

designum 4

2006

Grafický dizajn je opäť témou čísla. Pokiaľ v prvom tohtoročnom čísle sme sa zamerali na grafických dizajnérov pôsobiacich v reklame, teraz nás zaujímalo, ako sa darí grafickému dizajnu v galérii. Uvažujeme o tom, či je, alebo nie je galéria jeho prirodzeným priestorom. Nie je to také jednoznačné a navyše v našich zemepisných šírkach je to skôr rarita ako pravidlo. Vo svete sa jeho pozícia v galériách a múzeách už dlhšiu dobu posilňuje. Napríklad v londýnskom Design múzeu aj kvôli grafickému dizajnu nedávno vymenili riaditeľa. Bývala riaditeľka mu podľa niekoľkých názorov nebola veľmi naklonená, a tak sa správna rada rozhodla pre zmenu. V každom prípade by dobrý grafický dizajn nemal končiť v čiernej diere minulosti a určite by sa mal uchovávať ako kultúrne dedičstvo. K téme nás priviedla aj skutočnosť, že sa v našom okolí koná hneď niekoľko významných výstav grafického dizajnu. V Moravskej galérii v Brne sa končí Bienále grafického dizajnu a v Trnave štartuje najväčšia medzinárodná výstava grafického dizajnu na Slovensku Trienále plagátu. Navyše okrem Trnavy Trienále expanduje aj do Bratislavy. V Dome umenia sa bude konať jedna zo sprievodných akcií. Druhé pokračovanie objavnej výstavy z novších dejín slovenskej typografie tentoraz zameranej na 70. a 80. roky 20. storočia, ktorú kurátorsky pripravil Ľubomír Longauer a na ktorej sa organizačne spolupodieľa aj Slovenské centrum dizajnu. Táto jeseň na Slovensku žičí grafického dizajnu. Skúste ho objavovať.

text Ľubica Hústá

obálka	– 1	
obsah	01	
editoriál	01	
štartér	02	Ako vníma dizajn Marko Škop
	02	Na čom práve robí Ivana Petruz
	03	Cena pre Petra Lišku
	04	Čo sa deje Living Underground
	06	Mladý obal
protest	07	Cestovný pas SR
	08	Čo sa deje Lifeline Fashion talent
výkvet	10	Dobrý je pevný bod a funkčná štruktúra Boris Meluš Ľubica Hústá
téma	14	Grafický dizajn v galérii
	16	Trienále v Trnave Adriana Čeledová
	17	Z exteriéru do interiéru (?) Ľubica Hústá
	20	Slovenská typografia 20. storočia Ľubomír Longauer
	24	Čas na písmeno presný. Dezider Tóth Jana Oravcová
	28	Majster vizuálneho obžerstva Svetozár Mydlo Katarína Hubová
	31	Catherine Žask Andrea Kopernická
	33	Grafický dizajn v bielej kocke Peter Biľak
	38	Typografický aktivizmus Mira Keratová
	42	John Heartfield Pierre Ponnant
sentimentál	48	Teleso ponorené do krajiny Ľubica Hústá
seriál	54	K dejinám GRD. Alternatívy povojnovej modernity Zdeno Kolesár
global	60	Už nie tulipány a dreváky, ale holandský dizajn! Anna Maximová
comeback	64	Yves Klein Andrea Kopernická
reál	68	Dizajn na kolesách Marcel Benčík
elixír	70	Cumulul Andrea Kopernická
	71	Ethics-free design Michele Capuani
	72	Neznáme formy Michaela Fišerová
summary	74	
písmo čísla	78	Farao Storm Type Foundry

AKO VNÍMA DIZAJN

režisér, dokumentarista

Marko Škop

foto Juraj Lehotský



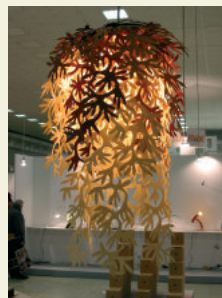
Dizajn vnímam ako tvarovanie v najširšom zmysle tohto slova. Napríklad tam zahŕňam aj osobitý filmový dizajn amerického režiséra Jima Jarmusha, ktorý mám veľmi rád. Milujem aj transport dizajn športových áut, hlavne talianskych, zo začiatku 70. rokov. Najkrajšie auto na svete je pre mňa Fiat 850 Sport. Zo slovenského dizajnu asi najviac reflektujem súčasný grafický dizajn. Veľa vecí z neho sa mi páči. Aj architektúru vnímam do istej miery ako dizajn. Obdivujem napríklad zbierku 85-ročného Jána Lazoríka z Krivian na východnom Slovensku, ktorý má doma v škatuliach 50-tisíc vlastnoručne urobených negatívov architektúry (exteriérov aj interiérov) zo starej východoslovenskej dediny. Výber z nich je v knihe Fotočítanka ľudovej architektúry. Veľmi rád v nej listujem. Škoda, že sa nedá v kníhkupectvách kúpiť. Odporúčam zohnať si.

NA ČOM ROBÍ

dizajnérka

Ivana Petruz

foto archív Ivany Petruz



Už dlhšie sa pohrávam s myšlienkou o vytvorení objektu – lampy, ktorá by okrem svojej funkcie zútulnila priestor svetlom v priestore aj zaujala, hoci nie je práve zasvietená. Svet svietidiel sa uberať práve tým smerom. Zaujala ma výzva rôznych organizácií, ktoré sa snažia o podporu skoro zabudnutých remesiel, a reagujem na ňu. Pohrávam sa s myšlienkou kombinovania moderného, až sterilného materiálu inoxidu a jemnej „romantickej“ čipky. Hľadám rovnováhu medzi týmito dvoma materiálmi, aby sa navzájom dopĺňali a nie aby pohltili jeden druhý. V tvarosloví by som chcela nadviazať na svoju predchádzajúcu lampu, tienidlo, ktorá jednoduchým vrstvením papiera dosiahla objem vzdušného objektu a príjemného osvetlenia. (Lampa bola na výstave v Hannoveri pri príležitosti 2000 rokov papiera.) Podobný nevtieravý efekt svetla by som chcela dosiahnuť aj v tomto projekte.

CENA PRE

Petra Lišku



text Ľubica Hustedá

foto archív Petra Lišku

Nebýva to také časté, aby Cenu rektora VŠVU za najlepšiu diplomovku získal grafický dizajnér. Tento rok sa tak stalo. Ocenenou bola práca Petra Lišku s názvom Grafický dizajn vo vitríne, vitrína v grafickom dizajne. Jej špecifikom bola okrem pozoruhodného výtvarného riešenia aj priestorová typografia, s ktorou autor pracoval. Sám svoju prácu predstavuje takto: „Podnetom na moju diplomovú prácu bola realizácia stálej expozície v Prírodovednom múzeu v Bratislave (Designum 1/2006), na ktorej som sa autorsky podieľal spolu s bývalým spolužiakom Robom Fulekom a so sochárom Dušanom Veverkom pod vedením svojho profesora Paľa Chomu. Rozhodol som sa nadviazať na túto skúsenosť. ■ Predmetom môjho záujmu sa stala vitrína. Zámerne som neriešil žiaden konkrétny projekt aj preto, že som si chcel vychutnať poslednú prácu na škole postavenú na mnou vybraných problémoch. Riešil som teda akúsi hyperrealitu vitríny cez pohľad grafického dizajnéra. (Chcel by som len podotknúť, že za takto zvolenou témou sa neskryva frustrácia z komerčnej praxe, tá ma tiež zaujíma, no riešiť komerčný projekt v škole mi príde zbytočné a niekedy aj kontraproduktívne, komercia má svoj čas aj miesto a efektívnosť jej riešení lepšie prehodnotí prax ako školská komisia). Výsledkom bolo päť objektov z nehrdzavejúcej ocele vyrezaných vodným lúčom a potom skladaných a ohýbaných. Vznikli vitríny a v nich typografia, z jedného kusa plechu. „Písmové“ objekty vo vitrínkach sú mnohosteny, ktoré mali byť modelom, resp. metaforou hodnotného predmetu – draho-kamu. Súčasťou bola aj inštalácia na stene, pozostávajúca z plastových tabúl s vystupujúcou typografiou nasvietenou neónovými trubicami prestrčenými cez plochu tabule. Typografia bola vybraná a upravená podľa vlastností materiálu, technológie a spôsobu spracovania. Pre objekty z nehrdzavejúcej ocele som upravil písmo Rockwell. Vypustením ľavej hornej a pravej spodnej pätky som dosiahol to, aby písmo na účarí ležalo len na jednej ploche. Po vyrezaní a prehnutí hrany objektu celé písmo vystúpilo spolu s prehýbanou stranou do priestoru. Negatív, ktorý zostal, je tiež kompletne písmo. Text na objekte sa dá teda čítať z viacerých uhlov, pretože negatív a pozitív písma sú na seba kolmé. Ďalším použitým prvkom bolo moje vlastné písmo – Perola, ktoré vzniklo už skôr. Pre potreby diplomovky som ho upravil tak, aby vyhovovalo materiálu. Písmo vystupuje z plastových tabúl. Jednotlivé písmená, ale aj diakritika v slove tvoria jeden kus materiálu, teda tak ako v predchádzajúcom prípade, jediným vyhnutím vystúpi celé písmo.“ Táto práca ukázala prepracovanú koncepciu s dobre zvládnutými ukážkami toho, ako inovatívne a výtvarne sa dá s písmom pracovať v priestore. Vitríny nemali s klasicky vnímanou vitrínou veľa spoločného. Autor si z nich zobral iba obrys, ktorý v priestore definoval umne prelamaným písmom, a nohy, na ktorých písmové objekty stáli. Plastové plochy na stene tvorili materiálový kontrast a zároveň boli pokračovaním hry. Mäkký priestorový písmový reliéf, ktorý z ich plôch vystupoval, znásobovalo svetlo z neónových trubic.

ČO SA DEJE

Living underground 2

Urobili sme to, lebo sme to urobili dobre

Stanica Žilina-Záriečie a Rondel (kruhový objazd) je kultúrnym, spoločenským, ale i urbanistickým fenoménom. Územie vytýčené oválom estakády disponuje mimoriadnym potenciálom vstupu a vývoja nových funkcií a aktivít, rovnako ako rozvoja tých, už prebiehajúcich a časom overených. Hlavnou charakteristikou je „komunikácia“.

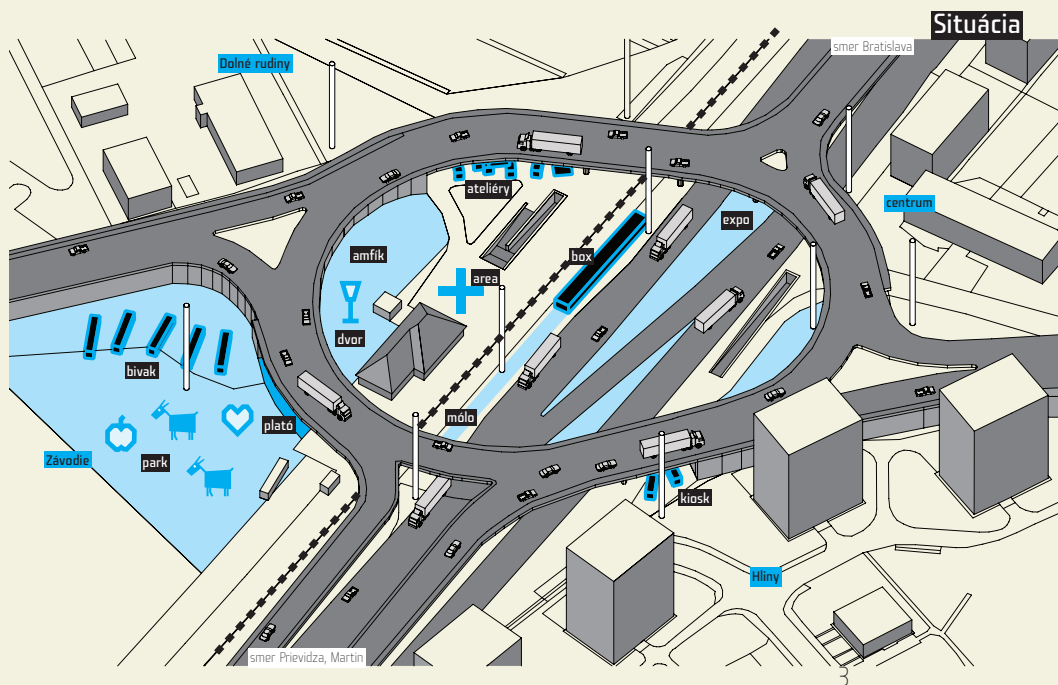
(Irakli Eristivi – www.zerozero.sk)

www.stanica.sk

text Marcel Benčík, Martin Jančok

foto archív autorov

Projekt Living underground (LU) vznikol v roku 2005. Hlavným cieľom LU je vyvážená spolupráca architektov a grafických dizajnérov. Na projekte sa však zúčastňujú aj umelci, ľudia pracujúci v neziskových organizáciách a mladí ľudia. Participácia, filantropia, dobrovoľníctvo, aktivizmus, urbánny rozvoj a dizajn verejných priestorov sú kľúčovými slovami tejto spolupráce. Každý rok sa rieši iné zadanie súvisiace s kultúrnym centrom Stanica v Žiline-Záriečí a jeho okolí. Účastníci tvoria bez nároku na honorár. ■ Living underground 1 bol 9-dňový medzinárodný workshop (SK, PL, UA, A, CZ, GB) prebiehajúci v auguste minulého roku. Úlohou bola revitalizácia podchodu pri Stanici. Nielen návrh riešenia, ale aj samotná realizácia. Koncept vychádzal z finančných a materiálových možností verejnej zbierky Tehla k tehle, ktorá projektu predchádzala. ■ Úlohou workshopu LU2 bolo vytvoriť „manuál“ pre budúci rozvoj Stanice a poukázať na možnosti využitia jej okolia. Išlo hlavne o tri základné funkcie – tvorba, prezentácia a ubytovanie. Cieľom nebolo predstaviť konkrétne riešenia, ale definovať a rozmiestniť jednotlivé funkčné zóny a ilustrovať to na niekoľkých príkladoch. To by malo slúžiť ako orientačný návod na postupné „zasquattovanie“ rondla a živelný rast kultúrneho centra, pre ktorý je charakteristická flexibilita, dočasnosť, recyklácia a prístup „urob si sám“. ■ Návrh celkom rešpektuje postavenie pôvodnej budovy Stanice a necháva ju dominantou tohto nepochybne zaujímavého miesta. ■ Riešenému územiu dominuje mimoúrovňová križovatka a pod ňou prebiehajúca železničná trať, teda ako povedal Irakli: „Hlavnou charakteristikou je komunikácia.“ A práve komunikácia medzi dizajnérmi, architektmi, voľným umením a ostatnými zainteresovanými stranami je pre účastníkov to podstatné. Tvorivý dialóg medzi jednotlivými disciplínami v procese koncept – prezentácia – realizácia je zaujímavý a obohatujúci nielen pre študentov, ale aj pre profesionálov v praxi. ■ Výstupom a podrobnejšou správou o projekte je 16-stranová publikácia obsahujúca ideové návrhy, ale aj konkrétne dispozície jednotlivých priestorov, fotografie z priebehu celej akcie a dopĺňajúce texty. Materiál slúži najmä na komunikáciu s predstaviteľmi verejnej správy, potenciálnymi sponzormi, verejnosťou. Je podkladom na ďalšie odborné spracovanie a prípravou na realizáciu jednotlivých častí projektu. Publikáciu je možné zadarmo získať prostredníctvom e-mailu (marek@stanica.sk) alebo priamo na Stanici v Žiline-Záriečí. ■ Charakteristickým znakom a neoddeliteľnou súčasťou programu Living underground je zapojenie manuálnej práce a zhmotnenie návrhu (maľovanie podchodu – LU1, vyrobenie kovového modelu LU2). Počas LU2 vznikol 3-rozmerný 6 × 6 m model celého prostredia umiestnený priamo na peróne pred Stanicou. V ňom sú zakomponované všetky navrhnuté zmeny a riešenia budúceho rozvoja miesta. Bol vytvorený z odpadového materiálu (železo, tehly a farby). Objekt je doplnený textovými informáciami a vyjadruje materializovanú predstavu o celkovom riešení daného prostredia. Je základným bodom konfrontácie a zjednodušeným modelom prezentujúcim zámery tvorcov. Je určený pre obyvateľov, okoloidúcich a cestujúcich. ■ LU2 znamená tridsať profesionálov a študentov, 2200 odpracovaných a oddiskutovaných hodín a skoro 19-tisíc m² riešeného a vyriešeného územia.



ČO SA DEJE

Mladý obal 2006



a1 Jozef Turlík

text Margita Michlikova

foto archív SCD

Už po jedenástykrát vypísalo Design centrum ČR a Model obaly, a. s. medzinárodnú súťaž študentov a mladých dizajnérov Mladý obal 2006. Podujatie, ktorého spoluorganizátorom je aj Slovenské centrum dizajnu, má dlhodobú podporu Medzinárodnej rady grafického dizajnu ICOGRADA. Predmetom súťaže boli návrhy obalov, návrhy predmetov dennej potreby alebo voľnej tvorby z papiera (lepenky). Bližšie vymedzenie určoval podnadpis súťažných podmienok: „...mysli na prírodu – myslí na všetkých – myslí v súvislostiach...“ Tento rok sa do súťaže zapojilo 371 autorov (396 prác) z toho zo Slovenska 91 autorov (99 prác). Slovensko zastupovalo v súťaži sedem stredných a štyri vysoké školy s výučbou dizajnu. Záujem o súťaž dokladuje aj zastúpenie jednotlivých krajín – Belgicko, Česká republika, Taliansko, Izrael, Kanada, Maďarsko, Poľsko, Slovensko. V 11. ročníku súťaže Mladý obal boli medzi ocenenými opäť aj študenti zo slovenských škôl. V medzinárodnej konkurencii získal Ondřej Elfmark, študent Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave 2. miesto v kategórii vysokých škôl za kolekciu misiek na ovocie. Zvláštnu cenu časopisu In STORE - marketing udelila porota Jozefovi Turlíkovi, študentovi Slovenskej technickej univerzity v Bratislave za obal na pingpongové loptičky. Pre prezentáciu na výstave a v katalógu boli zo SR vybraní: Matúš Vacula, Škola úžitkového výtvarníctva Košice, Stojan Harmata, Sanja Porubič, Orsolya Birczáková, Michala Lipková, Ivan Luknár, Darina Tomajková, Slovenská technická univerzita Bratislava, Ondřej Elfmark, VŠVU Bratislava. Slovenské centrum dizajnu je spoluorganizátorom medzinárodnej súťaže študentov a mladých dizajnérov na tému obal, ktorú



a2 Ondřej Elfmark

organizuje Design centrum ČR. Prihlásené práce vyhodnotila porota v zložení: Jan Činčera (ČR), Przemyslaw Gieraltowski (Poľsko), Zbyněk Houška (ČR), Vratislav Kytnar (ČR), Jan Rajlich (ČR), Zoltán Salamon (SR), Karel Kobosil (DC ČR), Pavel Škarka (ČR). Slávnostné vyhlásenie výsledkov a odovzdávanie cien sa uskutočnilo v júni 2006 v DC ČR pri príležitosti vernisáže výstavy výsledkov súťaže.

www.sdc.sk

PROTEST

Cestovný úder pod pas



text Ľubica Hustá

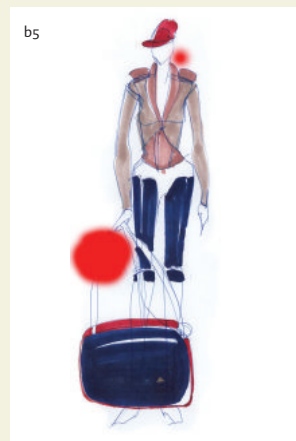
foto archív SCD

Od roku 2005 dostávajú slovenskí občania nové pasy. Sú to tzv. europasy. Ich podobu do značnej miery diktuje smernica Európskej únie. Pasy krajín únie povinne zjednocuje bordový ohybný obal, na ktorom musí byť nápis Európska únia, ďalej nápis cestovný pas a štátny znak. Nápis môžu byť v štátnom jazyku toho ktorého členského štátu. Aj layout a úprava jeho 32 strán je štandardizovaná. Teda až na prvú a poslednú vnútornú dvojstranu. Tam nechala EÚ rozhodnutie o ich podobe na jednotlivé štáty. A tu začína môj protest. „Vstupná“ dvojstrana je akýsi čudný sklad niekým definovaných symbolov Slovenska. S definíciou sa autor zjavne nenatrápil. Podľa toho, Slovensko to je Kriváň, starí kňazi Cyril a Metod s veľkým kresťanským krížom v rukách a pohľad na hradný vrch v Bratislave s parlamentom, Bratislavským hradom a Dómom sv. Martina, ktorý sa rozprestiera cez obe strany pasu. V „surrealistickéj“ kompozícii sa veľké postavy Cyrila a Metoda vynárajú z hmly nad slovenským parlamentom a z ich hláv vyššie vyrastá rovnako veľký Kriváň. Namiesto slnka nad jeho úbočím svieti štátny znak. V Dunaji pod hradným vrchom tečie ochranná známka v podobe štylizovanej kartuše s európskymi hviezdami. Vzhľadom na predefinovanú grafickú štruktúru v podobe priečného a pozdĺžneho zvlneného hustého rastra, bratislavský hradný vrch navyše pôsobí ako rozostrená machuľa. Problematický výber symbolov, ich množstvo a nezmyselné usporiadanie svedčí o autorovej bezradnosti. Alebo ide o dielo nejakej komisie? V každom prípade ku grafickej úprave oficiálnych štátnych tlačovín, medzi ktoré patrí aj pas SR, sa v niektorom z budúcich čísel Designumu určite vrátíme. Máme na to dôvod.

SÚŤAŽ

Tichá rebélia

v Lifeline



text Andrea Kopernická

foto **LIFELINE**

Súťaž LIFELINE Fashion Talent 2006 pozná svojich finalistov. Desať mladých módnych návrhárov postúpilo do užšieho kola v rámci súťaže prestížnej domácej odevnej značky Lifeline. O stotisíc slovenských korún a vytvorenie kolekcie na sezónu jar/leto 2007 budú bojovať tieto mená: Georgína Balázsová, Boris Hanečka, Martin Hrča, Zlatica Hujbertová, Izabela Komjatievová, Anna Marešková, Jana Milátová, Lenka Rypáková, Zuzana Šidlíková, Mária Štraneková. Módna prehliadka všetkých finalistov sa uskutoční 9. novembra 2006 spolu s prehliadkou tímu dizajnérov spoločnosti LIFELINE. Súťaž sa nesie v znamení módnjej témy Tichá rebélia, ktorá je zároveň jedným z módnych trendov začínajúcej sezóny jeseň/ zima 2006. Má potenciál niekoľkých úrovní. Dáva možnosť byť dizajnovo-dôvtipný, elegantný, sofistikovaný i avantgardný. Tichá rebélia nie je o svete dizajnu, ale o dizajne sveta. Je o recyklovaní a prehodnocovaní, čo je krásne a čo je skutočne iba odpad. Tento konceptuálny prístup tak môže vyvolať vznik nových foriem, štruktúr a siluet. Autori by mali tvoriť v duchu hesiel recykluj, posúvaj hranice a experimentuj, smerom



- b1 Mgr. art. Jana Milátová
- b2 Lenka Rypáková
- b3 Bc. Boris Hanečka
- b4 Mgr. art. Mária Štraneková
- b5 Mgr. art. Izabela Komjatirová
- b6 Mgr. art. Zuzana Šidlíková
- b7 Martin Hrča
- b8 Anna Marešková
- b9 Georgína Balázsová
- b10 Mgr. art. Zlatica Hujbertová

k premyslenej estetike redizajnu. Nový pohľad na súčasné oblečenie s etickým presvedčením, akýsi eko-šik, by mal balansovať medzi rebelským grunge s čistou eleganciou v podobe sebavedomého osobného odkazu každého tvorcu. Vyhlásovateľom súťaže je LIFELINE Slovakia, s. r. o., za ktorou stoja kvalifikovaní módní dizajnéri a ktorá ako jedna z mála slovenských spoločností úspešne prezentuje aktuálne módné trendy. ¶ Odborným garantom súťaže je Slovenské centrum dizajnu. Cieľom projektu je podporiť talentovaných dizajnérov v odbore módného návrhárstva, prepojiť módu s každodenným moderným životom a oživiť domácu tvorbu a produkciu. ¶ Vzhľadom na nedostatočný priestor na prezentáciu domácej módnjej tvorby a limitované možnosti realizácie považujeme vybraný projekt za atraktívny spôsob, ako upútať pozornosť širokej verejnosti. Móda je kultúrnym odvetvím a kultúra buduje vyspelú spoločnosť. Preto je cieľom vytvoriť priestor pre kultúru a formovať vkus ľudí prijateľným spôsobom.

www.lifeline.sk

Dobrý je pevný bod a funkčná štruktúra



c1

text Ľubica Hústá

foto archív Borisa Meluša

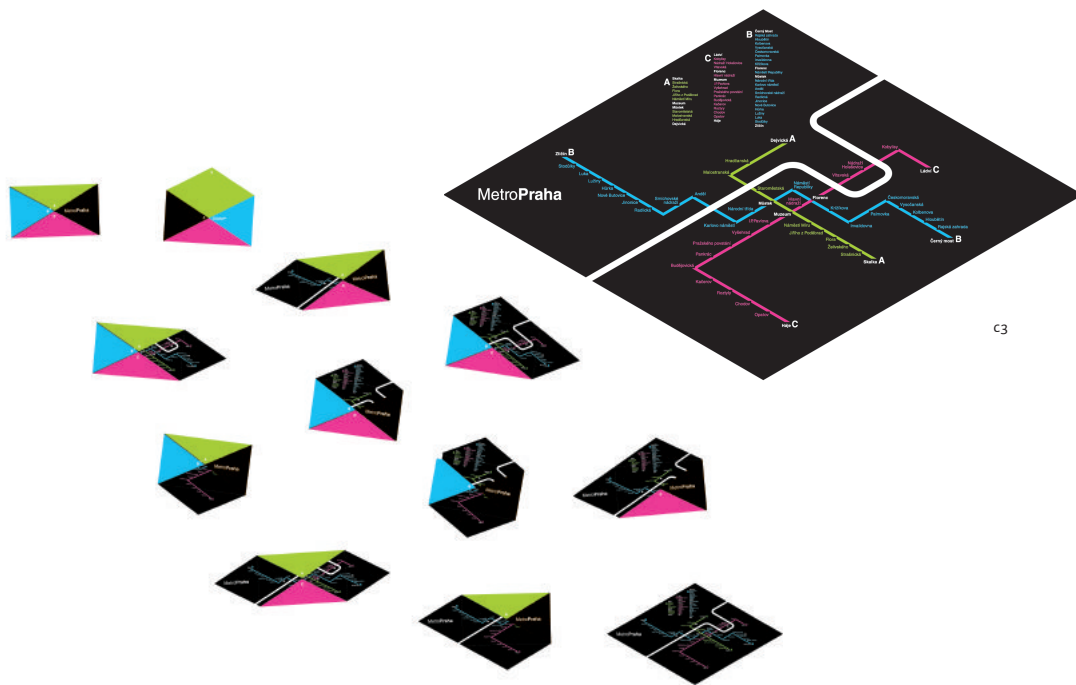
Boris Meluš (1981) je slovenský študent grafického dizajnu v ateliéri Rostislava Vaněka na VŠUP v Prahe. Aktuálne je v 4. ročníku. Vo svojich prácach sa doposiaľ skôr ako na tvorbu písma orientoval na kompozíciu, šťavnatú vizuálnu pointu, interaktívnosť a na objavovanie nových „hracích polí“ pre grafického dizajnéra. Je v tom dobrý. Napríklad najnovšie vybrali jeho vizuál pre oficiálnu kampaň na zavedenie eura v Čechách.

Kedy a prečo ste sa rozhodli pre grafický dizajn? Svet je do značnej miery determinovaný. Učiteľka zo základnej školy na výtvarnej výchove hovorila, že kreslím pekné rovné čiary, preto by som mohol byť architekt. Keby vtedy vedela, že existuje niečo ako grafický dizajn, s ktorým som sa aj doma občas stretával, možno by jej prognóza bola presnejšia. Ale rovnako dobré mi príde aj dovážať mandarínky z Madagaskaru alebo ísť už konečne chovať kozy, ovce a pestovať korkové duby. **Ktorú zo svojich doterajších prác hodnotíte sám pre seba ako najlepšiu?** Keď sám pre seba, tak sám pre seba. Dúfajme, že tie, čo vyberiete do časopisu, nebudú tie najhoršie. **Čo vy a tvorba písma?** Láka ma už dlho. Možno už od základnej školy, kde každý navrhne svoje prvé písmo, no zatiaľ nebol čas sa k tomu dostatočne zodpovedne postaviť a ešte si aj stihnúť zodpovedať otázku, načo ďalšie písmo? Na druhej strane, ak

by vzniklo dostatočné množstvo voľne dostupných kvalitných písiem, dajme tomu spôsobom, akým vzniká open source softvér, nemuseli by všetci doma písať listy len Timesom a Arialom. **Ako vnímate pozíciu a možnosti grafického dizajnéra v súčasnej vizuálnej kultúre?** Až príliš dobre. Buď sa ukáže, že to je naozaj len módný boom, alebo sa vizuálna komunikácia začne učiť na základnej škole spolu s abecedou. **Ako postupujete pri hodnotení prác vašich kolegov – čo je pre vás podstatné kritérium?** Rovnaké ako pri tých svojich. Vedieť, prečo robím to, čo robím, stretnúť dobrý nápad a zvoliť k tomu správny filter v Illustratore. Škoda len, že v ňom ešte stále nerobím. Inak je dobrý pevný bod a funkčná štruktúra. **A ako hodnotíte súčasnú scénu grafického dizajnu na Slovensku? (Môžete to porovnať aj s Českom.)** V Čechách cítiť väčšiu tradíciu, ale to asi nie iba v grafickom dizajne. Otázku, či to



C2



- c1 Siluety
- c2 vzorník nepoužitých písiem
- c3 Metro Praha – návrh skladateľ-
ného cestovného plánu
- c4 Metro Praha – návrh piktogramov
- c5 návrh na vizuálny štýl 22. ročníka
Bienále grafického dizajnu Brno
- c6 Zavedenie eura v ČR - logo



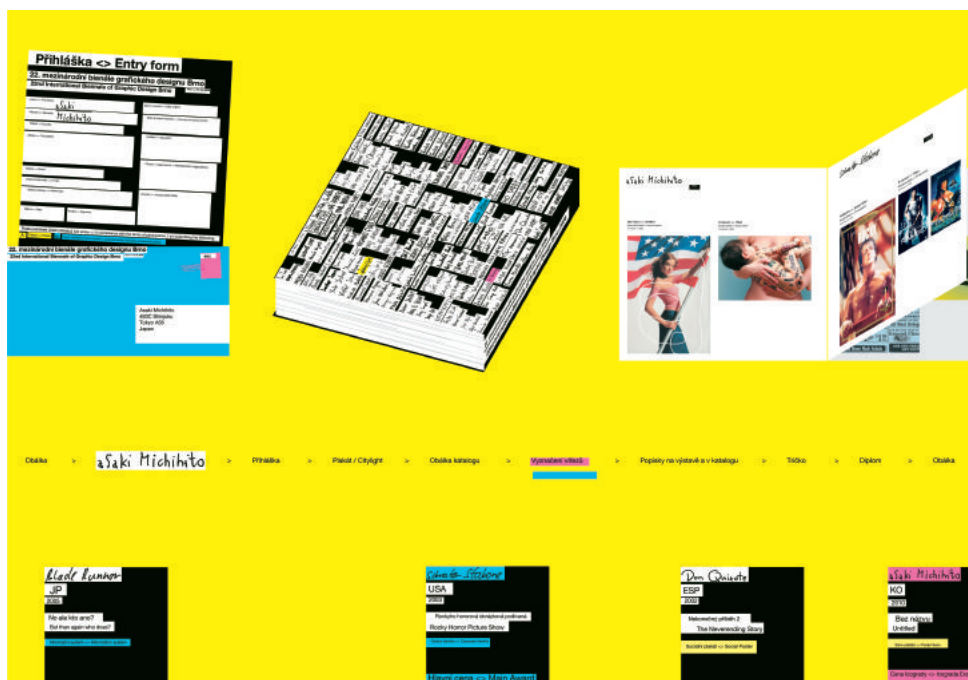
c6

je oslobodzujúce, alebo práve naopak, som si ešte úplne nezodpovedal. **Máte nejaký profesijný sen – projekt, na ktorom by ste chceli pracovať?** Mal som, ale mám pocit, že o veľké funkčné projekty v podstate nie je záujem, takže ostávajú len tie malé. Určite sa však stále viac utvrdzujem v tom, že grafický dizajn začína mať väčší zmysel ako len predávať jogurty, až keď sa prepojí s ďalšími odborníkmi, akými sú dajme tomu architektúra alebo priestorový dizajn na jednej strane a informatika na druhej strane. Inak to ostane len odnož toho, čo kedysi patrilo do kompetencií akademického maliara. **Ktoré obdobie, respektíve tvorba ktorých osobností z grafického dizajnu je vám blízka, aké písma sa vám páčia?** Nevieť to ohraničiť. Vždy sa nájdu dobré veci, ale v podstate všetko je poznamenané dobou a miestom svojho vzniku, takže sa na to dnes pozeráme s takým pozitívnym nadhľadom. Písma hlavne

fungujú, páčenie sa závisí od toho, ako sa kto vyspí. Helvetica, Gill, Melior, Akzidenz, URW Grotesk, DIN, Bell, Meta, Times, Franklin, Univers, Lucida, Baskerville, Claredon a tak ďalej a bez poradia. Vyzerá to, že dnes som sa vyspal prevažne bezpätkovo. Tie súčasné a lokálne už preveruje čas a mám ich rovnako rád, ale, ako sa hovorí, o mŕtvych len v dobrom.



C4



C5

Grafický dizajn v galérii

Grafický dizajn do galérie patrí. Toto tvrdenie vôbec nie je jednoznačné. Má svojich priaznivcov aj odporcov. Podľa skutočnosti, koľko výstav grafického dizajnu sa koná v porovnaní s voľným umením je grafický dizajn v galérii určite outsider, to však nemusí znamenať, že by sa mal cítiť ukrátený. Jeho najväčšou galériou je stále normálny život, čo zase voľné umenie nemôže tvrdiť. Napriek tomu ani galéria preň nie je cudzím prostredím. Už často dokázal, že sa v nej nestratí a vie byť rovnako atraktívny a zaujať ako voľné výtvarné umenie. Teda nielen zaujať, ale aj osviežiť, očariť, omámiť, ale možno aj motivovať k úvahe – čo vôbec nie je málo. To je samozrejme výsada, podobne ako vo všetkom inom, hlavne toho dobrého grafického dizajnu. Tí, ktorí odmietajú grafický dizajn v galérii, obhajujú svoje tvrdenie hlavne tým, že grafický dizajn je predsa z kategórie úžitkového umenia. Teda umenia, ktoré slúži, umenia ktoré vzniká na objednávku, umenia, ktoré stráca hodnotu svojou masovou produkciou a umenia, ktoré nemá „pretrčať“ na úkor svojej funkcie. V prípade grafického dizajnu je touto funkciou komunikácia. Lenže. Aj to je iba jedna pravda. Veľa jeho tvorcov má aj iné ambície a svoje schopnosti vie využiť aj vo svojej voľnej – teda v tomto prípade použijeme radšej výraz, oslobodenej tvorbe. Okrem toho grafický dizajn je taká silná a určujúca časť v definovaní kultúrneho a vizuálneho záznamu spoločnosti v dejinách, že tí, ktorí si to uvedomujú, môžu mať oprávnený pocit, že je jeho pozícia stále akosi nedoceňovaná a že osвета, ale aj jeho zbieranie a dokumentovanie by malo byť oveľa systematickejšie. Ale to už je na ďalšiu tému. Tou aktuálnou je jeho existencia a prezentácia v galérii. **Grafický dizajn ako výstavný exponát.** K otvoreniu tejto témy nás určite motivovala aj skutočnosť, že sa aktuálne koná hneď niekoľko jeho galerijných prehliadok. Práve sa končí Bienále grafického dizajnu v blízkom Brne a štartuje najvýznamnejšia slovenská prehliadka – **Trienále plagátu v Trnave**, ktorej súčasťou bude niekoľko výstav. Napríklad aj objavná v poradí už druhá výstava z novších dejín slovenskej typografie, ktorú nemá ma svedomí paradoxne žiadna zbierkotvorná inštitúcia, ale jednotlivec a jeho chuť a odhodlanie ukázať verejnosti, aká rôznorodá bola na Slovensku **typografia v 70. a 80. rokoch 20. storočia**. O téme a úskaliach vystavovania grafického dizajnu hovorí text grafického dizajnéra Petra Bilaka, ktorý sa predstavil na Bienále v Brne ako kurátor výstavy **Grafický dizajn v bielej kocke**. Vo svete sa konajú už aj veľké retrospektívne výstavy grafických dizajnérov. Na jednej z nich, ktorá sa konala nedávno v Štrasburgu predstavili tvorbu Johna Heartfielda. Zaujala nás natoľko, že sme sa rozhodli vám ju predstaviť.

Trienále plagátu v Trnave

text Adriana Čeledová

foto archív GJK

V dňoch, keď vychádza aktuálne *Designum*, štartuje v Trnave už 6. ročník veľkej, a na Slovensku výnimočnej, medzinárodnej prehliadky grafického dizajnu Trienále plagátu. Okrem informatívneho textu, ktorý by vás mal navadiť k jeho návšteve, vám prinášame aj rozhovor s tohtoročnou kurátorkou Martou Sylvestrovou, renomovanou teoretickou grafického dizajnu a vedúcou oddelenia grafického dizajnu v Moravskej galérii v Brne. Marta Sylvestrová je dlhodobo aj hlavnou koordinátorkou Bienále grafického dizajnu v Brne. V rozhovore porovnáva obe podujatia a zároveň sa zamýšľa nad pozíciou plagátu v súčasnej vizuálnej kultúre. A aby sme zostali pri téme, dozvieme sa aj jej názor, prečo vystavovať grafický dizajn v galérii.

Svetový plagát zaplavil Trnavu. Galéria Jána Koniarka v Trnave vo svojich dvoch výstavných priestoroch – Koplovom kaštieli a v Synagóge – centre súčasného umenia a Západoslovenské múzeum na tri mesiace poskytli hlavné slovo grafickému dizajnu. Po troch rokoch sa opäť sústreďuje pozornosť grafických dizajnérov na rozsiahlu súťažnú prehliadku medzinárodnej plagátovej tvorby – otvoril sa 6. ročník Trienále plagátu Trnava 2006. ■ Tradičnému vizuálnemu médiu sa podarilo po rokoch vytvoriť tradíciu. Grafickí dizajnéri na Slovensku vytvorili zrejme značku, ktorá dokáže stále osloviť autorov najmä v zahraničí (účasť slovenského grafického dizajnu je paradoxne nízka). Na výstave sa prezentuje okolo štyristo autorov so 740 plagátmi. Trojicu štatistických čísel dopĺňa 32 zúčastnených krajín. Veľká prehliadka ponúka veľké „plagátové“ mená, medzi ktorými „hviezdia“ Číňan Fang Chen žijúci v Spojených štátoch, autor výrazovo silných plagátov Lex Drewinski z Nemecka, Rakúšan Stefan Sagmeister, otázky aktuálnych politických tém prináša Yosi Lemel z Izraela. Silné zastúpenie autorov prichádza tradične z Poľska – Jacek Mrowczyk, Mirosław Pawłowski a Władysław Pluta. ■ Celú akciu zastrešuje medzinárodná organizácia grafických dizajnérov ICOGRADA, ktorá nominovala do medzinárodnej poroty Trienále plagátu Trnava svojho delegáta – Veejaya Archaryho z Juhoafrickej republiky. Medzinárodnú porotu ďalej tvorí tím renomovaných osobností grafického dizajnu a vizuálnej komunikácie – Jozef Dóka ml. (SK), Alain Le Querrec (FR), Gertrud Nolte (NSR), Tadeusz Piechura (P) a Karel Míšek (ČR). ■ Tento ročník plagátovej prehliadky úspešne expandoval aj do bratislavského kultúrneho priestoru. V Dome umenia vystavili svoju plagátovú tvorbu členovia medzinárodnej poroty. Rovnako rozsiahly priestor na vnímanie a komunikáciu s textom, typografiou, grafickým vizuálom poskytne výstava Slovenská typografia 20. storočia, ktorá je jednou z najväčších sprievodných akcií Trienále plagátu Trnava 2006.



designum 4 – 2006

Grafický dizajn v galérii
svojich dizajnu
outsider galériou
tomu ar
nestrati
nielen z
čo vôbec
hlavne t
v galérii
z kateg
ká na ok
a umení
dizajnu
jeho tvo
– teda v
grafický
neho zá
oprávne
aj jeho
to už je
rii. Gra
motivov
prehliac
je najvý
súčasť
va z nov
žiadna z
zať vere
20. stor
grafické
kurátor
retrospe
la nedá
natoľko

Z exteriéru do interiéru (?)

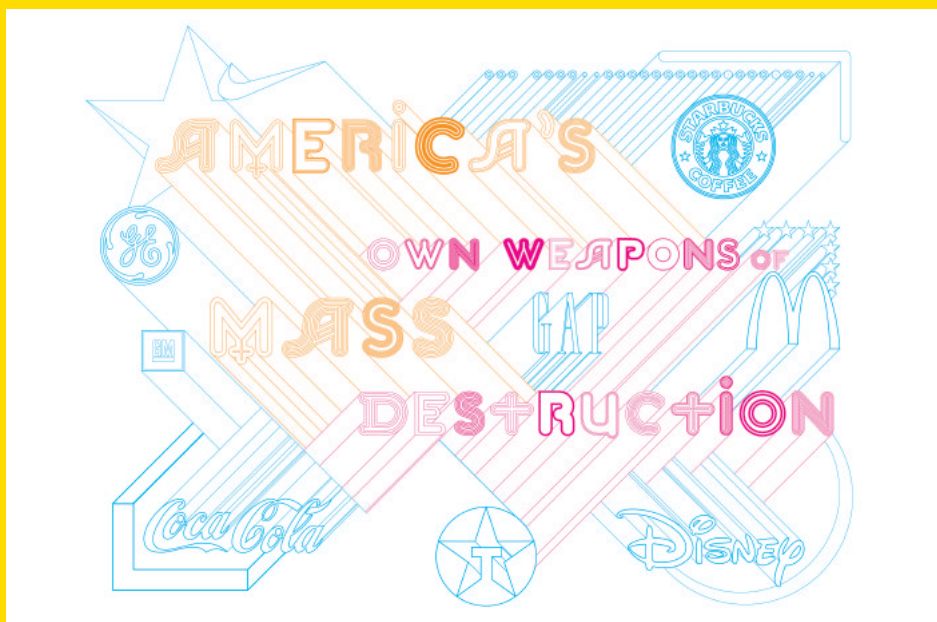
ROZHOVOR S MARTOU SYLVESTROVOU

text Ľubica Hústá



ei Marta Sylvestrová s grafickým dizajnérom Petrom Babákom

Ste prvý raz hlavnou kurátorkou trnavského Trienále plagátu. Čo vás pri plnení tejto funkcie prekvapilo, zaujalo? Prekvapilo ma a zároveň potešilo samo pozvanie organizátorov, aby som sa stala kurátorkou tohtoročného Trienále plagátu v Trnave. Vážim si túto funkciu, pretože mi umožnila podieľať sa na výbere prác na výstavu a napísať úvodné slovo do výstavného katalógu. V auguste sa zúčastním rokovania medzinárodnej poroty a potom slávnostného vyhlásenia cien na vernisáži, ako aj všetkých sprievodných výstav nielen v Trnave, ale aj v Bratislave. ■ Musím však dodať, že takáto akcia by mala mať svojho stáleho slovenského kurátora, ktorý by ju mohol trvale zastupovať, permanentne sa jej venovať a mal by mať právomoc ju svojim osobným prínosom i autorsky formovať. **Ako vnímate pozíciu média plagátu v súčasnosti?** Začiatkom 90. rokov som mala dojem, že esteticky pôsobivý plagát, ktorý vnímame ako artefakt, z verejného priestoru trvale mizne. Jeho miesto zaujímajú komerčné billboardy, pracujúce s rokmi preverenými marketingovými trikmi založenými na účinnom a občas vtipnom slogane spojenom s ustáleným repertoárom väčšinou fotografických vizuálnych kliše, ktoré sa odvážil porušovať ako jeden z mála reklamných „kreatívcov“ v kampaniach Benettonu Oliviero Toscani. ■ S vytvorením tzv. citylightov – osvetlených vývesiek na zastávkach mestskej hromadnej dopravy a plastových vývesiek pozdĺž eskalátorov v metre, sa vrátil do našich miest aj väčší priestor pre štandardné plagáty. Tieto plagáty štandardných formátov sú však už nielen soliterným prostriedkom reklamy, ale stále častejšie jedným z mnohých produktov jednotného vizuálneho štýlu mediálnych kampaní. V protiklade k tejto vonkajšej realite, ovládanej veľkoplošnou, trojdimenzionálnou a LCD reklamou, veľkú väčšinu plagátových diel vystavených na cyklických medzinárodných prehliadkach v galériách a múzeách tvoria plagáty vydané v limitovaných nákladoch kultúrnymi, benefičnými alebo profesijnými dizajnerskými inštitúciami. Spoločne s nimi tvoria veľké percento vystavených prác aj plagáty vytvorené samotnými grafickými dizajnérmi ako self-promotion k autorským výstavám. **Ako je to s nekomerčnými plagátmi?** Z potreby dizajnérov reagovať na spoločensky pálčivé témy doby vzniká ďalšia skupina plagátov vyjadrujúcich ich osobné kritické politické, ekologické a sociálne posolstvá (pozri Jonathan Barnbrook: Vlastné americké zbrane hromadného ničenia). V exteriérovom verejnom priestore sa málokedy objavia kvôli drahému prenájmu výlepových plôch. Sú určené najmä ako interiérové expozície. Internet ponúka možnosť získať plagáty, ktoré grafickí dizajnéri predávajú na svojich webových portáloch ako art posters, signované diela, s vyznačením výšky nákladu a poradia výtlačkov, ktorých ceny sú porovnateľné s cenami voľnej grafiky. Predstavujú jednu z možností plagátovej komunikácie vo veku nových technológií, v ktorých sa najviac uplatňujú experimentálne autorské riešenia. **Mohli by ste zadefinovať, ako sa v poslednom období vyvíja formálny jazyk plagátu a kde sú jeho aktuálne svetové centrá?** Jazyk súčasného plagátu je premenlivý. Jeho hlavný prúd u nás od začiatku 90. rokov a v zahraničí o desaťročie skôr ovplyvňuje fenomén experimentálnej typografie, ktorej rozmach umožnili digitálne technológie. Počítač je prostriedkom, ktorým možno modifikovať litery do



e2 Jonathan Barnbrook a Pedro Inoue: America's Own Weapons of Mass Destruction, 64,5 x 91,5 cm, 2004

nevídaných tvarov, vytvárať nekonečný rad autorských písem a priestorových efektov. Z estetického hľadiska je dnes možné čokoľvek, ako to prezentuje Rick Poyner vo svojej knihe Už nijaké pravidlá – Grafický dizajn a postmodernizmus¹. V rozvoji a šírení dekonštruktivistických tendencií hrajú dôležitú úlohu univerzitné centrá, ako sú britská Royal College of Art v Londýne, americké univerzity Cranbrook Academy of Art a Bloomfield Hills pri Detroite, California Institute of Arts, Valencie pri Los Angeles a Maastricht Academy of Fine Arts v Holandsku. V šírení týchto tendencií hrajú dôležitú úlohu špecializované časopisy, z ktorých najznámejšími je americký Emigre, britský Fuse a v Českej republike Živel. Digitálne písmolejárne, ako napríklad Virus Foundry britského dizajnéra Jonathana Barnbrooka, ponúkajú tieto inovatívne písma na verejné použitie. Študijné programy uvedených zahraničných univerzít rozvíjajú nezávislé individuálne dizajnérske myslenie. Súčasťou výuky sú prednášky a dielne, vedené svetoznámymi teoretikmi a dizajnérmí. **Mohli by ste vymenovať vedúce mená súčasnej svetovej typografie?** K inovatívnym osobnostiam typografickej plagátovej tvorby súčasnosti, ktorých úspech možno zaznamenať na svetových plagátových výstavách a súťažiach, patrí okrem iného aj „typo-anarchista“ Cornel Windlin, absolvent Schule für Gestaltung v Lucerne, praktikujucci istý čas v štúdiu Nevilla Brodyho v Londýne a dnes pôsobiaci v Zürichu, ocenený medzinárodnou porotou tohtoročného Bienále Brno, alebo členovia parížskeho M / M štúdia Mathias Augustyniak a Michaël Amzalag, ktorí sa zúčastnili na Bienále v Benátkach v roku 2003 súborom plagátov nazvaným Utópia prúdov a vyznamenaní za filmový plagát Los Angeles (2005) na Festivale plagátu Chaumont 2006 vo Francúzsku. Zároveň existuje opozícia voči prúdu digitálnej experimentálnej typografie, podľa ktorej „sa pravidlá môžu porušovať, ale musia sa rešpektovať“ (David Jury). **Kto patrí k tejto opozícii?** K dizajnérom vyznávajúcim vo svojich experimentálnych projektoch klasické typografické zásady radikálneho modernizmu patrí Peter Saville a Neville Brody. Rad významných klasických tvorcov plagátovej tvorby stavia svoj prejav na vlastnom osobitom grafickom štýle

a pôsobivých vizuálnych posolstvách a ich tvorba zostáva nedotknutá súčasnými typografickými trendmi – Stefan Sagmeister, ktorý sa inšpiruje súčasným umením (akcionizmom, konceptualizmom, performanciou, body-artom), Niklaus Troxler, vytvárajúci graficky unikátne jazzové plagáty, Yossi Lemel, pre ktorého je plagát prostriedkom sociálneho kriticismu, Catherine Zask a jej štrukturálne divadelné typo-plagáty, Michel Bouvet a jeho kultúrne surrealistické foto-plagáty atď. K ďalším názorový prúdom patrí najmladšia dizajnérská generácia, ovplyvnená hudobnými prúdmi techna a hip-hopu. V ich plagátovej tvorbe zaznamenávame vplyvy graffiti, street-artu, komiksu a crazy štýlu.

Aká je podľa vás pozícia Trienále plagátu Trnava vo svete výstav grafického dizajnu? Počas svojej existencie si Trienále plagátu Trnava vydobylo pozíciu medzi poprednými európskymi prehliadkami plagátovej tvorby, o čom svedčí aj množstvo významných autorov, ktorí tento rok prihlásili svoje práce. **Mohli by ste zo svojho pohľadu porovnať brnianske Bienále, ktorého ste kurátorkou, s trnavským Trienále – čo majú spoločné a v čom sa líšia?** Trnavské Trienále plagátu poskytuje grafickým dizajnérom väčší výstavný priestor než Bienále Brno. Každý účastník trnavskej súťaže môže prihlásiť až šesť plagátov. Ak je kolekcia kvalitná, výberová porota ju akceptuje. Návštevník výstavy tak získava viac informácií o autorskom profile zúčastnených grafikov. Výstava toleruje veľkú šírku výtvarných názorov a národných identít, preto je ukážkou Who Is Who v súčasnom svetovom grafickom dizajne. V Trnave existujú dve kategórie – kategória profesionálov a študentská súťaž. Brnianska súťažná prehliadka neodlišuje študentské práce od profesionálnych, a tak sa môže stať – ako sa stalo tento rok, že pri výbere poroty vypadnú diela dizajnérskych profesionálov a do súťaže sú naopak prijaté práce ich študentov, čo je svojím spôsobom dosť kontroverzný výsledok. Brnianske Bienále však svojím prísny výberom akcentujúcim aktuálne dianie umožňuje objavovať a vyzdvihnúť na medzinárodnom fóre nové talenty. Vyznačuje sa tiež premyslenou dramaturgiou sprievodných výstav, mapujúcich historické aj súčasné dianie v odbore grafického dizajnu oveľa komplexnejšie, než iné prehliadky. V tomto smere patrí Bienále Brno k najdôležitejším na svete, pretože nielen prezentuje súčasné práce, ale stavia pred publikum otázku v zmysle: aký bol, aký je a kam sa uberať český a svetový grafický dizajn? **Aká bola podľa vás úroveň prihlásených prác na Trienále a podľa akých kritérií vznikol konečný výber?** Úroveň prihlásených prác bola veľmi kvalitná a výber vznikol na základe demokratického hlasovania o jednotlivých autorských súboroch či jednotlivých dielach. **Prečo je podľa vás dôležité vystavovať grafický dizajn v galérii, múzeu?** Z kurátorského hľadiska sú pravidelné medzinárodné výstavy grafického dizajnu jedinečným a skvelým spôsobom, ako v galérii či v múzeu vybudovať kvalitnú zbierku grafického dizajnu v nadnárodnom kontexte. Z hľadiska verejnosti sú výstavy grafického dizajnu prostriedkom, ako sa môžu návštevníci zoznámiť s funkčnou a esteticky pôsobivou, nápaditou a kreatívnou organizáciou vizuálnych informácií, ktoré vytvárajú estetiku vizuálnej kultúry u nás v porovnaní so zahraničnými kultúrnymi identitami a tradíciami vo svetovom meradle.

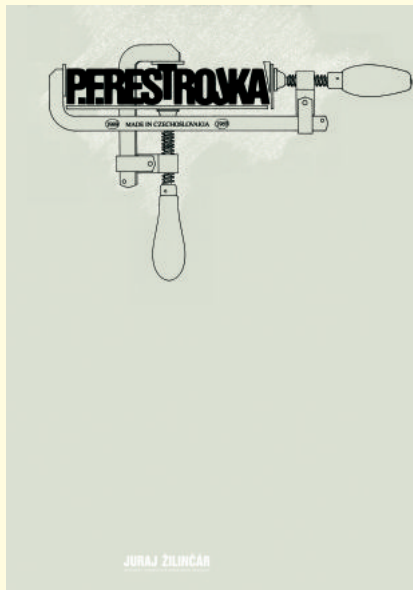
Poznámky

¹ V origináli Rick Poynor: No More Rules – Graphic Design

and Postmodernism, Laurence King Publishing, London, 2003.



f1 Jozef Dóka ml., výstavný plagát, 1981



f2 Juraj Žilincár, výstavný plagát, 1989

Slovenská typografia II. 70. a 80. roky

text Ľubomír Longauer

foto archív Ľubomíra Longauera

Výstavný cyklus Slovenská typografia v 20. storočí som začal časťou, ktorá mapovala slovenskú typografiu od roku 1918 do roku 1970. Dôraz sa kládol na písmo. Nebola to však suchopárna výstava venovaná iba písmu, ale v podstate prvá retrospektívna výstava slovenského grafického dizajnu. Druhá časť predstavuje prácu prvej a druhej povojnovej generácie, už profesionálne školenej zväčša na slovenských školách. Výstava predstaví prácu výtvarníkov spomenutých generácií od 70. rokov až po dnešok. Súčasťou výstavy je aj voľné umenie, ktorého základným vyjadrovacím prostriedkom alebo súčasťou je písmo. Výstava je časovo koordinovaná s Trienále plagátu Trnava. Sledujeme tým hlavný cieľ: odstrániť výstavné a umeleckohistorické manko v tejto oblasti a zároveň na ňu upriamiť pozornosť. Táto oblasť akoby vypadla v poslednom období nielen z výtvarného umenia, ale i z kultúry. Na výstave sa predstavujú dve generácie tvorcov, ktoré začínali v 70. a 80. rokoch, v smutne známom období tzv. normalizácie. Starší príslušníci týchto generácií zažili debut koncom 60. rokov alebo v týchto rokoch



f3 Milan Machajdík, výstavný plagát, 1988



f4 Peter Ďurík, výstavný plagát, 1990

absolvovali väčšinu svojho štúdia. Niektorí sa venovali aj voľnej tvorbe, niektorí si popri inej tvorbe do tejto oblasti odskočili, iní sa jej venovali systematicky a programovo. Táto výstava má retrospektívny charakter. Okrem nedávno zosnulého Tomáša Píseckého sú však všetci autori nažive a predstavujú sa aj súčasnou tvorbou. ■ Výstava má ambíciu stať sa prehliadkou vzťahu písma, znaku a obrazu v širokej škále jeho možností. Na výstave sú ukážky značiek, vizuálneho štýlu, plagátov, knižnej grafiky, no aj voľná tvorba, ktorá využíva prvky typografie. Sú tu práce, ktoré vznikli pod väčším či menším tlakom klienta, ale i bez neho. ■ Na výstave sa predstavujú Pavel Blažo (1943), Dušan Junek (1943), Tomáš Písecký (1943 – 2006), Juraj Žilincár (1946), Jozef Habodász (1946), Rudolf Sikora (1946), Dezider Tóth (1947), Peter Ďurík (1947), Svetozár Mydlo (1948), Jozef Dóka (1948), Dušan Kállay (1948), Ján Zavarský (1948), Peter Roller (1948), Peter Horváth (1949), Ladislav Vančo (1949), Viktor Hulík (1949), Pavel Choma (1950), Daniel Fischer (1950), Eva Kovačevičová (1955), Zuzana Chmelová (1954), Stanislav Stankoci (1958), Jozef Dobiš (1958), Pavol Rozložník (1958), Milan Machajdík (1958), Peter Pisár (1958), Ivan Bílý (1959) a Ján Novosedliak (1959). ■ V tomto čísle časopisu predstavujeme dvoch z vystavujúcich autorov Dezidera Tótha a Svetozára Mydla. Nie sú vnímaní ako typografi, hoci sa typografiu systematicky venujú, a aj vo voľnej tvorbe zohráva u nich písmo dôležitú rolu. Študovali u Matejku a boli naši susedia na VŠVU. Bola s nimi zábava a patrili medzi tých ľudí na škole, ktorí tvorili jej neoficiálnu atmosféru na prelome 60. a 70. rokov a robili školu, aspoň pre mňa osobne, ako-tak znesiteľnú. ■ Konceptualista Dezider Tóth je cenенý a odbornej verejnosti známy umelec. Pracuje však aj ako ilustrátor a grafický dizajnér, napr. pre detské vydavateľstvo Mladé letá, pre trnavské divadlo a pre Slovenskú národnú galériu. Keď som ho vyzval, aby mi požičal práce na reprodukciu do chystanej knihy o typografii, povedal: „Ale veď nerob z mňa typografa“. Pripravil materiál a zavolať mi: „Ty, veď toho nie je ani tak málo, sám som prekvapený,“ a odvtedy s ním spolupracujem. V podstatnej časti svojej tvorby pracuje s písmom. Lebo Dežo je básnik, ktorý využíva nielen významovú, ale i výtvarnú stránku písma. Nielen



f5 Ivan Bílý, divadelný plagát, 1988



f6 Pavel Blažo, knižná obálka, 1971

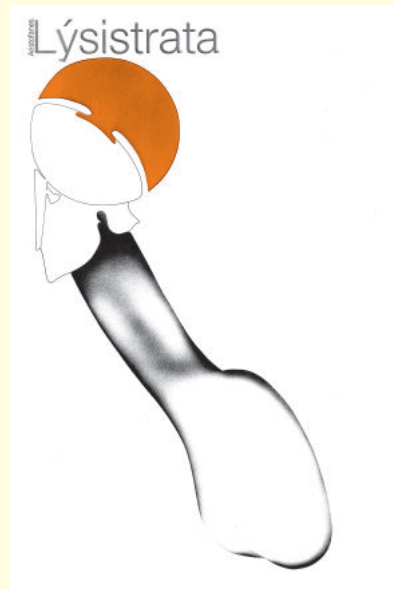
jeho charakter a tvar. Používa formu tých najelementárnejších typografických produktov, ktoré ani nevnímame ako produkt práce výtvarníka, ako sú cestovný lístok, pečiatka, cestovný poriadok, graf. Tieto veci však necituje a nelepí do obrazu ako jeho kolega Mydlo. Jeho typografia je prísne funkčná a dôsledne rešpektuje zámer. Nasmeruje vás do ticha nápisom, kde každé písmeno je obrazom a tie sú poukladané na poličke, na ktorú si môžete (pri primeranej dávke nekultúrnosti) odkladať rôzne drobnosti. Je to dôsledný konceptualista, ktorý stiera hranice medzi životom a umením a dokonca sa sám mení na svoj produkt. Formálne prestáva byť Dežom Tóthom a stáva sa Monogramistom T.D., čiže ako to definoval, „stal sa sám sebe logom“. ♣ Maliar, ilustrátor a grafický dizajnér Svetozár Mydlo je veľmi produktívny tvorca. Takmer každý jeho produkt, či už ide o maľbu, ilustráciu alebo dizajn, obsahuje písmo. Sveťo si vytvoril aj osobitný typografický rukopis, ktorý mu narušil až príchod počítačov. Mydlo sa nerozpakuje začleniť do obrazového celku čokoľvek. Bežné odpadové haraburdie zväzuje dohromady špagátmi, patentkami, šnúrkami do topánok, prackami spinkami, trakmi. Toto všetko je pospájané tak dômyselne, že vnímateľ nemá pochybnosti o tom, že ide o písmeno, pištoľ alebo hocičo iné. Nejedno jeho písmeno má kravatu (kravatu Mydlo primaľoval aj Kriváňu, aby bol krajší). Odpadové produkty (štítky, známky, nálepky, vinety, lepiace pásky) spája Mydlo do jedného celku s bravúrou kúzelníka. Z tohto materiálu vytvára aj písmo. Nepohrdne ničím, ak sa mu to hodí. Je to majster množstva. ♣ Mydlovo vizuálne obžerstvo stojí v kontraste so striedanosťou Dezidera Tótha. Kontrasty sa však priťahujú. Možno práve preto Mydlo ako výtvarný redaktor v Mladých letách rád zadal grafickú úpravu kníh Dežovi Tóthovi, alias Monogramistovi T. D.

Poznámka

Viac informácií k sledovanému obdobiu môžete získať z pripravovanej publikácie profesora Ľ. Longauera



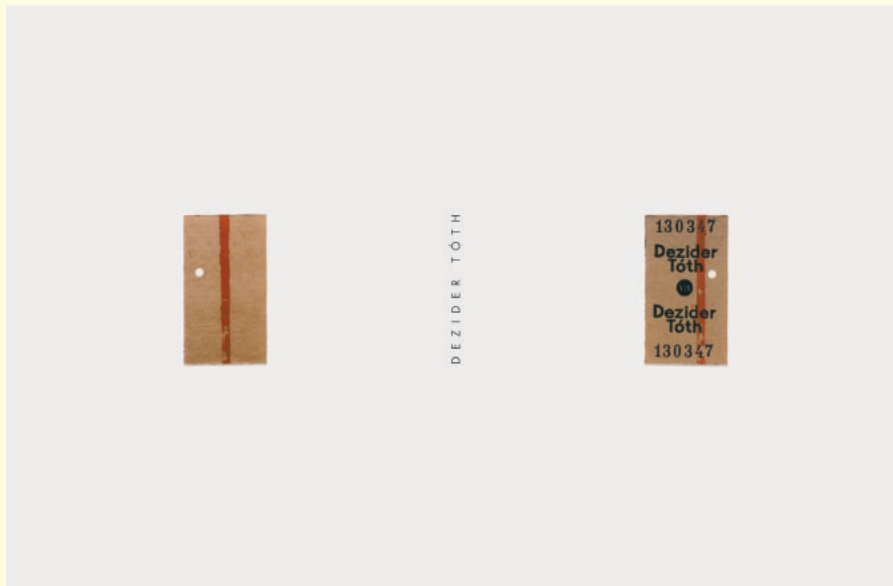
f7 Ján Zavarský, divadelný plagát, 1969



f8 Pavel Choma, divadelný plagát, 1981



f9 Stanislav Stankoci, výstavný plagát, 1989



g1 obálka vlastného katalógu O.K.O., 1994

Čas na písmeno presný

text *Jana Oravcová*

foto *archív Dezidera Tótha*

Dezider Tóth (od roku 1997 tvorí a vystavuje ako Monogramista T-D) „ovláda“ umenie slovom a písmom, a to doslova. V rafinovaných celoživotných hrách s písmenami je nimi zaujatý natoľko, že svoje meno minimalizuje na dve písmená T a D, aby sa opäť pohral s hláskami skrývajúcimi jeho vlastnú identitu, i napriek tomu, že autorov subjekt zohráva v tvorbe marginálnu rolu. ¶ Dezider Tóth sa nepohybuje v striktných mediálnych rámcoch, práve naopak, jeho presahy sa plynulo pohybujú medzi „vysokým a nízkym“, „voľným“ a „úžitkovým“ umením, kde práve zaujatie slovom a písmom stiera modernizmom potvrdzujúcu deliacu líniu medzi jednotlivými kategóriami. Hoci sa Tóth napriek všetkým výhradám kategorizácie radí medzi umelcov, priekopníkov konceptuálneho myslenia na našom domácom území, je výnimočný práve tým, že jeho tvorba vo svojej mnohohrstevnatosti nesie znaky uplatnenia jazyka v celej škále výtvarných prostriedkov a mediálnych presahov. Aby bola tvorba Dezidera Tótha uchopená v jeho širších a komplexnejších súvislostiach, je potrebné vrátiť sa k začiatkom jeho umeleckej dráhy, kde



g2 Noha k nohe, Viliam Klimáček, Dezider Tóth, 2005

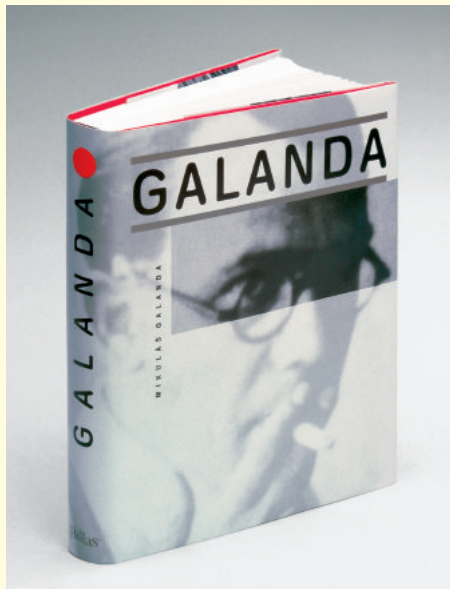
pramení jeho vzťah k písmu a slovu. Svoj príbeh začína v roku 1962, keď nastupuje „na bratislavskú ŠUP-ku študovať v mylnej predstave maľbu s oveľa pomýlenejším názorom na to, čo je umenie. (...) Boli to desiatky a desiatky kaligrafických, ale aj konštrukčných typov písma spolu s ďalšími desiatkami písania nanovo, keď sa na temer hotový výkres vylial tuš či únava v ruke pokazila ťah štetca. (...) Bol to tvrdý dril na hranici nezmyselného. Ale to, čo ležalo za hranicou, nebolo umenie ručného písania, bolo to priblíženie času, ktorý je na písmeno presný. A aby bola klauzula dokonalá, pred „vysvätením“ mi prísny učiteľ za trest, že som omylom rozstrihal originál písmovej predlohy, vytrhol z hlavy prstenec vlasov vo veľkosti tonzúry. Takto poznačenou hlavou píšem o mojom oslovení, o mojom vzťahu k písmu a k typografii,“ spomína autor. K písmu a zvlášť k slovu má Dezider Tóth výrazný rešpekt nielen ako autor vlastných textov, ale slová sa stali preňho reáliami vyjadrujúcimi stav pocitu a reflexie banality. Na rozhraní konceptu a vizuálnej poézie sa nachádza aj cyklus latexových malieb z rokov 1974 – 82, ktoré môžeme definovať ako plagáty, oznamy, meditačné vizuálne haiku odrážajúce filozofiu života. Viac ako konceptuálnym umením je ovplyvnený básnickým narábaním so slovom a vizuálnou poéziou, ktoré ho priviedli k písmu, k písmenám, slovám, ktoré sa z času na čas menili na lyrické oznamy, praktické múdrosti zašifrované do vrstvených písmen v konkrétnom poradí. Podstatnejšiu úlohu ako typografia tu zohráva autorský odkaz či objektívne konštatovania, akýsi tajný rébus skrytý v abecede, ktorý je možné rozlúštiť len s pomocou autora. Podstatný vplyv na jeho tvorbu mal objav katalógu typobásní Jašu Davida, spoznávanie diel Karla Teigea, El Lisického, ďalej vizuálna poézia, koncept. „Toto ma otvorilo nielen k spoznávaniu aktuálnych realizácií, ktoré spoluvytvára slovo a písmo, ale obrátilo ma to k spoznávaniu histórie, keď práca typografa – básnika nabrala na seba podobu vizuálneho obrazu. Zaujali ma kaligramy, artifičeliá, labyrinty a rébusy, ktoré v príležitostných tlačovinách vnášali do textu metatext a iným textom aj iný čas. Čas na písmo presný. Kto je podobne oslovený,



g3 Kniha v prenatálnom stave, textové objekty, 1983

nebude už vyhľadávať len kompozičné a typografické kvality. Písmená ho zasahujú hlbšie.“

Dezider Tóth pracuje s písmom, s textom v mnohých mediálnych kontextoch (objekt, inštalácia, akcie, maľba, kresba, grafika), kde sa slová stávajú obrazom často mnohých banálnych alebo metaforických konštelácií. Nezastupiteľné miesto v tomto kontexte majú jeho inštalácie zo starých použitých kníh pod názvom Rezervácia (1991 – ?), ktoré demýtizuje, prisudzuje im nový význam maľbou, oznamom, heslom, grafom. Počiatkové práce s fenoménom knihy predstavujú textové objekty Kniha v prenatálnom stave (1983) „dizajnované“ do klobka textilných pásov s liturgickými textami v gréčtine, češtine a latinčine, akési knihy-neknihy, ktoré manipuláciou (strihaním textu) strácajú prirodzenosť plynulého čítania. Ak sme už spomínali, že Tóthova tvorba je kontinuálne preskupená záujmom o písmená, slová a texty, na rad prichádzajú jeho práce, ktoré sú rovnako „poznačené“ uvažovaním, no patria do inej tvorivej oblasti autora. Sú nimi ilustračné a typografické práce kníh, bulletinov, pozvánok a plagátov, predovšetkým pre kultúrne a umelecké inštitúcie. Okrem toho, že autor rozlišuje prístup v tvorbe grafickej úpravy výsostne výtvarných záležitostí, ako sú knihy a katalógy výtvarných umelcov s minimálnym grafickým zásahom, osobitnú kategóriu tvoria knihy, do ktorých vstupuje ilustráciou a typografiou. Napriek tomu, že aj pri tejto tvorbe uvažuje konceptuálne, predsa len jeho ilustrácie a typografie sú expresívnejšie, hravejšie. Tóth autorskou typografiou alebo ilustráciou odvážne zasahuje do textu, suverénne ju pretína pečiatkami, kresbami alebo ďalším textom. Za pripomenutie stojí jedna z jeho najúspešnejších kníh Noha k nohe, ktorá je plná vizuálnych prevrpení a nápadov rovnako silných, ako je samotný text Viliama Klimáčka. Obaja autori sú vlastne v knihe rovnocennými partnermi, ktorí sa vzájomne dopĺňajú a komunikujú ako džezoví spoluhráči. Texty básní sa prelínajú s vizuálnymi prvkami, vzájomne sa dotvárajú a podporujú. Noha k nohe hodnotená verejnými recenziami ako jedna z konceptuálnych kníh pre deti získala v roku 1997 Cenu Janusza Korczaka (IBBY Poľsko) a v roku 2005 bola zaradená medzi najkrajšie a najlepšie detské knihy Slovenska. Autor bol pocrtený aj ďalšími oceneniami.

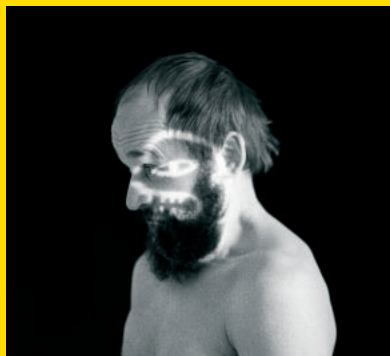


g4 monografia Mikuláša Galandu, Zita Kostrová, 2001



g5 pozvánka J. Cage, 1992

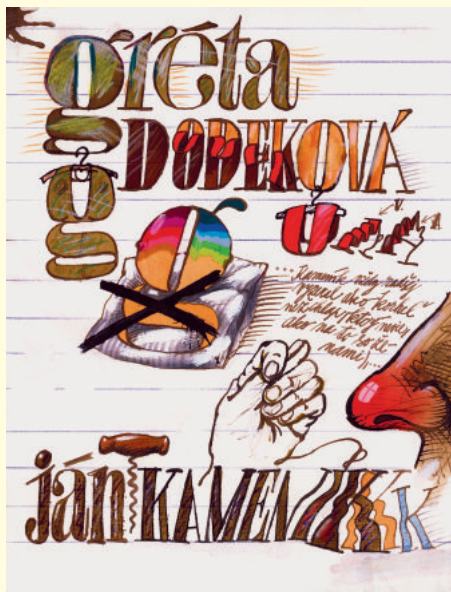
Za vynikajúcu úpravu publikácie Zity Kostrovej Mikuláš Galanda dostal Dezider Tóth v roku 2001 Cenu ministra kultúry SR. Za tvorbou Dezidera Tótha hovoria písmená a slová, a to doslova. Svojou prácou autor hodnotí takto: „...v práci so slovom ma zaujala viac pozícia básnika, než akákoľvek iná. Apollinaire, Birot, Kolář, Novák, ale aj Ferlinghettiho broadsides ma istili, že som sa nestal profesionálnym typografom, ale ani čistým konceptualistom. Básnický rozmer, ako ho vidím ja, nie je len v slovách, vo význame, v ozvláštnení, v metafore. Je aj v nepochopiteľnom čase, ktorý je na písmeno presný.“ Citáty sú použité z autorského textu Monografistu T. D. „Oslovenie“.



g6 Maska svetom, 1988

Poznámka

Kniha Noha k nohe vyšla prvýkrát v roku 1996 vo vydavateľstve Hevi.
Druhé prepracované vydanie v roku 2005 vo vydavateľstve O.K.O.



h1 Rozpamätávanie, Ján Lenčo, Smena, 1981



h2 Aforizmy, Ján Brezina, VV Košice, 1988

Majster vizuálneho obžerstva Svetozár Mydlo

text Katarína Hubová

foto archív Ľ. Longauera

Grafický dizajn na Slovensku prechádzal rôznymi peripetiami a určite nie plynulým a rovnomerným vývojom. Veľmi ho poznačili roky socializmu, keď sa prostredníctvom plagátu využíval hlavne na politické ciele. Rôznorodosť v grafickom dizajne akoby neexistovala. Firemný štýl začína svoju históriu až v 90. rokoch, spolu s ním sa rozvíja značka, obalový dizajn, typografia a vôbec 90. roky sú pre grafický dizajn veľmi plodné. V 70. – 80. rokoch si svoj priestor však s veľkou razantnosťou vyhradil kultúrny plagát a knižná tvorba. Paradoxne mali v týchto rokoch vytvorené relatívne lepšie spoločenské podmienky, aké sú v súčasnosti. Existovali mnohé vydavateľstvá s pôvodnou literatúrou, ku každej divadelnej hre bol vytlačený plagát. Napokon v týchto rokoch vstúpila na scénu aj výrazná generácia autorov – Dušan Junek, Vladimír Rostoka, Ľubomír Longauer, Jozef Dóka ml., Paľo Choma, ale tiež scénografi Ján Zavarský a Tomáš Berka alebo maliari Dezider Tóth, Svetozár Mydlo, ktorí obohatili plagátovú tvorbu či knižnú grafiku o nové výtvarné postupy. V širšom kontexte svoj vplyv



h3 Sen o pečiatke, Tomáš Janovic a J. Čertík, Smena, 1986

na naše prostredie mala aj tradične dobrá grafická úprava kníh zo susednej Českej republiky a poľský plagát, ktorý slávil v tom čase svetové úspechy. ■ V tomto prostredí začína tvoriť Sveťa Mydlo. Určujúcim momentom pre jeho ďalšiu výtvarnú orientáciu bolo jeho dlhoročné pôsobenie vo vydavateľstve Mladé letá ako výtvarný redaktor. Od polovice 70. rokov sa venuje teda grafickej úprave kníh, ilustrácii, neskôr poštovým známkam so športovou tematikou a popritom samozrejme voľnej tvorbe. Pracuje aj pre ďalšie vydavateľstvá Smena, Slovenský spisovateľ, Buvik. Plagátovou tvorbou, skoro výlučne pre Radošinske naivné divadlo, priniesol svojský výtvarný vklad do tejto oblasti. Vzácnym v jeho tvorbe je, že všetky polohy, od úžitkovej až po voľnú, sa vzájomne ovplyvňujú a vytvárajú celok. Ľahko sa dešifrujú, lebo používa špecifický mydlovský výtvarný jazyk. Nekonečným zdrojom inšpirácií je preňho gýč. Hľadá v ňom čaro nechceného a prostredníctvom neho vytvára nové vzťahy, súvislosti a paradoxy. Obrazmi vytvára novú vizuálnu realitu. Ukladá k sebe vzájomne nesúvisiace a akoby náhodné symboly a reálie. Dadaizmus je mu určite veľmi blízky. Je isté, že existencia muchotrávky je dnes už nerozlučne spätá s menom Sveťa Mydla. Celú jeho tvorbu sprevádza láskavý zmysel pre humor a iróniu. ■ Je vynikajúci kresliar a všade je viditeľná jeho neodolateľná túžba zasiahnuť vlastnou rukou hlavne tam, kde sa to neočakáva. V typografii kombinuje zdanlivo nekombinovateľné a vytvára vlastný typografický prejav. Písmo sprevádza celú jeho tvorbu. Vytvára kolážované písmo, v ktorom kombinuje sádzané s kresleným, ornamentálne s geometrickým v duchu, čím viac paradoxov, tým lepšie. Jeho knihy sú protipólom strohej a prísnej grafickej úpravy. Titulka – nadpis – iniciála sú často samostatným výtvarným prejavom alebo ilustráciou. Obsah knihy Aforizmy (J. Brezina, Východoslovenské vydavateľstvo Košice, 1988) predurčil, že ju graficky upravil Mydlo. Podľa jednotlivých kapitol mení typografiu (podľa vzorníkov) a nadpisy, ktoré označujú tému a sú zároveň aj ilustráciami. Stránky dopĺňa ešte drobnými perokresbami. Kniha je vizuálne mydlovsky šťavnatá a tvorí vyváženú paralelu ku krátkym textom. Tri hry od Milana Lasicu a Júlia Satinského (Slovenský



h4 z knihy Sen o pečiatke, Smena, 1986

spisovateľ, 1988) je podobným príkladom grafickej konštrukcie knihy. Použil v nej navyše ešte celostranové tušové ilustrácie, ktoré len dokumentujú jeho skvelú kresliarsku schopnosť. ¶ V 80. rokoch vychádza z jeho rúk jedna lepšia knižná úprava ako druhá. Ďalšia vynikajúca kniha s jeho grafickou úpravou a charakteristickými typografickými celostranovými ilustráciami je Sen o pečiatke (T. Janovic, J. Čertík, Smena, 1986). Typickým znakom je, že zo sádzaného písma plynulo prechádza do písaného. V kontraste s čiernou a bielou vytvárajú neuveriteľnú dynamiku a napätie jednotlivých stránok. ¶ Pre Mydla je príznačné, že si vyberá predlohy blízke jeho naturelu. Preto zväčša upravuje či ilustruje knihy s humorným obsahom, vtipom a nadhľadom. Nie je ani náhoda, že pre Štepkovo Radošínske naivné divadlo vytvoril v podstate korporátny štýl. Vzácné sa v ňom spája dramatické a činoherné umenie s vizuálnym, výtvarným.



i1 Tête d'or, kultúrny plagát, 2001



i2 La Passion de Becket, divadelný plagát, 2005

Estetika so symbolickým významom

text Andrea Kopernická

foto Archív Moravskej galérie v Brne

V roku 2002 získala za plagát *Dážď* pre divadlo L'Hippodrome v Douai Veľkú cenu Bienále Brno. Na monochrómovej podtlačí je pravidelný rad línií prerušený textom, ktorý ho mení na bičujúce pramene vody. „Prechádzajúc filtrom slov, menia v *Daždi* linie svoj smer. Je to presne to isté, čo milujem na živote: kríženia sú skúsenosti, ktoré nás menia. Chcela som vytvoriť súbor, ktorý by spájal všetky elementy, kde sú rytmus, pohyb a súvislosti materializované. Na plagáte som odprezentovala kľúčové divadelné prvky: dažďom na pódiu je záves z kovových pruhov, skrížených na podlahe, doplnený repetitívnou hudbou Steva Reicha.“¹ Tento prístup je pre francúzsku grafickú dizajnérku Catherine Zask (1961) jednou z niekoľkých autorských techník, ktoré z nej urobili svetovo známu plagátovú dizajnérku. Jedným z najpôsobivejších je plagát *Shakespeareovho Macbetha* (2001), kde text hrozivo vystupuje nad tmavou priepašťou. „*Macbeth* zhrnutý jednou vetou znie: hrôzostrašnosť hladu po moci. A to som sa snažila ukázať: dominanciu, presilu,



i3 Blush, divadelný plagát, 2003

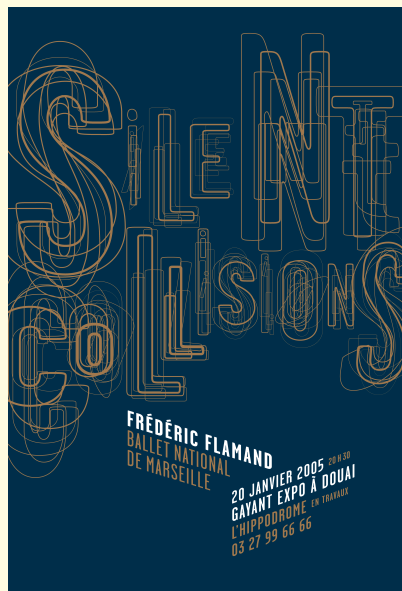


i4 Rain, kultúrny plagát, 2001

šialenstvo, bodavú bolesť.“ V tomto duchu sú navrhnuté aj ďalšie plagáty pre L'Hippodrome – Platonov (2002): „Chcela som sprítomniť moc a pád zároveň. Vytlačila som Platonova v bolde, vystrihla, pokrkvla na papieri a odpotila. Stroskotaný, roztrhaný Platonov padá na dno plagátu. Ako Anti-Macbeth.“ Alebo pre predstavenie Tete d'Or (2002) – „Symbolická reprezentácia typografie je tu použitá radikálnym štýlom. Násilie textu sa odráža v slove 'tete' (hlava) rozseknutého na polovicu.“ Ako postrehla kurátorka Marta Sylvestrová, pre Catherine Zask má estetika plagátového posolstva symbolický význam. Prostredníctvom ilustratívneho charakteru písmových tvarov dokáže vyjadriť metaforu divadelného predstavenia. ¶ Pred trinástimi rokmi vzniká v inšpirácii s pobytom v Ríme písmo Alfabetempo. Zask čiernym tušom výrazným gestom načrtla písmeno R ako Rím (Roma). Štyri písmená, z ktorých sa skladal názov hlavného mesta Talianska, ju podnietil rozstrihať R na štyri časti. Tie sa stali cez vrstvenie a dekompozíciu základom nového fontu Alfabetempo. Časti vložila do stien kocky, preniesla ho do 3D. V roku 1997 použila Alfabetempo na péefku s citáciou z Talmudu „Sny, ktoré sa nedajú interpretovať, sú ako písmo, ktoré sa nedá čítať.“ ¶ Citlivosť výtvarníčky na miesto, v ktorom sa aktuálne nachádza, vyústila aj v rámci pobytu v Prahe v roku 2002. Mapa mesta sa stala mriežkou v labyrinte jej tvorby. Na jednej z nich nájdeme aj architektonicky komponované písmo Alcibiades. Zask zaujalo vákuum vytvorené medzerami medzi slovami. Polia bez obsahu naplnila farbou, vytiahla ich z anonymity, dala im konkrétnu rolu v hre textu. Evokuje pôdorysy imaginárnych budov, architektúru nášho myslenia. Spôsob a tempo myslenia a jeho podvedomé sprievodné prejavy sa stali základom pre tzv. Gribouilles (čarbanice). „Ak telo zanecháva stopu, prečo by ju nemohla zanechať aj myšlienka?“ Kresby, ktoré môžu, ale nemusia súvisieť s textom, zaradila do autorskej knihy Gribook (2001). ¶ Catherine Zask je výraznou experimentátorkou na poli typografie. Písmo je pre ňu hlavným prostriedkom na vyjadrenie myšlienok, emócií, v jej rukách sa mení na vizuálnu metaforu. Obsah necháva prehovárať formou písma, ktoré



i5 Festival Cannes, kultúrny plagát, 2005



i6 Tiché Kolízie, kultúrny plagát, 2005

balansuje medzi lettrizmom a vizuálnou poéziou. ■ Ako víťazka Hlavnej ceny sa Zask stala tento rok členkou poroty Bienále Brno a Dizajn Centrum v Brne jej v rámci tohto podujatia pripravilo výstavu. Okrem plagátov, autorskej publikácie Gribook sa odprezentovalo aj Alfabetempo v 3D inštalácii ako závesný objekt plávajúci priestorom reagujúci na vlnenie vzduchu.



Catherine Zask: Rytmy, ozveny, ukryté miesta, plagáty a čarbanice,
14. júna – 17. augusta 2006 Design centrum ČR. Dizajn a koncepcia
výstavy: Karel Kobosil. Kurátorky výstavy: Marta Sylvestrová a Dagmar
Koudelková.

Poznámka

Citáty Catherine Zask sú použité zo stránky www.pixelcreation.fr

designum 4 – 2006

Angažovaná fotomontáž

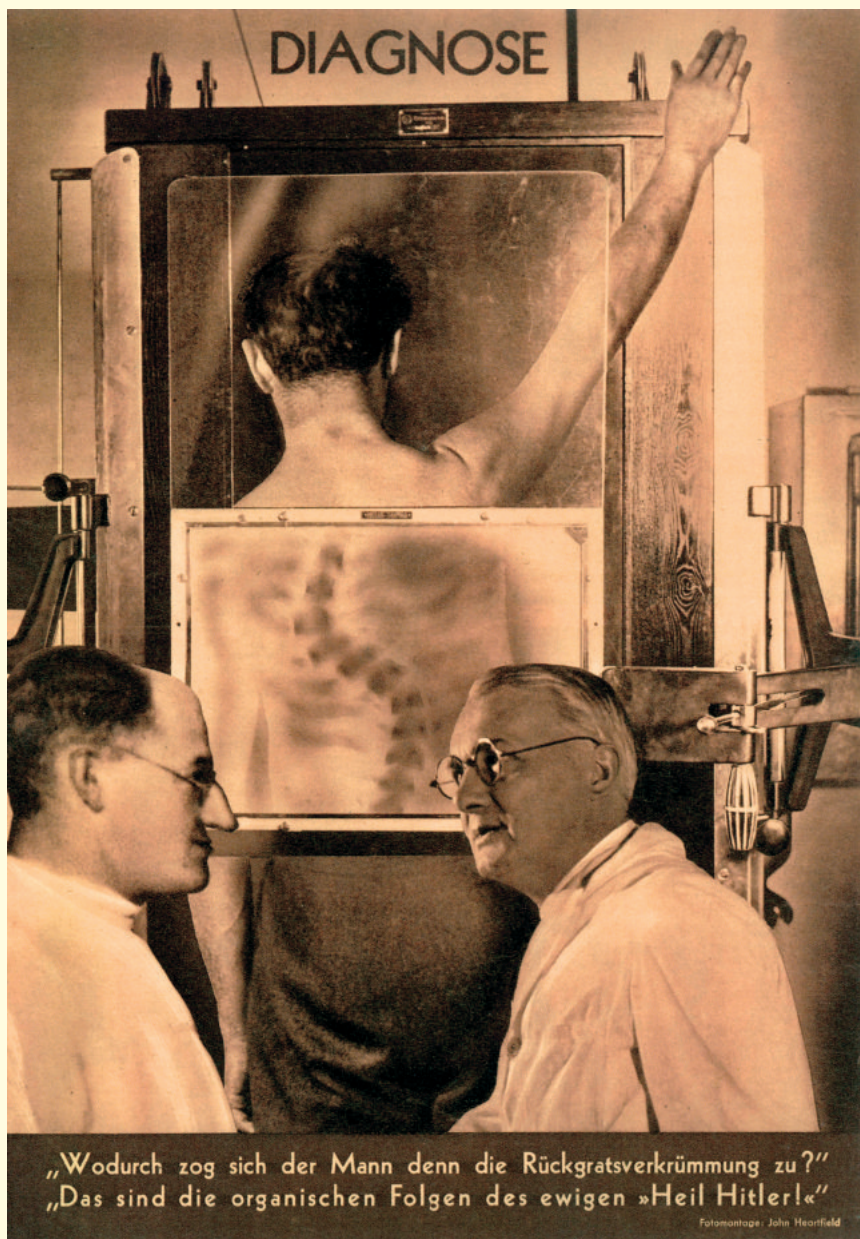
text: Pierre Ponnant1

foto Étapes, ©The Heartfield community of hairs/Adagp

Do júla 2006 sa v Štrasburgu konala výstava venovaná histórii umenia agit-propu pod názvom John Heartfield a angažovaná fotomontáž 1920 – 1938. Obnovila vlnu záujmu o medzivojnovú typografiu, silu jej vyjadrovacích prostriedkov a dosah tlačenej médiu na verejnosť. Potvrdila odôvodnenosť zbierania a vystavovania grafického dizajnu v zmysle jeho dôležitosti v rámci kultúrneho a spoločenského vývoja. ¶ Nemecký umelec John Heartfield priniesol počas búrlivého medzivojnového obdobia spolu s kolegom Georgeom Groszom do umeleckých aj typografických postupov novú techniku – fotomontáž. Vznikla v období vojenských zápasov, nezmyselného nacionalizmu a s ním spojeného podporovania rasovej či náboženskej nenávisti nástrojmi nátlaku, prenasledovaním a cenzúrou. Fotomontáž sa stala prostriedkom, ktorý spájal v tej dobe angažované reakcie literatúry, umenia a grafického dizajnu. Heartfieldova fotomontáž vo svojej sile a údernosti je zároveň jedným z predchodcov súčasného angažovaného či aktivistického umenia. Tým, že sa dostala do denníkov a týždenníkov so státisícovými nákladmi, nemiňala sa účinkom, naopak, programovo oslovovala verejnosť a vnášala pochybnosti voči dogmatickej politike. Svojím obsahom je Heartfieldovo dielo o to aktuálnejšie, o čo väčší sa v súčasnej politike praktizuje rétorika nacionalizmu a šovinizmu. Dokonca aj tým, že si zmenil meno, prezentoval svoj postoj nedôležitosti prislúšnosti k národnosti, ktorá aj dnes dokáže byť dôvodom nenávisti. Spojením textu, obrazu, kresby, ready-made, formou apropriácie a znovupoužitia fotografie sa politike založenej na národnostnej, rasovej či náboženskej čistote vysmieval, karikoval ju, zneisťoval jej pozície ironizáciou jej vlastných zbraní.

Anticipácia modernej typografie

V lete 1915 sa bratia Wieland a Helmut Herzfeldovci zoznámili s Georgeom Grossom. V tom čase sú všetci traja oslobodení od vojenskej povinnosti: Wielanda považujú nadriadení za nevhodného, pretože nosil cisársku uniformu, Helmut bol vyradený po simulácii nervového ochorenia a Gross pre neschopnosť a imbecilitu. V roku 1916 sa na protest proti nemeckému nacionalizmu rozhodli zmeniť priezviská. Wieland si pridáva e k priezvisku Herzfeld, ktoré takto znie viac medzinárodne, Georg Gross sa stáva Georgeom Groszom (s anglickou výslovnosťou) a najradikálnejší Helmut si mení meno na Johna Heartfielda. V tlači sa trio po prvý raz stretlo v satirickej a antimilitaristickej publikácii Neue Jugend (Nová mládež). Tu uviedli výzvu európskej inteligencii: Žiadame európskych umelcov a intelektuálov, ktorí nie sú senilní, opatrní, ani poslušní, aby s nami spolupracovali v efektívnej činnosti. Neue Jugend porušoval všetky grafické kódy tých čias. Typografická dekonštrukcia a eklekticismus odrážali chaos svojej doby. Heartfieldov spolupracovník Jan Tschichold o niekoľko rokov neskôr napísal, že Neue Jugend predznamenovalo nástup modernej typografie. Časopis vyšiel dvojfarebne, ilustrovaný obrázkami alebo montážami obrázkov a fotografií. Koláže autori vytvorili na základe konceptu získaného na fronte. Heartfield a Grosz pozorovali, ako vojaci v korešpondencii so svojimi blízkymi obchádzali cenzúru kombináciou kresieb, obrazov a textov. O niekoľko rokov neskôr vyrozprával Grosz okolnosti tohto vynálezu: Keď sme jedného rána okolo piatej hodiny v roku 1916 spolu s Johnom Heartfieldom v objavili fotomontáž, ani zďaleka sme si neuvedomovali rozsiahle možnosti tohto vynálezu. Na kartón sme lepili všetko možné – reklamy cez obväzové pásy, cez zbierky študentských piesní, cez psie krmivo, vinne a pálenkové etikety, ilustračné fotografie, postrihané



ji fotomontáž z časopisu AIZ, 1935

a spájané takým spôsobom, aby sme obrazom povedali všetko, čo by formou písaného slova bolo ihneď cenzurované. ¶ No vojenská cenzúra veľmi rýchlo zareagovala na túto manipuláciu a po vydaní júnového čísla v roku 1917 bol Neue Jugend zakázaný. To však podnietilo Wielanda Herzfeldea, aby pokračoval a založil vydavateľstvo Malik Verlag.

Od nihilistických výstrelov po komunistický agit-prop

Hnacie sily berlínskeho dadaistického hnutia, Heartfield a Grosz, vyrábajú a rozsievajú veľa výstrelov. V roku 1919 vydávajú ilustrovaný časopis Jedermann sein eigener Fussball (Každému jeho vlastný futbal), štvorstranový text s obrázkami a montážami fotografií, ktorý vyšiel v 7 500 exemplároch. Bol zakázaný cenzúrou a Wieland Herzfelde kvôli obsahu odsúdený na dva týždne väzenia. Na jar v roku 1919 vyšlo Die Pleite s niekoľkými kresbami od Grosza. Kresba číslo 3 zobrazuje ministra obrany Noskeho, ako upíja šampanské na počesť mŕtvol spartakistov. ¶ Vydavateľská činnosť Wielanda Herzfeldea sa stala militantnou nielen v službách dadaizmu, ale aj pre novú komunistickú stranu. V roku 1920 vychádza ďalší výstrel v podobe časopisu Der Dada 3, kde sú zobrazené Heartfieldove montáže. Medzi strany vkladá texty Huelsenbecka a letáky hnutia z medzinárodnej výstavy „Dada Messe“. Vznik KDP (Kommunistische Deutsche Partei) v roku 1918, ku ktorej sa hneď v prvých dňoch pridáva trio agitátorov, potlačenie spartakistického hnutia, ale najmä vytvorenie Sovietskeho štátu v Rusku poukazujú na limity samotnej dadaistickej rebélie. Nihilizmus už nie je dosť účinný na to, aby zvrhol buržoáznu silu. Opierajúc sa o toto poznanie sa Wieland Herzfelde, John Heartfield a George Grosz angažujú v činnosti Strany a v roku 1923 vydávajú nový satirický časopis Der Knuppel. Ten funguje ako katalyzátor v centre proletárskeho a revolučného umenia. Zúčastnení spolupracovníci a umelci tu publikujú články a ilustrácie v zmysle marxistickej bojovej vízie. Heartfieldova technika sa zjemňuje precíznejšími montážami a použitím modernej typografie. Der Knuppel vychádzal do roku 1927, bol však predmetom kritiky uprostred výboru KDP pre svoj príliš intelektuálny charakter.

Najskôr komunista, až potom grafik

Angažovanosť Johna Heartfielda v KDP je totálna. Ako redaktor a autor vizuálu vytvára plagáty, letáky a publikácie strany. Jemu vďačí aj jedno z hlavných médií centra – denník Die Rote Fahne (Červená zástava) za prenikavú karikatúru sociálnej demokracie a nacistického hnutia. V máji 1928 „uväzuje slučku na krk“ rôznym politickým lídrom od Stresemanna až po Hitlera tým, že ich vešia ako papierové marionety na typografickej šibenici. Inšpiruje tvorbu Grafického ateliéru centrálného výboru a spolupracuje s agitačnou propagandou Kominterny. V novembri 1926 sa spája s Bertoldom Brechtom a spolu vytvoria nové médium – športový časopis Arena. Športová rubrika predsa musí byť tiež jedným z prostriedkov, ako dosiahnuť uvedenie národa. Na projekte spolupracujú básnik Erich Weinert a novinár Egon Erwin Kisch. Tón vizuálov obálky je odľahčenejší. Heartfield zavádza polychromiu a hravú dekonštrukciu montáží. Tento experiment však trvá len niekoľko čísel. V roku 1929 Malik Verlag vydáva dielo Deutschland, Deutschland über Alles Kurta Tucholského. Farebná obálka a nové Heartfieldove fotomontáže tvoria nedostižný celok vo vzťahu text/obraz.

Výsmech sociálnej demokracii a fašizmu

Vynález hĺbkotlače v rokoch 1920 rozčeril grafické prostredie a konceptuálny prístup k médiám. Emancipuje sa ilustrovaná tlač a vychádzajú nové tituly. Medzi nimi aj Arbeiter Illustrierter Zeitung (AIZ, Ilustrovaný robotnícky časopis), ktorý založil v roku 1926 Willi Munzenberg, atypická figúrka revolučného hnutia. Munzenberg, prezývaný „červený miliónár“, veril, že ilustrovaná tlač je súčasťou masovej kultúry a nástrojom na budovanie socializmu. Ako člen centrálného výboru KDP, organizátor Medzinárodnej robotníckej pomoci, ktorej aj predsedal, je iniciátorom širokej kampane pomoci

v Rusku v roku 1921. V rokoch 1930 vstúpil do rozkolu s Komunistickou internacionálou, v roku 1940 bol zavraždený za dodnes neobjasnených okolností. Ako riaditeľ AIZ obhajoval prosovietskú vydavateľskú líniu originálnym spracovaním určeným čitateľom sympatizujúcim s komunistami, ktorí nie sú členmi strany. Willi Munzenberg si bol vedomý satirického a inovatívneho významu Heartfieldovej práce, preto ho vyzval na spoluprácu pre stále populárnejší týždenník. V roku 1930 AIZ vychádza v 500-tisícovom náklade. V tom istom roku publikoval týždenník prvú fotomontáž. Na celej strane sa objavila postava s kapustnou hlavou vyskladanou z novín a v polovojenskej uniforme sociálno-demokratickej strany, s popiskou: Kto číta buržoázne noviny, oslepne a ohluchne. Odstráňme hrubé obvazy! Heartfield mal v tomto médiu takmer úplnú voľnosť a jeho obrazy sa stali nákazlivými úvodníkmi na jednej a často aj na dvoch stranách. Často boli výsledkom sémantických hier, ktorým sa venoval spolu s bratom. Každá montáž je výsledkom kolektívnej práce. Po načrtnutí formy a vykonaní dekupáže (rozstrihania, vyrezania, pozn. red.) a koláže Heartfield odovzdáva maketu asistentom na fotografiu a retuš. Poslednej fáze venovali zvýšenú pozornosť, optimalizovali jemnosť výrazu na doštičke z kože. V rokoch 1930 až 1938 urobil John Heartfield pre AIZ dvestotridsaťsedem fotomontáží. Po výsmechu sociálnym demokratom zaútočil na nacistov. Tí ho samozrejme považovali za personu non grata. Heartfield po nástupe Hitlera k moci v roku 1933 pokračuje v redakcii AIZ-u v Prahe. ¶ Násilie a výsmech v Heartfieldovom diele vďaka za mnohé znalosti buričskej kresby 19. storočia, sarkazmu a štúdiám mravov cez Hogartha po Goyove Caprices, od zvieracieho kríženia Grandvilla po karikatúry Daumiera či kresby, vydavateľa Simplicissima Thomasa Theodora Heineho. Aby odhalil nacistickú stratégiu, jej prejav nenávisť, a krutosť jej vodcov, volí Heartfield najpriamejšie karikatúristické postupy, akou je napríklad animalizácia objektu. Takto cez vretenice, supy, ropuchy, kraby a mäsožravé ryby odsudzuje škodlivý charakter ideológie, jej mentorov a činy. Montér sa nepriamo vysmieva hlúposti militantného nacizmu svojou servilnou poslušnosťou pseudovedeckým, hygienickým a eugenickým prejavom. Tak je to aj v montáži z roku 1935, nazvanej Diagnostic, kde lekári analyzujú röntgen chrbtice člena SS, ktorý dosiahol karikovanú skoliózu tým, že príliš zdravil. Rovnako ako dogmatik, ktorý číta budúcnosť z kurieho oka na nohe (Vizionárska veda o rasách, 1933). Heartfield sa, podobne ako Daumier o storočie skôr s litografiou, chopil výzvy novej technológie a jeho koncept montáže víťazil tam, kde by tradičné techniky kresby a grafiky istotne zlyhali. ¶ Verný nariadeniam strany, militantný Heartfield si napriek tomu nerozumie so socialistickým realizmom a uprednostňuje sociálny realizmus. Po druhom exile vo Veľkej Británii sa v roku 1950 vracia do Nemeckej demokratickej republiky, kde je, podobne ako mnohí ďalší umelci, ktorí sa stretávali s avantgardistami a emigrovali na Západ, prenasledovaný. Rehabilitovali ho po smrti Stalina a jeho dielo bolo vystavené takmer po celej východnej Európe, ale aj v Nemeckej spolkovej republike, v Londýne a v Štokholme.

Preklad: Julie Džambazovič

Úvod a poznámky: Andrea Kopernická

Poznámky

¹Text bol publikovaný vo francúzskom grafickom časopise Etapes n. 6, 2006, s. 37 – 49. Designum ho vydáva v upravenej a doplnenej verzii.

²John Heartfield: Guerre et cadavres – le derner espoir des riches.

Photomontage paru en pages intérieures de AIZ, n. 18, 1932.

Had bez chvosta

text Ľubica Hustá

Slovenský grafický dizajnér Peter Biľak sa v rámci Bienále grafického dizajnu v Brne predstavil ako pozvaný kurátor výstavy, ktorú nazval Grafický dizajn v bielej kocke. Jej cieľom bolo splniť úlohu „klienta“ Moravskej galérie a predstaviť verejnosti niektoré „špecifické aspekty a tendencie súčasného grafického dizajnu vo svete“. Biľak sa rozhodol, že radšej akoby mal prezentovať zvonka dovezené diela grafického dizajnu, nechá grafických dizajnérov, aby vytvorili niečo priamo do galérie. Zároveň sa rozhodol koncipovať svoju výstavu hlavne ako komentár na možnosti vystavovania grafického dizajnu v galérii, pre ktorý nie je galéria prirodzeným – tradičným prostredím. Svoj koncept postavil takto: oslovil 19 dizajnérov so zadáním, aby vytvorili plagát k výstave dizajnu, ktorej sa zúčastnia. Plagáty mali fungovať nielen ako výstavný artefakt v galérii, ale aj ako pútač – informácia o výstave na uliciach, čiže vo verejnom priestore. Podľa Biľaka je to tak trochu stratégia „hada požírajúceho svoj vlastný chvost“. To prináša isté riziká a úskalia. Napríklad: výstava bola na prvý pohľad z hľadiska obsahu akoby prázdna – ponúkala iba plagáty na samu seba. Na druhej strane ste však po chvíli tento netradičný obsah začali vnímať ako „skutočný“ obsah. Stačilo posunúť galerijné vnímanie viac k pochopeniu kurátorského konceptu. Vystavené „iba“ plagáty avizovali, komentovali samy seba a zároveň prinášali nie veľmi častú príležitosť na konfrontáciu návštevníka s rôznym spracovaním jedného zadania. Vďaka vystaveným skiciam k výslednému plagátu (a to aj tých, ktoré viedli do slepej uličky) sa dalo aj nazrieť do myšlienkovovo-vizuálnej kuchyne grafických dizajnérov. A v rovnocennej pozícii tu grafickí dizajnéri predstavovali prostredníctvom na mieru navrhnutých plagátov svoju voľnú tvorbu. Téma veľmi nezávažovala, pretože ňou bola v podstate sebaaprezentácia – dizajnéra v galérii – v bielej kocke. Ďalším a ťažším úskalím takto postaveného projektu je však skutočnosť, že kurátor nevie, aké práce vzniknú a či sa osloveným autorom podarí originálne vyjadriť. V jeho osobnom ponímaní to však ani nebolo cieľom – tým bolo zviditeľniť proces práce. Ostatné nechal na návštevníkoch. Výsledok bol rôznorodý. V kontexte výstavy bol zaujímavý napríklad plagát Holanďanov Lindy van Deursenovej (1961) a Armanda Mevisa (1963), ktorí využili kombináciu písma s názvom výstavy s fotografiou s vysekaným písmom z názvu výstavy v prázdnom interiéri, alebo plagát austrálskeho štúdia Round s fotografiou človeka, ktorý nazerá zvonka cez sklo do vnútra, či Kanadana Petra Buchanana-Smitha, ktorý odfoťil pomôcky na zostrojenie bielej kocky v štýle hobby časopisov. Iba s písmom a významom dôrazne komunikovala napríklad skupina Experimental Jetset a zase skoro úplne výtvarne poňala svoj plagát americká dvojica Dexter Sinister (David Reinfurt [1971] a Stuart Bailey [1973]). Ich plagát bol referenciou na dielo Lászla Moholyho – Nagya. Súčasťou katalógu výstavy bol aj autorský text Petra Biľaka na tému problematiky vystavovania grafického dizajnu v galérii, ktorý zároveň odhaľoval jeho pohnútky aj spôsob uvažovania pri príprave výstavy. Časť z neho uverejňujeme.



ki Peter Buchanan-Smith (US/CA)



Grafický dizajn v bielej kocke

text Peter Bilák

foto archív Petra Biláka

Robiť výstavy grafického dizajnu je vždy problematické, grafický dizajn totiž neexistuje vo vzduchoprázdne a steny galérií izolujú diela od skutočného sveta. Ak umiestnime knihu, hudobný album alebo plagát v galérii, vytrhneme ho tým z jeho kultúrneho, komerčného i historického kontextu, bez ktorého nemôže byť toto dielo úplne pochopené. Vedľajším príznakom straty kontextu diela je aj strata *raison d'être*, výsledkom čoho je strnulá vonkajšia podoba zbavená zmyslu, živosti aj dynamiky úžitku. Prezentať dizajn týmto spôsobom je ako dívať sa na zbierku vypchatých vtákov a snažiť sa zistiť, ako lietajú a spievajú. Napriek tomu je čím ďalej, tým viac bežné nazerať na dizajn ako na objekt nielen v knihách a časopisoch, ale aj v „bielej kocke“ výstavných priestorov. ■ Tvorcovia grafického dizajnu sa dlho usilovali o uznanie a profesionalizáciu svojho odboru a výstavy môžu byť jedným zo spôsobov, ako upozorniť na obchodnú stránku dizajnu. Všetci sú spokojní: umelec, ktorého prácu si inštitúcia vybrala, pôvodný zákazník, ktorý sa môže pyšiť spoločenským uznaním, aj galéria, ktorá

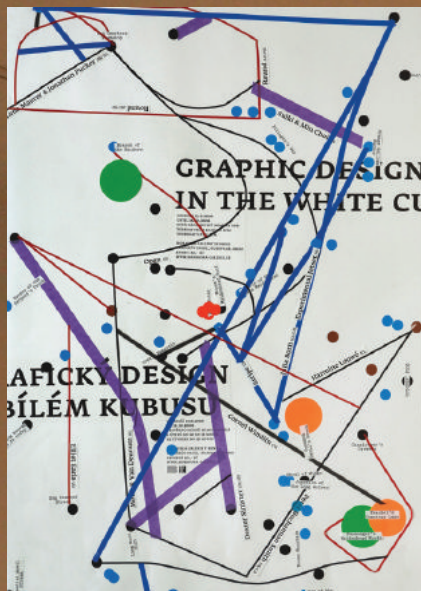


k2 štúdio Round (AU/NZ)



k3 Julia Born, (NL/CH)

získava nový exponát. Práca určená na celkom iný účel sa recykluje a znovu ukáže v úplne inom prostredí. Ešte bežnejšia je táto prax pri vydávaní kníh o dizajne. Takmer instantné knihy s neurčitými kolekciami diel so stručným alebo nijakým komentárom zaberajú stále viac miesta v knižniciach dizajnérov a vytlačujú tak iné knihy, náročnejšie na vyhľadanie materiálu, napísanie i na vydanie. ¶ Novším trendom je dizajn, ktorý odmieta byť chápaný ako predmet konzumu a pripodobňuje sa k umeniu, pričom odráža autonómiu grafického dizajnéra v jeho práci i jeho vlastnú iniciatívu pri koncepcii nových projektov. Táto generácia dizajnérov nie je prvá, ktorá sa v otázkach nových projektov nespolieha výhradne na zadanie od klientov. Uznávaný holandský dizajnér Karel Martens mimo svojej profesionálnej práce tvoril aj voľné umelecké diela. Martensove tlače a koláže rozvíjajú tradíciu experimentálnej grafiky ďalších tvorcov, ako Hendrika Nicolaasa Werkmana alebo Willema Sandberga. Vznikajú v jeho voľnom čase ako štúdie a experimenty a potom sa stávajú inšpiráciou pre jeho praktickú prácu v dizajne. Niektorí autori dnes začleňujú vlastnú tvorbu do svojej každodennej práce a nerobia medzi nimi rozdiely. Vlastné návrhy sú totiž pre dizajnéra čím ďalej, tým dôležitejšie, pretože vďaka nim vzniknú práce, ktoré by možno inak nevznikli. Skupina takto pracujúcich ľudí je stále malá a neprekvapí zistenie, že väčšina z nich žije v krajinách s prosperujúcou ekonomikou a príležitostne dostáva prostriedky z kultúrnych fondov, ktoré im uľahčujú existenciu a dovoľujú venovať sa vlastnej tvorbe. ¶ Grafický dizajn sa dlho chápal iba ako služba klientovi, vznikala častejšie na vonkajší ako na vnútorný podnet. Dizajn vytvorený bez zákazníka potom visí v prázdnote medzi dizajnom a umením. Grafický dizajn je pomerne mladá profesia a ako taká sa ešte stále vyvíja. Zahrnuje najrôznejšie činnosti: organizáciu, plánovanie, písanie, reflexiu. Už nejde iba o dizajn obchodných značiek a vizitiek. Tým sa dostávame k problému definície. Až doteraz som pojem grafický dizajn používal s predpokladom, že každý vie, čo to znamená. Napríklad pri 22. ročníku Bienále grafického dizajnu v Brne a jeho 43. ročnej histórii si už ľudia vytvorili predstavu, čo by výstava grafického dizajnu mohla zahrňovať. Grafický dizajn teda chá-



k4 Luna Maurer, Jonathan Puckey (DE/NL)

Grafický design v bílé krychli — Graphic Design in the White Cube

Stuart Bailey & David Reinfurt [Dexter Sinister] ^{UK/US} — Julia Bodo ^{UK/CH} — Dimitri Bruni & Manuel Krebs [Norm] ^{CH} — Peter Buchanan-Smith ^{US/CA} — Suiki & Min Choi — Elliott Earls ^{US} — Paul Elliman ^{UK} — Experimental Jetset ^{UK} — Éric Gaspar & Marie Bertholle [Éric and Marie] ^{FR} — James Goggin [Practise] ^{UK} — Harmine Louwé ^{UK} — Kei Matsushita ^{UK} — Luna Maurer & Jonathan Puckey ^{DE/NL} — Mevis & Van Deursen ^{UK} — Scott Stowell [Open] ^{US} — Manuel Reeder ^{DE/UK} — Round ^{UK/AZ} — Jon Sueda & Gail Swanlund [Stripe] ^{UK} — Cornel Windlin ^{CH}

Vernisáž 13. 6. 2006 — Opening 13. 6. 2006
Otevřeno denně mimo pondělí a úterý od 10 do 18 hodin, ve čtvrtek do 19 hodin —
Open daily except Monday and Tuesday from 10 am to 6 pm, Thursday until 7 pm.

Do 15.10.2006 — Until 15.10.2006
Moravská galerie v Brně —
Moravian Gallery in Brno
Pražákův palác, Husova 18, Brno
Vstupné 50.– Kč / Entry 50.– Kč
www.moravska-galerie.cz

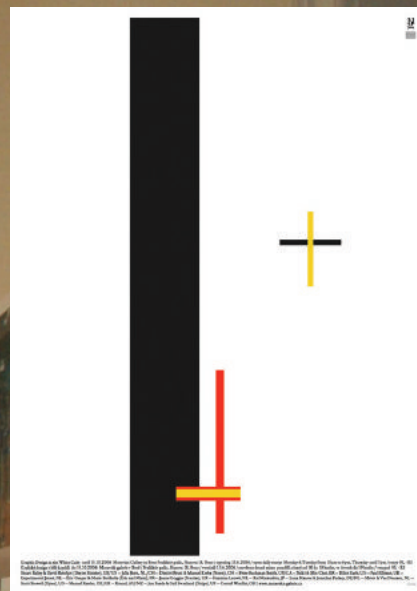


k5 Dimitri Bruni a Manuel Krebs, (CH)

peme ako pojem rovnako flexibilný ako tvorba, ktorú zastrešuje. Na rozdiel od práce ostatných profesionálov nie je tvorba dizajnéra obmedzená alebo určená svojím obsahom. V skutočnosti sú dizajnéri kvalifikovaní vyjadrovať sa a uvádzať do súladu najrôznejšie, často protichodné idey. Je to tieňová disciplína, ako napísal Stuart Bailey: „...grafický dizajn existuje, iba ak ostatné odbory existujú pred ním. Nie je odbor a priori, je tieňový; je to zároveň sivá zóna a miesto stretávania...“ Bailey upozorňuje na oblasť, s ktorou zápasí veľa tvorcov: spôsob, akým opisuje vlastnú činnosť vo svojom odbore, presahuje ustálený význam definície tejto činnosti. Autori prezentovaní na výstave Grafický dizajn v bielej kocke sa plynulo pohybujú medzi svetmi umenia, dizajnu, hudby, divadla a písania. „Ja i každý, s kým som kedy spolupracoval, uvažujeme o tom, čo robíme, ako o „tvorbe“. Vyštudoval som typografiu a grafický dizajn – je to moje zázemie, ktoré mi poskytuje informácie o tom, čo robím, ale teraz robím najrôznejšie práce, ktoré do týchto kategórií môžu a nemusia patriť,“ hovorí Bailey. Ďalší – napríklad francúzski dizajnéri M/M Paris – priamo spochybňujú definíciu grafického dizajnu: „grafický dizajn môže zahrňovať mnoho činností a jeho definícia nie je ustálená, ale sa stále vyvíja. Je to totiž ešte stále nová profesia a najlepší dizajnéri sú tí, ktorí k odboru pristupujú stále novo a prekvapujú.“ Členovia štúdia Experimental Jetset z Amsterdamu tvrdia, že je omyl vnímať dizajn v úzkych hraniciach: „Osobne kladiem zrod moderného grafického dizajnu niekde medzi Marinettiho Futuristické manifesty, letáky Pieta Zwarta pre holandskú továreň na káble a publikácie Merz Kurta Schwittersa (aby sme uviedli len niekoľko zrejmých príkladov). Z nášho pohľadu je grafický dizajn odkiaľživa prostredím, kde splyývajú veľmi rozdielne prvky: umenie, politika, poézia, priemysel atď.“ Podľa ich názoru sú všetci, ktorí tu budú vystavovať, súčasťou tejto veľkej tradície a sú „grafickými dizajnérmi v tradičnom zmysle slova.“ Vďaka svojej všadeprítomnosti ovplyvňuje grafický dizajn podstatným spôsobom vizuálnu kultúru všade okolo nás, a preto stojí za to skúmať tieto vplyvy a kriticky sa zaoberať touto tvorbou aj v súvislosti s inými oblasťami výtvarného umenia. Pri múzejnej prezentácii výstavy by však



k6 Linda van Deursen a Armand Mevis (NL)



k7 Stuart Bailey a David Reinfurt, (UK/US)

malo ísť o viac ako o pasívne vystavenie v sklených vitrínach. Izolovanému dielu chýbajú akékoľvek reálne informácie o dôvodoch a procesoch, ktoré stáli pri jeho zrode. Priamy zámer diela však musí byť jednoznačne uvedený, aby divák mohol vidieť veci inak nedostupné, v opačnom prípade urobí lepšie, ak pôjde do hociakého kníhkupectva alebo sa prejde po rušnej ulici – tam bude s grafickým dizajnom fyzicky konfrontovaný a získa nesporedkovanú skúsenosť. Niektoré výstavy grafického dizajnu sa už tieto témy pokúsili nastoliť. Rick Poyner nedávno usporiadal obsiahlu retrospektívu britského grafického dizajnu nazvanú *Communicate*, ktorá mala premiéru v Londýne a teraz putuje po svete. Výstava sa zamerala na skúmanie vplyvu grafického dizajnu na súčasnú kultúru s dôrazom na experimentálnu tvorbu dizajnérov, ktorí sa nemusia vo svojej tvorbe obmedzovať iba na prácu na komerčných zákazkách. Výstava bola inštalovaná v ôsmich sálach Barbican Art gallery, ktoré Poyner s odborným zázemím v žurnalistike a vo vydavateľskej činnosti, usporiadal ako kapitoly knihy – každú z oddielov výstavy predstavoval jeden aspekt tvorby a bol uvedený vysvetľujúcim textom. Dôležité aspekty prác a ich porovnávanie bolo umožnené dôsledným vizuálnym spracovaním exponátov. Iným príkladom je výstava grafického dizajnu z Holandska, ktorú som pred niekoľkými rokmi sprostredkoval na Biennale v Brne. Vtedy sa prezentácia zamerala viac na objasnenie funkcie a zvýraznila trojuholník klient – dizajnér – verejnosť. V galérii posudzuje práce verejnosť, preto sme sa rozhodli predstaviť viac klienta a znenie zadania. Zadanie ozrejmovalo účel diela a umožňovalo návštevníkom, aby sami posúdili, ako sa ho podarilo naplniť. Ani dodatočné úsilie rekonštruovať kontext diela však nemusí byť najlepším riešením a nesie so sebou vlastné nástrahy, ako upozorňuje štúdio *Experimental Jetset*: „Má to v sebe niečo falošné – snaha reprodukovat vonkajší svet vnútri múzea/galérie, ako keby múzeum (galéria) nebolo platným kontextom samo osebe. My sa domnievame, že v týchto prípadoch je najlepšie zvýrazniť múzejný kontext čo najviac, s brutálnou poctivosťou priznať, že kontext, v ktorom je dielo vystavené, je úplne iný ako ten, v ktorom bolo pôvodne vytvorené.“

Typografický aktivizmus

Architekt, scénograf, typograf a fotograf Zdeněk Rossmann (1905-1984) pedagogicky pôsobil na Škole umeleckých remesiel v rokoch 1931-1939. K tomuto obdobiu sa viažu aj jeho aktivity na Slovensku, jeho vplyv na slovenskú scénu však zahŕňa už jeho predchádzajúce pôsobenie okolo brnenskej Levé fronty (od 1929) a Devětsilu.

text Mira Keratová

foto archív autorky

V kontexte avantgardnej typografie vyšiel v dvadsiatych rokoch Zdeněk Rossmann z konštruktivismu, priblížil sa k poetizmu, aby sa po študijnom pobyte na dessauskom Bauhause priklonil k Novej typografii. Vo vlastných reali-
záciách, publikáciách, ako aj v rámci svojej pedagogickej praxe, nadovšetko presadzoval zásady bauhausovskej syntetizujúcej funkcionalistickej typografie, opierajúc sa hlavne o názory Jana Tschicholda. ¹ Rossmann inklinoval k používaniu Grotesk fonu, keďže toto málo individu-
alizované písmo nanajvýš korešpondovalo s funkciona-
listickými požiadavkami eliminácie akejkoľvek narácie mimo obsah komunikovaný písmom samotným. Toto implikuje obraz funkcionalistickej strany, zbavenej „bežúcej“ deskriptivnosti, ako imperatívu funkcion-
alistického diktátu, určovanej v podstate len rytmom striedania sadzbových blokov, akcentovaných orámo-
vaním najdôležitejších častí celku – v niektorých prípadoch striedmo doplnených kombináciou elementárnych znakov, dolaďujúcich túto puristickú rytmiku. Na rozdiel od Fullu, Rossmann ďalšie kontrastné ani dekoratívne prvky nepoužíval, no aj napriek jeho veľmi zdržanlivým formálnym prostriedkom – v súlade s dogmatickým tlakom funkcionalistickej ideológie, bola „estetická úroveň“ jeho prác veľmi cenená.

Rossmann bol veľkým propagátorom kombinácie fotografie s písmom, ktorá vystriedala konštruktivistický, oproti novému faktickému takpovediac ezoterický prístup. Okrem fotografie bol aj širiteľom typofota. Fotografia (ktorú Fulla úplne opomenul) bola všeobecne preferovaná najmä s ohľadom na svoju prístupnosť a zreteľnosť, s akou dokáže komunikovať odkaz bez navrhovania podružných významov. Možnosti použitia fotografického obrazu podchytil Rossmann predovšetkým vďaka Bauhausu ². Odtiaľto však okrem fotografie alebo z funkcionalizmu adaptovaného bezpätkového písma

fúzovali aj ďalšie trendové impulzy, ktoré aj Rossmann sebavedome začlenil do svojej tvorby (viď: bauhausmo-
tívy ako pásový pruh, oko, ruka).

Rossmann ako typograf – odhladnuc od jeho knížnej grafiky, plagátovej tvorby alebo pedagogickej činnosti na ŠUR, kde viedol grafické oddelenie pre typografov, knihárov a reklamných grafikov ³, bol v období svojho pôsobenia v Bratislave grafickým dizajnérom a redaktorom avantgardných časopisov Nová Bratislava a Výtvarná Výchova. V tomto smere mal za sebou bohatú redaktorskú prax a realizácie typografických úprav zborníka Fronta (1927), revue Index, publikácií nakladateľstva Index a ďalších. Jeho grafickodizajnérska tvorba bola popri Sutnarovej v českej funkcionalistickej typografii jedna z najvplyvnejších. Typografii sa venoval nielen prakticky, ale veľmi podnetne aj ako teoretik a propagátor tohto odboru. Rossmannovi však, podobne ako jeho súptnikovi Karelvi Teigemu, moderné typografické formy vyjadrovania slúžili predovšetkým ako prostriedky, ktorými malo výtvarné umenie smerovať k „revolučnej premene sociálnej skutočnosti“. Ako konštatuje: „...nové písmo vzniká v tom okamihu, kedy ho doba potrebuje k novým úlohám. Nám dnes preto nezostáva iné, ako zistiť, či už nastala potreba ďalšieho vývoja písma.“ ⁴ Tento citát podopiera sociálno-lavicové myšlienky, s akými k reforme typografie pristupovali aj Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Van Doesburg, alebo Piet Zwart.

V podtitule časopisu blízkeho ŠUR Nová Bratislava (1931 – 1932), kde Rossmann pôsobil ako úpravca a redaktor ⁵, je text „Nová Bratislava mesačník nového Slovenska.“ Toto je pripomienkou ambícií časopisu obsiahnuť širšie sociálne rozmery pomerov. Dokladom týchto snáh je intenzívna kooperácia redakcie (najmä pri poslednom čísle venovanom fotografii) s angažovanou skupinou Sociofoto, v ktorej sa exponovala Irena



I1 Titulná strana Novej Bratislavy r. 1931 / č.2 (Z. Rossmann)



I2 Titulná strana Novej Bratislavy r. 1932 / č. 3 (Z. Rossmann)



I3 Nová Bratislava r. 1932 / č. 4 (foto skupina Sociofoto)

Poznámky

¹ Jeho poňatie Novej typografie stavallo predovšetkým na Tschicholdovej teórii Die neue Typographie (1928), odvodennej od skoršej Elementare typographie (1925), ktorá bola akousi zmesou kombinácií od dada k ruským a holandským konštruktivistom, cez produkciu Bauhausu, až k manuálu novej typografie Eine Stunde Druckgestaltung z roku 1930. Tschicholdova prednáška sa na bratislavskej ŠUR uskutočnila v roku 1932. V Československu boli jeho názory na novú typografiu značne rozšírené, publikované boli aj vo Výtvarných snahách XI (1929-1930).

² Rossmann bol absolventom Petersonovho fotografického kurzu na Bauhause.

³ Z poverenia Ministerstva školstva a národnej osvetly vypracoval celkový postup vyučovania modernej typografie. V súlade s vlastným názorom žiakom vštepoval funkcionalistické zásady.

⁴ Cit. podľa ROSSMANN, Z. Další vývoj psaného písma. Reformy Paul Hülligera. In: Výtvarná výchova r. I. 1935, sv. 1, str. 21

⁵ Vydavateľom Novej Bratislavy, a spolu s D. Okálím, Z. Rossmannom a F. Weinwurmom aj jej redaktorom bol Antonín Hořejš. Hořejš bol súčasne redaktorom Slovenskej Grafie, a bol zainteresovaný aj v zriadenom kuratóriu ŠUR – bol vplyvným mecenášom školy.

Blúhová. U nás pomerne vzácnym spôsobom (obvyklejší bol slovný, nie vizuálny atak) vytvorila Nová Bratislava, ktorú zosobňoval Zdeněk Rossmann, agitačnú platformu a priestor pre prezentáciu aktuálnej angažovanej fotografie. Vizuálny spôsob, akým na vtedajšie pomery veľmi experimentálny časopis sugestívne integroval sociálne úsilie v ideologickom rámci ľavicovej avantgardy, nabáda k tomu, aby sme Novej Bratislave prisúdili jednoznačnú pozíciu najavantgardnejšieho slovenského časopisu medzivojnového obdobia.

Nová Bratislava (1931 – 1932), ktorá celkovo vyšla len v štyroch číslach, je skvelým príkladom Rossmannovho funkcionalistického názoru. Použitý font je vo veľkej miere malopisom; ⁶ obrazová príloha je s textovou časťou organicky a účelovo prepojená, fotografia sa využíva takmer výlučne. Stránky časopisu ponúkajú experimenty so zalomením alebo rozvrhom obrázkov, nabúravajú symetriu, stereotypy vžitého poriadku, ako aj tradičné postupy komponovania; pod obrázok je v niektorých prípadoch zaradený text viažuci sa na iný obrázok; biele plochy sú premyslene vsadené do skladby celku strán; výber a zalomenie prezentovaných fotografií často podčiarkuje akčné prvky motívov, kombinovaných so sociálnym významom; fotomateriál je často diagonálne natočený, evokuje prvky dynamiky, pohybu, aktivizácie (štruktúra koľajníc v uhlopriečke, apod.). Takéto komponovanie asociuje kinematografické narácie, blízke tendenciám v porevolučnom Sovietskom Zväze, z toho však najmä Rodčenkovej praxi v spolupráci s Eisensteinom alebo Vertovom.

Pri svojich úpravách vychádzal Rossmann z chápania časopisu ako jednotného celku, ktorý je nutné uchopiť v čo najkomplexnejších súvislostiach počínajúc obálkou, usporiadaním jednotlivých dvojstránok, typograficky akcentovaných pasáží cez fotografický sprievod. Na rozdiel od svojich ďalších, najmä mnohých knižných realizácií, v prípade Novej Bratislavy alebo neskôr Výtvarnej výchovy pracoval s farbou ako s organizačným elementom len veľmi obmedzene; oba časopisy boli prevažne riešené ako čierno-biele publikácie s príznačným formálnym poriadkom a všadeprítomným zreteľom funkčnosti.

Ťažisko vizuálnej polohy Výtvarnej výchovy, ⁷ podobne ako u spomínanej Novej Bratislavy, korešponduje s Rossmannovým názorom, že „krása tlače sa nám nejaví v jej výtvarnom usporiadaní, alebo použití farieb, ale javí sa nám ako dokonalosť tlače samej, ktorá je výsledkom dobre voleného písma, správnej kvality

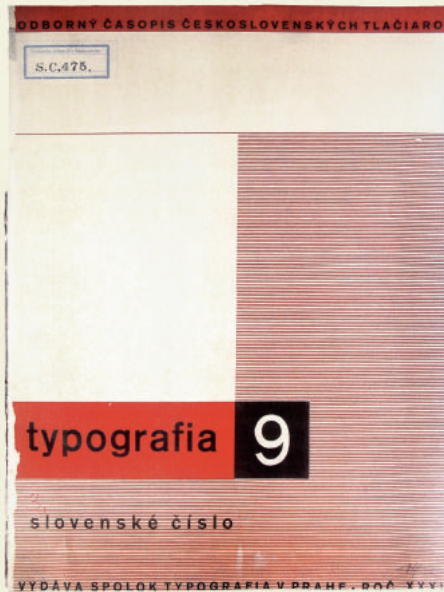
papiera a rozvrhnutia textu na plochu tak, aby obsah a vlastný zmysel bol opticky presne vyjadrený a stal sa čo najčitateľnejším a dobre zapôsobil na pamäť.“ ⁸ Výtvarná výchova je v mnohom vzorkou funkcionalistického programu účelnosti. Svojím pozdĺžnym horizontálnym formátom, ako aj celkovým vzhľadom posledného obdobia evokuje školskú písanku, nezáživnú metodickú príručku. Ako jediný dekorujúci motív pôsobí vo vybraných tituloch článkov písmo v kurzíve. Použitie písma je bezpätkové, sádzané v grotesku; charakteristická je čistota a logický poriadok usporiadania, v mnohom precíznejší než v Novej Bratislave, ktorá napriek menej prepracovanej organizácii priestoru nepôsobí tak strohým, ale pluralistickejšim dojmom.

Tradícia funkcionalistickej úpravy sa v medzivojnovom období u nás ešte len formovala, a hoci už nájdeme niekoľko príkladov, kde tento rešpektovaný a veľmi presvedčivý smer zasiahol komplexnejšie aj grafický dizajn, názorovo naozaj ujasnených príkladov funkcionalistických časopisov (tj. nielen periodík využívajúcich font, alebo vybrané prvky, ale celkové spracovanie v medziach tohto limitovaného názoru) je u nás ešte v polovici tridsiatych rokov pomerne málo; o to väčšiu novátorskú silu treba priznať Rossmannovým štýlovo čistým riešeniam.

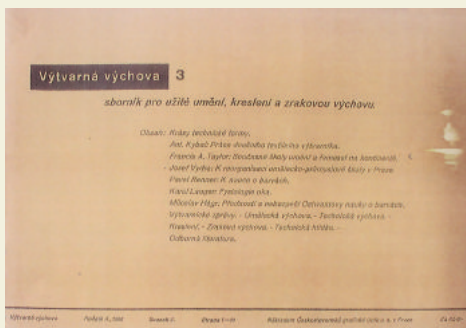
Okrem spomenutých s funkcionalistickým dekorom dôslednejšie experimentovalo aj prvé číslo slovenskej Typografie (r. 1932) v realizácii žiaka ŠUR Jozefa Kinkora. Funkcionalistické princípy účelovej logiky poriadku a rovnováhy medzi prvými prijali najmä architektonické časopisy, ktoré tento smer postupne (postupnosť je badateľná aj na vlastnom vývoji obálok a vnútornej úpravy) akceptovali cez prizmu vlastnej oblasti pôsobenia. Toto je prípad Slovenského staviteľa (od r. 1931 – pokračoval aj po r. 1938), ktorý je na svojich stránkach šíriteľom a obhajcom funkcionalistických princípov v architektúre, podobne aj viacjazyčného časopisu Forum, ktorý sa zbavoval secesných rezíduí až do roku 1932, keď začal svoj vizuál čistiť smerom k neortodoxnému funkcionalistickému vyzneniu. Funkcionalistický grafický dizajn v celej jeho šírke a diktáte nereflektoval okrem spomenutých žiadny ďalší časopis tohto obdobia na Slovensku.



14 Titulná strana Forumu z r. 1933 / č. 4



15 Titulná strana Typografie r. 1932 / č. 9 (Jozef Kinkor)



16 Titulná strana Výtvarnej výchovy r. 1936 / č. 3 (Z. Rossmann)

⁶ Rossmann ako prvý v Československu vôbec použil malopis (malé písmená) výlučne, a to na stránkach Medzinárodného sborníku soudobé aktivity Fronta v roku 1927.

⁷ Výtvarná výchova českej proveniencie bola v perióde rokov 1935 – 39 vydávaná v okruhu J. Vydru, ktorý ju redigoval, a ŠUR, kde ju upravoval Z. Rossmann. V Bratislave časopis vychádzal až do odchodu českých pedagógov zo ŠUR, keď sa jeho redakcia presunula späť do Brna. Výtvarná výchova obsahovo nadväzovala na Vydrov koncentrovaný záujem o novú pedagogiku, bola samostatnou prílohou časopisu Výtvarné snahy (počnúc IX. ročníkom), ktorý bol pokračovaním mesačníka Drobné umění (VIII roč.). Od roku 1926 Výtvarné snahy vydával Jozef Vydra spolu s K. Herainom a J. Veselým.

⁸ ROSSMANN, Z.: Úkoly grafického školení. In: Výtvarná výchova r. 1935, č. 3, s. 46.

Teleso ponorené do krajiny...

text Ľubica Hustá

foto Pavel Štecha, Jiří Jiroutek

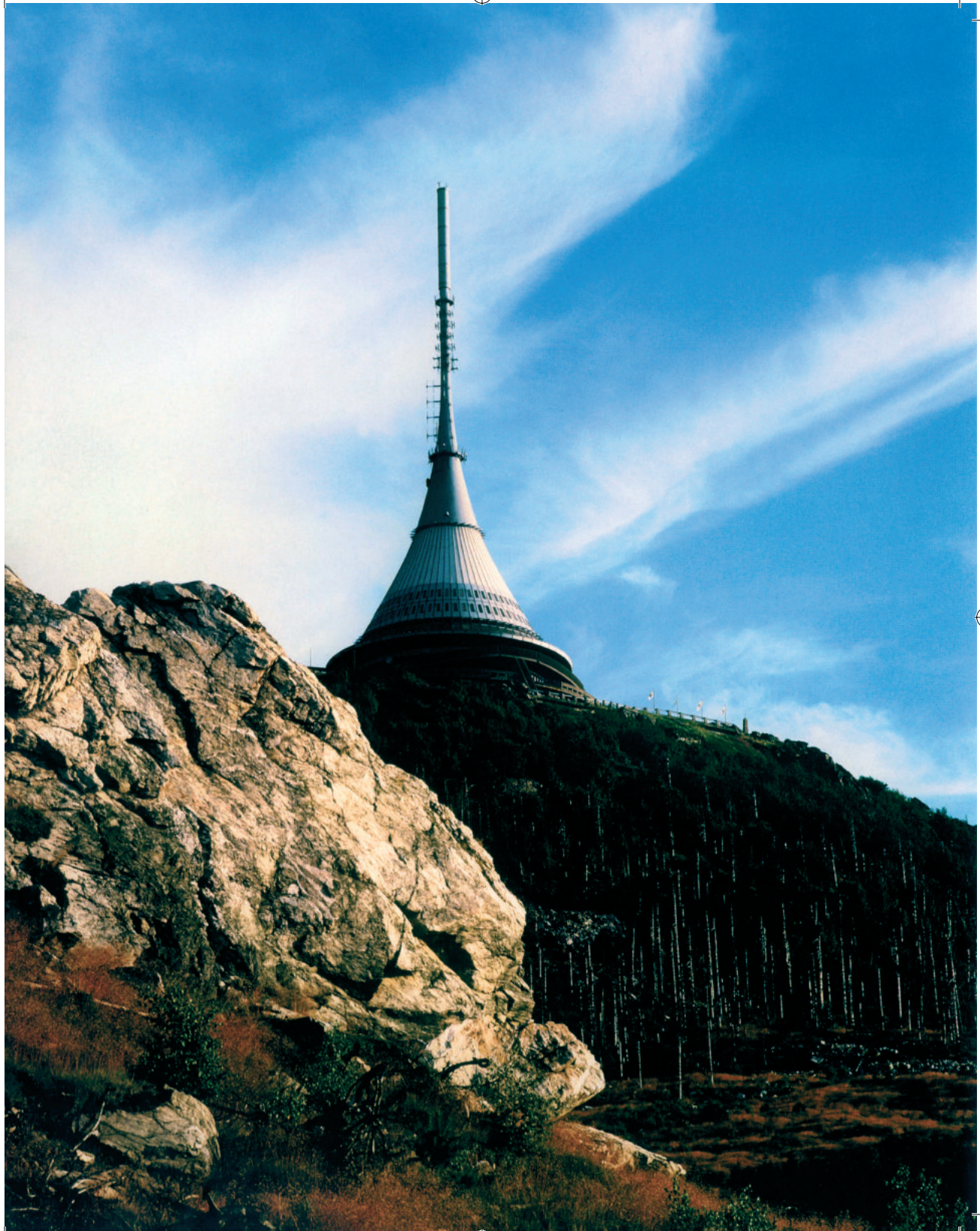
...je nadľahčované silou rovnajúcou sa tiaži krajiny a architektovej schopnosti ovládnuť ju.

K letu patria výlety. Niekedy býva cieľom výletu aj architektúra. Reagovali sme na dlhodobé signály a konečne sme navštívili legendárny český vysielateľ Ještěd. Natoľko nás zmagnetizoval zvonku, ale aj zvnútra, že sme sa rozhodli zaradiť ho do rubriky Sentimentál. Prvýkrát tak predstavujeme interiér zahraničnej stavby. Toto rozhodnutie podporila aj skutočnosť, že v poslednom Designume sme predstavili interiér slovenskej stavby 20. storočia – kaviarne Bystrica z Nového mosta v Bratislave, rovnaký titul získal Ještěd v Čechách. Navyše obidve stavby vznikli kedysi na území jedného štátu. Rozdelilo ich až rozdelenie. A ešte niečo majú spoločné. Svojím exteriérovým tvarom asociujú inšpiráciu kozmickým programom a sci-fi. Nový most – najmä jeho kaviareň – evokuje u ľudí ufo, Ještěd svojou ladnou dynamickou krivkou futuristickú raketu.

Ještěd – televízny vysielateľ a hotel v jednom, je najvýznamnejšia dominanta Lužických hôr na severe Čiech. Týči sa vo výške 1 012 m nad mestom Liberec a pri dobrom počasí ho vidno dodľa. Jeho extravagantný tvar rotačného hyperboloidu bol navrhnutý s nesmierne citlivým ohľadom na okolitú krajinu – stavba akoby dopĺňa vrchol hory Ještěd a uzatvára ho – s ohľadom na náročné poveternostné podmienky – vďaka tvaru lepšie odoláva zime, vetru, snehu, dažďu a s ohľadom na požadovanú úžitkovosť – nachádza sa v nej hotel aj televízny vysielateľ. Bolo to originálne riešenie, pretože ostatné súťažné návrhy¹ tieto dve funkcie nespájali. Autorom projektu je architekt Karel Hubáček². Pri stavbe v náročnom teréne musel spolu s konštruktérmi riešiť viacero závažných technických úloh – napríklad silný nárazový vietor nebezpečne rozkmitával konštrukciu. Nakoniec pomohlo až poltonové kyvadlo, ktorým ho dodatočne zaťažili. Ďalej bol napríklad dôležitý výber povrchových materiálov. Vyriešili to dômyselne kombináciou odolného kovového plášťa v obytnej časti a laminátového v časti, ktorá ukrýva televízne vysielateľ³. Stavba bola dokončená v roku 1973⁴, ale už v roku 1969 natoľko zaujala odbornú verejnosť v zahraničí, že získala prestížnu Perretovú cenu Medzinárodnej únie architektov UIA⁵.

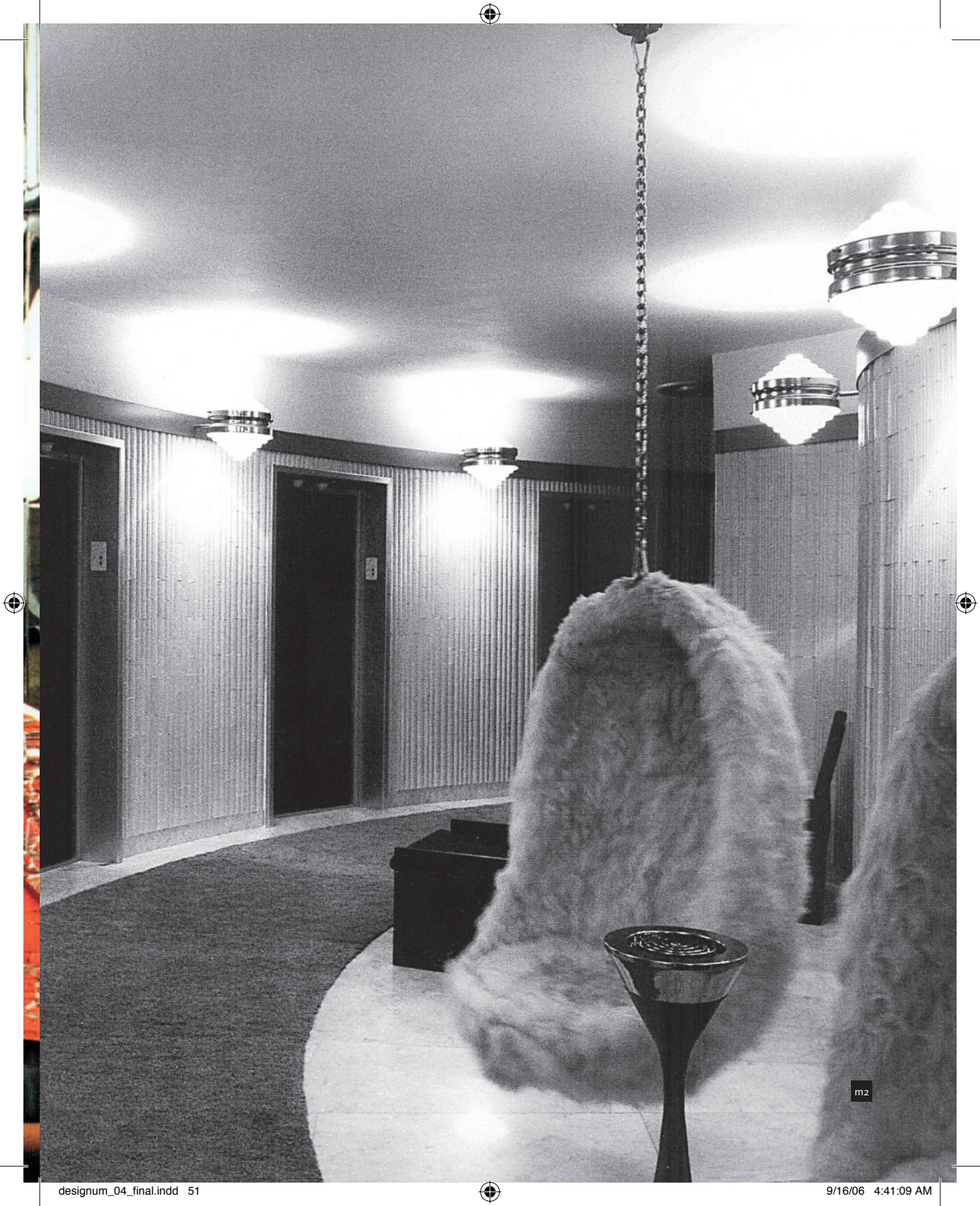
Podme však do interiéru, ktorého autorom je architekt Otakar Binar. Treba povedať, že vznikol v mimoriadnej harmónii s exteriérom. Je to asi aj tým, že sa vytváral v tesnej nadväznosti na stavbu. Ako spomína architekt Binar, „bol som v Hubáčkovom tíme už od začiatku, boli sme blízki kolegovia a podobne

blízki nám boli aj výtvarníci, ktorí s nami potom spolupracovali.“ Pre verejnosť je stavba prístupná na štyroch poschodiach. Recepčia so šatňou a bufet sú na prízemí, reštaurácia a salóniky na prvom poschodí a nad reštauráciou ešte dve hotelové poschodia. Kuchyňa, technické zázemie a sklady sú umiestnené na dvoch suterénnych podlažiach. Kruhový pôdorys určuje základný charakter skladby priestorov. Prvé poschodie tvoria napríklad segmenty medzikružia, ktoré sú navzájom dookola prepojené. Je tu reštauračná časť, kaviarenská časť, salóniky a priestor baru. Pôvodné zariadenie bolo vytvorené komplexne do posledného detailu. Okrem nábytku, svietidiel, obkladov, tepelných telies máme na mysli napríklad aj vytvorenie originálneho moderného keramického riadu a textílií priamo pre reštauráciu i hotel. Ich autorom bol akademický maliar Karel Wünsch. Stavba teda vznikala ako vzácna ukážka moderného gesamtkunstwerku – bohužiaľ, ako to už býva, jednotu sa nepodarilo zachovať v celistvosti. Riad napríklad zmizol úplne – rozobrali si ho ľudia, a to už hneď pár mesiacov po otvorení. Vo všetkých reštauračných priestoroch aj v hotelových izbách bol po revolúcii vymenený pôvodný mobiliár. Necitlivo. Ten pôvodný sa vyznačoval sofistikovaným a elegantným tvarovaním, ako aj použitím kvalitných materiálov. Zjednocujúcim prvkom bolo pri viacerých kusoch nosné „háčko“⁶. Čalúnené kreslá kombinované s kovovou konštrukciou, elegantné kruhové stoly, vysoké biele prešívane kožené kreslá v salónikoch odkazovali na najmodernejšie svetové nábytkárske tendencie. Binar to spresnil:





m1



m2



„Nemôžem konkretizovať nejakú priamu inšpiráciu zo zahraničnej interiérovej tvorby. Síce som ju čiastočne poznal zo zahraničných časopisov, ale snažil som sa ísť vlastnou cestou. Keď som si to minule počítal, vyšlo mi, že som tam navrhol takmer 52 samostatných kusov⁷. Bola to veľká škola. K takejto aktivite ma tlačila aj skutočnosť, že vtedajší trh neponúkal nič, čo by sa nám do interiérov hodilo.“ Krásne boli pôvodné barové stoličky, ktoré svojím tvarom reagovali na tvar stavby. K nim patrila aj kolekcia podobne tvarovaných veľkých stojanových popolníkov. Zopár kusov sa ešte zachovalo. Takmer kompletne sa zachovali aj pôvodné svietidlá. V každom priestore sú inak tvarované. Vznikla ojedinelá koncentrácia rôznych autorských svietidiel. Vertikálne kovové trubice, vrstvené plastové gule s kovovým okružím v kaviarni alebo ich kužeľová verzia v hotelovej chodbe, veľké barové svietidlo v prelamanom tvare, dvojice pozdĺžnych kvádrových svietidiel vo foyeri či kovových lampičiek na čítanie s abstrahovaným tvarom stavby v hotelových izbách. Azda najzachovalejší ucelený interiér je chodba v hotelovej časti. S recepciou ju spája strmé špirálové mramorové schodisko so zvlneným profilovaným keramickým obkladom stien od výtvarníka Mírovej. Kruhový priestor, do ktorého vstupíte, vás hneď uzemní svojou intenzívnou tajomnou atmosférou. Myslíme, že by ním nepohrdol ani filmový režisér Stanley Kubrick. Pravidelne rozmiestnené dvere hotelových izieb mu dávajú špecifický rytmus. Keďže je to vnútorný okruh, nie je tu denné svetlo, ale iba svetlo z už spomínaných pôsobivých kužeľových svietidiel, ktoré

oddržiavajú rytmus dverí. Aj tu sú steny obložené Mírovej keramickým obkladom. Na jednej strane stenu uzatvára veľké zrkadlo, ktoré znásobuje priestor. Okrem dvoch skupín klasických kresiel je tu aj skupina troch zavesených škrupinových kresiel. Pôvodne mali plyšové poťahy v štýle guby. Pocit exkluzivity dodáva priestoru aj umelecky kovaná deliaca stena od Jaroslava Klábšťa. Hotelové izby sú dnes zariadené nanovo – pôvodný štýlový mobiliár, textilné tapety či posteľné obliečky so snežnými hviezdami zmizli. Dnešná banálna úprava sa s originálom nedá porovnávať. Čo sa týka výtvarných diel, v objekte azda najviac zapôsobí tzv. Spád meteoritov od známych sklárskych výtvarníkov Stanislava Libenského a Jaroslavy Brychtovej na čelnej stene oproti vstupu, ktorá prepája prízemie s prvým poschodím. Ich veľké sklené vertikálne delené guľové objekty akoby pádom uviazli v reliéfnej betónovej stene aby potvrdili vesmírny pôvod stavby.

V úvode sme naznačili, že stavby storočia – slovenský Nový most aj český Ještěd majú niekoľko spoločných črt. Ak si odmyslíme ich výnimočné architektonicko-konštruktérské kvality a prvenstvá a sústredíme sa na interiéry, je tu ešte jedna zhoda – hoci práve tá nebude veľmi príjemná. Oba pôvodné interiéry od času svojho vzniku utrpeli. Kaviareň Bystrica utrpela viac. Jej likvidácia bola dôsledná. Nezostalo z nej okrem panorámy nič. Interiéry Ještědu sú na tom lepšie napriek tomu, že aj tu si po chvíli uvedomíte vlastné škrípanie zubov nad „citlivými“ úpravami nových prenajímateľov.

¹ Súťaž sa konala v čase, keď vyhorel starší objekt, ktorý sa tu nachádzal – v roku 1963. Zúčastnili sa jej 11 architekti. Zvíťazil návrh Karla Hubáčka – hoci ho verejnosť prijala s nedôverou.

² Karel Hubáček (1924) – pôsobil v Projektovom ústave pre výstavbu v Liberci. Neskôr spoluzakladal v Liberci známy architektonický ateliér SIAL (1968 – 71, 1990 – 2000). Ako architekt získal viacero významných ocenení. V tíme, ktorý sa zaslúžil o výslednú podobu, ďalej boli konštruktéri Zdeněk Zachař a Zdeněk Patrmán.

³ Laminát prepúšťa signál.

⁴ Projekt pochádza z rokov 1963 – 66. Stavba prebehla v rokoch 1966 – 1973.

⁵ Vďaka vtedajšej politickej situácii si cenu nemohol ísť do zahraničia prevziať osobne.

⁶ Segment – prvok, z ktorého sa skladali rámy na stoly, stolíky, kreslá v kaviarni a v hotelových izbách.

⁷ Všetok nábytok a doplnky vyrobilo vtedy renomované výrobné družstvo OPMP Mimoň, v ktorom už mali aj predtým skúsenosti s exkluzívnymi zákazkami.

Ďakujeme Jiřímu Jiroutkovi a Otakarovi Binarovi za pomoc pri príprave článku.

m1 Salónik

m2 Hotelová chodba

m3 Kaviareň

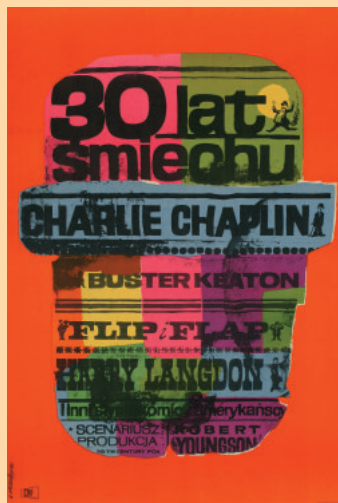
Alternatywy powojnowej moderny 1

text Zdeno Kolesár foto archív autora

foto archív autora



n1 Tadeusz Trepkowski, plagát oslavujúci víťazstvo
v 2. svetovej vojne, 1945



n2 Jan Młodożeniec, filmový plagát Charlie Chaplin, 1964

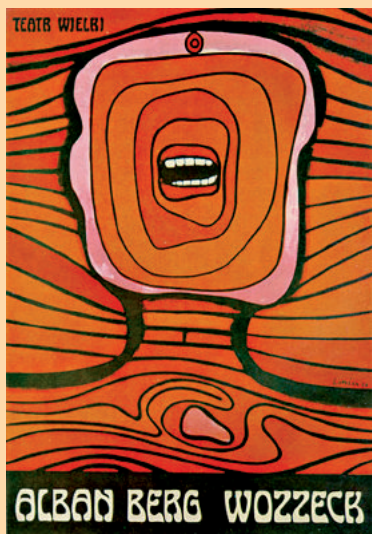
Hoci modernizmus, či už v ortodoxnej, alebo liberálnejšej podobe, dominoval grafickému dizajnu po druhej svetovej vojne, konkurovali mu ďalšie prúdy, ktoré viac či menej nadväzovali na medzivojnové alternatívy modernizmu. V povojnovom ovzduší budovania nového, racionálnejšieho sveta ich obhajcovia moderny, nie nepodobne obdobiu po predchádzajúcej svetovej vojne, kritizovali ako anachronické. Neskorší vývoj, ktorý priniesol skeptickejší pohľad na „nespochybniteľné“ postuláty modernizmu, však potvrdil ich životnosť, tak ako v prípade poľskej plagátovskej školy, ktorej budeme venovať ďalšiu časť nášho seriálu.

Neraz publikovaný názor, že povojnový poľský plagát iba rozvíja tradície secesnej grafiky a jeho špecifiká sú „z núdze cnosťou“ odrážajúcou absenciu modernistických tradícií, nezodpovedá skutočnosti.¹ Poľsko podobne ako Československo či Maďarsko patrilo k významným ohniskám modernizmu, aktívne prispievalo k formovaniu jeho princípov. Časopisy Blok a Praesens sa radili k po-predným dobovým modernistickým periodikám a osobnosti ako Mieczysław Berman, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka či Teresa Żarnower k medzinárodne rešpektovaným

reprezentantom moderny. Najvýraznejšou postavou bol v Poľsku Henryk Berlew, ktorý koncepciu konštruktivistickej „Mechano-Faktury“ rozvinul v praktickej i teoretickej polohe.

Moderne v medzivojnovom Poľsku konkuroval prúd blízky francúzskemu art deco. I tu možno nájsť pozoruhodné osobnosti. Tadeusz Gronowski získal za svoj plagát Grand Prix na parížskej výstave Arts décoratifs v roku 1925 a najvyššou cenou ohodnotili i plagát jeho kolegu Tadeusza Trepkowského na svetovej výstave v Paríži v roku 1937. Cez Trepkowského vedie most k charakteristickej podobe poľského plagátu po druhej svetovej vojne, no tú nemožno redukovat iba na rozvinutie art deco, o to menej na novšiu verziu secesnej grafiky.

Poľsko podobne ako ďalšie krajiny strednej a východnej Európy sa po druhej svetovej vojne dostalo pod mocenský vplyv Sovietskeho zväzu. I v tejto krajine kultúru kontrolovali všadeprítomné ideologické orgány štátnej moci. Povoľovali len tvorbu v intenciách tzv. socialistického realizmu. V oblasti grafického dizajnu sa komerčná grafika, vzhľadom na centralizovanú ekonomiku bez konkurenčného tlaku, ocitla na okraji.



n3 Jan Lenica, hudobný plagát, 1964



n4 Franciszek Starowieyski, filmový plagát, 1973

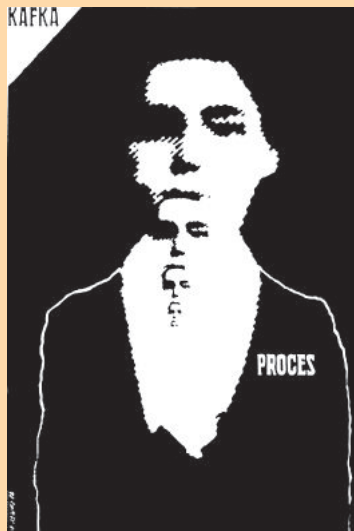
Hyperbolizoval sa význam politického plagátu ako zbrane na presadzovanie moci komunistickej strany. Najvýraznejšie osobnosti povojnového poľského grafického dizajnu však nachádzali azyl v sfére kultúrneho plagátu, kde predsa len vládli liberálnejšie vzťahy. V dôležitom postavení vo Vydavateľstve umeleckej grafiky², produkujúcom každoročne stovky plagátov v oblasti kultúry, pôsobil napríklad vynikajúci výtvarník Józef Mroczak, ktorý sa v roku 1952 stal vedúcim jedného z dvojice novo zriadených oddelení plagátu na Akadémii výtvarných umení³ vo Varšave. Táto inštitúcia mala pre rozvoj povojnového poľského plagátu kľúčový význam. Úlohu zakladateľskej osobnosti zohral vedúci druhého zo spomínaných ateliérov – Henryk Tomaszewski.

Tomaszewski absolvoval varšavskú výtvarnú akadémiu v tridsiatych rokoch a v povojnovom období sa dotkol i oblasti politického plagátu. Postupne sa však sústredil na tvorbu plagátov pre divadlá, výstavy výtvarného umenia, filmy a pod. Jedným zo špecifík poľského plagátu bola oblasť propagácie cirkusových predstavení, pre ktoré Tomaszewski a jeho nasledovníci vytvorili rad diel zodpovedajúcich najvyšším výtvarným kritériám.⁴

Ak grafický dizajn moderny charakterizoval neosobný „strojový“ štýl využívajúci emotívne sterilnú fotografiu a typizované písmo, pre poľský povojnový plagát bol naopak príznačný subjektívny emotívny prístup, dovtedy uplatňovaný najmä vo voľnom výtvarnom umení, kreslený či maľovaný obraz a ručne tvorené písmo. Individuálna imaginácia sa premietla do viacznačných riešení, ktorých interpretácia si vyžadovala aktívny prístup diváka. Práve Henryk Tomaszewski bol majstrom transponovania viacvrstvých myšlienok do jednoduchých metafor, v ktorých mal neraz významnú úlohu humor. Tento suverénny výtvarník spojil písmo s obrazom v jednotný celok tak, ako to kedysi dokázali majstri litografického plagátu. Popri štetci a ceruzke sa jeho pracovným nástrojom stali i nožnice – stal sa spolutvorcom poľského „kolážového štýlu“. O jednote štýlu však ťažko hovoriť nielen v súvislostiach poľského plagátu ako celku, ale i u jednotlivých osobností. Výtvarné riešenie Tomaszewského prác napríklad raz evokuje súvislosti so surrealizmom, inokedy fauvizmom či ďalšími výtvarnými smermi. Príslušnosť ku grafickému dizajnu potvrdzoval tým, že podstate prenášanej informácie podriadil podobu výtvarného prejavu.



n5 Waldemar Świerzy, hudobný plagát, 1985



n6 Roman Cieśliewicz, divadelný plagát, 1964

Tomaszewského tvorba konvenovala mladej generácii a vďaka ohromnej vitalite tohto výtvarníka a pedagóga došlo v päťdesiatych rokoch minulého storočia v poľskom plagáte doslova k explózii energie. Z plagátu sa stala národná výtvarná disciplína, bol postavený na roveň, či dokonca vyššie než voľné výtvarné umenie tak ako nikde inde vo svete. K jeho propagácii významnou mierou prispel časopis Projekt, vydávaný od roku 1956, a medzinárodné Bienále plagátu, organizované od roku 1964 vo Varšave. V neďalekom Wilanówe vzniklo unikátne múzeum plagátu. V šesťdesiatych rokoch získal poľský plagát široké medzinárodné uznanie. Mnohé práce publikoval napríklad i švajčiarsky časopis Graphis, dovtedy bašta ortodoxného modernizmu.

Z prvej generácie Tomaszewského nasledovníkov treba na poprednom mieste spomenúť Jana Lenicu. Tento absolvent architektúry vo Varšave sa v roku 1954 stal Tomaszewského asistentom. Postupne sa od jeho „kolážového štýlu“ prepracoval k osobitej polohe kontúrovej maľby, v ktorej „secesné“ zvlnené línie ohraničujú plochy čistej farby. Lenica sa ako jeden z mála poľských afišistov etabloval v jednotnom, na prvý pohľad rozpoznateľnom výtvarnom štýle, ktorý po svojej

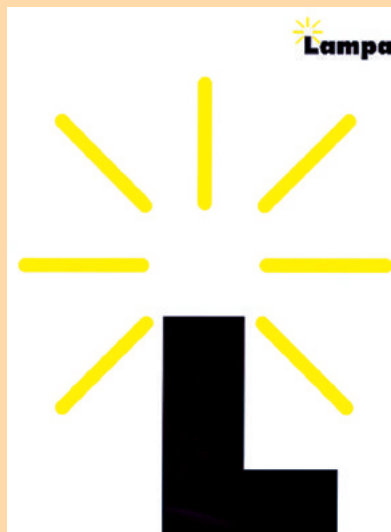
emigrácii do Paríža (1963) úspešne uplatnil aj v zahraničí. Vytvoril i plagáty pre mníchovskú olympiádu v roku 1972 a ako pedagóg v nemeckom Kasseli potvrdzoval medzinárodný význam poľskej plagátovej školy.

Široké uznanie získal aj „gotický surrealista“ Franciszek Starowieyski. Jeho filmové a divadelné plagáty s očnými bulvami, mutovanými telami a lebkami doplnenými kaligrafickým písmom tvoria temný pól poľského plagátu, stojaci proti dekoratívnejšej a optimistickejšej línii Tomaszewského či Lenicu. Starowieyski od sedemdesiatych rokov pravidelne pôsobil v USA a retrospektíva v Múzeu moderného umenia v New Yorku (1985) ilustruje jeho výnimočné postavenie.

Spomedzi prvej generácie priamych či nepriamych Tomaszewského žiakov narodených okolo roku 1930 by iste bolo potrebné menovať mnohých ďalších. Jan Młodożeniec a Waldemar Świerzy v 60. rokoch vytvorili plagáty, ktorých duch korešpondoval s revolučnými kultúrnymi procesmi tohto obdobia a možno v nich nájsť polohy blízke pop-artu i tzv. psychedelické grafike, ktorej sa v našom seriáli ešte budeme venovať. Blížšie sa však pristavme pri tvorbe Romana Cieśliewicza.



n7 Jan Sawka, filmový plagát, 1981

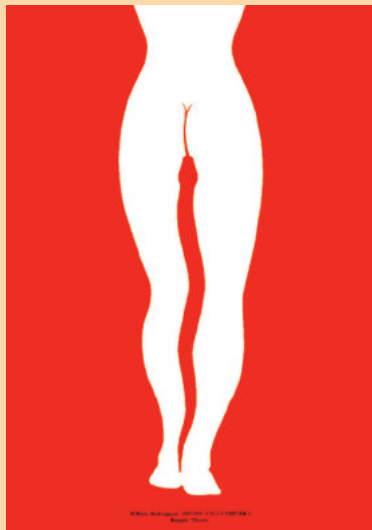


n8 Władysław Pluta, reklamný plagát, 1996

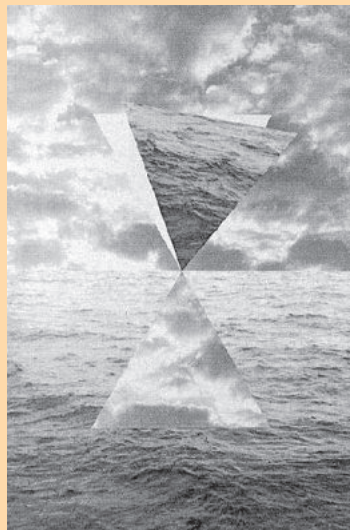
Cieśliewicz študoval na Akadémii výtvarných umení v Krakove, meste, ktoré sa po Varšave stalo ďalším významným centrom poľskej školy plagátu. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa zaradil medzi najvýraznejšie osobnosti poľského grafického dizajnu a po emigrácii do Paríža (1963) získal viaceré prestížne zákazky. Pracoval ako art director časopisov Vogue a Elle, spoluvytváral vizuálnu identitu podujatí novozaloženého Pompidouovho centra i Picassovho múzea v Paríži. Pripravoval napríklad i vizuálnu performanciu k storočnici narodenia de Gaulla. V tvorbe využíval rozsiahly arzenál výrazových prostriedkov vrátane fotomontáže. Mimo-riadne pôsobivé sú tie jeho diela, v ktorých zväčšený raster čiernobielej tlače tvorí dialóg medzi realistickým obrazom a technikou jeho realizácie v tlači. Cieśliewicz s Lenicom mali značný podiel na tom, že vo francúzskom grafickom dizajne vznikla protívaha k ortodoxnému modernizmu reprezentovanému švajčiarskymi prisťahovalcami ako Hans Widmer či Adrian Frutiger (venovali sme sa im v predminulej časti nášho seriálu). K tvorbe post-modernistickej alternatívy prispeli i dvaja domáci grafickí dizajnéri, ktorí na začiatku šesťdesiatych rokov študovali v Tomaszewského ateliéri vo Varšave: Pierre

Bernard a Gérard Paris-Clavel. Počas májových študentských vzbúr v Paríži v roku 1968 vytvorili na Ecole des Beaux-Arts spolu s Françoisom Miehe „Ľudový ateliér“ (Atelier populaire), ktorý jednoduchými siluetovými sieťotlačovými plagátmi burcoval študentov k odporu. Po konsolidácii politických pomerov vytvorila spomenutá trojica ateliér Grapus, ktorý sa začiatkom sedemdesiatych rokov vehementne hlásil k spolupráci s francúzskou Komunistickou stranou. Tomaszewského odchovanci tak paradoxne využili „poľskú školu“ grafického dizajnu na politickú propagandu, ktorú ich učiteľ odmietol. Neskôr sa však členovia Grapusu viac priklonili k práci pre kultúrne inštitúcie a vytvorili napríklad novú vizuálnu identitu Louvru či vzdelávacieho centra La Vilette v Paríži.

V sedemdesiatych rokoch sa v poľskom plagáte (a popri ňom čoraz viac i v ďalších disciplínach grafického dizajnu) objavila ďalšia silná generácia, z ktorej však len časť rozvíjala charakteristické tvorivé princípy kodifikované o dve desaťročia skôr. K „tradicionalistom“ možno priradiť Jana Sawku, inklinujúceho k surrealizmu i pop-artu (aj on v sedemdesiatych rokoch emigroval), Eugeniusza Get-Stankiewicza, ktorého tvorba je radom autoportrétov v rôznych výtvarných štylizáciách, či Ro-



ng Lexa Drewinski, Antoniusha Kleopatru, 1996



m10 Tadeusz Piechura, výstavný plagát, 1994

mana Kalarusa, takisto pokračujúceho v tradícii poľského maliarsko-kresbového prístupu. U iných sa objavili princípy protikladné k „starej škole“. Władystaw Pluta napríklad smeruje ku geometrickému konštruktivismu, hoci vtipné metafory odkazujú na pôvodné východiská „poľskej školy“. Tie dominujú i u Lexa Drewinskeho (pôsobiaceho v SRN), schopného spojiť prenikavú myšlienku s presvedčivou výtvarnosťou. Niektorí výtvarníci, ako Tadeusz Piechura, využívajú skutočnosť, že v Poľsku sa plagátová tvorba stala plne legitímnou súčasťou najvyšších sfér výtvarného umenia a pracujú s médiom plagátu konceptuálnym spôsobom. Piechurove plagáty celkom opustili reálnu funkčnosť, sú obojstranné alebo v nekonečne širokých nízkych formátoch, vznikajú prakticky výhradne na výstavné prezentácie. Digitálny vek grafického dizajnu nasmeroval značnú časť produkcie poľských afišistov na súťažné prehliadky a do galérií, no dôležitá ostala v poľskom plagáte schopnosť permanentnej revitalizácie na báze dialógu medzi tradíciou a inováciami, prichádzajúcimi s aktuálnymi posunmi výtvarného myslenia.

Na záver stručného pohľadu na poľskú plagátovú tvorbu (pozornosť by si nesporne zaslúžili i mnohé ďalšie

osobnosti, bez ktorých ostáva tento náčrt zjednodušený) pripomeňme i nezanedbateľný vplyv „poľskej školy“ na grafický dizajn na Slovensku. V normalizačných sedemdesiatych rokoch minulého storočia, keď sa po nádejnejšom predchádzajúcom desaťročí začal grafický dizajn opäť temer stotožňovať s politickým plagátom, vystúpila so svojou apolitickou tvorbou postavenou na výtvarnej kvalite ambiciózná skupina mladých slovenských grafických dizajnérov (Choma, Dóka, Longauer, Rostoka, Mydlo). Časopis Projekt, varšavské Bienále plagátu i úspechy poľských kolegov nesporne prispeli k jej sebadovedomiu a sprostredkovane k tomu, že grafický dizajn sa i u nás začal vnímať ako svojprávná výtvarná disciplína, v ktorej nie sú nevyhnutné umelecké kompromisy.

Poznámky

¹ Pozri napr. Stern, A.: Avant-garde graphics in Poland between the two world wars. In: Spencer, H. (Ed.): The Liberated Page. London 1987, s. 125.

² Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne (WAG).

³ Akademia sztuk pięknych.

⁴ Každoročne vzniklo pre túto oblasť na základe súťaže 12 realizácií plagátov.

Autor ďakuje Jackovi Mrowczykovi za pomoc pri príprave článku.

Už nie tulipány a dreváky, ale holandský dizajn!

text Anna Maximová

foto archív design factory

Geografický kontext hrá dôležitú úlohu v akomkoľvek tvorivom prejave človeka. Okrem polohy na mape totiž determinuje aj špecifickú kultúrnu tradíciu, ktorá v podstate priamo či nepriamo vychádza z konkrétnej geografickej polohy.

Fenomén „národných výstav“ je známy už od 19. storočia a doposiaľ sa niektoré významné medzinárodné prehliadky súčasného umenia často koncipujú podľa rovnakej schémy. Je to tak trochu stereotypný a jednoduchý spôsob škatulkovania alebo úsilie objavovať spoločné znaky prejavu jednotlivcov žijúcich v podobných podmienkach?

Dizajn sa v našich končinách reflektuje a vystavuje v kontexte vizuálneho umenia krátky čas. Ešte stále sa učíme prijímať fakt, že „niečo“, čo je užitočné alebo čo sa denne používa, môže mať aj inú, povedzme estetickú kvalitu.

Tak prichádzajú k slovu v súčasnosti rozšírené „národné“ prezentácie dizajnu. Dokážu byť inšpirujúce, objavné, prekvapujúce, „oči otvárajúce“. Sprostredkujú nielen odlišný spôsob umeleckého myslenia, ale predovšetkým odlišný spôsob reálnej každodennej životnej filozofie.

Ako „žil“ a „žije“ dizajn v Holandsku ukázali v nedávnej minulosti výstavné projekty, ktoré zároveň vzácne prepojili českú a slovenskú scénu. V rámci každoročnej prehliadky interiérového dizajnu Art & Interior boli v Národnej galérii v Prahe inštalované dve výstavy

v jednej kompozícii, spájajúcej minulé i súčasnú éru holandského dizajnu.

Artefaktom z obdobia rokov 1885 – 1935 tak sekundovali svieže kúsky súčasných dizajnérov. Práve túto časť inštalácie (nazvanú Welcome home) reprízovala v pozmenenej a rozšírenej podobe vo svojich priestoroch pod názvom Dutch design 2006 bratislavská design factory a sprostredkovala skvelý vizuálny zážitok aj slovenskému publiku. Konfrontácia období a štýlov v spoločnom priestore vyznela v tomto prípade skôr harmonicky, ako rušivo či provokačne.

Tzv. Druhý Zlatý vek, obdobie rokov 1885 – 1935 v holandskom dekoratívnom umení, to je predovšetkým secesia a Art Deco. Oba štýly, tak ako na seba nadväzovali, našli svoje významné uplatnenie v oblasti úžitkového umenia. Odhliadnuc od protichodných štýlových tendencií v ich rámci (napr. ornamentálnosť vs. geometrická ornamentika, remeselná vs. strojom výroba), je obdivuhodné, akú širokú oblasť dokázali „dizajnéri“ v tomto období postihnúť. Od návrhov nábytku, keramiky, porcelánu, skla, lúč, hodín a povedzme aj svetelníkov, až po návrhy poťahových textílií, tapiet a kobercov.



01



02



03

Chronológia výstav

Holandský dizajn Druhého Zlatého veku 1885 – 1935, Národná galéria, Praha, apríl 2006

Welcome home – súčasný holandský dizajn, Národná galéria, Praha, apríl 2006

Dutch design 2006, design factory, Bratislava, jún 2006

Na vystavených akvareloch interiérových návrhov je evidentné úsilie o komplexné chápanie obytného priestoru. To, ako úzko bolo dekoratívne umenie prepojené s každodenným životom, dokazujú aj návrhy dekoračného papiera, telegramov, látok, i viniet na víno. Holandskí umelci sa úspešne realizovali aj v oblasti grafického dizajnu, čo dokazujú vystavené reklamné plagáty a tlače, obálky kníh a časopisov.

Svojou komplexnosťou a dôrazom na funkčnosť a precízne spracovanie predmetov každodennej potreby sa stalo holandské úžitkové umenie na prelome 19. a 20. storočia dôležitým zdrojom inšpirácie pre moderný i súčasný dizajn.

Tradičia holandského dizajnu veľmi úspešne pokračuje. Súčasní dizajnéri vyznávajú rovnaké hodnoty ako ich predchodcovia. Môžeme tak začať špekulovať o národnej špecifickosti. Tradičná jednoduchosť a dôraz na funkciu však dokážu byť úžasne pestré! Hoci to znie pre našinca trochu ako sci-fi, v Holandsku je v súčasnosti dizajn expandujúcim priemyselným odvetvím a samostatní dizajnéri i dizajnárske spoločnosti sa významnou mierou podieľajú na vytváraní prostredia,

v ktorom žijú všetky vrstvy holandskej spoločnosti.

Vyššie spomínaná pestrosť v navrhovaní predmetov, ktoré sú nevyhnutnými spoločníkmi každodenného života, nie je v žiadnom prípade nefunkčný dekorativizmus, ale hravá rafinovanosť. Prejavuje sa stále a znovu.

Sofie Boonman je mladá dizajnérka, ktorá pracuje najmä s keramikou. Kto by odolal jej jednoduchým bielym vázam, ktoré tvarom a štruktúrou pripomínajú termofo? Erik Jan Kwakkel je autorom slávnej série dlaždičiek, ktoré majú v sebe zabudovanú funkciu. Do kuchyne si tak môžete prilepiť dlaždicu s kvetinným alebo s háčikmi na utierky. Ušetria vám zbytočné vŕtanie. A okrem toho sú krásne.

Doménou Arnouta Vissera je sklo. Preferuje čisté tvary a prísne dodržiavanie účelovosti. Ani to však nevyklučuje priestor na hru a humor. Niektoré jeho objekty pripomínajú laboratórne či dokonca alchymistické náčinie.

Osobitnou kapitolou a pre dizajnérov vďačnou témou sú svetidlá. Po sedacom nábytku boli v rámci oboch výstav pravdepodobne najzastúpenejším artik-



04



05

lom – od minimalistickej „multilampy“ s názvom Lampscales Frederika Roije, ktorá skutočne pripomína zasnežené pohorie, cez stojacu lampu Chrisa Sluttera, ktorá vzbudzuje dojem, že je len tak mimochodom opretá o stenu, až po závesné svetidlo v štýle gymnastických kruhov zo štúdia Stallinga alebo dokonca luster, ktorý by možno zniesol aj označenie neobarokový od dizajnérskej dvojice Brand van Egmond, ktorá svojím zaujatím o históriu príjemne vybočuje z línie jednoduchej funkčnosti.

Bez nábytku by sa asi žiadna prezentácia dizajnu neobišla, preto za všetky spomeňme spoločnosť Artifort, ktorá je od 60. rokov verná svojej štýlovej koncepcii. Artifort hlása „sixties forever“ a v súčasnosti už ikonické stoličky a kreslá ako Tulip, Tongue, Mushroom či Orange slice dokážu byť stále inšpiráciou pre dizajnérov navrhujúcich pre Artifort (napr. René Holten, Patrick Norguet, Michiel van der Kley).

Pražská Národná galéria sa touto sviežou výstavou aspoň čiastočne vytrhla z letargie svojho dramaturgického plánu. Avizovaná „živá, komunikatívna a pútavá podoba inštalácie“ sa však nekonala.

Predmety, ktoré priam vyzývajú na vyskúšanie alebo aspoň na ohmatanie, sa zväčša týčili na sokloch, na ktorých strašilo „dont touch“, inštalované väčšmi klasicky ako inovatívne. Okrem toho bol návštevníkovi v päťach dozor, pripravený ihneď zasiahnuť.

Tento nedostatok sa podarilo eliminovať v progresívnejšej design factory a zážitok bol tým pádom kompletný po všetkých „zmyslových“ stránkach. Veď dizajn sa nielen obdivuje, ale predovšetkým „konzumuje“.

Dizajnéri René Holten, Richard Hutten, Erik Jan Kwakkel, Arnout Visser a Chris Slutter prišli do Bratislavy podporiť svojou prítomnosťou otvorenie výstavy a pri tejto príležitosti prezentovali na krátkom seminári svoju aktuálnu tvorbu.

- 01 Lampa s názvom Lampscales od Frederika Roije
- 02 Kolekcia pohárov Arnouta Vissera
- 03 Kresielko Kirk spoločnosti Artifort
- 04 Erik Jan Kwakkel a jeho obkladačka so zabudovanou funkciou, tu ventiláciou
- 05 Keramické „termofory“ Sofie Boonman

Yves Klein

AIR ARCHITECTURE, MAK VIEDENĚ, 15. MAREC – 24. SEPTEMBER 2006

text Andrea Kopernická

foto MAK Viedeň

Posledných desať rokov som sníval veľmi realistický sen, sen o istom návrate raja! Raj: Tento biblický mýtus nie je pre mňa už mýtom. Vždy som chcel o ňom rozmýšľať pozitívnym, konštruktívnym, chladným, realistickým spôsobom. Pre mňa to nikdy nebola otázka exotického sna! Konštruoval som tento spiritualizovaný obraz rajskej záhrady v nekonečnom množstve pravdepodobne neznámych dimenzií. (...) Niekedy som sa pokúšal materializovať ho, rozmýšľal som o technike! Svet sci-fi sa na mňa usmieval svojím hlúpym a bláznivým spôsobom s riešeniami ako solárne zrkadlá alebo vyhrievacie rieky v zime, vytvárajúc umelé prúdy, ktoré pretínajú moria a oceány, menia smerovanie veľkých veterných prúdov z tropických krajín na arktické a naopak... Samozrejme, s celým vedeckým pokrokom, to nie je dnes už utópia.¹

Architektúra zaujímala výtvarníka Yvesa Kleina (1928 – 1952) ako prostriedok budúceho verejného blaha spoločnosti, ako návrat strateného raja. Raj, v ktorom nebolo a ani nebude obmedzení, materiálnych, psychických či sociálnych, v ktorom sa človek vráti ku stavu pred „objavením sa figového listu“. Povedané slovami Francois Perrina, bol to sen o architektúre, ktorá by vtiahla klímu s jej prirodzeným dizajnerským procesom, s jedinečným cieľom – radikálne zmeniť spoločnosť.

Klein sa vzdušnou architektúrou zaoberal od roku 1957 až do svojej smrti. Jeho zámerom bolo vytvoriť optimálne klimatické podmienky na život, vytvoriť nový Eden na zemi. Prostriedkami mala byť príroda a jej „živly“ – vzduch, voda a oheň. „Moje steny z ohňa, moje steny z vody sú spolu so strechami zo vzduchu, s materiálmi novej architektúry. Týmto troma klasickými elementmi – ohňom, vzduchom a vodou – budú konštruované mestá budúcnosti; konečne budú flexibilné, duchovné a immateriálne.“² Materiálmi sa mali stať vzduch, plyn, oheň, zvuk, vôňa, magnetické sily, elektrina.

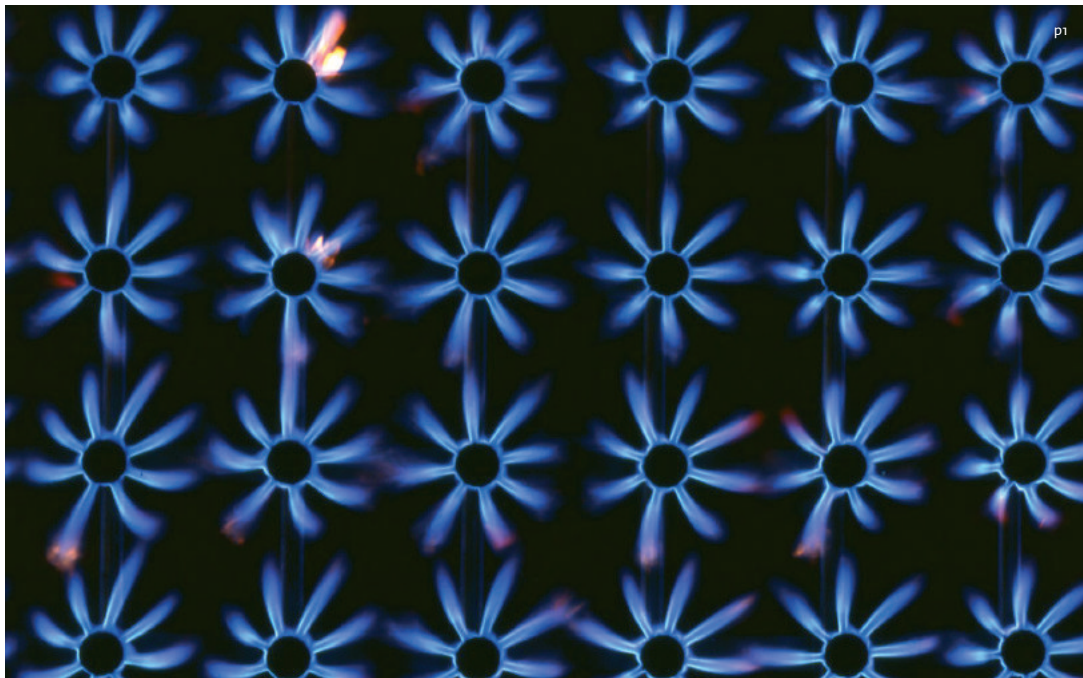
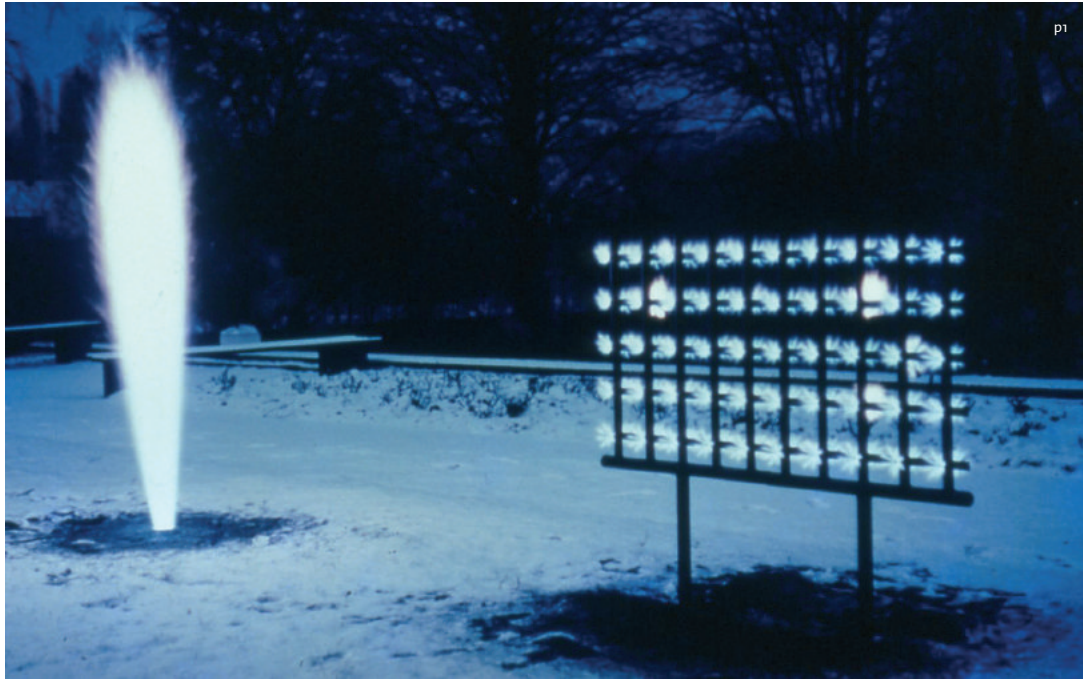
Klein spolupracoval s Rogerom Tallonom (dizajnérom francúzskeho vysokorýchlostného vlaku TGV), Claudom Parentom³, ale najmä s nemeckých architektom Wernerom Ruhnaumom⁴, s ktorým takmer štyri roky riešil tzv. Gelsenkirchen opere. Tu vytvoril vibrujúce

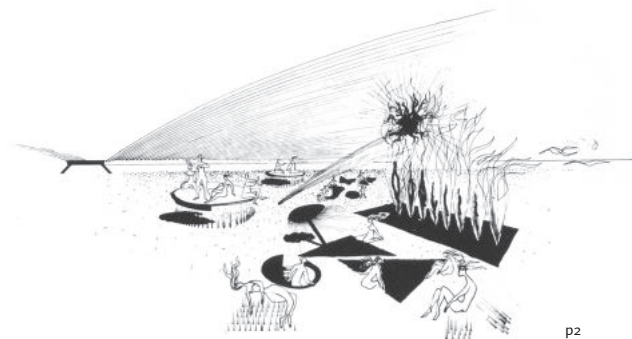
priestory naplnené IKB (slávnou International Klein Blue), vypracúval návrh na „klimatizovaný bar“ pri opere a najmä získal priamy kontakt s architektúrou. Zároveň objavil filozofiu Gastona Bachelarda⁵, ktorá sa stala oporou jeho teórie „prázdnoty“ (void). Táto skúsenosť sa mu stala potvrdením teórií, ktoré mali veľmi blízko idealistickým predstavám sociálne zdravej budúcnosti.

Kleinove nápady vznikali v čase prvých letov do kozmu, prekračovania hraníc, vrcholu „ľudského pokroku“, ktorý dvíhal ľudstvu sebavedomie, potvrdzoval ho vo vlastnom úspechu a správnosti smerovania. Kleinova architektúra išla ďalej, anticipovala myšlienky o podriadenosti techniky ľudskému šťastiu a spokojnosti. „Človek nikdy nedobyje vesmír raketami či družicami, pretože takýmto spôsobom navždy zostane turistom; môže však dobyť vesmír tým, že ho zabýva senzibilitou.“

Immaterializácia je základný pojem, ktorým operoval ako na poli výtvarného umenia, tak aj architektúry a dizajnu (v zmysle riešenia komfortu bývania v interiéri, ale aj v otázke verejného urbánneho mobiliáru). Immaterializácia nie ako synonymum dematerializácie, ale ako nové použitie existujúcich, ale doteraz nevyužívaných (ne)materiálov.

Chcel vytvoriť také klimatické podmienky, ktoré by človeku dovoľovali nerušenú existenciu v nepriaznivých podmien-





p2

p1 Monochróm a oheň, Museum Haus Lange, Krefeld, Nemecko, 1961

p2 Klimatizované mesto (Vzdušná strecha a ohňové steny), spolupráca Yves Klein – Claude Parent, 1961

p3 Skok do prázdna [„Saut dans le Vide“], Paris, 23. October 1960

Poznámky

¹ Yves Klein – Vzdušná architektúra a klimatizovaný priestor.

² Citáty pochádzajú z Kleinovej verejnej prednášky na parížskej Sorbonne 3. júna 1959, vydanej na vinylu s názvom Yves Klein. Prednáška na Sorbone. Evolúcia v umení smerom k immateriálnemu.

³ Claude Parent (1923), francúzsky architekt a spisovateľ.

⁴ Werner Ruhnu, nemecký architekt, spolu s Kleinom pracoval na tézach, ale aj na realizáciách Air architecture v rokoch 1957 – 1960.

⁵ Gaston Bachelard (1884 – 1962), francúzsky filozof a básnik, známy dielami Psychoanalýza ohňa (1938), Voda a sny (1942), Vzduch a sny (1943), ale aj publikáciou Poetika priestoru (1958).

⁶ Publikované v Zero Magazine, Düsseldorf, 1961.

kach, oslobodenú od horúčavy, chladu či dažďa. Budúce ideálne mesto by vyzeralo asi takto: „Ohňovzdorné steny, vode odolné steny, formy zrodené zo vzduchu, ohnivé fontány, vodné fontány, bazény, vzdušné matrace, vzdušné pohovky.“⁶

Povrch zeme je pokrytý priehľadným sklom. Všetko príslušenstvo vrátane kuchyne, kúpeľne, toaliet, skladov by sa malo zapustiť a uzamknúť do podzemia. Na povrchu sa vytvoria optimálne klimatické podmienky. Ľudia sa budú pohybovať v priestoroch s optimálnou teplotou, chránení strechou so vzduchovou izoláciou, nadnášaní vzduchom budú ležať a sedieť vo vzduchoprázdne. Oheň bude udržiavať teplo, voda bude vzduch ochladzovať. Ľudia sa oslobodia od odevu, a čo je dôležité, patriarchálny systém v rodinách zanikne. Komunita bude perfektná, slobodná, individualistická a nadosobná. „Človek je taký slobodný, že môže levitovať! Jeho zamestnaním bude rozkoš.“

Kleinova aktivita v oblasti immateriálizácie architektúry nebola v jeho myslení solitérnou vetvou. Zbavenie galérie obrazov a naplnenie duchom jeho osobnosti bielením stien a nasiaknutím priestorov jeho bytím, tvorí komplexný celok. V roku 1958 absolvoval prvé skúšky s experimentom vzdušnej strechy v Gelsenkirchene, v apríli naplnil galériu Iris Clert vzduchoprázdnom. Jeho tvorbou sa tiahol otázkou, čo je to priestor? Odpoveďou

p3



je vízia budúceho žitia: „Priestor je to, čo je immateriálne a špeciálne nelimitované a čo je budúcnosťou pre architektúru ďalších päťdesiat rokov.“

Viedenské MAK pripravilo neveľkú, ale objavnú výstavu predstavujúcu práve túto, na Slovensku málo známu Kleinovu polohu. Klein svoje výskumy nielen skicoval a plánoval, ale robil aj realizačné pokusy. Podarilo sa mu vytvoriť ohnivé fontány či ohnivé paravány, ktoré sa stali súčasťou verejných priestranstiev.

MAK predstavuje aj filmy, zachytávajúce Kleinove pokusy, dokumenty, fotografie, ale aj snahy o patentovanie výsledkov.

Francúzsky kritik Pierre Restany prirovnával Kleinovu architektúru k objavovaniu sa internetu. Veril, že by bol vo veku súčasného spôsobu komunikácie, ale aj architektonickej vizualizácie šťastný.

**dny designu v Praze
Designblok '06**

3. – 8. 10. 2006

**nábytek
bytové doplňky
móda**

www.designblok.cz

**des-
ignblok
06**

Designblok se koná pod záštitou ministra průmyslu a obchodu pana Ing. Milana Urbana, ministra kultury pana Mgr. Vítězslava Jandáka, ministryně školství, mládeže a tělovýchovy paní JUDr. Petry Buzkové a primátora hlavního města Prahy pana MUDr. Pavla Béma. Čestná rada Designbloku: PhDr. Helena Konegismarková, ředitelka Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Prof. Jiří Pelc, emeritní rektor Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, Ing. Daniel Helel, člen představenstva a náměstek generálního ředitele České spořitelny, a.s., Prof. Bořek Šípek, Ing. David Rezníček, ředitel Konsepti, Serge Borenstein, prezident Real Estate Karlin **Designblok podporují tyto instituce:** Ministerstvo kultury ČR, Magistrát hlavního města Prahy, Velvyslanectví Nizozemského království v Praze, Rakouské kulturní fórum, Goethe Institut Prag, Královské dánské velvyslanectví v Praze **Patron dne Profesionálů:** Česká spořitelna, a.s. **Oficiální vůz:** Škoda Auto **Oficiální drink:** Fimlinda Vodka **Oficiální voda:** Mattoni **Oficiální dodavatel audiovizuální techniky:** AV Media **Oficiální dodavatel navigačního systému:** 3M **Mediální partneři:** Blok, Development news, EuroAWK, Hospodářské noviny, Hype, ihned.cz, Marketing a Media, Moderní byt, Můj dům, Prima, Radio 1, Sign, Stavba, Technický týdeník, Trend marketing, www.dumabyt.cz, www.czechdesign.cz **Zahraniční mediální partneři:** Icon, Ahead, H.O.M.E., I.Q. style, Designum, 314 revue, Atrium, 2 + 3 D **Pořadatel:** Profi Media s.r.o., Komunardů 32, 170 00 Praha 7, tel: +420 267 990 545-6, www.profiimedia.cz, info@profiimedia.cz



Partneři doprovodného programu:
Real Estate Karlin Group, Nike,
Mattoni, Škoda Auto, Sony.

Energie Designbloku:
Red Bull

**Hlavní partner
doprovodného programu:**



**Generální partner
doprovodného programu:**



Pozor! Pozor! Nabudúce možno aj vo vašej obci!



D I Z A J N N A
K O L E S Á C H



text Marcel Benčík

foto archív Dizajn na kolesách

„Zhmotnené idealistické predstavy Ricka Poyнора zosobňuje skupina študentov VŠVU v Bratislave. Svojím projektom Dizajn na kolesách hádžu nám všetkým rukavicu do tváre. Opájam sa predstavou dvojposchodového autobusu brázdiaceho českú kotlinu plného našich zaslúžilých profesionálov, trasúcich sa túžbou po vylepšení svojej karmy“.

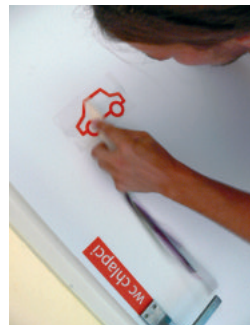
Tomáš Brousil

Šiesti študenti Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave (Juraj Blaško, Alica Horváthová, Matúš Lelovský, Martina Rozinajová, Ľubica Segečová – Katedra vizuálnej komunikácie a Tomáš Klepoch – Katedra grafiky), budúci profesionálni grafickí dizajnéri, iniciovali a vytvorili projekt Dizajn na kolesách. Chceli tak aktívnym spôsobom reagovať a zlepšovať existujúcu vizuálnu kultúru obcí a neziskových organizácií na Slovensku.

Malým mikrobusedom s nevyhnutným technickým vybavením od 22. do 28. júla 2006 cestovali po obciach severného Slovenska a ponúkali svoje služby. Skvalitňovali prezentačné, informačné a orientačné materiály. Svojich partnerov prostredníctvom reálnych zadaní a riešení oboznamovali s využitím grafického dizajnu pri ich vlastnej prezentácii a komunikácii so svojimi cieľovými skupinami. Poskytovali im poradenstvo pre už existujúcu prezentáciu a diskutovali s nimi o možnostiach jej budúceho rozvoja.

Priamo na miestach (v neziskových organizáciách a obciach) sa oboznámili s problematikou, potrebami a možnosťami riešenia problémov súvisiacich s vi-

zuálnou komunikáciou. Svojou prítomnosťou sa snažili porozumieť miestnym špecifikám. Vďaka tomu mohli lepšie reagovať na potreby svojich partnerov. Po získaní všetkých nevyhnutných informácií a podkladov sa formulovali konkrétne zadania. „Dizajnéri na kolesách“ sa rozdelili na menšie skupiny. Riešili sa zvyčajné graficko-dizajnérske úlohy. Tvorba a redizajn značiek, obecných erbov, návrh vizitiek, hlavičkových papierov, obálok, pohľadníc, tričiek, výročných správ a plagátov. Každá z nich riešila iný balíček zadaní. Okrem základných produktov navrhli a zrealizovali aj netradičné darčkové predmety. V OZ Náruč navrhli a zrealizovali nízkorozpočtové handrové bábiky, ktoré si centrum bude môcť svojpomocne vyrábať. Ako prekvapenie pripravili a zrealizovali orientačný systém budovy. Ten navrhli s ohľadom na deti ako sériu vtipných štylizovaných obrázkov, roztrúsených po celej budove. Podobným systémom pracovali aj na ostatných miestach svojej cesty. Všetky návrhy zhmotnili v dizajnmanuáloch, obsahujúcich CD s aplikáciami pripravenými na realizáciu. Tieto materiály odovzdali na záver svojho pobytu v každej organi-



zácii alebo obci. Obecné úrady, miestna kinosála alebo budovy organizácií sa stali ich dočasným pracoviskom a domovom. Okrem OZ Náruč v Žiline pracovali v obciach Staškov a Súľov.

Dizajn na kolesách spájal grafický dizajn a vizuálnu komunikáciu, neformálne vzdelávanie, pomoc znevýhodneným skupinám, rozvoj cestovného ruchu, rozvoj regiónov a zvýšenie ich konkurencieschopnosti, dobrovoľnícku činnosť, pomoc tretiemu sektoru, zvýšenie povedomia o profesionálnej prezentácii, jej význame, využití, možnostiach a nevyhnutnosti. Účastníci získavali potrebné skúsenosti pri organizácii, zabezpečení a riadení aktivít súvisiacich s ich profesiou. Snažili sa porozumieť fungovaniu samospráv a tretieho sektora ako dôležitých oblastí života našej spoločnosti. Vytvárali dobré vzájomné vzťahy, nadobúdali praktické skúsenosti a výsledkom ich práce boli reálne produkty a pomoc. Významne sa svojou prácou podieľali na popularizácii ich budúceho povolania v menších regiónoch Slovenska a vybudovali si priestor na ďalšiu profesionálnu spoluprácu.

Za krátky čas „Dizajnéri na kolesách“ odpracovali mnoho hodín a vytvorili mnoho aplikácií grafického dizajnu. Svoju prácu, vedomosti a talent venovali svojim partnerom bezplatne.

Jedinou nepríjemnosťou v polovici letnej cesty bol vykradnutý „Karol“ – dodávka, v ktorej cestovali. Skupina prišla o niekoľko notebookov, fotoaparát a mobilný telefón. Takýto negatívny zážitok však nezobral mladým dizajnérom chuť do práce a úspešne zrealizovali všetky plánované zastávky. Dizajn na kolesách sa nekončí začiatkom akademického roka, ale jeho ambíciou je stať sa pravidelnou aktivitou mladých grafických dizajnérov a v budúcnosti prekročiť geografické hranice Slovenska.

Projekt vznikol vďaka podpore programu Mládež EÚ a kultúrneho centra Stanica (podprogram Depo). Tútorami projektu boli Marcel Benčík, Dominik Hruza (A) a Robo Blaško. Konzultanta pri riešení problémov súvisiacich s architektúrou im robil Martin Jančok.

www.dizajnnakolesach.sk

CUMULUS

text *Andrea Kopernická*

foto *archív*



q1 Aksel Zeydan Goz



q2 Jyri Konttinen

Rok 2006 sa niesol v znamení podpory priemyselného svetového dizajnu, s centrom diania vo francúzskom Nantes. Podujatie Inteligentný dizajn 2006 sa na pol roka spojilo so známou asociáciou Cumulus – združujúcou viac ako 90 inštitúcií a najvýznamnejších akademií z oblasti dizajnu, umenia a médií (za Slovensko VŠVU v Bratislave). Cieľ akcie, ktorá sa končí v novembri, sformulovali organizátori v rámci myšlienky „ponúknuť globálnu víziu priemyselného dizajnu v rámci jeho ekonomických, sociálnych, vedeckých a kultúrnych možností.“ ■ Asociácia Cumulus organizuje každý druhý rok vedeckú konferenciu, v rámci ktorej sa stretávajú univerzitné osobnosti dizajnu z celého sveta. Tentoraz sa konferencia konala v polovici júna pod názvom Ethics 2006: etika, dizajn a humanizmus a riešila problémy ako trvalo udržateľný vývoj, ekodizajn, dizajn pre všetkých a inkluzívny dizajn, podporná ekonomika a trh, práca, de-industrializácia, dizajn a zamestnanosť, etika spoločností a obchodu či etika vo výuče dizajnu. Úvodné slovo talianskeho architekta a dizajnéra Michele Capuaniho ponúka Designum čitateľom v preklade. ■ K téme vzdelávania v dizajne sa v septembri otvára výstava Featuring different professions in the field of creation and design. ■ Najväčším podujatím je medzinárodná výstava Európske cesty života 2006 – mladé talenty pre zajtrajšok. Súťažná prehliadka prác vysokých a stredných škôl so zameraním na dizajn, umenie a médiá predstavila práce mladých dizajnérov

na témy narodiť sa, žiť sa (zo Slovenska Peter Eliáš so súpravou varných hrncov a Peter Korecký s čajovými kanvicami, obidva projekty pre zrakovo postihnutých), hrať sa, učiť sa, posúvať sa vpred, komunikovať, pracovať, rásť, objavovať sa, milovať a fashion show – green fashion – spojenie odevného dizajnu a ochrany prírody (za Slovensko Mária Štraneková s kolekciou Byť prirodzený). Okrem návrhov vo forme modelu či kresby sa predstavili aj videopráce, animácie, fotografie, interaktívne inštalácie s presahmi do sochy, objektu či architektúry. Zvíťazili študenti z Helsínk (Anne-Marie Ahonen, Katju Aro a Jyri Konttinen). V oblasti Milovať navrhli plagátovú kampaň proti zneužívaniu žien v obchode s bielym mäsom a v prostitúcii. Ďalším z ocenených je turecký študent Aksel Zeydan Goz z Istanbulskej Bilgi Univerzity s animáciou Simone. Lásku tematizoval prostredníctvom postavy z novely Príbeh oka Georgea Batailla, v ktorej sa cez erotiku prezentovalo pohrdanie morálnymi princípmi spoločnosti dovedené ad absurdum. Povedka bola na svoju dobu až neprijateľne otvorená a Zeydan jej hrubosť, surovosť a provokatívnosť pretavil do formy animovaného expresionistického drevorytu. V roku 2007 sa konferencia CUMULUS uskutoční v Bratislave, organizuje ju VŠVU v spolupráci so Slovenským centrom dizajnu. Najbližšia konferencia sa uskutoční vo októbri vo Varšave.

www.asp.waw.pl/cumulus/

ETHICS-FREE DESIGN

Dizajn oslobodený od etiky

text Michele Capuani

foto archív

preklad Aka



V osemdesiatych rokoch, keď som bol ešte študentom, bola najpopulárnejšou kniha Tomasa Maldonado Design industriale: Un riesame. Hlavnou myšlienkou tejto publikácie bola teória o dvoch existujúcich cestách, ako sa dá robiť dizajn. V prvom prípade dizajn rieši problémy úžitku a ergonómie, vnášajúce do užívania technologické inovácie, a – stručne povedané – prispieva k zdokonaľovaniu života. V druhom prípade je dizajn jednoduchou operáciou na „fasáde“ produktu, robí ho príťažlivejším. V tomto prípade nejde o inováciu, iba o štýl. Prvá cesta sa nazýva „dobrý dizajn“ a druhá „styling“, kde absencia prívlastku dobrý sa automaticky definuje ako „zlý“. V tom období, a nie je to tak dávno, blízkosť medzi dizajnom a biznisom vyvolávala negatívne konotácie. Dobré veci sú od prírody ďaleko od spotreby. Je to zreteľne veľmi etická pozícia, ale pozícia s legitímnymi náznakmi ideológie. Táto vízia je etická v tom zmysle, akým spôsobom presvedča, že veci mimo spotreby sú v poriadku: kritika sa nesústreďuje na dizajn tak, ako sa sústreďuje na kontext, v ktorom sú dizajnérske produkty distribuované. Od dizajnérov sa očakáva, že budú čeliť trhu a vzdávať sa účasti v spotrebnom reťazci. Tento prístup sa po dvadsiatich rokoch zdá naivný a ideologický. Na druhej strane môžeme rozmýšľať o tom, čo (aká etická filozofia) ho nahradilo. Odpoveď neexistuje. Overme si súčasnú situáciu. Rozmýšľať o čomkoľvek ako o fungujúcom mimo kapitalistického (globalizovaného) trhu je absolútne nezmyselné. O tom sú presvedčení všetci. Trh podmieňuje pravidlá úspechu a najmä kvality. Učili sme sa, že kvalita je variabilná v pomere priemyselnej výdavky/benefity pre užívateľov: nijaký dizajnér nemôže vniesť iné hodnoty, a najmä, nikto nemôže navrhnúť priemyselné produkty, ktoré nie sú vyrobené tak, aby nezabezpečovali bohatstvo (wealth) pre výrobcu daného produktu. Tí, ktorí sa to usilujú robiť inak, a nie je ich veľa, vypadávajú zo sveta dizajnu a dostávajú sa viac alebo menej do sveta umenia či remesla. Paradoxne, zbrojársky sektor je jediný, ktorý sa vymyká týmto pravidlám. Existuje totiž princíp, ktorý v tomto

sektore prevláda a mal by sa objavovať vo všetkých ostatných sektoroch: výskum a inovácia, a schopnosť navrhovať nadčasovo a bez strachu o to, či sa to bude trhu páčiť. Aký nádherný paradox. Západní dizajnéri sú stále dôležitou súčasťou spotrebného reťazca a v mnohých prípadoch sú aj rozhodcami (rozhodujú o každom detaile dizajnérskeho produktu), ale nemajú moc rozhodnúť o ich konci. Je to akoby dizajnérske produkty neexistovali bez toho, aby výrobca nemal úspech na trhu. V iných odvetviach je to iné. V architektúre, najmä v prípade verejných budov, sa etika hodnotí vysoko. Rovnaké pravidlo platí pri urbanistickom plánovaní. V grafickom dizajne, animácii, multimédiách prevažuje nad potrebami trhu a nepodlieha ani tlaku firiem. V mnohých prípadoch týchto disciplín môžu dizajnéri svoju prácu realizovať slobodne a nezávisle. To však nie je možné v produktovom dizajne, pretože potrebuje obrovské investície do masovej produkcie a na distribúciu výrobkov. Trh je aréna, v ktorej dizajn operuje. Firma je partnerom, bez ktorého dizajn nemôže participovať. Neverím, že je možné operovať v oblasti produktového dizajnu bez sledovania etiky (alebo pri nedostatku etiky) kapitalistického trhu, jediná vec, ktorá by mohla byť uskutočniteľná, je spomaliť jeho nestriedmosť. Nemám v záujme začínať debatu o etike v kapitalistickej praxi, je to problém, na ktorý nie som schopný vyjadriť v tejto chvíli názor. Jednoducho som zistil, že vo svete, v ktorom sa etika globalizácie denne pretriasa, neexistuje debata v rámci dizajnu. A zdôrazňujem, že už vôbec nie na teoretickej úrovni.

Michele Capuani – Architekt a produktový dizajnér, v súčasnosti riaditeľ transport dizajnu, Domus Accademy, Taliansko, člen výkonnej rady Cumulusu

tmo.uiah.fi/cumulus/

NEZNÁME FORMY

text Michaela Fišerová, kurátorka



r1 Patrik Illo



r2 Endre Gall

V júni sa na podnet sklárskej spoločnosti RONA konal na pôde jej vlastnej sklárne a kaštieľa v Lednických Rovniach už 7. ročník medzinárodného sklárskeho sympózia. ■ Tematickým leitmotívom tohtoročného sympózia boli „neznáme formy“. Cieľom tohto paradoxného slovného spojenia bolo vyjadriť typický vnútorný rozpor tvorby v skle. Konfrontovať dva základné princípy, prelínajúce sa v sklenom materiáli i v samej tvorbe: „známe“, formálne, úžitkové (kvalita dizajnerskej produkcie, technológia opracovania, remeselná zručnosť) verzus „neznáme“, amorfne, nespútané (kvalita voľnej umeleckej tvorby a špecifická tekutosť skleneného materiálu). ■ Výber pozvaných tvorcov bol orientovaný na špičkové európske autority v oblasti umeleckého fúkaného skla. Sympózia sa napokon zúčastnilo desať autorov, ktorých diela ponúkli rôzne vhľady do aktuálnych tendencií práce so sklom. Endre Gaal z Maďarska, autor viacerých sklárskych realizácií pre architektúru, sledoval líniu svojej predchádzajúcej tvorby: kombinoval sklo s cieľom vytvoriť inštalácie konceptuálneho charakteru. Opačný protipól myslenia v skle prezentoval Dán Per-René Larsen. Jeho diela boli príznačné organickým tvarovaním sklenených objektov, pripomínajúcich biomorfne prírodné útvary. Podľa vlastných slov bolo jeho zámerom vytvoriť objekty esteticky neurčité, nepochopiteľné, balansujúce na pomedzí krásneho a odpudivého. K organickému tvarovaniu fúkaného skla inklinoval aj Kazushi Nakada z Fínska, ktorý nechával väčší priestor improvizácii. Vo svojich dielach s jemnosťou a eleganciou prepájal úžitkovú a čisto estetickú povahu predmetov. Český tím výtvarníkov a sklárskych majstrov zo spoločnosti AJETO rozvíjal poslanstvo umeleckého riaditeľa Bořka Šípka, ktorý je autorom a estetickým garantom charak-

teristického, postmoderné vplyvy reflektujúceho spôsobu tvarovania a dekorovania objektov značky AJETO. Podobne i Kazimierz Pawlak z Poľska uprednostnil prístup postmoderny, prekvapivo využívajúc kombinácie materiálov a vlastnú architektonickú symboliku. V tomto kontexte bola zvláštnym prípadom tvorba Fabienne Picaudovej z Francúzska. Autorka sklenených šperkov a viacerých sklárskych realizácií pre architektúru tu uprednostnila optické hry brúsených šošoviek, založené na princípe kaleidoskopu. Slovenská sochárka Eva Fišerová, naopak, nepostupovala podľa fixného plánu: formy jej diel vznikali priamo v procese práce. Tvarovú voľnosť fúkaného skla však následne spúšťala sieťou medených plátov a drôtených pletív. Technologicky celkom odlišne postupoval Patrik Illo, ktorý využil základné geometrické tvary, kompozične pospájané do záhadných „zhlukov“, významovo oscilujúcich medzi figúrou a objektom, subjektívnym a objektívnym. Navzdory pôvodnosti myslenia oboch autorov možno napokon vidieť určité paralely v tvorbe Juraja Steinhubela a Petra Šipoša, ktorí vo svojich dielach uplatnili fantazijné motívy, citácie a prekvapivú osobnú symboliku. ■ Treba zdôrazniť, že objekty vznikali v krátkom čase. Ako také sú výsledkom vzácnnej súhry vopred pripraveného projektu autora, jeho schopnosti spontánne sa adaptovať v novom prostredí, tvorivo improvizovať a kooperovať s asistujúcimi sklárskymi majstrami. V zmysle determinácie pracovnými okolnosťami ide teda o unikátne diela, ktoré v plnej miere potvrdili variabilnosť možných prístupov a spôsobov myslenia v skle.

WEB TIP

text Ľubica Hušťa

foto archív



V oceáne webových stránok orientovaných na grafický dizajn by ste v prípade, ak sa zaujímate o typografiu a dianie v grafickom dizajne, určite nemali prehliadať (odporúčame kvôli častej aktualizácii aj pravidelne navštevovať) stránku typo.cz, ktorá si ako podtitul uvádza Česká a svetová typografia na internete. Jej štruktúra je prehľadná a zrozumiteľná. Okrem aktuálnych článkov mapujúcich dianie tu nájdete stále rubriky ako písmo, typografia a sadzba, soft & hardware, čítanie, kontakty, zadarmo či služby, kde je plno užitočných informácií. Zaujať vás môžu aj šťavnaté polemiky o aktuálnych výstupoch hlavne českého grafického dizajnu, alebo vám vedľa pomôcť pri vyhľadávaní konkrétneho fontu pomocou vyhľadávача MyFonts.com. Našou obľúbenou rubrikou je aj web týždňa, kde objavíte originálne webové stránky, napríklad portfólia grafických dizajnérov.

www.typo.cz

Trienále plagátu Trnava 2006

6. ročník medzinárodnej súťažnej prehliadky plagátu Kopplov kaštieľ, Galéria Jána Koniarka, Synagoga – Centrum súčasného umenia GJK, Západoslovenské múzeum v Trnave 13.9. – 13.12.2006

Jozef Dóka – Plagáty

Prvá galéria plagátu na ulici výklady ČSOB banky a.s., Trnava 12.9. – 10. 2.2006

Imagine... / Prestav si všetkých ľudí...

Výstava víťazných plagátov a pohľadníc slovenských študentov súťaže Artforum, Trnava 13. 9. – 29.10.2006

Typografia II.

Výstava z výstavného cyklu Slovenská typografia v XX. storočí mapuje tvorbu osobností 70. a 80. rokov na Slovensku Dom umenia, Bratislava 14.9. – 25.10.2006

Design na scéne – držiteľia ceny red dot: product design 2006

25.5. – 20.9.2006
Praha
26.8. – 22.10.2006
Brno

Peknô.sk

Výstava slovenského remesla a dizajnu Tampere 7.9. – 1.10.2006

Francúzsky plagát dnes

Prehliadka popredných predstaviteľov francúzskeho plagátu posledného desaťročia Francúzsky inštitút, Bratislava 6.9. – 30. 9.2006

Master's Eye

Reprezentatívna výstava tvorby členov medzinárodnej poroty Trienále plagátu Trnava 2006 Dom umenia, Bratislava 14.9. – 25.10.2006

Japanese Posters – today

Výstava plagátov japonských grafických dizajnérov Museum für gestaltung, Zürich 30.8. – 3.12.2006

Design Mart

Výstava mladých britských dizajnérov Design Museum, Londýn 20.9.2006 – 7.1.2007

Chapeau!

Dieter Roth: Sculptural fingerswear

Autorská výstava neobyčajnej série prsteňov Mak, Viedeň 7.6 – 29.10.2006

Feeding Desire: Design and the tools of the table, 1500 – 2005

Výstava prezentujúca kultúru stolovania od renesancie po súčasnosť Cooper Hewitt, National Design Museum, New York 5.5. – 29.10.2006



MARTA SYLVESTROVÁ

text *Lubica Hušá*

This is your first time as a curator of the Trnava Poster Triennial. Can you describe your first impression from this position? I was truly surprised and flattered by the invitation to become a curator of this year's triennial I had received from the organisers. I am grateful for this position due to which I had been invited to assist while works for the exhibition were selected and to write a prologue for the exhibition catalogue. I was invited to a meeting of the international jury that is planned for August and to the official opening of the exhibition and the ceremony at which prizes will be awarded. Later, I will be present at all accompanying exhibitions in Trnava and Bratislava. ¶ However, I have to say that the event of such magnitude requires a Slovak curator who would be authorised to act for the event at a year-round basis, a person who would be allowed to develop and employ his or her own creative concepts. **Can you evaluate the current position of poster?** In the early 1990s, I came to a conclusion that a poster as a product of human creativity would disappear from public space forever. Commercial billboards using old marketing tricks, effective and sometimes funny slogans and stereotyped photographs replaced posters. Oliviero Toscani was one of few creative advertising executives who had dared to break the commercial rules in advertising campaigns for Benetton. ¶ Posters as we know them came back with city lights at public transport stops and plastic boards along moving staircases in underground. These posters serve as an advertising tool. They are as well a part of unified visual style in complex media campaigns. In contrast to exteriors dominated by billboards, 3-D and LCD advertising, majority of works displayed at regular international exhibitions in galleries and museums represent posters being published in limited editions by cultural, beneficial or design instituti-

ons. Many of the above works are posters that graphic designers have developed as self-promotion for their own exhibitions. **How do you see the Trnava Poster Triennial within the world of graphic design?** The Trnava Poster Triennial has won recognition as an important part of European poster exhibitions. Due to its reputation, many remarkable authors have registered their works this year. **Can you compare the Brno Biennial of which you are the curator with the Trnava Triennial?** The Trnava Poster Triennial gives graphic designers more space than we do in Brno. In Trnava, each registered participant may apply with as much as six posters. The jury accepts each registered collection of posters that passed their evaluation. Visitors may enjoy more complex profiles of participating graphic designers. The exhibition is open to various artistic opinions and national identities and is included in the publication *Who Is Who in contemporary graphic design*. The Trnava Triennial comprises two categories, professional designers and students. The competition in Brno does not distinguish professionals from students. Such concept may result, as it was this year, in a bizarre situation when works of students were selected and their professional lecturers did not get at the shortlist. In Brno, all registered works undergo very strict selection process the result of which is that new talents are being discovered at international level. The Biennial has a detailed concept of accompanying exhibitions that monitor events, past and current, in graphic design. As for the mapping of graphic design, the Brno Biennial belongs to the most important worldwide events. Apart from presenting contemporary achievements in design, the biennial in Brno raises the issues of history, present and future, of Czech and international graphic design. **Why is it important to showcase graphic design in galleries or museums?** As for curators, international exhibitions of graphic design, organised



regularly, are a unique and perfect way of building a good collection of international graphic design. For visitors, such exhibitions help to compare achievements of domestic and foreign graphic designers. Younger generations who are daily consumers of new information and competent users of new technologies are most frequent visitors of the exhibitions in Brno.

SLOVAK TYPOGRAPHY IN THE 20TH CENTURY II THE 1970S AND 1980S GENERATION

text *Lubomír Longauer*

The exhibition *Slovak typography in 20th century* starts with the monitoring of Slovak typography from 1918 to 1970. Naturally, we have concentrated on typeface. It was not a routine exhibition of typeface, but the first complex exhibition of Slovak graphic design. The second part introduces the works of first and second post-war generation that had received professional qualification, usually at Slovak schools. The exhibition presents the works the above generations did from 1970s until today. The exhibition involves free art that includes typeface as an artistic tool. The exhibition is organised at the same time as the Trnava Poster Triennial. Our main purpose is to reduce the lack of exhibitions and art theory in this field and put the typography to the spotlight. It seems that this field of artistic activity has disappeared from visual arts and culture. Two generations of artists who started their careers in 1970s and 1980s, in the infamous period of normalisation, present their works. The older of two generations started their career or studied in the late 1960s. Some of them did creative art, others did graphic design as a part time job. Or, they fully concentrated their efforts on it. This is a retrospective exhibition. Except recently deceased Tomáš Pišeký, all exhibiting authors present their current works. ¶ The exhibition displays correlations among typefaces, symbols and pictures including brands, visual sty-



les, posters, book typography and creative works. These works were developed as commissions or without them. ¶ Authors to be presented at the exhibition: Pavel Blažo (1943), Dušan Junek (1943), Tomáš Pišeký (1943 – 2006), Juraj Žilincár (1946), Jozef Habadáš (1946), Rudolf Sikora (1946), Dezider Tóth (1947), Peter Ďurík (1947), Svetozár Mydlo (1948), Jozef Dóka (1948), Dušan Kállay (1948), Ján Zavarský (1948), Peter Roller (1948), Peter Horváth (1949), Ladislav Vančo (1949), Viktor Hulík (1949), Pavel Choma (1950), Daniel Fischer (1950), Eva Kovačevičová (1955), Zuzana Chmelová (1954), Stanislav Stankoci (1958), Jozef Dobš (1958), Pavol Rozložník (1958), Milan Machajdík (1958), Peter Pisár (1958), Ivan Bílý (1959) and Ján Novosedliak (1959). ¶ This issue of the magazine presents two of above authors. They are not generally treated as typographers even when they do typography on regular basis or work with typeface in their free art work. They studied under Matejka and were our colleagues at the AFAD. They were fun and produced a special atmosphere at the turn of 1960s and 1970s in our school.

TIME CRUCIAL FOR LETTERS

text *Jana Oravcová*

Dezider Tóth (presenting his work under nickname Monogramista T.D since 1997) „has mastered“ art, by word and by writing. Literally, his long-time interest in letters absorbed him fully and he reduced his name to two letters, T and D. Tóth did this to play with sounds that represent his identity. However, he does not do it to keep a high profile. ¶ Dezider Tóth is not an artist of limited scope of activity. He does “high” and “low” art as well as “free” and “applied” art. Tóth devoted his artistic endeavours to words and letters defying conventional categories that the Modern style had defined. Despite certain reservations to standard categorisation, Tóth is a pioneer of conceptual art in our lands. His work involves words used in various visual and

media concepts. To explain Dezider Tóth's work as a whole, one should return to his early works when he developed his liking for letters and words. His story begins in 1962, with his arrival at „the Secondary School of Industrial Art in Bratislava to study painting, mistakenly, with a very mistaken opinion on what art is. (...) Dozens of calligraphical letters and construction typefaces, many times repeated letters, spilt ink on a drawing with half-done work or exhaustion after hours of hard work. (...) A hard, almost preposterous drill. What awaited me was not a perfect handwriting. It was a time-critical letter. To make my training complete, my strict teacher tore hair from my head in a tonsure-like shape for cutting the original typeface into pieces by mistake. With a mark on my head, I write about my relation to typefaces and typography,” recalls the author. Dezider Tóth respects letters and words highly, for he himself writes and words are a method expressing strong emotions and trivial talks for him. A collection of latex paintings (1974 – 82), defined as being in between conceptual art and visual poetry, can be decoded as posters, notices, and meditative visual haiku contemplating about the philosophy of life. Apart from conceptual art, Tóth's work is strongly influenced by poetical structure of words and visual poetry. His liking for poetry took him to letters and words that he occasionally changed into lyrical statements or worldly wisdoms encoded into letters. Font design is of minor importance in his work. Tóth leaves a message, statement or riddle coded in alphabet that only the author could decode. Tóth was strongly influenced by the typo-poems of Jašo David, Karel Teige and El Lissitzky, visual poetry and conceptual work. „That helped me to learn about current word-typeface realisations and history of type design and poetry that ended in the production of visual images. I studied calligraphic letters, labyrinths and riddles in various

printed materials and discovered additional meanings and times. A letter requires perfect timing. People feeling the same liking would not reduce themselves to searching for perfect composition and typography. Letters give the text a more profound meaning.” Dezider Tóth works with letters and texts in numerous media contexts (an object, installation, performance, painting, drawing or graphic art) when words become a part of many trivial or metaphorical compositions. His installations from used books titled *Reservations* (1991 onwards) are a perfect example of the above approach. Paintings, notices, slogans or graphs add new meanings to the books. In his early work with books, Tóth developed text objects *Books in prenatal period* (1983). The objects were mixed to produce a ball with strips from liturgical texts in Greek, Czech and Latin, book-not-books decomposed into strips that cannot be properly read. Another part of his conceptual work is the illustrations and typo designs for books, bulletins, invitations and posters, mainly for cultural and artistic institutions. The author distinguishes between books and catalogues of visual artists in which he does minimum adjustments and the books which he illustrates and adds graphic design. More creativity is required to design and illustrate the latter. Tóth's illustrations and typography, stamps, drawings or additional texts significantly change the appearance of books. A perfect example of his approach is *Noha k nohe* (A Leg to Leg), a book full of visual surprises and ideas and a similarly strong text of writer Viliam Klimáček. The book is about a relation of partners communicating and complementing one another perfectly. Poems and visual elements are combined into a perfect unit. The conceptual book *Noha k nohe* was awarded the Janusz Korczak Prize (IBBY Poland) in 1997 and was put at the list of the best children books in Slovakia in 2005. Besides, Dezider Tóth was awarded the Culture Minister Prize



for the Zita Kostrová book on Mikuláš Galanda in 2001. ♣ Letters and words speak for the work of Dezider Tóth. He says: „...I was captivated by the position of poets, more than anything else. Apollinaire, Biret, Kolář, Novák and Ferlinghetti's broadsides persuaded me that I am not a professional typographer or a pure conceptualist. What makes a man poet, for me, is not limited to words, meanings and metaphors. It is time that is so crucial for letters.”

TYPOGRAPHICAL ACTIVISM

text Mira Keratová

Starting within the context of Constructivism, inspired by Poetism and after the scholarship in Bauhaus, Dessau finally deciding for new typography, Zdeněk Rossmann is classified as an artist of avant-garde typography. In his realised designs, published works and as a teacher, Rossmann preferred the Bauhaus rules of functionalist typography, in particular the opinions that Jan Tschichold had advocated. Rossmann had a special liking for the Grotesque font. This very general typeface complied with the functionalist rules of elimination of additional narrative functions fonts might have had. One may imagine a typical functionalist page with “useless” decorations removed, the page divided into simple typesetting blocks, sometimes with important text parts framed and simple symbols added. Unlike Fulla, Rossmann did not use additional contrasting and decorative elements. Despite purist formal methods that were in line with dogmatic functionalist ideology, Rossmann's work won recognition for its high aesthetic value. ♣ Besides, Rossmann was an enthusiastic promoter of realistic photograph-letters combination that had replaced a “mysterious” approach that constructivists had pursued. And, he was an enthusiastic supporter of typophoto. In general, photographs were preferred (Fulla did not use them at all) due to better availability and visual explicitness with which they communicated

messages, without additional meanings. Rossmann borrowed from the legacy of Bauhaus that had used photography a lot. He combined photography, functionalism-inspired sans serif face and other Bauhaus trends and used them all in his creative work (see Bauhaus-like strips, eyes, hands). ♣ Apart from his book designs, posters, teaching typographers, bookbinders and advertising graphic designers at the Secondary School of Applied Arts (ŠUR), Rossmann was a graphic designer and editor at the avant-garde magazines *Nová Bratislava* (New Bratislava) and *Výtvarná Výchova* (Artistic Education) while he lived in Bratislava. He was an experienced editor of the anthology *Fronta* (1927), magazine *Index*, publications of the *Index* publishing house and many others. Along with Sutnar, Rossmann's work strongly influenced Czech functionalist typography. Being a skilled typographer, Rossmann was an accomplished theorist and supporter of typography. Like his contemporary Karel Teige, Rossmann used modern forms of expression in typography as a tool helping visual arts to reach “the revolutionary change in society”. He said: „New typeface is born when the age needs it to fulfil its tasks. What we can do is to find out whether the time for new typeface has come.” The quote reminds of leftist opinions Kurt Schwitters, Jan Tschichold, Van Doesburg and Piet Zwart implemented as regards to typography. ♣ *Nová Bratislava* (New Bratislava), the magazine ideologically related to the Secondary School of Applied Arts where Rossmann worked as a typographer and editor used to appear with the subtitle “New Bratislava, a monthly of new Slovakia.” The subtitle reflected an ambition of the magazine to encompass social aspects of the period. The magazine recruited (particularly in the last issue that covered photography) committed people around Sociofoto. *Nová Bratislava*, represented by Zdeněk Rossmann, developed quite



unique agitative platform (orally – not visually – provoked unrest is more typical for our lands) and space for the presentation of current committed photographs. The strongly experimental magazine, as *Nová Bratislava* certainly was, pursued the leftist avant-garde ideology and may be ranked as the most avant-garde Slovak magazine of the period.

NOTES FROM THE HISTORY OF GRAPHIC DESIGN XIX – ALTERNATIVES OF THE POST-WAR MODERN STYLE 1

text Zdeno Kolesár

Although the Modern style, pure or liberal, had dominated graphic design after WWII, several new trends reflecting the interwar alternatives of Modern style appeared. Similarly to the situation after WWI, the post-war excitement produced an urge to build a new and more rational world and the supporters of Modern style criticized alternative trends for being anachronistic. Later development argued against „undeniable“ postulates of Modern style and testified the alternative trends as legitimate parts of the overall movement. The same trend appeared in the Polish poster movement that we will cover later. A frequently published opinion that the post-war Polish poster was borrowing from the Secession graphic design tradition and lacked Modern style traditions is not true. Like Czechoslovakia and Hungary, Poland was an important centre of Modern style and actively contributed to the formation of its principles. Magazines *Blok* and *Praesens* were the influential Modern style periodicals and Mieczysław Berman, Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka and Teresa Żarnower were internationally respected representatives of the Modern style. The most famous exemplar of the Modern style in Poland was Henryk Berlewski who was developing a constructivist concept of „Mechano-Faktura“. Along with the Modern style, a competing artistic movement derived from Art

Deco developed in the post-war Poland. Several leading individuals appeared: Tadeusz Gronowski won a Grand Prix for his poster at the Arts décoratifs in Paris in 1925. His contemporary Tadeusz Trepcowski won the Grand Prize at the World's Fair in Paris in 1937. Trepcowski had championed a trend that was later labelled as the post-World War II Polish Poster. However, the trend cannot be reduced to an Art Deco derivative or a new version of Secession graphic design. Like other Central and Eastern Europe countries, Poland turned to be under the political influence of the Soviet Union. The country's culture was under strong control of state ideological institutions. Officially approved art was required to follow the doctrine of Socialist Realism. Centralised economy with no competition reduced the influence of commercial graphic art. Political poster became extremely common as a tool of political propaganda of the Communist Party. The most notable artists in the post-war Polish design re-directed their career to cultural poster that enjoyed more liberal relations. Józef Mrosczak, for example, was in a leading position at the Graphic Arts Publishing House that produced hundreds of cultural posters each year. The same artist was appointed a head of one of two newly established departments of poster at the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1952. The Academy played an important role in the development of post-war poster in Poland. Henryk Tomaszewski who was appointed the head of second of two departments had been among the founders of the departments. Tomaszewski graduated from the Warsaw Academy of Fine Arts in the 1930s and worked with political poster for a while. Later, he re-directed his career and designed posters for theatres, visual arts exhibitions, films etc. Tomaszewski and his followers were designing posters in a special field of Polish poster industry, circus shows. The posters they did were of the highest artistic quality.

Unlike modern style graphic design that formed into an impersonal „machine“ style stressing out sterile photography and standardised typeface, the Polish post-war poster used emotions, usual for free visual art, paintings and hand-made letters. Personalised imagination transformed into ambiguous expressions that required active participation of a viewer. Henryk Tomaszewski was a genius who could transform complex ideas into simple, often funny metaphors. This confident artist combined letters and images into a perfect unit, similar to lithography posters. Becoming a co-founder of „the collage style“ in Poland, a brush, pencil and scissors were instruments he used on daily basis. However, Polish poster as a trend never formed into a unified style. Artists themselves did not follow any common rules. For example, Tomaszewski created works reminding of Surrealism, Fauvism or other artistic movements. What helps us believe that his works were graphic design is the fact that he subordinated artistic expression to the communication of a message. Tomaszewski's work found its disciples among a young generation of artists and produced the explosion of energy in Polish poster in the 1950s. Poster won all-nation recognition, unparalleled to the position of poster around the world. Magazine *Projekt* (published since 1956) and the International Poster Biennial (organised since 1964 in Warsaw) added to the influential position of Polish poster. A special poster museum has been established in nearby Wilanów. The Polish poster won world-wide recognition in the 1960s. Even Swiss magazine *Graphis*, the strongest promoter of an orthodox Modern style, published many Polish posters. Of the first generation of Tomaszewski's followers, Jan Lenica was among the most notable individuals. A graduate of the architecture school in Warsaw (1954), Lenica started as an assistant for Tomaszewski. Abandoning his initial „collage style“, he developed a

personal style, combining wavy lines and single-colour areas. One of a few Polish poster illustrators, Lenica established himself as an artist with unique style. After the emigration to Paris (1963), he pursued a successful artistic career abroad. He illustrated posters for Munich Olympic Games in 1972 and promoted Polish School of Poster as a teacher in Kassel, Germany. Gothic surrealist Franciszek Starowieyski received a wide recognition as well. His film and theatre posters with pictures of eyeballs, mutated bodies and skulls, combined with calligraphy are in contrast to more optimistic and decorative movement Tomaszewski and Lenica pursued. Starowieyski worked in the USA since 1970s. A retrospective exhibition organised in the Museum of Modern Art in 1985 in New York confirmed his position of a recognised artist. A number of direct or indirect followers of Tomaszewski born around 1930 should be mentioned as well. In the 1960s, Jan Młodzeniec and Waldemar Świerzy designed posters that reflected revolutionary processes in culture and Pop Art and Psychedelic graphic art inspirations that we will cover later. We will cover the work of Roman Cieślewicz. To bring the brief overview of Polish poster to an end (there are many other artists without whom the summary is not complete), we should mention the influence „Polish Poster School“ had on graphic design in Slovakia. A group of young Slovak graphic designers (Choma, Dóka, Longauer, Rostoka, Mydło) emerged in the 1970s. Promising period of the 1960s had ended and political posters dominated graphic design. The group promoted apolitical design with artistic qualities. Magazine *Projekt*, the Poster Biennial in Warsaw and remarkable achievements of Polish graphic designers helped to add graphic design at the list of independent arts that did not compromise principles of art.

PREDPLATNÉ DESIGNUM NA ROK 2006

PREDPLAŤTE SI ČASOPIS A UŠETRÍTE.
ROČNÉ PREDPLATNÉ: 330,- SK/KČ.

MOŽNOSTI PLATBY

POŠTOVOU POUKÁŽKOU – BANKOVÉ SPO-
JENIE: ŠTÁTNA POKLADNICA, Č. ÚČTU:
7000070238/8180, VS: 2006123456,
KS: 0308, ADRESA: SLOVENSKÉ CENTRUM
DIZAJNU, JAKUBOVO NÁM. Č. 12, 814 99
BRATISLAVA

BANKOVÝM BEZHOTOVOSTNÝM PREVO-
DOM – BANKOVÉ SPOJENIE: ŠTÁTNA PO-
KLADNICA, Č. ÚČTU: 7000070238/8180,
VS: 2006123456, KS: 0308 – PO ZASLANÍ
ÚHRADY BANKOU JE POTREBNÉ NA IDEN-
TIFIKÁCIU PLATBY NAHLÁSIŤ ADRESU
PREDPLATITEĽA NA HUSTA@SDC.SK,
ALEBO GABRIZOVA@SDC.SK

ŠPECIÁLNA PONUKA!

PONÚKAME ODBERY ČASOPISU
DESIGNUM Z ROKOV 2004/2005
ZA MIMORIADNE VÝHODNÉ CENY

PRI NÁKUPE CELÉHO ROČNÍKA 2004
ZAPLATÍTE LEN 180,- SK
PRI NÁKUPE CELÉHO ROČNÍKA 2005
ZAPLATÍTE LEN 240,- SK
CENA ZA NÁKUP JEDNOTLIVÝCH ČÍSEL
Z ROKU 2004 – 35,-SK
CENA ZA NÁKUP JEDNOTLIVÝCH ČÍSEL
ČÍSEL Z ROKU 2005 – 45,- SK

INFORMÁCIE O PREDAJI STARŠÍCH

ČÍSEL A INÝCH PUBLIKÁCIÍ SDC

WWW.SDC.SK, ALEBO SDC@SDC.SK,
HUSTA@SDC.SK

ŠPECIÁLNA PONUKA!

ČASOPISY DESIGNUM Z ROKOV 2004/2005
ZA MIMORIADNE VÝHODNÉ CENY

2004



1



2



3



4



5-6

2005



1



2



3



4

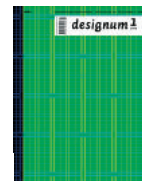


5



6

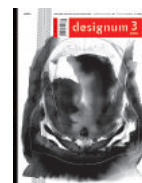
2006



1



2



3



Ak je text vysádzaný dobrou egyptienkou pozorujeme akési iskrenie v riadkoch. Egyptienky sú písma veselé, možno preto, že sa vyvíjali spoločne s groteskami. Ak monolineárnym bezserifovým písmam citeľne chýbajú pätky, tak egyptienky ich majú až priveľa. Častokrát je samotná päťka tmavšia než ťah, z ktorého vyrastá. Tvary mnohých zakrútených písmen pripomínajú gesto žongléra, iné, pravouhlo statické, profil koľajnice či oceľového prekladu – veci vo svojej dobe nové, mimovoľne odporozorované prvými tvorcami egyptieniek. Sú to ideálne písma pre cirkusové plagáty a programy predstavení, rovnako sa hodia na potlač vriec s cementom.

Firma Storm Type Foundry bola založená v Prahe ako Střešovická písmolijna v rokoch 1993-94 so zameraním na výrobu pôvodných počítačových fontov.

Tak som premýšľal o tom, čo je pre nás typické v kontexte európskej typografickej tradície, či je možné jednou vetou charakterizovať náš prínos ľudstvu. V Nemecku pozorujeme silnú tradičnú klasiku, ale zároveň aj živelnú expresiu. Za extrém možno považovať aj racionalistickú linku vedenú funkcionalizmom. V Holandsku nachádzame dokonalú rovnováhu tradičných hodnôt a avantgardy. Ale čo my? U nás nikto nevynašiel kníhtlačiarsky lis ani pohyblivé písmená, takže s tradíciou nás spája len import a chabé pokusy s malými technickými znalosťami. Je však dobre známe, že naši tlačiar si vždy vedeli poradiť aj v ťažkých podmienkach a s nevyhovujúcou technikou. Postupom doby sa u nich vyvinul silný improvizatívny talent, ktorý nemohol nemať tvaroslovný vplyv na vývoj nových písmen. Spoločným rysom českých typografov je teda neutišiteľný, stále svieži a inšpiratívny tvorivý experiment!

<http://www.stormtype.com>

**If a
text is set
in a good Egyptienne,
we can observe a kind of sparkle in the lines.
Egyptiennes are cheerful type faces,
possibly due to the fact
that they developed
simultaneously
with sans**

freshfaraofonts

designum

MAGAZÍN DIZAJNU / DESIGN MAGAZINE

ROČNÍK / VOLUME – XII

VYCHÁDZA 6-KRÁT ROČNE / A BIMONTHLY

ČÍSLO / NUMBER – 4 – 2006

designum 4
2006**VYDÁVA / EDITED BY:**

SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU – BRATISLAVA

SLOVAK DESIGN CENTRE

VEDÚCA REDAKTORKA / EDITOR:

ĽUBICA HUSTÁ – HUSTA@SDC.SK

REDAKTORKY / STAFFERS:

JANA ORAVCOVÁ – ORAVCOVA@SDC.SK

ANDREA KOPERNICKÁ – KOPERNICKA@SDC.SK

JAZYKOVÁ REDAKCIA / PROOF READER:

INGE HRUBANIČOVÁ

REDAKČNÝ KRUH / EDITORIAL COOPERATORS:

DUŠAN BROZMAN – PRAHA

SILVIA FEDOROVÁ

MÁRIA RIŠKOVÁ

LUCIA LUPTÁKOVÁ – AMSTERDAM

LUBICA PEDERSEN – KODAŇ

JIRÍ PELCL – PRAHA

KAROL PICHLER – PARÍŽ

ALAN ZÁRUBA – PRAHA

SYLVIA JOKELOVÁ

MAREK ŠKRÍPEŇ

ZDENO KOLESÁR

VIZUÁLNA KONCEPCIA, LAYOUT,**GRAFICKÝ DIZAJN / VISUAL****CONCEPT, LAYOUT, GRAPHIC****DESIGN:**

PALO BÁLIK

MARCEL BENČÍK

EMIL DRLIČIAK

JÁN ŠICKO

SADZBA / TYPESETTING:

JÁN FILÍPEK

OBÁLKA / COVER:

PALO BÁLIK

TLAČ / PRINTING:

X LINE, BRATISLAVA

© COPYRIGHT:

SCD, ISSN 1335-034X

REGISTROVANÉ MK SR Č. 889/93

MATERIÁLY PUBLIKOVANÉ

V ČASOPISE DESIGNUM NIE JE

MOŽNÉ UVEREJNIŤ BEZ SÚHLASU

REDAKCIE. NEVYŽIADANÉ RUKO-

PISY, FOTOGRAFIE, DIAPOZITÍVY,

CD SA NEVRACAJÚ

SÍDLO REDAKCIE / HEADQUARTER:

SDC, JAKUBOVO NÁM. 12, 814 99 BRATISLAVA

SLOVAK REPUBLIC

TEL.: + 421 (0) 2 5293 1564

FAX: + 421 (0) 2 5293 1838

E-MAIL: HUSTA@SDC.SK, SDC@SDC.SK

WEB: WWW.SDC.SK

DISTRIBÚCIA / DISTRIBUTION:

L.K. PERMANENT, S. R. O., P.O. BOX 4

834 14 BRATISLAVA

TEL.: + 421 (0) 2 4445 3711

FAX: + 421 (0) 2 4437 3311

E-MAIL: LKPERMANENT@LKPERMANENT.SK

OBJEDNÁVKY A PREDPLATNÉ / SUBSCRIPTION**ORDERS** – SLOVENSKÉ CENTRUM DIZAJNU,

DESIGNUM, JAKUBOVO NÁM. 12, P.O. BOX 131

814 99 BRATISLAVA, SLOVAK REPUBLIC

TEL.: +421/2/5293 1564, FAX: +421/2/5293 1838

E-MAIL: SDC@SDC.SK,

HUSTA@SDC.SK

INZERCIA INFO – WWW.SDC.SK, HUSTA@SDC.SK**INFO O PREDPLATNOM ZO ZAHRANIČIA NA WEB****STRÁNKE / INFO ABOUT ABROAD ANNUAL SUBSC-****RPTION** – PRICE FOR ABROAD – 5 € SINGLE ISSUE,

ANNUAL SUBSCRIPTION – 30 € (INCLUDING POSTA-

GE) – WWW.SDC.SK.

VOĽNÝ PREDAJ – V STÁNKOCH MEDIAPRESS A ME-DIAPRINT KAPA, **KNÍHKUPECTVÁ A GALÉRIE**, BRATI-

SLAVA – ARTFORUM, PROSPERO, REDUTA, GALÉRIA

MÉDIUM (VŠVU), X GALERY, DIZAJN ŠTÚDIO ÚĽUV,

MIMO BRATISLAVY – ARTFORUM (BANSKÁ BYSTRICA,

ŽILINA, KOŠICE), GALÉRIA J. KONIARKA V TRNAVE,

CHRISTIANIA (POPRAD, PREŠOV), KNÍHKUPECTVO

POD VÁŠKOM V NITRE, STM KOŠICE | **ČR** – KNÍHKU-

PECTVO FRAKTÁLY PRAHA

ČO NÁJDETE V DESIGNUM 5/2006

TÉMOU ČÍSLA 5/2006 JE IDEÁLNY

DOMOV. OKREM TOHO V ČASO-

PISE NÁJDETE PRAŽSKÝ DESIGN

BLOK ČI ĽUBĽANSKÉ BIO, ROZ-

HOVOR S POROTCOM TRIENÁLE

VEEJAYOM ARCHARYM Z JUŽNEJ

AFRIKY, V RUBRIKE VÝKVEŤ

ODEVNÝ DIZAJNÉRKU MICHAELU

LUPTÁKOVÚ



Errata str. 43 designum 3/2006 – Omylom sme v popisoch uviedli chybný rok výroby uverejneného automobilu MNA. Pochádzal z roku 1974. Toto je uvádzaný model z roku 1982.