovať svoje myšlienky z knihy *Hello World*. Keďže napríklad problematika feminizmu bola pre mňa vždy veľmi dôležitá, rodová politika a ťažkosti, ktorým čelia ženy, sú témami, aké sa v knihe *Hello World* opakovane objavujú. Minulú jeseň som na rovnakú tému písala do rubriky časopisu *Frieze* a uvedomila som si, že pretlak záujmu o transgender radikálne diskusiu predefinoval, a že nachádzanie spôsobov reflexie trans alebo queer gender identít, sa pre dizajnérov stalo kľúčovou výzvou. Takisto som zistila, že na tomto poli vynikajúcim spôsobom pôsobí množstvo práve takých mladých dizajnérov, ktorí sa nestotožňujú so svojou pohlavnou identitou. Jedna z vecí, ktorá ma na dizajne fascinuje, je skutočnosť, že sa neustále vyvíja a núti ma tak prehodnocovať vlastné myslenie.

Slovensko patrí medzi krajiny, ktoré dlho nemalo zriadené múzeum dizajnu. Teraz medzi jeho hlavné úlohy patrí zbieranie a dokumentovanie dizajnu. Vy ste viac rokov pôsobila ako riaditeľka Design Museum v Londýne. Čomu by sa podľa vašich vlastných skúseností

malo naše múzeum okrem uvedených činností prioritne venovať?

↓
V súčasnosti sme v dizajnerských múzeách svedkami ohromného experimentovania, keď riaditelia a kurátori dynamicky skúšajú nové prístupy v každej oblasti svojej činnosti. Na čele týchto snáh stojí Paola Antonelli, staršia kurátorka dizajnu v Múzeu moderného umenia v New Yorku, spolu s Janom Boelenom, riaditeľom oveľa menšej, ale nezvyčajne živej inštitúcie Z33 v Hasselte v Belgicku. Aj pozorovanie najnovších zmien vo Victoria & Albert Museum v Londýne je fascinujúce, pretože toto múzeum pod vedením Kierana Longa si k dizajnu vybudovalo rôznorodejší a provokatívnejší prístup. Rovnako som nadšená, keď vidím, čo robí Beatrice Galilee v Múzeu moderného umenia v New Yorku, v ktorom sa v rámci starej budovy Whitney Museum pomenovanej po Marcelovi Breuerovi na Madison Avenue na budúci rok otvorí kridlo pre nové a súčasné umenie. Toto sú pre nové Slovenské múzeum dizajnu všetko zaujímavé zdroje inšpirácie. ■

1 Rawston, Alica. (2014). *Zdravím svete, jak design vstupuje do života*. Zlín : Kniha Zlín.

2 <http://www.frieze.com/issue/article/by-design3/>

3 <http://www.dezeen.com/2015/03/30/salone-del-mobile-design-as-superficial-stylistic-tool-alice-rawsthorn-milan-2015/>



Typo Berlin 2015. Svet zlodejov, požičovňa fontov a kresliaci roboti

Text a foto Pavel Noga

Tohtoročná konferencia Typo Berlin príjemne prekvapila. Nenadviazala totiž na trend posledných rokov a jej organizátori dokázali vypustiť každodennú záverečnú prednášku v štýle lacnej estrády, rovnako ako aj exhibície zaslúžilých medzinárodných hviezd dizajnu. Napriek tomu, alebo práve preto sa mali milovníci grafického dizajnu na čo pozerieť. Či už to boli zaujímavé ukážky z oblasti typografického vzdelávania, moderných technológií alebo praktického riešenia každodenných profesionálnych problémov. A prvý raz to išlo aj bez najatých profesionálnych moderátorov. Erik Spiekermann si svojich hostí vo veľkej sále uvádzal sám.

Moderné technológie nám život bezpochyby uľahčujú, ale aj v priebehu času zmenili (možno je v tomto prípade lepším výrazom slovo pokrivil) naše myslenie a správanie. Namiesto s ľuďmi sa radíme s virtuálnou sieťou a ak chceme zažiť trochu vzrušenia, môžeme sledovať vojny v priamom prenose z tepla

a bezpečia nášho domova, prípadne sa vydať za sexuálnym dobrodružstvom bez toho, aby sme vstali od stola. Menia sa naše po stáročia vytvárané inštinkty a bohužiaľ sa relativizujú aj skôr takmer nespochybniteľné istoty, čo je dobro a čo zlo. Naučili sme sa so samozrejmosťou svišťať po virtuálnych diaľniciach a na internete nakupovať do košíka ako v samoobsluže. Lenže v kamennom obchode málokto z nás niekedy niečo ukradol, zatiaľ čo na sieti často kradneme takmer nevedomky.

Technika sa neustále zdokonaľuje, čipy sú stále menšie. V peňaženkách nosíme plnohodnotné počítače, ktoré sa predhávajú v možnostiach používateľského rozhrania a zapĺňame ich množstvom podivných aplikácií, od ktorých si nevedomky vytvárame závislosť – podobne ako od alkoholu alebo tabaku. Každým dňom narastá naša operátorská zručnosť a znižuje sa právne povedomie o tom, čo je obyčajná krádež. V pseudohumanistickej spoločnosti 21. storočia sa nám v európskom závetrí nikto nevyhráza useknutím ruky, keď ju použijeme na niečo, čo nám nepatrí. Pamätám si, ako sme si v osemdesiatych rokoch kopírovali na rozhrkané kazetové magnetofóny vtedy nedostupnú zahraničnú hudbu. Už pri druhej kópii bol často hluk reprodukčného prístroja hlasnejší ako prehrávaná hudba. Lenže vtedy nebola alternatíva. Nemohli sme si ísť do obchodu a kúpiť si to, alebo ísť do špecializovaných hudobných centier v Rakúsku či Nemecku. Vedľa amatérskeho domáceho kopírovania už vtedy existovali profesionálni zlodeji s dokonalými kopírovacími štúdiami, ktorí vám za zlomok skutočnej kúpnej ceny originálneho hudobného nosiča vytvorili kópiu. Pamätám si na návštevu Sovietskeho zväzu, kde v obchodnom dome hneď vedľa opravovne obuvi a hodínok fungovala kopírovacia služba. Vybrali ste si z bohatého zoznamu svetovej populárnej hudby a po nákupe ste si už vyzdvihli hotovú kópiu vytvorenú na kvalitnom kopírovacom zariadení...

Takmer tridsať rokov potom – na tohtoročnej konferencii Typo Berlin 2015 – mal na túto tému zásadný príspevok Peter Biľak. Najprv zhrnul

všetky spôsoby, ako sa dnes kradne hudba a akú škodu to spôsobuje vydavateľom a interpretom. Je nepopierateľným faktom, že dnes si už veľa ľudí aspoň uvedomuje, že sťahovanie hudby a filmu je nelegálne, aj keď drastické tresty za kopírovanie, tak ako ich poznáme zo súčasnej Ameriky, nám u nás zatiaľ nehrozia. Vedľa toho sa však takmer automaticky a takmer mimovoľne kradnú fotografie a písmo. Peter Biľak emocionálne veľmi pôsobivo a názorne vysvetlil, koľko úsilia a času zaberie vývoj nového písma, koľko dizajnérov a lingvistických poradcov sa podieľa na rôznych variantoch písém v nelatinských a pre nás exotických verziách. A keď je všetko hotové a vynaložené investície každého druhu by sa mali postupne tvorcom vracieť, príde zlodej a na anonymný web vyvesí odkaz na stiahnutie písma zdarma. Takto ponúknuté písmo býva navyše často zdeformované a zmrazené...

Zatiaľ som sa na problém pozeral iba očami autora písma – vytvoril produkt a chce ho predáť. Lenže je tu aj používateľ, ktorý by chcel písmo použiť pre konkrétny projekt, ale dopredu nevie, či sa jeho grafický návrh bude klientovi páčiť, a tak by sa mu celkom drahá investícia do písma nemusela hneď vrátiť. Zvlášť, keď práve nemá voľný kapitál pre nákup alebo v prípade, že sa jeho návrh nepredá. Peter Biľak tento rok v Berlíne predstavil projekt Fontstand, ktorý, zdá sa, všetky tieto komplikácie rieši. Užívateľ sa teraz môže rozhodnúť, či si vybrané písmo požičia na hodinu zadarmo alebo na mesiac za desatinu normálnej kúpnej ceny. Prenájom si môže neustále predlžovať. Po dvanástich mesiacoch prenájmu už písmo zostáva užívateľovi navždy k dispozícii. Do projektu je v tejto chvíli zapojených viac ako dvadsať písomolejární z celého sveta.

Možno, že celý problém s nerešpektovaním autorských práv by sa dal vyriešiť vhodne zameranou výchovou už od mladého veku budúceho užívateľa. Mladý poľský dizajnér Jan Bajtlík predstavil v Berlíne svoju autorskú knihu „Typogryzmo!“. Zúročil v nej niekoľkoročné skúsenosti práce s deťmi. Kniha vynaliezavo a pútavo dokáže u detí vzbudiť záujem o písmo nielen



↖ Vľavo Oliver Reichenstein, vpravo Erik Spiekermann.

↑ Slawomir Kosmyńka vedie katedru grafického dizajnu na Akadémii umení Władysława Strzemińskiego v Lodži. V pozadí vidno časť inštalácie študentských prác z lodžskej školy – tento rok bola jednou zo sprievodných výstav.

↑ Jean François Porchez



Jan Bajtlik podpisuje svoju knihu *Typogryzmol*.

V predsáľi konferencie ako každoročne prebiehali denne rôzne workshopy – napr. kaligrafický.

ako o nosič informácií, ale aj o písmo – výtvarný objekt. Každá stránka ponúka množstvo návodov k najrôznejším kreatívnym hrám, pri ktorých hlavnú úlohu hrajú písmená. Deti si prostredníctvom nich uvedomujú význam písma v každodennom živote a výtvarné možnosti, aké nám jednotlivé znaky aj súvislé riadky textu ponúkajú. Vyzbrojené skúsenosťami získanými typohrami z Bajtlikovej knižky potom možno hľadať na svet inými – poetickjšími očami. Popri poézii Bajtlik deťom sprostredkuje aj zodpovednejší pohľad na svet – demaskuje reklamu aj politickú propagandu. Každý z nás môže urobiť niečo pre ostatných, aj deti (hoci by to mala byť iba uprataná psia kôpka).

S bezprostrednosťou detskej hry súvisí aj tvorba Jona Burgermana. On si vlastne iba tak čmára na rôzne miesta aj rôzne materiály. Akoby len pokračoval v kresbách, ktoré si počas „nudného“ vyučovania kreslia snáď všetky deti na celom svete. Iba tie kresby

neustále zdokonaľuje a užíva v rôznych súvislostiach. Raz to môžeme nazvať „street art“ inokedy zas dizajn. Živočíšna radosť z vlastného zážitku kreslenia bola a je u Jona Burgermana nákazlivá, mal som dojem, že si chceli s ním rovnako slobodne čmárať všetci prítomní diváci v sále. Technologicky sofistikovanejšie kreslenie na veľké plochy predstavil Švajčiar Jürg Lehni svojimi kresliacimi robotmi, ktoré pomenoval Viktor, Rita a Hektor. Hektor musí byť snom každého tvorcu "mural art". Dokáže totiž vystriekať sprejom kresbu vo veľkosti niekoľkých desiatok štvorcových metrov a ovláda sa pomocou obyčajného notebooku, Viktor dokáže zas kresliť mnohometrové kresby kriedou na tabuľu a Rita na priehľadnú fóliu. Jürg Lehni je podobne hravý ako Jon Burgerman. K práci však nepoužíva priamo svoju vlastnú ruku, ale jej predĺženú podobu – kresliaceho robota alebo špeciálne vyvinuté animačné programy, ako je napríklad Flood fill využívajúci akoby archaické a náhodné postupy pri práci s pixelovou grafikou.

Iba hravosť a chuť do práce však v grafickom dizajne vždy nestačí. Bez teoretickej výbavy sa nedá púšťať do medzinárodných úloh. Oliver Reichenstein vysvetľoval zákernosť zrážok rozdielnych kultúr na poli informačného dizajnu. Pravidlá a hierarchia prenosu informácií sú napríklad v Japonsku úplne iné ako v Európe a pracovať na orientačných systémoch pre japonské letisko nemožno bez dokonalej znalosti miestnych, pre nás často kuriózných špecifik. Jean François Porchez je okrem iného autorom písma Parisin vyvinutým pre parížske metro, električky a autobusy. Porchez poukázal na klasický paradox grafického dizajnu. Je známou poučkou, že najlepší informačný dizajn je taký, ktorý je neviditeľný a o písme vo verejnom priestore to platí rovnako. Zároveň pri jeho každodennom používaní nenápadne vzniká citové puto s jeho užívateľmi – v tomto prípade obyvateľmi i návštevníkmi Paríža. Podobná situácia vznikla aj v nemeckom prostredí s písmom DIN.



Paul van der Laan a Erik van Blokland už roky na Typo Berline pripravujú typografický workshop pod názvom „Pismokuchári“, kde si záujemcovia môžu skúsiť navrhnuť vlastné autorské písmo a obaja lektori potom vtipným spôsobom komentujú ich výsledky.

Konferencia Typo Berlin, to nie sú len prednášky. V predsálí prebieha celý rad workshopov, sú tam stánky s odbornou literatúrou alebo rôznymi produktmi súvisiacimi s typodizajnom. Napríklad bolo možné zakúpiť si švajčiarske hodinky Helvetica s ciferníkom vytvoreným z rovnomenného písma. Tradičnou súčasťou podujatia sú aj výstavy. V tomto roku sa na Typo Berlin svojimi knihami, katalógmi, časopismi, obalovým dizajnom aj plagátmi predstavila katedra grafického dizajnu Akadémie umení Władysława Strzemińskiego z Lodže. Pre lodžskú školu je typický a dodnes aj zjavný dôraz na konštruktivistické tendencie v typodizajne. Vychádza z tradície zakladateľa školy Władysława Strzemińskiego, ktorý bol spolupracovníkom Alexandra Rodčenka a výrazový odkaz ruskej avantgardy si po svojom návrate priniesol aj do Poľska. Pre Typo Berlin obvyklým a napriek tomu veľmi obľúbeným workshopom je „typovarenie“ s Paulom van der Laanom a Erikom van Bloklandom. Obaja pôsobia ako

pedagógovia na typografickej špeciálke Kráľovskej akadémie umení v Haagu. Ich berlínsky workshop máva dve časti. Jeho účastníci najprv navrhnu skicu autorského písma a Paul van der Laan s Erikom van Bloklandom tieto skice neskôr verejne komentujú a korigujú. Dokážu byť pritom veľmi vtipní a vo svojich názoroch aj výstižní.

Po minuloročných rozpakoch musím konštatovať, že ma konferencia Typo Berlin tentoraz presvedčila o svojej zmysluplnosti. Rozhodne to nie je obyčajný veľtrh Fontshopu, respektíve dnes už firmy Monotype, ale seriózne profesijné a odborné stretnutie dizajnérov, učiteľov a študentov dizajnu z celej Európy. Na jednotlivých vystúpeniach sa nestretávame len s prezentáciou portfólií, ale aj s vážnymi úvahami, či už v podobe prednášok teoretikov dizajnu ako to bolo tento rok napríklad v prípade Jana Sowu alebo napríklad sarkastického ironika Erica Jarosinského. ■

O krásnej knihe

Ešte raz o knihe Henriety Moravčíkovej Friedrich Weinwurm, architekt

Text a foto Lubomír Krátky



Krásna kniha je fenomén. Knihu ako artefakt vnímame od čias vynálezu kníhtlače. Dnes, v období sofistikovanej priemyselnej výroby, však nie každý knižný produkt je dielom s pridanou umeleckou hodnotou.

Knižné umenie sa zrodilo v kníhtlačiarstve a v kníhtlačiarstve sa zrodilo v kníhtlačiarstve. Výtvarná krásna bola prirodzenou súčasťou ich profesie. Dnes o estetickú stránku knihy dbá grafický dizajn, ale jadrom knižnej architektúry vždy zostáva typografia, logická a cieľavedomá kompozícia typografického písma s ďalšími elementmi knižného celku. V knihe je dôležité usporiadanie každej, i tej najmenej zložky, od písmového znaku v texte až po výzor trojrozmernej knižnej väzby. Práca grafického dizajnéra je náročná, ale i spoločensky zodpovedná.

Krásna kniha je kultúrnym bohatstvom a zároveň aj vizitkou kultúrnosti. Zaslúžila by si väčší a zasvätený záujem i zo strany teoretikov umenia.

Ocenenia najkrajších kníh by mali zviditeľniť výnimočné tvorivé činy knižných výtvarníkov, tak ako sa to deje v iných kultúrne vyspelých krajinách. Spomeniem iba Nemecko, kde katalóg každoročne vydaný pri príležitosti výtvarného hodnotenia nemeckých kníh je grafický skvost. Zaujímca v ňom dostane presné odborné informácie o ocenených knihách, získa dokonalú predstavu o vzhľade kníh a odborné vyjadrenia protcov i osobností podujatia.

Preto som sa rozhodol napísať recenziu aspoň jednej slovenskej ocenej knihy, a to zámerne z pohľadu grafického dizajnéra, vzhľadom na to, že typografia nemá na Slovensku pri hodnotení knihy primerané miesto.

V tohoročnej súťaži Najkrajšie knihy Slovenska bola právom ocenená kniha Henrieta Moravčíkovej: *Friedrich Weinwurm, architekt*. Autorkou grafického dizajnu je mladá absolventka VŠVU v Bratislave Ľubica Segečová. Pritom takáto náročná

of 1926 was certainly the greatest social event of that spring. Attesting to its enormous success was the addition, in the summer of the very same year, of a cellar bar equipped with modern air-conditioning. The Establishment Astoria thus consisted of three floors (café, restaurant and bar), with all the necessary facilities, and was among the most popular establishments in the city. In the Astória, there congregated 'a colourful mix of society, students, officers, artists', numbering among its regular visitors poet Emil B. Lukáč, authors Milo Urban, Josef Gregor Tjapovský, František Král, Gejza Vámos or the talented caricaturist Alexander Richter.²⁵ And most certainly, its marble-topped tables played host to the business negotiations of Friedrich Weinwurm: after all, in the architectural profession it was then standard practice to hold client meetings in cafes.²⁶ The building itself was designed by Weinwurm for Josef Löwy in the first half of 1925, with once again a use of the functionally-determined method of conceiving of individual spaces and their truthful reflection in the building's exterior form. Yet, in spite of the previously noted examples of residential structures with their more or less unified

appearance also must have marked the café's furnishings: the 'stools attesting to the tables' said to be 'not particularly comfortable, but always occupied' remained fresh in the minds of the former regulars many decades later.²⁷ In addition, since the Astória was one of the first locations where American jazz was introduced to Bratislava, we must certainly assume a progressive mentality on the part of its owner.



Kavárna Astória, Sachk Miro 17, Bratislava, pohľad na juhosídla. skôr ako 1930. The Astoria Cafe, Sachk Miro 17, Bratislava, view of the south facade around 1930.



Kavárna Astória, vlnitá noha, Sachk Miro 17, Archív M. zozna Bratislava. The Astoria Cafe, illuminated sign, around 1937, Archive of the City of Bratislava.

design systems, it is this café, as a different typological form, that clearly shows Weinwurm not to have been working from set stereotypes, but actually developing the conception of individual works from their use and function. In the case of the café, its form was determined by the need for generous public areas, and their intensive contact with the city outside. As a result, the core of the building was formed by a central two-storey space of café and restaurant, with a rectangular gallery at the centre. Contact with the 'urban bustle' was insured by two rows of notably large window openings reaching a width of 3.7 and height of 3.6 m. No less effective was the solution allowed by the use of a reinforced-concrete skeletal frame, which – much as in the Uránia cinema – remained exposed in all its constructive truthfulness, and determined the appearance of the café interior. In this respect, it is necessary to ascribe definite credit to the building's client, Josef Löwy, who undoubtedly had in mind a vision of a truly modern establishment that, in conjunction with Weinwurm's formal vocabulary, ensured the emergence of this daring architectural form. It is enough to consider what a contrast the Astória must have formed to its nearby rival, Café Stefánia, in the ground floor of a 19th-century neo-Baroque apartment block. A similar 'objectivity' as the external

In connection with the exterior of the building, though, one question remains: why did client and architect break with their consistent modernity and not use a flat roof for this pioneering structure? Especially, why did they not do so when even from the beginning they planned the later construction of two additional floors?²⁸ Was the design altered by the standpoint of the 'Office for Heritage Protection' or was it a requirement of the city regulatory board? Without doubt, the surrounding historical fabric must have played a role even in the never-realised later project for the upper addition from 1930 Weinwurm still planned to top the building with a peaked roof. It is hard to say precisely when the views of the regulatory bodies changed – yet it is undeniable that the buildings that arose immediately around the Astória during the 1930 s all have the same height – five floors plus a set-back rooftop level – and flat roofs. Within the context of the later construction, the originally revolutionary innovations of the Café Astória soon became obscured, even though it was, in terms of functional arrangements and spatial organisation, the first modern café in the city. A definite echo of its generous spaces outlined by the reinforced-concrete framing can be found in nearly all of its later Bratislava counterparts, such as the Metropol, Olympia, Grand or Luxor cafes.

A Hidden Manifestation of Objectivity: ZSE

What can be regarded as a definite culmination, indeed the major point, of Weinwurm's oeuvre from the 1920 s is the office building for the West Slovakian Power Corporation (ZSE) in Pražská ulica in Bratislava.^{29, 30} Here, Weinwurm fully succeeded in putting to use all of his ideas of a 'building art fitted to its era', as formulated back in 1924 in his brief manifesto for *Moderne Weir* and skilfully captured in Kovács's attractive

Krásna môže byť iba kniha, ktorá má vysokú estetickú hodnotu ako celok. T. J. Cobden-Sanderson

Larish Neue

dizajnerská práca vyžaduje okrem špecifických výtvarných schopností i veľa odborných, typografických poznatkov a predpokladá i dlhodobejšie praktické skúsenosti.

Na textových stranách sa nenachádzajú priestupky proti typografickým pravidlám a zákonitostiam, čo často nebýva bežné ani v renomovaných polygrafických podnikoch. Už určenie formátu knihy a grafické usporiadanie na dvojstranách naznačujú, že dizajnerka má knižné čítanie – že nie je stanovené náhodne. Publikácia *Friedrich Weinwurm – architekt* patrí do kategórie odbornej literatúry, kde textový i obrazový materiál je veľmi členitý, takže riešenie na jednej stránke nemusí vždy vyhovovať riešeniu na mieste inom, koncepcia návrhu musí byť prezieravá a flexibilná. Základom knižnej architektúry je dvojtýpcová sadzba dvojjazyčného textu, v ktorom sú zalamované obrázky budov a ich architektonické plány. Premennivé umiestňovanie obrázkov zabezpečuje na dvojstranách rytmus a individuálne

zalamovanie nie je jednotvárne v následnosti strán. Veľkosť obrázkov nie je nikdy na plnú šírku textových stĺpcov, takže na strane spolu s dvojjazyčnými popiskami k obrázkom vytvárajú *arabeskové* kompozície, ktoré textové strany dynamicky osviežujú. Vtipne sú riešené poznámky k textu sádané na voľný východ, bez delenia slov a prehľadne umiestňované na vnútorných margách strán. Dostatočne môžu „dýchať“ popri hlavnom texte a sú ďalším osviežením typografickej kompozície. V druhej časti knihy – Súpis diela – je štruktúra textu i obrázkov odlišná, nie je tu už rozsiahly poznámkový aparát a tak dvojtýpcy majú iný formát, ale jednota grafického štýlu je dodržaná.

Pri celkovom hodnotení treba oceniť prístup k reprodukciám architektonických objektov (Olja Triaška Štefanovič). Decentná farebnosť zjednocuje ich výraz a prospieva knihe, preto nepôsobí ako farbotlačový prospekt. Autorom zvoleného fontu písma použitého pre celú knihu je český grafik Radim Peško. Písmo

Larisch Neue je v kresbe otvorené, a charakterom i duktusom vhodné pre odbornú literatúru. Je dobre čitateľné i v menšej veľkosti. Zároveň sa dobre viaže s puristickým charakterom architektúry Friedricha Weinwurma.

Kniha je trojrozmerný objekt, takže dizajnerka musela myslieť i na vzhľad prebalu, väzby a predsádok. Grafické riešenie týchto častí je v dokonalej jednote s vnútornou časťou knihy. Na prebale je použitá reprodukcia architektonického plánu a príslušné texty sú umiestnené s precíznym citom a ohľadom na detaily reprodukcie. Na prednej predsádke je skvelý – v rámci celej knihy – až monumentálne pôsobiaci výrez portréту Friedricha Weinwurma. Vstup do knihy je tak vizuálne nápaditým akcentom.

Táto kniha je i dôkazom, že najkrajšia nemusí byť iba kniha s množstvom farebných, umeleckých ilustrácií. Knihu s takýmto grafickým dizajnom môžeme smelo priradiť k najkvalitnejším výtvarným dielam súčasnosti. ■

Summary



Festival Season Days of Architecture and Design (DAAD) and the Bratislava Design Week

Text by Michal Lalinský

Late spring and very early summer – in fact the same seasonal moments of the year brought two completely independent and yet logically interconnected events to Bratislava. The Bratislava Design Week followed nearly immediately after the Days of Architecture and Design.

The 2015 DAAD program consisted of traditional lecture nights which better depicted the works and thinking of playful Portuguese architects from the Fala studio, the Belgian 51N4E studio (represented by Johan Anrys) or Tham & Videgård duo from Sweden. Design was in the festival medium represented by Nipa Doshi from the Doshi Levien studio, London and also partially by Eames Demetrios, the program's headliner. The artist, film-maker and promoter of design ethos of his grandparents - American designers Ray and Charles Eames - did besides presentation also opened the Eames by Vitra exhibition in the main exhibition premises of the Primate's Palace which served as Enel Superstudio during the DAAD. If the age was to claim legitimacy, then the Bratislava Design Week's position is better by one year than that of the DAAD as history of the event dates back to 2009. The BDW organizational structure is more compact, its program is better integrated and the use of the city spaces is more modest – the backbone of the program this year was formed by exhibitions and shows packed on seven floors of a building not in use now dating back to the seventies right in the inner city. The program also included a one-day conference entitled "In the Midl Design Forum" held at the magic Clarissine Church.

The Košice Department of Design for SteelPark

Text by Jana Oravcová

The SteelPark amusement technical center aimed at creative popularization of scientific disciplines with the young generation is situated in one of the reconstructed buildings of the former barracks and military warehouse compound at Kasárne/Kulturpark. The objective of the center which came into existence as part of the Košice – European Capital of Culture in 2013 which was implemented by City of Košice, U. S. Steel Košice, s. r. o. (limited liability company), Technical university of Košice, the P. J. Šafárik University of Košice and Slovak Academy of Sciences is to present "the story of steel to the visitors *via* the interactive exhibits. Apart from the fact that the issue of the iron ore processing is inseparably connected with the city of Košice, the creative factory as the SteelPark's subtitle declares, crosses the local framework. It is not just for the young generation of the region, but for all visitors interested in receiving knowledge on how raw material is extracted, in trying and experiencing how many physical processes practically work in a popular-scientific form. Interactive play-pit, levitating magnet, magnetic climbing bridge, robotic football or hovering superconductive train or demonstration of production process of a small toy car bodywork *via* 3D technologies rank among the most attractive exhibits. Even though they are from various scientific branches, they represent an interdisciplinary mutually interconnected unit. Team cooperation as well as the practical experience from implementation of the SteelPark exposition in 2012 and 2013 were discussed with head of Department of Design, Faculty of Arts of Technical University Tibor Uhrín and former doctoral candidates Samuel Čarnoký and Pavol Capik – the authors of the project designer solution.



Other Czech Design

Text by Zdeno Kolesár

Most ordinary people in the Czech Republic perceive design as luxury shown in lifestyle magazines, expensive showrooms or placed in dwellings of rich snobs. Those people seem to be more numerous in the Czech Republic than in Slovakia. Designer exhibitions held every year as part of the Prague Designblok rather confirm than rebut the impression that design is created by celebrities working for the cream of society. Bombastic performances of Czech Grand Design annual prizes awarding only strengthen that picture. More democratic form of design is now, once the Design Center of the Czech Republic was closed down, represented by private organizations Design Cabinet and Czech Design. They are both in Prague and even though deserve attention, the article published in this issue of our magazine is to focus on two out-of-Prague centers of democratically oriented design promotion. First of them is connected with Art and Design Museum of Benešov, while the other one is connected with J. E. Purkyně University of Ústí nad Labem.

Munich and Jewelry

Text by Viera Kleinová

The capital of jewelry is Munich for several decades already. Every spring jewelers, gallerists, students and collectors from around the world arrive there to exhibit, meet each other and discuss within the framework of splendid feria called simply Schmuck. Jewelry is permanently placed at the so-called Danner Rotunda – a part of prominent world collection of design at Neue Sammlung – the International Design Museum of Munich. Even though there are museums having larger collections of jewelry, in Germany this is for example Schmuckmuseum of Pforzheim the collection of which covers in terms of time five millennia and contains two thousand jewels,

the Munich set is unique for its orientation at author jewels in the international context. Besides the permanent collection Neue Sammlung holds miscellaneous events for jewelers – during the Schmuck it is an exhibition always devoted to an important personality of the world art jewel. This spring it was exhibition on Anton Cepka – the most representative selection of works by our most significant jeweler so far.

The exhibition at Neue Sammlung presented a representative selection of Cepka's works, especially his jewels – curator Petra Hölscher collected more than 200 jewels and objects from the private as well as from institutional collections and several of them were presented to the public for the first time. Besides those owned by Europeans and European institutions it was precisely composed set of jewels donated to Dallas Museum of Art, USA by collectors Edward W. and Deedie Potter Rose that was presented there. The story of the collection originates by the way in Europe – it is from the collection of Inge Ansenbaum – a collector and gallerist who from the seventies to the nineties operated one of the best jewel galleries in Europe – Galerie am Graben of Vienna.

The text does not focus on just one jewel, in case of such powerful designer institution such as Neue Sammlung it would be pity not to take look at their story too. In case of Munich we would never avoid mentioning the city's "island of art" – the so-called Kunstareal.

Rossmann and Brno. New discoveries

Text by Marta Sylvestrová

No presentation of the Czechoslovak interwar visual culture can do without representation of architect and graphical designer Zdeněk Rossmann (1905 – 1984). Compilation of international avant-garde *Fronta* (1927) that he adapted is the first publication ever that lowercase lettering according to Bauhaus was used in Czechoslovakia. This

happened some three years before it was accepted by advocate of new typography Karel Teige. Rossmann's photomontage poster for the *Civilizovaná žena / Civilisierte Frau* (Civilized Woman) exhibition of 1929 could successfully resonate in the Czech-German environment of Brno. There is a hand of man holding scissors cutting a braid of a woman's hair and the photomontage poster is a metaphor reproduced time and time again in the spirit of modernization according to the deep-rooted old German proverb "to cut old braids of hair" dating back to the times when Prussian officials and soldiers were cut braids of their wigs as part of the Enlightenment reforms.

The exhibition entitled *Horizons of Modernism* held at the Museum of Applied Art of the Moravian Gallery of Brno (May 15 – September 13, 2015) was for the first time presenting the works of the forgotten modernist throughout the media that was dealing with in the interwar period. It contains examples of his works in the area of architecture, graphical design, typography, stage design, exhibition management, photography, pedagogy and journalism. Besides his works there are also examples of works by László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Herbert Bayer and other personalities of the international *avant-garde* which inspired young Rossmann. The Moravian Gallery's project brought the versatile personality of Zdeněk Rossmann as artist back to the awareness of cultural public in the environment that created his main early works at in the twenties of the last century. Even after his return from his Bauhaus studies and his stay Paris his intensive working and friendly contacts with Brno continued and even survived his teaching at the Bratislava School of Applied Art from 1931 to 1938. It was Brno that he returned to for some time after his expulsion from Slovakia in early 1939 to become head of studio of graphical design at the Brno School of Applied Arts.

Changes in Thinking About the Things Around Us

Text by Martina Lehmannová

There is a repeat of remarkable exhibition entitled *Věci a slova* (Things and Words) held at the building of Museum of Applied Art of the Moravian Gallery of Brno. It materially supplements an anthology of the same name containing the most important texts created in the territory of what was to become and later really became Czechoslovakia in hundred years, more specifically from 1870 to 1970. Both the exhibition and the book represent changes in thinking about the things that surround us. The interest in the things around us significantly increased in recent years. The issues of their form and quality are discussed and the views of those who can describe and name those values become mainstream focus. Expert reflection of the art industry is in short supply anyway. Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová and Pavla Pečínková decided to fill in certain loopholes of the branch with their compilation of texts on handicraft entitled *Věci a slova* (Things and Words). The editors introduce their work immodestly, bravely and rightfully referring to the concept Foucault's book entitled *The Order of Things* that inspired them not just in creating the title, but also in determining their own concept. Foucault's book describes an episteme as a grid to enable organization of words into statements and to provide rules for relevant and comprehensible thinking. There was no taxonomy of the kind in the branch of theory and criticism of art industry so far. Things and Words compilation's self-assigned task is to mark out a basic network in three chapters divided in terms of time that may be used to move on and to further fill in individual squares of the network in researching, reviewing and describing a branch and period concerned.



Delaunay – an Innovator and Creator in the Field of Fashion and Design

Text by Jana Oravcová

Sonia Delaunay (1885 – 1979) is one of the most important art personalities of the 20th century. She ranks among the pioneers of abstraction and among significant characters of Paris *avant-garde*. Despite that in the history of modern art and abstraction dominated especially by men she was less acclaimed and due to hierarchical and institutional practices was placed in the area of marginalized decorative art. Her career as an artist, usually connected with the name of her husband Robert Delaunay *via* their joint “program” called *simultanism* or with other *avant-garde* artists that surrounded her, is, however, in many regards much more varied and more private. The retrospective exhibition on the artist prepared by Tate Modern of London (April 15 – August 9, 2015) in cooperation with Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris and Paris-Musées proved that Sonia Delaunay managed to find way to transfer a new visual language of abstract painting *via* fashion and design to everyday life. Even though Sonia created no objects of economic value, but objects consumed every day, her place in the history of applied art is vital. Despite that Paris became not just a center of men, but also that of women from all over the world, destiny of modernist women was full of paradoxes: on the one hand there was room for ambitious, creative and liberty-craving women, on the other hand they were marginalized and even expelled – as many historic written records may prove – from the main stream of art history. The area, typically understood as feminine thanks to the works of Sonia Delaunay became an important place of art democratization, an equal area of modern life that gender (and other) asymmetries still survived in.

Dolce Vita? Paris Exhibition on the Birth of Italian design

Text by Sonia de Puineuf

There is an exhibition on Italian design in the period from 1900 to 1940 held at the Musée d’Orsay of Paris. As chronological approach was applied, the exhibition was divided into five parts. In terms of proportions the first part is probably the one which was processed in the most striking way as it is devoted to Liberty “art nouveau” the exhibits of which are from among the newly acquired exhibits of the museum. Being at first bemused by symbolist aesthetics dating back to the turn of the centuries the visitors pass to the part on futurism. Futuristic intermezzo (not staged as *intermezzo*) continuously pass to the part on metaphysical paintings by Giorgio di Chirico (but the most beautiful and typical works of his may not, alas, be found there). They are supplemented by precious porcelain vases of Gio Ponti inspired by the French style *art déco* and also illustrating the “return to order” spirit (*retour à l’ordre*) which accompanied the European art after the World War One. This is the topic that part four of the exhibition is devoted to. The part is focused on the formation of the *Novecento italiano* movement (1922) initiated by Margherita Sarfatti and on the works of authors of magic realism. We oddly missed information about her as Mussolini’s mistress. What is, however, missing here is the presence of supplementing documents such as period photographs or political posters to enable sketching complex relations between the artists concerned and the Fascist utopia. The only striking concession to that maximally cautious approach is probably the large wallpaper in the form of photographs of iconic building of Palace of Italian Civilization by Ernesto Lapadula, Giovanni Guerrini and Mario Romano in the fifth hall of the exhibition devoted to the substances of industrial design (Olivetti, Triennale of Milan, 1940). The exhibition that leaves some frustration is concluded by magnificent poster by Marcello

Dudovitch for Fiat (1934) and this is where we should ask “Why could not we see more posters? And besides: Why are there no printed ephemera (magazines, leaflets)? Graphical works in the interwar Italy was after all on high level (Guido Modiano, Bruno Munari, Xanti Schawinsky) and rank among applied art.

Collection of Communication Design at the Slovak Design Museum

Text by Mária Rišková

We draw the history of graphical design in Slovakia in all of its best forms, but the scope of the collection also includes anti-design, amateur works or mass production. Not just top results of an individual talent are documented, but there are collections of cultural heritage to serve as a record on the society, the period and the way of thinking. The artifacts collected help achieve the objective excellently. There are books, any types of publications, posters and small information materials (invitation cards, tickets, leaflets). Each of the forms just enumerated may at the same time form a separate part of the collection common in the collections of other design-oriented institutions (collection of books, posters). We are besides as individual experts interested in typography and form creation, image and its processing as a part of design (photography, illustration), design of corporate identity and information systems, packaging design and data visualization.

As graphical design works with image and representation, many works oscillate between design and free image/object and besides information mediating a function also bear complex artistic equipment. Many graphical design works may therefore nowadays be found in the collections of our galleries (art museums), but besides galleries and museums motivated to collect graphical design on similar expertly



grounds, it is the graphical design that the institutions preserving literary heritage, theater and film culture and covering other areas are also interested in. One of the methods of a collection creation is mapping all degrees of creation and production, therefore the collection contains various forms – from design to final implementation including documentation. There are also prototypes, mock-ups, working designs, sketches as well as designs not implemented, author prints and documentation of the creation process – photographs, correspondence, multimedia records besides the resulting works.

Another important aspect – communication design of digital character, design created for screen media, interactive design and multimedia – also needs to be mentioned. To start collecting that kind of design is one of our priority tasks which is now on practical grounds waiting for provision of technological equipment.

Alice Rawsthorn: Hello World!

Interview about the book *Hello World: Where Design Meets Life*

Text by Lubica Pavlovičová

In your publication entitled Hello World: Where Design Meets Life you for several times state definition of design from the Oxford Dictionary of the English Language (edition of 1548, 1588, 1704...). How do you think the dictionary should define the term in 2015?

Design has become ever more eclectic and elusive as it has adopted new roles over the years, but I believe that it has always had – and continues to have – one elemental role. It is to act as an agent of change that can help us to understand changes of any type – economic, political, scientific, technological, environmental, cultural, or whatever – and to ensure that they affect our lives for better, rather than worse.

You are an excellent expert of design history and to be able to explain the essence of the contemporary design

you often use examples from the past in your lectures, discussions as well as in your texts. Which of them appealed to you best or which personalities fascinate you and why?

One of the nicest things about writing a book is having the chance to tell – or re-tell – favourite stories. There are so many fantastic design stories that it is difficult to choose just one, but I love the tale of how the pirates who terrorized the high seas in the “golden age of piracy” during the early 1700s started to fly flags bearing the macabre symbols of a human skull and pair of crossed bones. They hoped that those flags would terrify their intended victims into surrendering on sight, thereby saving them from wasting ammunition or risking death or injury. The skull and crossbones is a stunningly effective, yet unexpected example of design and a fantastic way of persuading people who don’t know – or think they don’t know – about design to appreciate that it is much more than the stereotypes suggest, and can be applied instinctively and often unknowingly in many different contexts.

You claim in the chapter entitled Why should not design be mixed up with art? that design understood as art is especially a commercial phenomenon. Does this assertion of yours result from concern that the main functions of design may sink into oblivion and that design may only be understood as an instrument of consumerism? Or is this just a question of setting a list of values and tasks to be expressed and fulfilled by design?

If you are referring to the type of intensely stylised objects that auction houses describe as “design-art” then, yes, I do see them as instruments of consumerism that are intended to be sold for as much money as possible, and are potentially damaging to design. By reinforcing the misconception of design as a superficial styling tool, they prevent people from understanding its power to transform our lives for the better. There are honourable exceptions, objects that have been labeled as design art yet have depth and complexity, but they are relatively rare. Personally, I would prefer most examples of “design-art” to be categorized as decorative art, as I feel that would be more accurate and less destructive.

That said, one of the most constructive changes in design culture in recent years is that designers now have the freedom to define their own objectives and ways of working, including fulfilling similar roles to those of artists. Defining art is nearly as difficult as defining design, but to me, art is a medium of self-expression that can help us to try to understand complex, ambiguous, often messy and disturbing aspects of life that might otherwise elude us. There are many design projects, historic and contemporary, that have fulfilled that role brilliantly – Charles and Ray Eames’ 1977 information design project “Powers of Ten”, for example, or, more recently, Gabriel Ann Maher’s investigation into the design implications of gender queering in “The Act of Sitting”. Both projects are as provocative, challenging and incisive as the work of artists with similar intentions, and should be recognized as such.

Your life topic seems to be the mission of design in improvement of life quality. You persistently and at different fora emphasize the functions of design which are at present changing, but you also mention its main tasks in the future. Which are the key challenges for a designer in the 21st century?

There are so many challenges for design right now because we live at such a dynamic, turbulent and, in many respects, terrifying time. Addressing the environmental crisis by enabling us to live more responsibly and sustainably. Arresting the growing economic gulf between rich and poor. Interpreting advances in science and technology in ways that will affect us positively rather than negatively. Developing new forms of social services that are fit for purpose at a time when the 20th century methodologies are increasingly dysfunctional. Helping us to redefine our perceptions of gender identity in an era when feminism is resurgent and awareness of transgender issues is exploding. Take your pick.

Do you think that the numbers according to which 6 billion out of 7 billion people in the world cannot afford basic products and services should be underlined more urgently? Which designer activity connected with the issue appealed to you the way that you would like to present it as a classic of shifting borders of contemporary design?

Absolutely. Though another constructive advance within design in recent years has been the growing awareness of the plight of “the other 90%” and the absurdity of the majority of designers’ time and resources being devoted to the wealthiest 10% of the global population, those that need their skills the least. One of my favourite new models of humanitarian design is the Eco-fuel Africa project in southern Uganda. It was conceived

and executed by a Ugandan design-entrepreneur, Sanga Moses, as a means of providing clean, affordable cooking fuel to people in deforested, rural areas of Africa while creating new jobs, arresting deforestation, and offering significant health and environmental benefits. By making clean cooking fuel affordable and easily accessible, Eco-fuel Africa enables the people, mostly women and girls, who currently spend much of their time foraging for cooking fuel to return to paid work or education, thereby improving their future prospects and those of their families.

Do you consider further continuation of your book Hello World: Where Design Meets Life? If you can just tell us, which topics connected with design are there for you to deal with?

One of the most important new projects I have begun since writing *Hello World* is a new column *By Design* in the art magazine *frieze* in which I explore major issues in contemporary design within a cultural context, hopefully continuing the discussion begun in the book. The *frieze* column has proved to be a very interesting way for me to develop my ideas and to update the thinking in *Hello World*. For example, as feminism has always been very important to me, the gender politics of design, and the difficulties faced by women over the years are recurrent themes in *Hello World*. I wrote a column for *frieze* on the same theme last autumn and realized that the explosion of interest in transgenderism had radically redefined the debate, and that finding ways of reflecting trans or queer gender identities has become a key challenge for designers. I also found lots of young gender queer designers doing fascinating work in this field. One of the things that fascinates me about design is that it is constantly evolving, forcing me to reassess my thinking.



Slovakia is one of the countries which for years had no museum of design. The main roles of our new Slovak Design Museum include collecting and documenting design. What do you think our museum should preferentially pay attention to besides the activities mentioned?

This is a time of tremendous experimentation within design museums, when dynamic directors and curators are experimenting with new approaches to every area of activity. Paola Antonelli, senior curator of design at the Museum of Modern Art in New York, has led the way, as has Jan Boelen, director of a much smaller, but unusually dynamic institution, Z33 in Hasselt, Belgium. It has also been fascinating to observe the recent changes at the Victoria & Albert Museum in London as it has adopted more eclectic and provocative approach to design under Kieran Long, and I am excited to see what Beatrice Galilee does at the Metropolitan Museum of Art in New York, when its new modern and contemporary wing opens next year in Marcel Breuer's old Whitney Museum building on Madison Avenue. They are all interesting sources of inspiration for the new Slovak Design Museum.

Typo Berlin 2015

World of Thieves, rental of Fonts and Drawing Robots

Text by Pavel Noga

The Typo Berlin conference was a pleasant surprise this year as it did not follow up with the trend of recent years and the organizers were able to leave out the final lecture styled as a cheap variety show as well as the shows by international design stars of merit. Despite that or just because of that feature there was a lot that graphical design lovers could see there, whether interesting presentations in the area of typographical education, modern technologies or practical solution to every-day professional issues. It was the first time that the event was possible even without professional hosts employed.

Modern technologies undoubtedly make our lives easier, but over time they also changed (it may perhaps be better to use word "tarnish" instead) our thinking and behavior. It is a virtual network that we consult with instead of people and if we feel like having some thrill, we may watch wars live from the warmth and safety of our homes, to possibly set out for sexual adventure without even leaving the table. Our instincts created for centuries are changing and nearly indubitable certainties as to whether what is good and what is evil are alas being downplayed. We learnt to whizz long virtual highways with certainty and to put goods to a shopping basket online just like at a supermarket. But hardly anybody of us stole something in a brick-and-mortar shop, while nearly inadvertently we often do so online.

On a Beautiful Book

Book Friedrich Weinwurm, architect by Henrieta Moravčíková Revisited

Text by Lubomír Krátky

A beautiful book is a phenomenon. A book has been perceived as an artifact since book printing was invented, nowadays in the period of sophisticated industrial production Each book product is not, however, a work with added value.

Book by Henrieta Moravčíková entitled *Friedrich Weinwurm, architect* was rightfully awarded in the Most Beautiful Books of Slovakia competition this year. The author of graphical design is Lubica Segečová, a young graduate of the Academy of Fine Arts and Design of Bratislava. Besides specific artistic capabilities such demanding designer also work requires a lot of specialized typographical and demands long-term practical experience.

There are no violations of typographical rules and laws in the textual pages and this is not frequent even in case of renowned printing companies. It is the format set and the graphical layout on the double spreads that implies the designer's feeling for books and that there is nothing determined by accident. The *Friedrich Weinwurm – architect* publication belongs to the professional literature category the texts and pictures of which are very structured so a solution on a page may not suit a solution placed somewhere else and the design concept needs to be prudential and flexible. The base of the book architectonics is a two-column composition of bilingual text including photographs of buildings and their architectonic plans.

P



N

d

Časopis **designum**
vychádza 4x ročne
aj v roku 2015.
Nezabudli ste si
ho predplatiť?

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 03
rok / year 2015
ročník / volume XXI
cena / price 3,40 €



vydáva / published by

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

dátum vydania / date of publishing

september 2015

vedúca redaktorka / editor in chief

Lubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarásová

jazykový preklad / translation

Rastislav Majorský

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif

obálka / cover

Samuel Čarnoký: Detail vizuálnej
identity, SteelPark, Košice
papier / paper: Rives Dot

papier / paper

Cyclus Print

tlač / printing

FO ART s.r.o., Bratislava

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

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

Satelit SCD, Artforum,
Knížnica SCD, Galéria Medium,
Slovenská národná galéria,
Martinus, ARCHBooks, Slávička
**v kníkupectvách a galériách
mimo Bratislavy**
Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

© copyright:

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

sídlo redakcie/headquarter:

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

Použitím recyklovaného papiera CyclusPrint
namiesto papiera z nových vlákien bol dopad na
životné prostredie zredukovaný nasledovne:

173 kg odpadu
35 kg CO² skleníkových plynov
348 km ubehnutých priemerným európskym autom
5 376 litrov vody
505 kWh energie
281 kg dreva