

d



9 771335 034008 03>

Časopis o dizajne
Ročník XXVIII
3,40 €

Eyewear design in
Czechoslovakia

Kurátor:
Ondřej Vicena

Galéria Satelit
Satelit Gallery

Hurbanové kasárne, Kollárovo nám.10, Bratislava
www.scd.sk/galeria-satelit



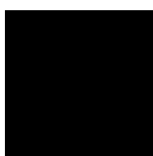
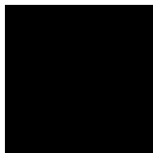
str-ned 14.00 – 18.00 hod.
Wed – Sun 2 pm – 6 pm



Otvorené / Open:
4/8 – 25/9/2022

Vstup voľný
Entry free

Partneri výstavy
UMPRUM GAVUCHEB
Mediálni partneri
CITYLIFE SK **STYLIFE**
Hlavný mediálny partner
designum
Sponzori výstavy
JST BANKA
Organizátor
SCD SK



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Štúdio Furnicoolture: Silné individuality pod jednou značkou Dávid Gabera
	14	Kristína Bartošová: Baví ma vytvárať pre klientov celý vizuálny svet Gabriela Ondrišáková
	24	Mykola Kovalenko: Pri pôsobení v porotách cítim viac zodpovednosti ako pri samotnej tvorbe Zuzana Uhalová
	30	Viedenský sociálny podnik EOOS NEXT Rozhovor s Lotte Kristoferitsch Klára Prešnajderová
	36	Od fyziky k umeniu, od dát k obrazu Matej Novotný
	44	Dizajn pre (telo) každého alebo O rovnosti v dizajne Jana Oravcová
Múzejne	54	Ján Šuchaň – autor (nielen) svetidiel, ktorého nebolo vidieť Júlia Deáková
Retrospektívne	60	Tailors/ Krejčí/ Krajčíři Katarína Š. Fedorišinová
Teoreticky	68	A Be Ce Da Ľubomíra Krátkeho Vladislav Rostoka
	76	Mýtus architekta: Jan Kotěra 150 Ladislava Horňáková
	82	Písma čísla Martina Masaryková, Ester Mládenková, Tereza Umlaufová
	83	Summary Katarína Kasalová

Editoriál

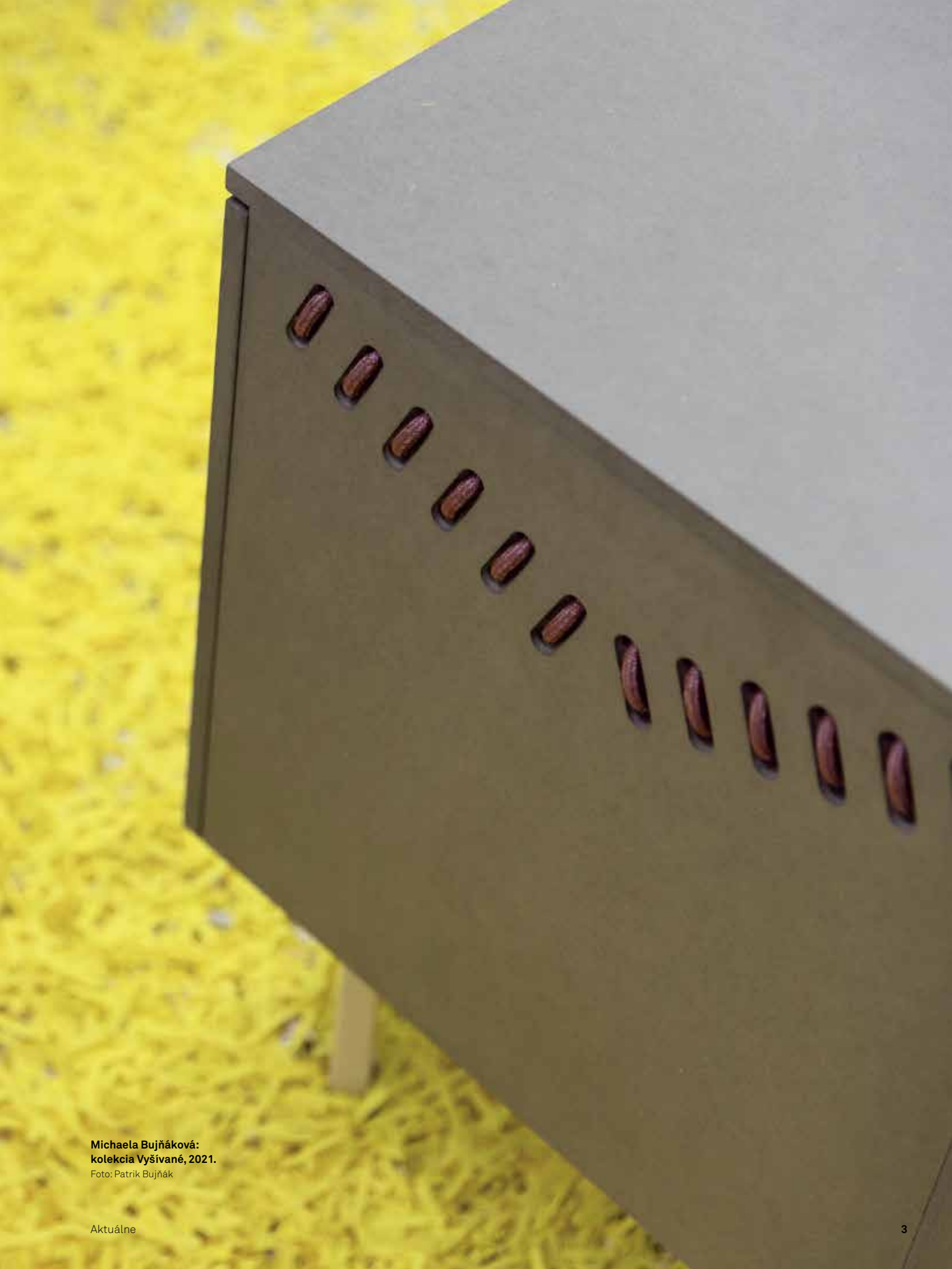
Text Jana Oravcová

Máme za sebou náročné obdobie tohto-ročného leta. Mnohých z nás potrápilo extrémne teplé počasie, ktoré veľmi nepraje koncentrácii na činnosť, ako je písanie. Sme preto radi, že sa podarilo našim prispievateľom napísať príspevky výnimočné nielen svojím obsahom, ale aj rozsahom. K letnej sezóne patrí cestovanie. Rovnako bez ohľadu na počasie si odnášame z neho spomienky spojené s návštevou neznámych miest alebo, naopak, krajín, ktoré máme v oblube a radi sa tam vraciame. Z rôznych teritoriálnych častí pochádzajú aj príspevky tohto čísla. Hoci začíname na východnom Slovensku, postupne sa presúvame z východu na západ. Krížom-krážom prechádzame viacerým krajinami – okrem Slovenska aj Ukrajinou, Českou republikou, Rakúskom, Spojeným kráľovstvom či Fínskom. Preto veríme, že rozmanité skúsenosti, zážitky a poznanie zhmotnené v týchto textoch budú obohacujúce aj pre vás, našich čitateľov.

Časť Aktuálne začíname v Košiciach. Počas leta pripravilo štúdio Furni-coolture (Patrik, Michaela a Mária Bujňákovci) v Múzeu Vojtecha Löfflera svoju prvú spoločnú výstavu. Tvorbu tohto tria ako silné individuality pod jednou značkou predstavuje Dávid Gabera. Národná cena za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn sa blíži k svojmu cieľu. O tom, ako prebiehalo hodnotenie prihlásených prác, ale aj o vlastnej tvorbe prezrádzajú dva rozhovory členov tohtoročnej medzinárodnej poroty. S Kristínou Bartošovou sa zhovárala Gabriela Ondrišáková a s Mykolom Kovalenkom Zuzana Uhalová. Toto leto bolo priaznivé aj pre medzinárodné prezentácie. V Galérii dizajnu Satelit Slovenského centra dizajnu v Bratislave sa konali hneď dve. Matej Novotný nadväzuje na prezentáciu britskej dizajnérky Olivie Vane. Reflektuje

jej tvorbu, ktorá sa venuje relatívne málo známemu odboru – informačnému dizajnu. Pri tejto príležitosti sa pohovárala Klára Prešnajderová s Lotte Kristoferitsch z rakúskeho dizajnérskeho štúdia EOOS NEXT, ktoré vo svojich projektoch reaguje na veľké výzvy dnešného sveta, ako sú klimatická kríza, trvalo udržateľné využívanie zdrojov a pod. Múzeum dizajnu v Helsikách pripravilo na letnú sezónu výstavu Design for Every Body. O tom, ako toto múzeum prehodnocuje svoje zbierky z pohľadu rovnosti, je témou rozhovoru Jany Oravcovej s jednou z kurátoriek Kaisu Savola. V zbierkach Slovenského múzea dizajnu sa nachádza časť tvorby Jána Šuchaňa. Jeho širokospektrálny umelecký záber v rubrike Múzejne prezentuje Júlia Deáková. O zákazkovom pánskom krajčírstve, ale aj o tom, ako sa postupne toto remeslo aj napriek vzrastajúcemu záujmu postupne vytráca, napovedá príspevok Kataríny Š. Fedorišinovej. Nedávno nás opustil grafický dizajnér Ľubomír Krátky (19. 3. 1939 – 24. 6. 2022), ktorého kritické texty o krásnych knihách sme mohli čítať aj v časopise *Designum*. Nekrológ, ktorý zároveň hodnotí jeho tvorbu, pripravil Vladislav Rostoka. Časť Teoreticky uzatvára recenzia Ladislavy Horňákovovej na publikáciu, ktorá vyšla k stopäťdesiatemu výročiu narodenia popredného architekta, dizajnéra, výtvarníka, organizátora, urbanistu a pedagóga Umeleckopriemyselnej školy a Akadémie výtvarných umení v Prahe Jana Kotěru.

Môžete sa tešiť aj na nové písma. V tomto čísle ich prezentujeme od troch autoriek – študentiek Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave: Martiny Masarykovej (Old), Ester Mládenkovej (Babôčka) a Terezy Umlafovej (Pokojevka). Viac o písmach si môžete prečítať v časti Písma čísla.



Michaela Bujňáková:
kolekcia Vyšívané, 2021.
Foto: Patrik Bujňák



ŠTÚDIO FURNICOOLTURE: SILNÉ INDIVIDUALITY POD JEDNOU ZNAČKOU

Text Dávid Gabera
Foto archív Furnicoolture

Košické dizajnérske štúdio Furnicoolture pôsobí na scéne už sedem rokov, no svoju prvú výstavu uskutočnilo až v priebehu tohto leta. V Múzeu Vojtecha Löfflera v Košiciach (7. júla – 4. septembra 2022) jeho členovia – Patrik (1986), Michaela (1984) a Mária (1989) Bujňákovci – predstavili najnovšie práce, ale aj rané projekty, ktoré vo verejnosti najviac zarezonovali.

Výstava Furnicoolture. Dizajn pre každý deň / každý deň pre dizajn však nebola obyčajnou retrospektívou. Naopak, išlo o skromnú prehliadku, na ktorej mohli návštevníci vidieť len malú časť ich portfólia, no zato uvideli to, čo tvorí podstatu celého štúdia. Okrem rozdielných individuálnych prejavov jeho jednotlivých členov, ktorí svojou tvorbou zastupujú všetky sféry dizajnu (interiérový, produktový a grafický), ukázala inštalácia aj to, čo je pre členov tohto štúdia pri uvažovaní nad dizajnom kľúčové.

„Niekedy medzi sebou zvykneme filozofovať, čo je dizajn,“ hovorí Patrik Bujňák. „Áno, je to vytváranie produktov. Ale čo dnes znamená vytvárať produkty? Je to otázne, pretože si tým dosť výrazne zamorujeme plán. Preto dizajn vnímame najmä z hľadiska zodpovednosti a užitku, ale spájajú sa s ním aj mnohé iné otázky, ktoré sa snažíme brať do úvahy.“

Priestor na prezentáciu

Štúdio Furnicoolture oficiálne vzniklo v septembri 2015, ale tento dátum treba brať s rezervou. Patrika, Michaelu a Máriu Bujňákovcov totiž okrem rovnakého priezviska spája aj to, že všetci traja v minulosti študovali dizajn na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach, kde už pred založením štúdia spolupracovali na školských projektoch. „Založenie štúdia bol spontánny, ale zároveň prirodzený krok,“ hovorí Mária. „Už počas školy sme naše práce spoločne konzultovali a pomáhali si navzájom. Okrem toho nás spája, že Patrik s Michaelou majú partnerský vzťah. Obaja školu skončili skôr a čakali, kým spravím diplomovú prácu, vrátim sa zo zahraničia a pridám sa k nim,“ hovorí Mária, ktorá je Patrikovou sestrou.

Založenie štúdia, ktoré tak možno vnímať ako formálny krok, sa rodilo postupne. Napríklad vytvorenie značky inicioval Patrik, ktorý zároveň vymyslel názov štúdia. Na základe toho následne Michaela vytvorila webovú stránku, vďaka čomu Furnicoolture začalo oficiálne fungovať.

Zaujímavé pritom je, že okrem delenia na interiér, produkt a grafiku, ako je to uvedené na úvodnej webovej stránke, majú od začiatku všetci traja členovia aj vlastnú podstránku na prezentáciu ich tvorby. Dôvodom je, že už na začiatku sa zhodli, že Furnicoolture, ktoré voľne vnímajú ako zoskupenie či platformu, bude zároveň slúžiť aj ako formát na zverejnenie ich portfólia.

„Naša silná stránka spočíva práve v tom, že každý z nás trochu silnejšie zastupujeme nejakú časť tvorby, ale zároveň presahujeme aj do inej sféry, keďže niektoré veci sme robili spoločne, niektoré dvaja, niektoré samostatne,“ vysvetľuje Patrik. „A práve to, že vieme ponúknuť všetky sféry dizajnu, sme od začiatku vnímali aj ako našu veľkú devízu v porovnaní s inými štúdiami. Zatiaľ neviem o žiadnom, ktoré by malo v takej veľkej miere zastúpenie aj v grafickom, aj interiérovom, aj nábytkovom dizajne,“ dodáva.

Michaela Bujňáková:
kolekcia Vyšívané, 2021.
Foto: Patrik Bujňák



Precíznosť návrhov

Najbohatšiu skúsenosť spomedzi členov štúdia má Patrik. Ten sa už dlhšie pred jeho založením venoval navrhovaniu kuchynských liniek či interiérov, pričom spolupracoval aj so stolárskym štúdiom.

Na Patrikovo profilovanie a formovanie mal veľký vplyv jeho otec, stolár, ktorý vo vlastnej dielni v Kežmarku vyrábal nábytok. Tam Patrik už ako malý pravidelne chodieval a vypomáhal, s čím sa dalo. Spočiatku to boli len pomocné práce, neskôr, ako desaťročný však už ručne nakreslil kuchyňu a následne chodieval aj na montáž. „Rád sa vraciam k tomu obdobiu, pretože u otca som odpozoroval fyzickú prácu s masívnym drevom, čo dodnes považujem za veľmi prínosné. Celý proces totiž vnímam nielen z pozície dizajnéra, ale z pohľadu výrobcu. Jedno je, čo papier „znesie“, ale druhé, ako to vyrobiť a skonštruovať,“ hovorí Patrik.

Skúsenosť s prácou v dielni logicky vyústila do rozhodnutia, kam na školu. Výber padol na Strednú priemyselnú školu drevársku v Spišskej Novej Vsi (2011 – 2005), zameranie na konštrukciu a tvorbu nábytku. „Počas štúdia som mal utopickú predstavu, že raz budem s otcom spolupracovať. Napokon sa to aj stalo, bavilo ma to, no nefungovalo to úplne, pracoval som tam len chvíľu,“ vraví.

Nefungovalo to, pretože sa Patrik rozhodol pokračovať v štúdiu na Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach (2005 – 2011), kde absolvoval ateliér Industrial u Petra Wohlfahrta. Mentálne však zostal s otcom aj naďalej. Vetu – „dizajn je pekný, ale je potrebné viac rozmýšľať konštrukčne“ – ktorú často od neho počúval, si totiž Patrik vzal

Patrik Bujňák: štúdia interiéru rodinného domu v Košiciach, 2021.



Patrik Bujňák: štúdia interiéru rodinného domu v Košiciach, 2021.



k srdcu aj po tom, čo po škole začal pracovať pre rôzne firmy. Pri navrhovaní sa nábytok snažil zakaždým kresliť tak, aby to neboli len „pekné obrázky“, ale také, ktoré, keď stolár dostane do rúk, môže rovno premeniť na funkčné a použiteľné produkty.

Takúto precíznosť návrhov je vidieť aj v Patrikovom portfóliu z posledných rokov, kde dominujú návrhy interiérov rodinných domov a bytov, detských izieb a verejných priestorov, ako sú butiky, ambulancie či reštaurácie. Vo všetkých projektoch je totiž náročné nájsť čitateľný rukopis – každý z nich sa vyznačuje rôznorodosťou konceptov a foriem, no spoločnou charakteristikou je kombinácia estetickej a technickej zložky, ktoré komunikujú s konkrétnym užívateľom. „Asi mi zostalo to, že sa na veci nesnažím pozeráť len zo strany dizajnéra, ale aj z pozície koncového zákazníka. Zakaždým sa snažím komunikovať požiadavky klientov. Ale nie do takej miery, že by som urobil všetko, čo mi povedia. Každý projekt je iný a s každým sa aj inak pasujem,“ vraví Patrik.

V jeho tvorbe má zastúpenie aj produktový dizajn. Na výstave okrem vizualizácií a záberov z realizácií interiérov, ktoré prezentoval formou projekcie, vystavil tiež lampu *Femme* (2017) alebo svoju poslednú prácu – konferenčný stolík *Craft* (2022). Zaujímavé pri ňom je, že ho skonštruoval z akýchsi hranolčiek, ktoré nie je možné jednoducho vytvoriť pomocou CNC alebo iných technológií, ale na základe klasického výrobného postupu.



Patrik Bujňák:
stolík Craft, 2022.
Foto: Patrik Bujňák



Patrik Bujňák:
štúdio horského apartmánu
vo Vysokých Tatrách, 2020.



Technologické výzvy

Zatiaľ čo stolík *Craft* pripomína význam remeselnej ručnej práce na úkor použitia inovatívnych technológií, vedľa umiestnené samozavlažovacie regály na pestovanie rastlín *Plant Ing* (2022), ktorých autorkou je Michaela, zasa poukazujú na význam experimentovania s novými materiálmi a ich využitím v praxi. Skôr než sa dostaneme k samotnému dielu, priblížime si Michaelinu cestu k dizajnu.

Michala je rodáčka z Košíc, kde študovala na jednom z popredných gymnázií. Na rozdiel od väčšiny spolužiakov, ktorí sa rozhodli byť právnici či lekári, sa však už počas školy vydala na cestu umenia a začala navštevovať kurzy, ktoré ju mali pripraviť na štúdium na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach. „Už na gymnáziu som vedela, že chcem študovať výtvarný odbor či dizajn, ale nevedela som, čo ma na škole čaká,“ hovorí Michaela. Na fakulte, kde absolvovala ateliér Inovácia pod vedením profesora Tibora Uhrína (2004 – 2010), mala spočiatku viac problémov s výtvarnou stránkou, naopak, ľahšie jej išli predmety, kde sa bolo treba učiť. „Mala som devízu v pracovitosti a v tom, že som si veci vedela do detailov nastudovať a že som sa nebála ísť do ťažších riešení – konštrukčne, materiálovo,“ hovorí Michaela.

Jej prednosť si všimol aj bývalý dekan školy Jaroslav Jarema, ktorý ju v prvom ročníku ako jedinú z triedy oslovil, aby absolvovala medzinárodný metalurgický workshop *Metal inspirations*. Podstata workshopu, ktorý škola organizovala v spolupráci s U. S. Steel Košice a Stredným odborným učilištom hutníckym, spočívala v tom, že za účasti študentov a pedagógov z ďalších európskych univerzít mali študenti



Michaela Bujňáková:
vedecká monografia *Plasty*
v dizajne, 2014, grafická úprava
knihy Samuel Čarnoký.

Foto: Diana Dobrescu



Michaela Bujňáková:
samozavlažovacie regály
Plant Ing, 2022.

Foto: Patrik Bujňák

z odpadového materiálu z oceliarní a školského šrotoviska rezaním, brúsením či zváraním svojpomocne vytvorí vlastné projekty. „Naučila som sa vďaka tomu pracovať s kovom, s ktorým sa inak veľmi ťažko robí. Nie je to ako drevo. Mne to dalo veľmi veľa,“ spomína Michaela, ktorá workshop od roku 2005 absolvovala deväťkrát po sebe.

Po tom, čo doštudovala, Michaela pokračovala na doktorandskom štúdiu na Hutníckej fakulte Technickej univerzity, kde si urobila postgraduál z materiálového inžinierstva a zároveň učila ako odborná asistentka v ateliéri Industrial. Vďaka prepojeniu štúdia na umeleckej a hutníckej fakulte Michaela dva roky pracovala na vedeckej monografii *Plasty v dizajne* (2014), v ktorej priblížila spracovanie plastov a ich praktické využitie pre dizajnérov. „Všimla som si, že študenti aj veľa kolegov a spolužiakov nevedia rozlišovať plasty,“ vraví Michaela, ktorá v knihe encyklopedicky uvádza vyše šesťdesiat druhov plastov, pričom dôležité je, že v nej má aj pasáž, v ktorej približuje význam tohto materiálu. „Plast je dnes negatívne vnímaný, nemyslím si, že sa tak naň treba pozeráť. Niektoré veci by sme nevedeli vyrobiť z tradičných materiálov, ako sú televízia, mobil či hriankovač. Pri plastoch je dôležité, že z veľmi malého množstva sa dá vyrobiť atypický, subtilný a jemný tvar, ktorý je aj odolný. To sa z kameňa, dreva či papiera nepodariť,“ hovorí Michaela.

To, že sa z plasty dajú vytvoriť subtilné konštrukcie, čo s najmenej počtom spojov, autorka demonštrovala projektom *Kupoliek k ľadovému chrámu na Hrebienku* (2020 – 2021). Telá ôsmich kupol tam vytvorila ako samonosné konštrukcie spojené kružnicami a rebrami, pričom jednotlivé časti pomocou vodného lúča vyrezala z polykarbonátu. Výber plasty ako výsledného materiálu bol logický – kupoly, ktorých priemer sa pohyboval až do šírky meter a pol, mali byť ľahké, pretože pôvodne mali visieť zo stropu a mali vydržať teplotu do mínus 15 stupňov Celzia. „Projekt bol pre mňa veľká výzva. Nielen preto, že sme mali vyčlenených iba šesť týždňov, ale aj vďaka tomu, že mám rada technologické výzvy. Robiť stále

niečo iné. Mám rada nové materiály, aj kompozity a v niektorých návrhoch si skúšam aj nové variácie,“ hovorí Michaela, ktorá je v súčasnosti na Fakulte umení odbornou asistentkou v ateliéri Priestor, ktorý vedie Tomáš Boroš.

Michaelinu vášň s experimentovaním s materiálmi bolo vidieť aj na výstave. Okrem kolekcie nábytku *Vyšívané* (2021), ktorá je tvorená z farebných MDF dosiek Forescolor a ručne vyšívaných textilných elektrických káblov, sú to najmä regály *Plant Ing*. Ide o jej najnovšiu kolekciu regálov s väzami. V nich je umiestnená nádržka s vodou, inteligentné čerpadlo a kábel na nabíjanie a napojené sú na potrubie, pomocou ktorého sa vlaha dostáva k rastlinám. Celá konštrukcia je pritom tvorená z medi, ktorú autorka otrieskala sklenenými mikroguličkami. Med, ťažko spracovateľný materiál, ktorý okamžite sčernie, premenil svoju farbu na ružovú až zamatovú, čím zasadne ovplyvnil ráz kolekcie.

Michaela Bujňáková:
kupoly k *Ľadovému chrámu*
na Hrebienku, 2020.

Foto: Marek Hajkovský



Michaela Bujňáková:
samozavlažovacie regály *Plant Ing*,
2022 a kolekcia *Vyšívané*, 2021.

Foto: Patrik Bujňák





Univerzálny prístup

Najčinorodejšou členkou štúdia je Mária. Neodzrkadľuje to len počet vystavených prác, ale aj to, že hoci je zo všetkých najmladšia, má za sebou najviac aktivít (účinkovanie na súťažiach a workshopoch, absolvovanie pracovných stáží a zahraničných pobytov), ktoré siahajú už do študentských čias.

Mária totiž svoju prvú stáž absolvovala už počas štúdia propagačného výtvarníctva na Strednej umeleckej škole v rodnom Kežmarku (2004 – 2009), kedy odišla na mesiac pracovať do tapetového štúdia v Málage v Španielsku. Po strednej sa pod vplyvom staršieho brata Patrika rozhodla pokračovať v štúdiu na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach (2009 – 2015), kde si vybrala ateliér Inovácia. V rámci štúdia sa už druhý rok zúčastnila stáží v Poľskom Koszalinu na Politechnike Koszaliniska (2011 – 2012), o rok nato absolvovala aj dizajnový workshop Flowers for Slovakia v Banskej Štiavnici (2013), no dôležitá pre jej ďalšie smerovanie bola stáž v Národnej akadémii umení v nórskom Osle (2013 – 2014).

V Nórsku sa Mária dostala do kontaktu s materiálom Valchromat a pod vplyvom tamojšieho prostredia začala pracovať aj s pojmom narácia. Oba tieto prvky využila v diplomovej práci *SEDEM* (2015). Ide o kolekciu siedmich úžitkových predmetov, pomocou ktorých vyjadruje sedem ľudských nerestí. „Príbehový či naratívny dizajn má viac poučiek, pričom narácia môže byť obsiahnutá príbehom, spomienkami, symbolmi, skrátka čímkoľvek. Mne však ide o to, aby produkt, na ktorý keď sa človek pozrie, niečo evokoval alebo sa prihovárал, a to buď tvaroslovím, alebo používaním,“ vysvetľuje Mária. „A prečo je to pre

Výstava Furnicoolture
v Múzeu Vojtecha Löfflera
v Košiciach, 2022.
Foto: Patrik Bujňák



mňa dôležitý? Asi preto, že mám vyštudovanú umeleckú školu a snažím sa umenie touto formou vniesť aj do dizajnu. Neobľubujem technické záležitosti, ale skôr pracujem s hravejšou formou, s vtipom, ktorý je pre mňa dôležitý,“ dodáva Mária, ktorá sa so škandinávskym zmýšľaním o dizajne stretla aj v roku 2016, kedy odišla na pracovnú stáž do Švédska. V obchodnom dome Klädkällaren v meste Bohus tam pracovala na detskom oddelení, kde jej mentorkou bola Maria Martinsson Crimp, dizajnérka z Ikey.

Všetky tieto skúsenosti preniesla aj do svojho najrozvinutejšieho dizertačného projektu, ktorý obhájila v roku 2021. Jej súčasťou je spoločenská sémantická hra *Myslana*, drevená figúrka *Takka* a keramické vazy s tapisériou *Lovestory*. Téma práce bola kultúrna identita výrobku v kontexte s naráciou, čím tak nadviazala na diplomovú prácu, no s tým rozdielom, že tentokrát sa zamerala nielen na samotný produkt, ale aj konštrukciu obalu, tvorbu textu a – ako v prípade figúrky *Takka* – aj webovú stránku. „Nie je to úplne typické pre dizajnéra a ani to nie je vždy dobré, keď dizajnér robí viacero vecí,“ hovorí Mária o komplexnom riešení produktu, inak nazývanom aj totálny dizajn. „Dizajnér by mal robiť to, čo mu najviac ide a nemal by to miešať. Ale mne vyhovuje, keď si to viem kombinovať alebo meniť,“ vraví Mária.

Jej univerzálny prístup sa prejavuje aj v tom, že v jej diele má okrem produktového dizajnu rovnocenné zastúpenie grafický dizajn. K tomu sa Mária dostala už na strednej, kde navrhovala 2D veci, no úplné začiatky, ktoré má dodnes živo v pamäti, siahajú až do jej detstva, kedy zbierala úradné tlačoviny, noviny, potlačené papiere, pijaky. „Bola to moja úchylka. Pamätám si, že som nikdy na papiere nekreslila, pretože mňa skôr zaujímalo dotýkať sa ich. Milovala som kontakt s papierom, jeho štruktúru,“ hovorí Mária.

Prehlbovanie citu k papieru, postupná fascinácia ním, sa prejavila aj na jej grafických návrhoch. Najdôležitejším projektom sa pre ňu stalo navrhovanie pre festival umenia a technológií Art & Tech Days. Mária s festivalom

spolupracuje od jeho prvého ročníka 2016, kedy ju organizátori oslovili, aby navrhla logo. Neskôr začala navrhovať aj tlačené brožúrky, potlače na tašky či online vizuálnu grafiku. Každý z ročníkov má pritom inú tému, čo Mária zohľadňuje pri návrhoch. Napríklad v roku 2019, kedy bola téma Language and Communication, aplikovala prvky Braillovho písma na pozadí výraznej oranžovej farby. „V mojej tvorbe, čo sa týka grafiky, využívam aj produkt. Pracujem v 3D programe a potom aplikujem do 2D formy. Pri každej identite vytvorím *pattern*, vzor, ktorý aplikujem na digitálnu grafiku alebo tlačovinu a ktorý obmieňam podľa potreby,“ vysvetľuje Mária, aktuálne odborná asistentka na Fakulte umení v ateliéri Inovácia.

Mária Bujňáková:
Takka figúrky, 2021.
Foto: Martin Švirloch



Mária Bujňáková:
Myslana, 2021.

Foto: Mária Bujňáková



Mária Bujňáková:
vázy Lovestory, 2021.

Foto: Martin Švirloch



Patrik Bujňák, Mária Bujňáková,
Michaela Bujňáková, Igor Cziel, Lukáš
Sečka: Interiér nástupnej stanice
lanovky na Lomnický štít, 2016 – 2017.

Foto: Igor Cziel

Komplexné riešenia

V portfóliu Márie nájdeme aj ďalšie grafické návrhy pre rôzne firmy, pričom osobitne možno spomenúť Múzeum Spiša v Spišskej Novej Vsi. Mária tu navrhla grafiku aj logo, no spolupracovala na tom aj s ďalšími členmi štúdia. Furnicoolture totiž v roku 2015 spolu s architektom Lukášom Sečkom realizovalo komplexné úpravy výstavných siení pre klávesové hudobné nástroje v Letohrádku Dardanely v Markušovciach, ktoré je jednou z pobočiek múzea. Štúdio navrhlo vitríny, atypické podstavce, sedacie prvky, svetlá, audiovizuálny systém či závesný systém.

Práca v letohrádku tak predstavuje prvý komplexný projekt, na ktorom pracovali všetci traja súčasne, a ide tak o zhmotnenie a prepojenie individuálnych kvalít členov štúdia. Na to nadviazali aj v ďalších projektoch, ako napríklad v Interiéri nástupnej stanice lanovky Vysoké Tatry – Štrbské Pleso (2016 – 2017) a neskôr v návrhu hotela Aréna v Košiciach (2018 – 2019).



Patrik Bujňák, Mária
Bujňáková: hotelové izby,
hotel Aréna, 2018 – 2019.
Foto: archív hotela Aréna

Verejnosťou pritom najviac zarezonovalo riešenie nástupnej stanice lanovky. Štúdio na ňom opäť spolupracovalo s Lukášom Sečkom a architektom Igorom Czielom, pričom sa v projekte rozhodlo zjednotiť podlahovú plochu, navrhnuť na mieru mobiliár, graficky spracovať časovú os a ako osvetlenie použiť výrazný prvok v podobe lomennej krivky, ktorá nepriamo odkazuje na pôvodné lezecké cesty na Lomnický štít. Najvýraznejším a najcharakteristickejším prvkom sa však stali obklady stien, kde štúdio aplikovalo drevovláknitú dosku Valchromat. Význam dosky, ktorej model vytvorili v digitálnej podobe, spočíva v tom, že nevyžaduje žiadnu povrchovú úpravu, keďže už má svoj odtieň. Dosky sú pritom vymeniteľné a majú tvar polygónov, čím pripomínajú skalné útvary.

Finálny návrh, ktorý v súťaži INSAID AWARDS 2020 obsadil tretie miesto, bol pritom zo strany štúdia odvážnym počinom. S pôvodným riešením interiéru budovy, ktorú v tridsiatych rokoch minulého storočia navrhol architekt Dušan Jurkovič, sa totiž štúdio navonok úplne rozišlo, pričom jediným motívom, ktorý zanechalo, boli mramorové obklady. „Pre nás bolo náročné k projektu pristúpiť, lebo sme Jurkovičov návrh nechceli kopírovať, ale nechceli sme sa od jeho konceptu ani príliš vzdialiť,“ vraví Michaela. „Rozhodli sme sa, že sa k nemu priblížime tak, že návštevníkom ponecháme čistý Jurkovičov pohľad,“ hovorí.

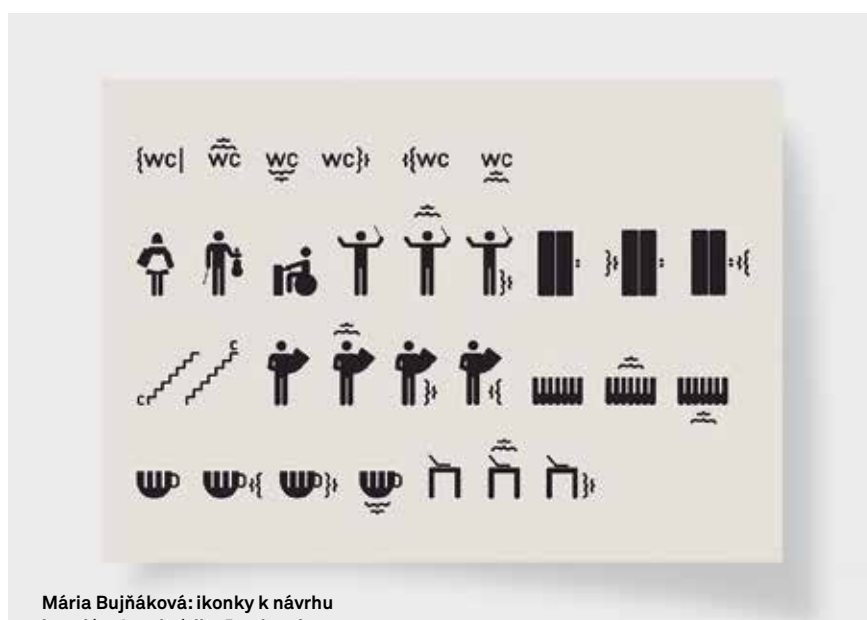
Pri návrhoch museli okrem estetických kritérií do úvahy brať aj funkčnosť a odolnosť, a to tak, aby stanica odolala silným vetrom a tuhým mrazom. „Celý projekt vnímame ako srdcovku,“ hovorí Patrik. „Návrh sme mohli zrealizovať až do poslednej možnej miery s minimom ústupkov a kompromisov, čo nie je bežné. Museli sme však riešiť aj úplne iné otázky. Nemyslím tým len výber materiálov, nastavenie osvetlenia a ďalších funkčných prvkov, ktoré musia vzájomne komunikovať, ale aj to, že dielo obsahuje akýsi neviditeľný, podprahový poriadok. Mám tým na mysli pragmatický prístup k financiám, ekológii, ergonómii a komunikačným zónam,“ vysvetľuje Patrik.

Jednota tvaru a ducha

Furnicoolture je dnes už stabilná dizajnerská značka. Svedčia o tom jednotlivé projekty či skutočnosť, že sa kolektív po novom rozšíril o externistov, ale aj sieť kontaktov, vďaka ktorej členovia získavajú nové zákazky – Patrik cez svoju dlhoročnú klientelu, Mária vďaka spolupráci s organizáciami Creative Industry Košice a Visit Košice a Michaela zasa prostredníctvom projektov s univerzitami.

Všetci traja sa pri prehodnocovaní súčasnej situácie pritom vracajú aj k dobe, kedy štúdio zakladali. „Furnicoolture sme zakladali asi v tej najideálnejšej dobe, ale aj tak to spočiatku nebolo jednoduché,“ hovorí Mária. „Košice nie sú tak vyvinuté ako západná časť Slovenska. Vždy tu prevládala názor, že načo je niekomu dizajnér, keď si každý dokáže urobiť veci sám, alebo že to za nás robí počítač. Klientov sme preto museli často edukovať, čo nám zabralo veľa energie. Mnohí ľudia však dodnes nepoznajú základnú definíciu, čo je dizajn,“ hovorí Mária.

Priznáva, že situácia sa po rokoch zlepšila a už aj v Košiciach sú dizajnéri vyhľadávaní čoraz širšou klientelou. „Určite sa to zlepšilo, no nájsť zákazníkov stále nie je také jednoduché. Veľa ľudí si myslí, že dizajn je len o tom, aby niečo pekne vyzeralo,“ dodáva Michaela.



Mária Bujňáková: ikonky k návrhu interiéru Letohrádku Dardanely v Markušovciach, 2015.

Michaela, ktorá bola zároveň kurátorkou výstavy, si preto aj v kurátorskom texte položila otázku, čo je to dizajn. Výstava, ktorá bola podľa zamerania štúdia rozdelená do troch miestností na tri sekcie – interiérový, produktový a grafický dizajn – bola súčasne doplnená aj o navonok nepodstatné položky, ako sú recyklovateľné kartónové krabice, pásky či výstelkové papieriky.

Spôsobom inštalácie tak štúdio Furnicoolture návštevníka konfrontovalo aj s vlastnou predstavou o dizajne. Lebo ten nezahŕňa len produkt, ale aj všetko, čo sa za ním ukrýva: na jednej strane napríklad počiatočný impulz, nápad, technické výkresy, estetické prevedenie, na druhej strane zasa správne fungovanie, komunikáciu so zákazníkom či úsmev na tvári, ktorý produkt vyčarí. „Mne dizajn pripomína, že je to kalokagatia. Krása, jednota tela, dizajnu, tvaru, vzhľadu a ducha. Pod tým vidím funkciu, rozmery a faktické špecifiká, ako sú materiály, povrchy. A tiež ekologické a politické otázky. A napokon aj koncepčné otázky, ktoré možno nie každý dešifruje, ale sú tam,“ vraví Michaela. ■

Dávid Gabera je historik a teoretik umenia. Zaoberá sa umením 20. storočia a súčasným umením. Pôsobí ako výtvarný kritik a novinár.

Kristína Bartošová:

Baví ma vytvárať pre klientov celý vizuálny svet

Text Gabriela Ondrišáková

Foto archív Kristíny Bartošovej



Kristína Bartošová (1986) je slovenská grafická dizajnérka a art directorka. Vyštudovala vizuálnu komunikáciu na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2006 – 2011) a od ukončenia štúdia žije a pracuje v rakúskom Grazi. Spolupracuje s viacerými významnými klientmi ako *The New York Times* či Universalmuseum Joanneum Graz a za svoju tvorbu získala niekoľko domácich aj zahraničných ocenení ako sú German Design Award, Green Panther, Joseph Binder, BCM. V súťaži Národná cena za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn bola členkou medzinárodnej poroty.



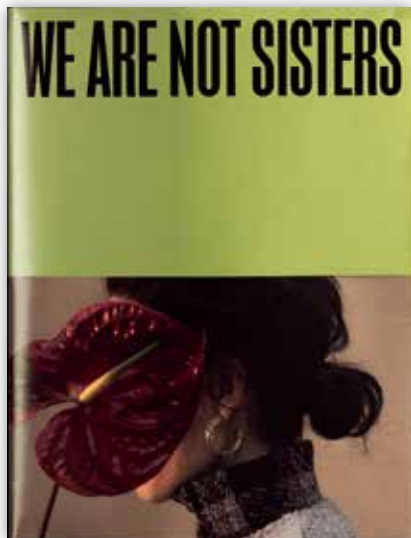
Das Museums-Magazin,
časopisy pre Universalmuseum
Joanneum Graz, 2017.



Ako hodnotíte túto skúsenosť porotkyne?

↓

Bola to pre mňa naozaj fantastická skúsenosť. Na Slovensku síce už nežijem vyše desať rokov, ale veľa dizajnérov aj dizajnérskych štúdií sledujem a do Národnej ceny za dizajn pravidelne prihlasujem svoje práce. Teraz som, naopak, mala možnosť zúčastniť sa súťaže aj z druhej strany a vidieť „naživo“ práce, ktoré som predtým videla len na internete. Bolo skvelé dozvedieť sa o nich viac v kontexte a zároveň aj získať prehľad o súčasnom slovenskom grafickom dizajne. V tomto ročníku veľmi pozitívne hodnotím snahu prepojiť akademickú a komerčnú sféru. Nie každý akademický dizajn musí byť dobrý, rovnako ako aj komerčná práca môže byť inteligentná. Ešte z čias štúdia na Vysokej škole výtvarných umení si v komunite grafických dizajnérov pamätám delenie na tieto dva tábory a nikdy som tomu nerozumela. Sme malá krajina a nemá zmysel medzi sebou bojovať a zaoberať sa maličnosťami. Venovať pozornosť rôznym oblastiam dizajnu je prospešné a pomáha to nielen motivovať a zviditeľňovať rôznych dizajnérov s rôznym zámerom a talentom, ale hlavne to vysiela odkaz, že dobrý dizajn nemá len jednu formu. Názor, že hodná ocenenia je napríklad



Vizuálna identita a webdizajn značky
We are not sisters, 2015 – 2019.



len umelecká monografia a nič iné, je podľa mňa najlepšie nechať v minulosti. Ja osobne som vždy zastávala názor, že najlepší dizajn vzniká zo stretu a diskusie ľudí z rôznych zázemí. To by ale nefungovalo, keby súťaž vyzdvihovala len jednu z mnohých foriem diskusie, a preto je výborné, že sa ceny získavajú v rôznych kategóriách, ako napríklad Identita, Kampaň, Digitál, Plagát a vizuál, Knihy a publikácie, Priestor a pod. Dúfam, že to nakopne dizajnérov aj agentúry, aby navzájom priblížili akademickú aj komerčnú oblasť a učili sa jeden od druhého.

Aká bola podľa vás úroveň prihlásených prác do tohtoročnej Národnej ceny za dizajn? Bolo ťažké vybrať nominácie a ocenených?

↓

Úroveň bola celkovo veľmi vysoká. Naozaj sme videli veľmi veľa kvalitných prác s prekvapujúcim nápadom a citom pre detail. Najviac zastúpený (asi ako každý ročník) bol knižný dizajn. Povedala by som, že to nahráva tomu argumentu, čo som spomínala vyššie – je to oblasť, na ktorú sa súťaž v minulosti najviac sústreďovala a je to vidno. Netreba to brať zle, ja sama dizajn kníh a časopisov zbožňujem. Ale nie je to tá jediná „správna“ forma dizajnu. V minulosti bola asi najviac viditeľná a na akademickej pôde možno tak trochu uprednostňovaná. Veľa dobrých dizajnérov potom inklinovalo k tomu, že sa viac venovali práve publikáciám alebo identitám a digitálny dizajn bol tak trochu v úzadí. Aj keď to tak už dávno nie je, veď bez internetu sa dnes nikto nikam nepohne, dlhšie trvá, kým sa to prejaví na štruktúre súťaží a na prihlásených prácach. Bolo teda naozaj ťažké vybrať nominovaných a ocenených z kategórie Knihy a publikácie, lebo ich bolo skutočne veľa dobrých. A paradoxne, ťažké bolo nominácie a ceny vybrať aj z kategórie Digitál, lebo tam toho bolo veľmi málo. Objavilo sa aj niekoľko projektov so širším záberom, trebárs kampaň, súčasťou ktorej bol aj skvelý web, ale autori ho do danej kategórie osobitne neprihlásili. Je to škoda! My v porote sme sa preto snažili niektoré práce preradiť, pokiaľ sa dalo, aby v danej kategórii mali väčšie šance na úspech.

Das Museums Magazin, časopisy
pre Universalmuseum Joanneum
Graz, 2016 – 2018.

Ako celkovo hodnotíte grafický dizajn na Slovensku?

↓

Slovenský dizajn je na veľmi vysokej úrovni. Je ťažko generalizovať, lebo každý dizajnér má trochu iný prístup, ale keby som to mala zhrnúť, veľký dôraz sa kladie na písmo a typografiu a na precízne prepracovanie, čo veľmi oceňujem. Slovenský dizajn vzniká väčšinou pre slovenských klientov, a tak ostáva do istej miery v slovenskej dizajnovej bubline, no dokáže si udržať svojský charakter. To je v záplave rovnakosti na sociálnych sieťach veľmi príťažlivé.

Máte skúsenosti aj s podobnými zahraničnými súťažami, či už ako porotkyňa alebo prihlasovateľka?

↓

Doteraz som mala viac skúseností s prihlasovaním hlavne v nemecky hovoriacom regióne, ako napríklad s nemeckou German Design Award alebo rakúskymi Joseph Binder Award a Green Panther. Bola to preto veľká pocta byť v porote v mojej rodnej krajine.

Pôsobíte ako grafická dizajnérka v rakúskom Grazi. Čo vás priviedlo práve sem?

↓

Dostala som sa sem cez Erasmus. Počas školy nám hovorili, že by bolo dobré program využiť a rozšíriť si obzory, ale priznám sa, mne sa najprv veľmi

nechcelo. Nikdy som nemala v pláne odísť z Bratislavy a mala som pocit, že také to obyčajné dovolenkové cestovanie mi stačí. Na Vysokej škole výtvarných umení sme mali na výber niekoľko partnerských škôl. Keďže to bolo asi pred desiatimi rokmi, ešte sa vtedy nedalo tak ľahko pozrieť na sociálnych sieťach profil školy, skontaktovať sa s jej študentmi a rýchlo zistiť, ako to na danej škole funguje. Pri výbere som sa vtedy veľmi ani nezaoberala kvalitou a typom výučby. To sa asi ani nedá zistiť len cez webovú stránku. Späťne, keby sa dalo, asi by som si vybrala inú školu, lebo FH Joanneum v Grazi je postavená diametrálne odlišne od Vysokej školy výtvarných umení. V ročníku je sedemdesiat študentov a nie dvanásť ako u nás a *focus* je tam oveľa viac na praktickú stránku a skupinovú prácu. Mojou prioritou bolo tiež naučiť sa jazyk. Chodila som do anglickej bilingválnej školy a mala som aj z nemčiny celkom dobrý základ. Hľadala som si preto nemecky hovoriace mesto. Na výber boli len dve – Dortmund a Graz, tak som sa rozhodla pre to druhé. Napriek všetkému som každopádne veľmi rada, že to takto vyšlo a že som získala niečo z oboch prístupov.

Pre akých klientov pracujete najčastejšie?

↓

Keď robím sama, pracujem najčastejšie na identitách pre menšie alebo

stredne veľké firmy, či už lokálne alebo medzinárodné. Taktiež často pracujem na *letteringoch* pre väčšie spoločnosti, napríklad pre Spotify. Posledné tri roky som však oveľa častejšie spolupracovala s americkými agentúrami, kde sú nielen oveľa väčší klienti, ale aj úplne iné *budgety* a možnosti. Môj najobľúbenejší klient z tých posledných bola značka Symbol, pre ktorú som pracovala s americkou agentúrou High Tide. Firma Symbol sa špecializuje na výrobu úložných systémov na platne, gramofóny, reproduktory a inú zvukovú techniku – skrátka všetko, čo každý správny audiofil potrebuje. Ich nábytkové zostavy sú vyrobené z masívneho dreva a dajú sa vyrobiť aj na mieru. Všetko je vyrobené tak, aby boli minimalizované vibrácie a zvuk bol čo najlepší. Išlo o *rebranding* ich vizuálnej identity. Tá predošlá nebola zlá, ale nevyjadrovala to, že ide o malú rodinnú firmu, a neodzrkadľovala úplne ani ich vkus a názor. Majitelia firmy sú totiž veľkí hudobní fanúšikovia, zbožňujú modernistický dizajn a ich doterajšia vizuálna identita bola veľmi neosobná. Snažila som sa preto v *redesigne* zachytiť ich pravý charakter a urobiť nadčasový dizajn, inšpirovaný modernou, ale vyhýbajúci sa typickým retro klišé. Zvolili sme silný, na mieru navrhnutý logotyp a značku v kombinácii s jednoduchou a nadčasovou typografiou a pestrou, pre modernu typickou farebnou paletou. Ako kontrast





Breathe. Austria, typografia rakúskeho pavilónu na Expo v Miláne, 2015.

sme chceli vo fotografii zachytiť osobitosť, s akou každý milovník hudby pristupuje ku svojej zbierke. Klientovi sme prezentovali niekoľko návrhov, z ktorých bola táto práve najviac *wild card*. Veľmi nás tešilo, že sa rozhodli práve pre tento variant. Určite bola pre nich najväčšou zmenou a vyžadovala si dávku odvahy. Vzájomne sme sa inšpirovali, preto bola táto spolupráca obojstranne veľmi prospešná. Čerešničkou na torte bolo to, že sme spolupracovali s fotografom Ryanom Lowrym, ktorého fotografie sú známe aj z časopisu *Apartamento*, a perfektne sa mu podarilo zachytiť našu víziu.

Ktorú oblasť grafického dizajnu robíte najradšej?

↓

Mám naozaj rada vizuálne identity, lebo do nich sa dá zakomponovať

takmer všetko. Samozrejme, pokiaľ to dáva zmysel a dá sa to argumentovať. Môžem tak vytvoriť písmo na mieru, *lettering*, webstránku alebo publikáciu. Baví ma vytvárať pre klientov celý vizuálny svet, ktorého súčasťou môžu byť všetky vyššie spomínané komponenty. A pri veciach, na ktoré sama nestačím, môžem spolupracovať s inými talentovanými ľuďmi. To ma na tom baví najviac. Vo všeobecnosti si veľa klientov myslí, že sú pripravení na zmenu a na niečo, čo vynikne v mori rovnakosti. No keď príde na lámanie chleba, tak zistia oni aj ja, že vlastne chceli len malú zmenu. Malé zmeny ma ale nelákajú. Nebaví ma robiť veci, ktoré som už videla a ktoré si nedajbože klient vie predstaviť a v hlave nadizajnovať. Mám rada výzvy, a tým pádom často navrhujem veci, ktoré možno klient nemal v pláne. Samozrejme, že to musí sedieť na rozpočet a byť v danom momente realizovateľné. Ale najviac ma baví, keď môžem dizajnom primáť klienta pozrieť sa na svoju firmu z iného pohľadu. Urobiť niečo, čo ešte nevideli, a niečo, čo možno vyžaduje veľkú dôveru k mojej práci, ale inšpiruje ich. Snažím sa ku každému projektu pristupovať s citom a nevnútiť klientom niečo, čo u nich a ľuďom naokolo nerezonuje. Väčšinou sa mi v tom darí nájsť rovnováhu.

Vašu prácu poznáme napríklad aj z Národnej ceny za dizajn – Komunikačný dizajn v roku 2016, kde ste mali vystavené propagačné materiály *Das Museums-Magazin* (2016 – 2018), ktoré ste robili pre Universalmuseum Joanneum v Grazi. Ako ste sa dostali k tejto zákazke? Ako spätne hodnotíte túto spoluprácu?

↓

Das Museums-Magazin bola séria troch časopisov vychádzajúcich raz ročne. Spolu s Joanneom ich písalo a vydávalo združenie autoriek Eat Write Live, ktoré v Grazi vydali niekoľko úspešných cestovných bedekrov. Joanneum si bedekre všimlo, a keďže chceli svoje múzeá priblížiť nielen turistom, ale aj iným cieľovým skupinám, vymysleli si formát malého a príťažlivého časopisu, ktorý stručnou a pútavou formou hovorí o programe na budúci rok. Eat Write Live ma oslovili a ja som tak mala na starosti vizuálnu stránku



Písmo Sestra použité v novinách
New York Times, 2016.



Vizuálna identita obchodu Sestra v Grazi
a rovnomenné písmo, 2016 – 2019.

časopisu – od layoutu až po ilustrácie. Spolupracovať externe s takou veľkou a konzervatívnou inštitúciou ako Universalmuseum Joanneum však nebolo bez prekážok. Pod Joanneum totiž patrí trinásť múzeí a my sme naše návrhy museli konzultovať nielen s vedúcim každého jedného, ale aj s hlavným vedením Joannea a ich grafickým oddelením. Tí nás mali v zuboch, lebo sme si mohli dovoliť vybočiť z inak veľmi prísneho vizuálneho systému. Bolo potrebné veľa presviedčať a argumentovať, lebo samotné vedenie zrazu zistilo, že nie je pripravené na niečo také prístupné a pre nich netradičné, v polovici

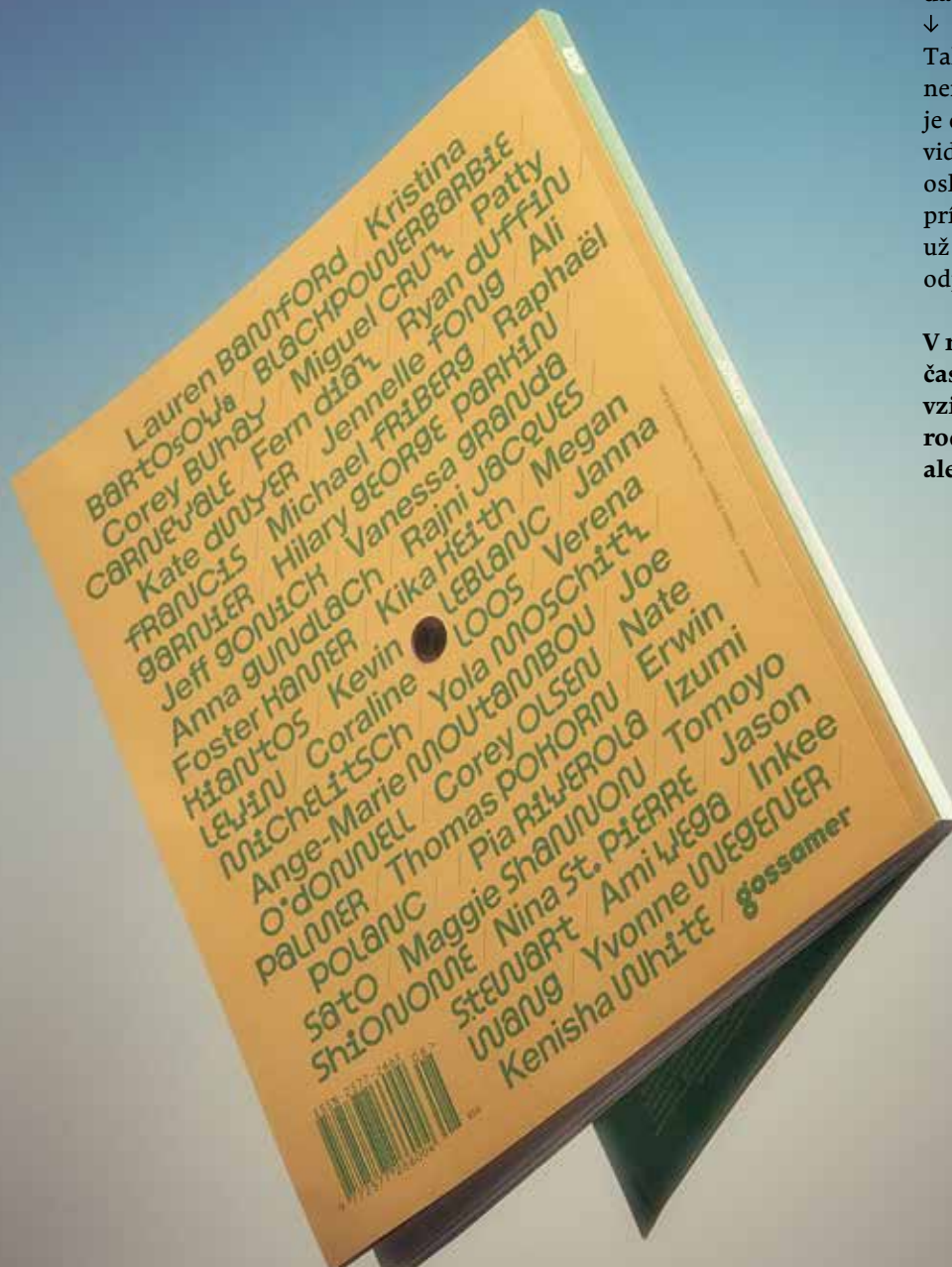
projektu zrazu chceli zmeniť tón na oveľa strohší. My sme ale zvládli udržať smer, čo je na výsledku vidieť. Doteraz ma teší, ako je časopis štylisticky koherentný. Niekedy sa naozaj oplatí byť tvrdohlavý. Po prvom ročníku, keď sme s časopisom vyhrali niekoľko národných aj medzinárodných súťaží a dostali veľa pozitívnych ohlasov, klient videl, že to stálo za to, a spolupráca bola potom trochu jednoduchšia.

Robili ste aj vizuálnu identitu pre množstvo menších lokálnych firiem z Grazu, ako napríklad obchod Sestra (2016 – 2019), FELL salón (2016 – 2019), cukrárne Mehlspeisenfräulein a Kern (2015 – 2022), štúdio estetickej medicíny Cosmetic Point (2020) a ďalšie. Vyhľadávajú vás títo klienti sami?

↓

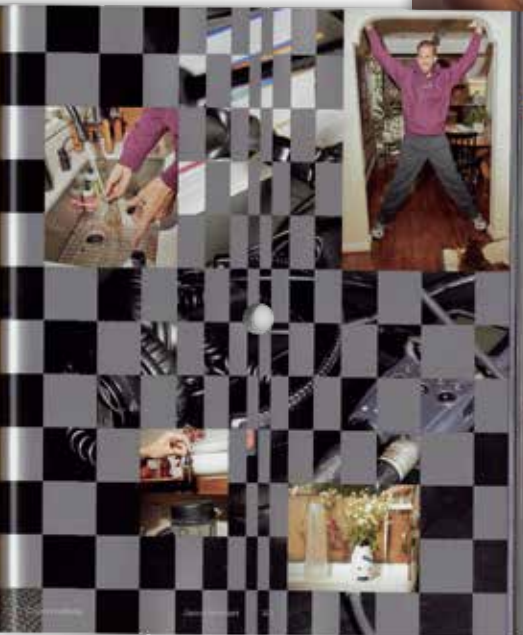
Tak určite. Kreatívne *pitche* a súťaže nerobím. Mám šťastie, že môj *network* je dostatočne veľký a moje práce viditeľné, že klienti ma buď väčšinou oslovia priamo, alebo niektoré zákazky prídu cez mojich spolupracovníkov, či už fotografov, *copywriterov* alebo ako odporúčania od iných dizajnérov.

V rámci tvorby vizuálnej identity často robíte aj *lettering*, z čoho vzišlo aj viacero vašich písomných rodín, ako napríklad Sestra alebo Billy. Bolo aj vašim plánom





Vizuálna identita značky SIJO, 2021.



Editoriál časopisu Gossamer, 2018 – 2022.

urobiť ucelené fonty alebo vznikli skôr zhodou okolností?

↓

V prípade písma Sestra (2016) som chcela urobiť jednoduchú identitu založenú len na *eye-catching* typografii. Bola to vtedy skôr náhoda. Mala som istú predstavu, ako by mal daný font vyzerať, ale nenašla som žiadny, ktorý by mal na sto percent ten *vibe*, ktorý som hľadala. Spravila som najprv len logo, ale keďže som to chcela nechať len veľmi minimalistické, aby vyznela pestrosť ich módy, identita naozaj stála a padala na písme na mieru. Preto som sa ho rozhodla dokončiť. V portfóliu som vtedy však žiadny font nemala, a preto by mi asi len ťažko niekto dal zákazku na *custom* písmo. Išla som skôr na vlastnú päsť, písmo dokončila a navrhla to klientovi. *Budget* na exkluzívnu licenciu nebol, z dobrej vôle som font teda nezverejnila. Na písme Billy (2018) som zas spolupracovala s maďarským písomným dizajnérom Adamom Katyim, ktorý mi pomáhal aj s tvorbou písma Sestra. Logo bolo vtedy od klienta a my sme dokreslili zvyšné písmená. Takže aj, aj.

Kto okrem pôvodných klientov najčastejšie používa vaše fonty?

↓

Takmer nikto! Väčšinu žiadostí slušne odmietam. Z času na čas ale príde projekt, ktorý ma upúta, a v takom prípade font veľmi rada licencujem. Jedným z takýchto bola úžasná ponuka z *New York Times*. Písmo Sestra bolo použité vo vydaní *The Lives They Lived* (2016) – poslednom čísle nedeľného časopisu v roku, venovanom pamiatke významných osobností, ktoré v danom roku odišli. Existujúci základ som tak v rámci spolupráce doplnila o ďalšie rezy a množstvo nových ligatúr a alternatívnych znakov. Mám v pláne svoje fonty publikovať, ale chcela by som ich aj dobre odprezentovať a zatiaľ to jednoducho nie je prioritou.

Jednou z vašich zaujímavých realizácií bolo aj vytvorenie identity, typografie a loga pre rakúsky pavilón na Expo v Miláne 2015 – Breathe. Austria (2015).

Kto vás oslovil s touto zákazkou?

↓

Na tomto projekte som pracovala ešte v rámci môjho *full-time jobu*



Webdizajn – fotograf Juraj Bartoš, 2019.



Vizuálna identita a webdizajn
firmy Symbol, 2022.

v rakúskej agentúre En Garde, ktorú vtedy, myslím, najali priamo architekti pavilónu.

Ako sa vám spolupracuje so zahraničnými klientmi – vydavateľmi, firmami, inštitúciami? Majú odlišné požiadavky v porovnaní so slovenskými? Dávajú vám viac voľnú ruku pri tvorbe?

↓

Je to skôr o ľuďoch a vzájomnej dôvere ako o geografii. Aj keď určite záleží aj na tom, koľko toho klienti videli a aká je ich tolerancia na neočakávané. Paušálne povedané – zoberme si napríklad *branding* – klient z New Yorku asi videl viac netradičných vecí ako klient z malého štajerského mestečka, a o to vyššia je jeho tolerancia voči experimentom. Rovnako by sa dali určite porovnať napríklad Bratislava a Košice s nejakým menším mestom. Jeden z projektov, kde som mala obrovskú slobodu, bol *branding* a kampane pre slovenskú módnou značku We Are Not Sisters (2015 – 2019). Takže človek teoreticky ani nemusí ísť ďaleko, aby našiel odvážneho klienta, ale niekedy to pomôže. So slovenskými klientmi mám vlastne najmenej skúseností. Pracovala som ešte počas štúdia ako webdizajnérka, ale to bola trochu iná doba a už si to, úprimne povedané, ani veľmi nepamätám. S klientmi som tam nemala priamy kontakt, všetko to išlo cez agentúru, s ktorou som vtedy pravidelne spolupracovala, a tým som nemala veľa možností ovplyvniť, čo klient vôbec požaduje. Ono to staré dobré „the brief is always wrong“ totiž naozaj platí. Často klienti prídu so zadaním, ale v konečnom dôsledku je potrebné ho upraviť. ■

Gabriela Ondrišáková je historička umenia, pracuje v Slovenskom múzeu dizajnu SCD ako kurátorka zbierky komunikačného dizajnu.

Vstúpte prvýkrát v histórii do spoluvlastníctva s nami



J&T ARCH INVESTMENTS

Fond, ktorý znamená investičnú životnú zmenu.

J&T BANKA EXPERT
NA INVESTÍCIE

UPOZORNENIE Uvedené údaje sú len informatívne. S investičnými nástrojmi je spojené riziko kolísania aktuálnej hodnoty investovanej sumy a výnosov z nej a nie je zaručená návratnosť pôvodne investovanej sumy. Uvedený materiál predstavuje zhrnutie J&T INVESTIČNÍ SPOLEČNOSTI, a. s., ako obhospodarovateľa investičného fondu kvalifikovaných investorov, ktorý vychádza z aktuálne dostupných informácií v čase jeho zhotovenia. Fond je fondom kvalifikovaných investorov podľa zákona č. 240/2013 Sb. zákon o investičných spoločnostiach a investičných fondech a jeho akcionárom sa môže stať výhradne kvalifikovaný investor podľa § 272 tohto zákona. Žiadna z informácií uvedených v tomto oznámení nie je mienená a nemôže byť považovaná za analýzu investičných príležitostí, investičné odporúčania alebo investičné poradenstvo. Materiál nie je návrhom na uzavretie zmluvy ani ponukou na kúpu či na úpis. Oznámenie má iba informatívny charakter a jeho účelom je poskytnúť investorom základné informácie. Účelom nie je nahradiť štatút alebo poskytnúť jeho komplexné zhrnutie. Štatút fondu je k dispozícii na webových stránkach administrátora www.jtis.cz alebo v sídle J&T BANKA, a.s. pobočka zahraničnej banky. Informácie o očakávanom výnose nie sú spoľahlivým ukazovateľom skutočnej budúcej výkonnosti. Pre získanie čistých hodnôt výnosov musí investor zohľadniť najmä poplatky a prípadnú mieru zdanenia, ktorá závisí od osobných pomerov investora a môže sa meniť.

11 September
2001



MYKOLA KOVALENKO: PRI PÔSOBNÍ V POROTÁCH CÍTIM VIAC ZODPOVEDNOSTI AKO PRI SAMOTNEJ TVORBE

Text Zuzana Uhalová
Foto Alexander Antonov

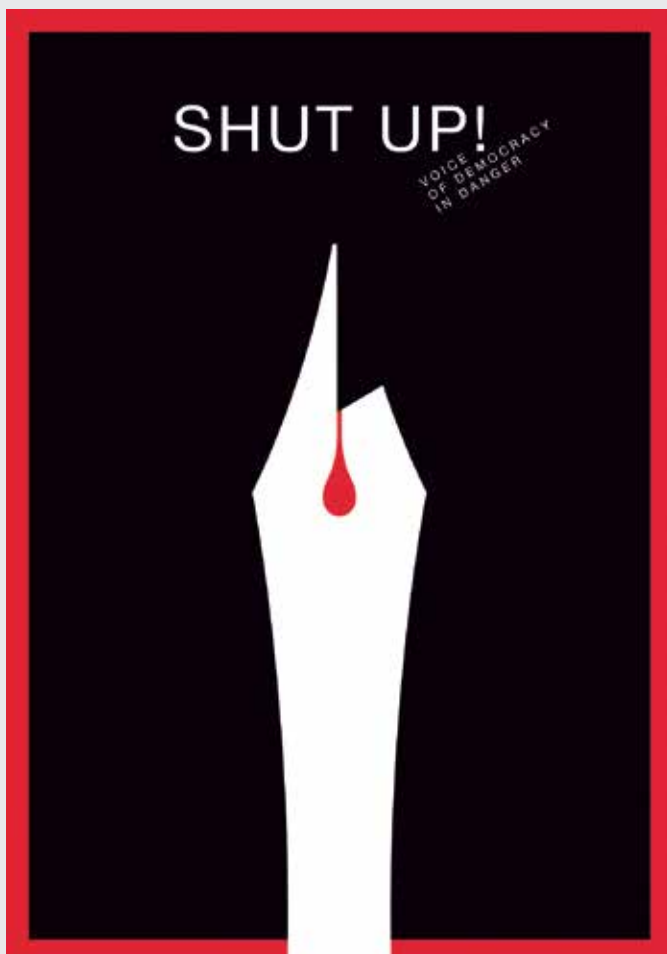
Každý deň jeden plagát. To nie je iba projekt, je to aktuálna osobná misia ukrajinského grafického dizajnéra Mykolu Kovalenka. Na Ukrajine pracoval pre medzinárodné reklamné agentúry ako napríklad Saatchi & Saatchi, dnes vedie svoje vlastné štúdio Mykola Kovalenko Studio na Slovensku, kde žije od roku 2015. Od začiatku vojny vytvoril okolo 200 plagátov (predpokladaný počet v čase vydania časopisu) a je odhodlaný pokračovať do konca. Napriek tomu, že situácia v jeho rodnej krajine sa nedá z jeho hlavy vytesniť, stále sa venuje aj „bežným“ pracovným povinnostiam. Pravidelne sa zúčastňuje rôznych dizajnerských súťaží v role porotcu, aktuálne je členom poroty aj v tohtoročnej Národnej cene za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn.





1917 – 2017,
2017.

Shut up!
Voice of
democracy
in danger,
2018.



Momentálne pracujete na projekte, v rámci ktorého vytvárate plagát každý deň vojny. Vyjadrili ste sa v rozhovore pre *Denník N*, že je to vaša forma boja proti ruskej okupácii. Tých plagátov je (v čase nášho rozhovoru) už vyše 150, plánujete pokračovať až do konca vojny. Nedávno ste zbierku sprístupnili vo forme NFT. Prečo práve tento formát?

↓

Každá pomoc pre Ukrajinu sa ráta. Veľmi ma potešilo, keď moja domovská agentúra EFFE prišla s nápadom zverejniť plagáty aj prostredníctvom NFT formátu. Umenie sa dá ľuďom sprístupniť rôznym spôsobom a digitálny formát je jeden z tých najmodernejších. Myslím, že je fajn, keď si ľudia takto môžu moje práce kúpiť a zároveň prispieť na dobrú vec.

Aký ohlas má váš projekt? Vie sa o ňom na Ukrajine? Vo svete? Aká spätná väzba sa vám dostáva?

↓

Tento projekt má pre mňa hlboký osobný význam. To, že zároveň oslovil aj verejnosť, je skvelé. Ľudia si už moje protivojnové plagáty mohli pozrieť na rôznych výstavách tu na Slovensku, ale aj v zahraničí. Záujem o projekt, zdá sa, pretrváva, keďže ma so žiadosťou o zorganizovanie výstav oslovujú aj ďalší ľudia.

Plagát je vaše obľúbené médium. Aj vo videu k Národnej cene za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn ste povedali, že vám chýbalo viac plagátovej tvorby medzi prihlásenými prácami. V čom ešte spočíva atraktivita tejto formy v dnešnej multimedialnej digitálnej dobe pohyblivých obrazov? Pre diváka aj dizajnéra.

↓

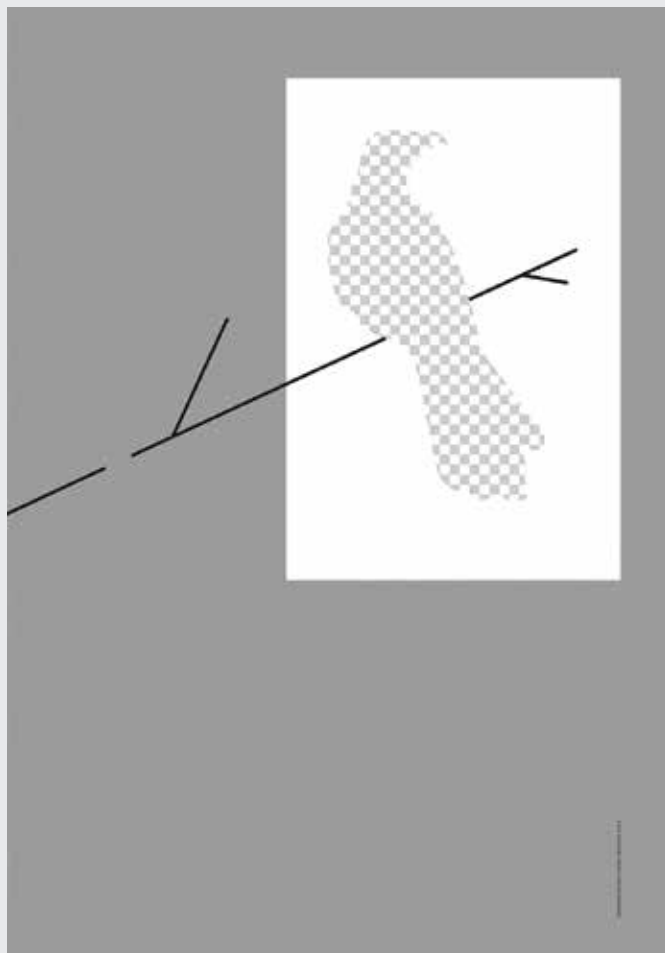
Plagát je pre mňa klasika a zároveň najvyššia forma dizajnu. Jasné, že pribúdajú stále nové a nové digitálne formy. Ale plagát vždy zostane plagátom.

Pre *Love and Lobby* ste nedávno povedali, že je pre vás momentálne problém sústrediť sa na iné projekty práve pre to, čo sa deje vo vašej vlasti. Zároveň však prebiehalo hodnotenie prác prihlásených do Národnej ceny za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn,



The fire,
2018.

Bird,
2020.



kde ste boli pozvaný ako jeden z porotcov. Ako sa vám hodnotilo?

↓

Myšlienky na to, čo sa deje v mojej rodnej krajine, na miesta, kde som vyrastal a tvoril, sa nedajú vytesniť. Ukrajinu mám v hlave stále. Naďalej žijem a tvorím naplno, ale udalosti v mojej krajine ma, samozrejme, ovplyvňujú.

Rolu porotcu ste si vyskúšali už niekoľkokrát na rôznych iných súťažiach. Je niečo, čím sa Národná cena za dizajn odlišuje?

↓

Národná cena za dizajn je v rámci Slovenska zatiaľ najväčšia a najprestížnejšia súťaž, na ktorej som bol porotcom. Mala skvele zvládnutú organizáciu a vďaka pôsobeniu v porote som stretol ďalších naozaj zaujímavých ľudí.

Tento rok sa v Národnej cene za dizajn 2022 – Komunikačný dizajn udiali zmeny. Ozvali sa kritiky na tohtoročnú identitu, ale aj zavedenie poplatkov. Aký máte na toto názor?

↓

Jasné, že každému sa to páčiť nebude. Jednoducho, nedá sa zavádzať všetkým a ja si myslím, že je to tak ok.

Aké sú silné a slabé stránky súčasného slovenského dizajnu podľa prihlásených prác?

↓

Takto všeobecne sa to povedať nedá. Prechádza mi cez ruky veľmi veľa prác a každá z nich je niečím zaujímavá a špecifická. Ja vždy ocením, ak je výsledok inovatívny a nepodlieha aktuálnym trendom.

Líši sa slovenský dizajn od ukrajinského?

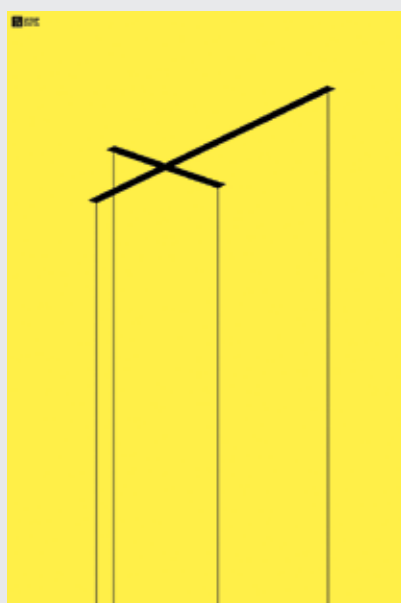
↓

Vzhľadom na našu geografickú aj kultúrnu blízkosť sa nedá hovoriť o žiadnych veľkých rozdieloch. Samozrejme, pri niektorých konkrétnych projektoch rozdiely sú. Ale platí, že na Slovensku aj na Ukrajine je veľa dobrého dizajnu.

Ktorá kategória sa hodnotila najťažšie a ktorá najľahšie? Bolo medzi prácami niečo kontroverzné, na čom ste sa nevedeli zhodnúť?

↓

Najnáročnejšie bolo vybrať najlepšie práce v kategórii knižný dizajn.



Fall Berlin Wall,
2014.

The marionette,
2008.

Falling skies,
2016.

Chernobyl. 20 years
later, 2006.

Shigeo Fukuda,
2009.

Prihlásených prác tu bolo omnoho viac ako v iných kategóriách a všetky mali veľmi vysokú úroveň. O favoritoch sme s ostatnými členmi poroty dlho diskutovali, ale nakoniec sme sa zhodli.

Pre predstavu, ako vyzerá taký výberový proces? Deň „porotcovania“?

↓

Postup je pri väčšine súťaží rovnaký. Všetky práce si pozorne prezrieme, potom vytvoríme *shortlisty* a diskutujeme, až kým sa dohodneme. Musím povedať, že pôsobenie v porotách je u mňa vždy spojené s veľkým pocitom zodpovednosti. Cítim dokonca viac zodpovednosti ako pri samotnej tvorbe.

Existuje podľa vás recept na „výherný“ dizajn?

↓

Dobrý dizajn musí byť inovatívny a presahovať aktuálne trendy. Záleží na každom detaile. Idea, farebnosť, kompozícia, každá čiarka a každé písmeno, všetko musí dávať zmysel.

Aké vlastnosti sú kľúčové pre súčasného dizajnéra?

↓

Najdôležitejší je vzťah dizajnéra k tomu, čomu sa venuje. Ak dizajn miluje, určite sa to prejaví na jeho prácach.

A posledná, osobná otázka, aké máte plány do blízkej budúcnosti? Nejaké nové projekty?

↓

Pokračujem, samozrejme, s mojimi protivojnovými plagátmi. Črtajú sa mi aj nové projekty. Chcem napríklad urobiť výstavu plagátov, ktoré budú na maliarskom plátne. ■

Zuzana Uhalová absolvovala štúdium na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU v ateliéri Písmo. Dva roky sa venovala vzdelávaniu v marginalizovaných komunitách v rámci programu Teach for Slovakia. Dnes sa okrem grafického dizajnu venuje aj vytváraniu edukačných materiálov.

Zdroje:

<https://dennikn.sk/2780344/pero-je-moj-kalasnikov-ale-keď-bude-treba-pojdem-branit-svoju-krajinu-hovori-ukrajinsky-dizajner-mykola-kovalenko/>

<https://loveandlobby.com/ukrainetalent-mykola-kovalenko-the-cultural-impact-designer-2/>

des-
ignblok
22

Prague International Design Festival
www.designblok.cz

5. – 9. 10. 22

Designblok



e

s

Oficiální dodavatelé: Acqua Panna / San Pellegrino, Andaz Prague, GPS legal, Make-Up Institute Prague, Orea Hotels & Resorts, Toni&Guy, Vinařství Šilová **Designblok podporují tyto instituce:** Bulharský kulturní institut, Česká centra, EUNIC – European Union National Institutes for Culture, Goethe-Institut v Praze, Institut Liszta, Maďarské kulturní centrum Praha, Italský kulturní institut v Praze, Městská část Praha 5, Polský institut v Praze, Portugalské centrum v Praze, Rakouské kulturní fórum, Uměleckoprůmyslové museum, Velvyslanectví Nizozemského království **Mediální partneři:** ARCHITECT+, ART ANTIQUES, Deník N, EARCH.cz, ELLE Decoration, Marianne Bydlení, Radio 1 **Zahraniční mediální partneři:** Atrium, Designum, SaB, TOP Fashion

Partneři:

Hlavní mediální partneři:

Zahraniční hlavní mediální partner:

Generální mediální partner:

Hlavní partneři:

Generální partner:

Cimex
IKEA ČR
Ministerstvo kultury ČR
Veolia Česká republika

CZECH
DESIGN

dolcevitá

ELLE

Forbes

REFLEX

de
zeen

Česká televize

PRAHA
PRAHA
PRAHA
PRAHA

HYUNDAI

ERSTE
Premier





VIEDENSKÝ SOCIÁLNY PODNIK EOOS NEXT

Rozhovor s Lotte Kristoferitsch

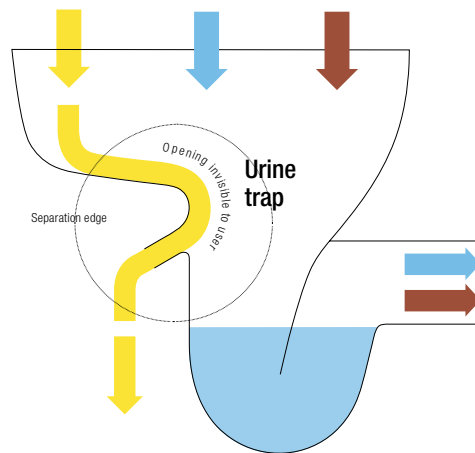
Text Klára Prešnajderová

Foto EOOS NEXT

Štúdio EOOS NEXT vzniklo v roku 2020 ako samostatný projekt renomovaného viedenského dizajnerskeho štúdia EOOS Design so zameraním na páľčivé environmentálne a sociálne témy, ako sú klimatická kríza, trvalo udržateľné využívanie prírodných zdrojov či sociálne vylúčenie. K zásadám tohto sociálneho podniku (ako sa EOOS NEXT zvykne označovať) patria stratégie podporujúce cirkulárnu ekonomiku, spolupráca s lokálnymi výrobcami, ako aj zdieľanie vlastných konceptov cez voľné licencie. Jeho zakladateľ, dizajnér Harald Gründl sa so svojimi spolupracovníkmi pritom opiera o idey rakúskeho dizajnéra a teoretika Victora Papaneka a jeho požiadavku na ekologický a sociálne zodpovedný dizajn pre tretí svet a znevýhodnené skupiny. Štúdio EOOS NEXT sa za posledné roky prezentovalo na mnohých prestížnych podujatiach ako Vienna Biennale for Change (2021), Vienna Design Week (2021), Circular Culture Fest (2022) a nedávno aj na výstave Slovenského centra dizajnu Materialisti (4. mája – 10. júla 2022, Galéria dizajnu Satelit, Bratislava), ktorá bola zaradená do programu New European Bauhaus Festival. Rozhovor s Lotte Kristoferitsch vznikol pri príležitosti prednášky o filozofii a projektoch štúdia EOOS NEXT, ktorá sa konala 10. júla 2022 na výstave Materialisti.



Toaleta Laufen save!
© Laufen



Princíp technológie Urine Trap.
© Grafisches Büro

Lotte Kristoferitsch v súčasnosti riadi spolu s Haraldom Gründlom EOOS NEXT. Pred jeho založením sa podieľala na architektonických a dizajnerských projektoch štúdia EOOS Design a od roku 2016 v ňom viedla tím zapojený do projektu Reinvented Toilet Challenge. Zároveň pôsobila ako projektová manažérka pre domáce a zahraničné výstavy, okrem iných bola zodpovedná za účasť štúdia na La Biennale di Venezia (2016), Vienna Biennale for Change (2019) a Triennale di Milano (2019).

Lotte Kristoferitsch.
© EOOS NEXT



Ako by ste charakterizovali EOOS NEXT? Ako a kedy sa to celé začalo?

↓
Štúdio EOOS NEXT vzniklo v roku 2020 ako sociálny podnik dizajnerskeho štúdia EOOS Design, ktoré založili v roku 1995 Martin Bergmann, Gernot Bohmann a Harald Gründl. EOOS NEXT je samostatný podnik zameraný na priemyselný dizajn, ktorý zastrešuje aktivity EOOSu spojené so sociálnymi otázkami a otázkami trvalej udržateľnosti.

Vo svojich projektoch reagujete na veľké výzvy dnešného sveta ako klimatická kríza, trvalo udržateľné využívanie zdrojov, hygiena alebo mobilita. Ako vnímate vašu úlohu v spoločnosti, resp. úlohu dizajnéra vo všeobecnosti?

↓
Ťažisko našej činnosti spočíva v dizajne pre základné potreby krajín tzv. globálneho juhu, konkrétne nás zaujímajú témy ako decentralizované zásobovanie elektrinou, vodou, riešenia v oblasti hygieny, mobility, potravinovej bezpečnosti a zdravia. „Dizajn pre ostatných 90 percent spoločnosti“ požadoval dizajnér a teoretik dizajnu Victor Papanek, ktorý svojou knihou *Design for the Real World* (Dizajn pre reálny svet) už pred päťdesiatimi rokmi pripomínal dizajnérom a dizajnerkam ich spoločenské poslanie. EOOS

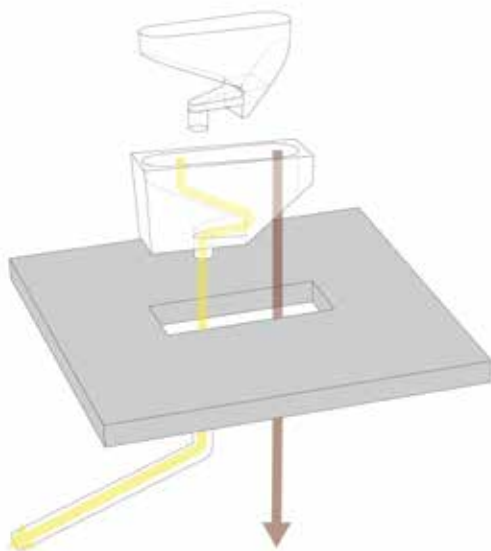
NEXT spolupracuje s mnohými medzinárodnými akademickými výskumnými inštitúciami, pričom my prenášame výsledky ich výskumu do dizajnerských prototypov. Tie sa priamo v teréne testujú s miestnymi partnermi a predstavujú tak východisko pre možnú priemyselnú výrobu.

Určujete si témy nových projektov sami alebo ide vždy o zákazky?

↓
Popri výskumných grantoch a priamych zákazkách pracujeme v našom Future Labe aj na projektoch, ktoré sme iniciovali sami, ako napríklad na koncepte pre mobilitu ZUV alebo na projekte šetriacej armatúry Safe Tap. Zdieľanie poznatkov (Open Design) a cirkulárny dizajn (Circular Design) patria k určujúcim hodnotám štúdia EOOS NEXT a často tvoria aj východisko pre proces tvorby.

Zdá sa, že výskum, vývoj a využívanie moderných technológií majú pre EOOS NEXT zásadný význam. Mohli by ste túto fázu vašej práce bližšie opísať?

↓
Naše návrhy sa zakladajú na transformatívnych technológiách a stratégiách. Využívame Rapid Prototyping, čiže technológie ako 3D tlač na výrobu ilustračných a funkčných modelov. Dokážeme tak demonštrovať budúce scenáre či produkty s pozitívnym



ODM (Open Design Mold).
Technický náčrt.
© EOOS NEXT



ODM (Open Design Mold).
Modely jednotlivých komponentov.
© EOOS NEXT

efektom. Technológie testujeme v reálnych podmienkach a ako funkčné prototypy v praxi. Týmto spôsobom ponúkame východisko pre vývoj a priemyselnú výrobu produktov a služieb. Ako štúdio využívame metódy cirkulárneho dizajnu a podporujeme našich partnerov v ich ceste k cirkulárnemu hospodárstvu.

Pri vývoji vašich konceptov nadväzujete rôzne medzinárodné spolupráce. S ktorými inštitúciami/partnermi momentálne kooperujete a ako si ich vyberáte?

↓
EOOS NEXT spolupracuje s mimovládami organizáciami ako Bill & Melinda Gates Foundation (USA) alebo s rakúskym Červeným krížom, taktiež s výskumnými ústavmi ako Georgia Tech Research Institute (USA), Pollution and Research Group na Univerzite KwaZulu Natal (Južná Afrika), Bristol Robotics LAB (GB), CSEM (CH), EAWAG (CH), SLU (SE) a BITS Pilani (India). Mnohé partnerstvá pretrvávajú už roky a rozvíjajú sa od projektu k projektu. Najmä vďaka našej už vyše desaťročnej práci pre Bill & Melinda Gates Foundation sme veľmi dobre medzinárodne zosieťovaní. S novými kontextami prichádzajú nové spolupráce a nápady ukotvené v odlišnom odvetví si tiež vyžadujú partnerstvá. Tie bývajú dôležité aj pri realizácii konkrétnych projektov.

EOOS NEXT sa už istý čas venuje téme hygieny, obzvlášť toaletám. Prečo sa zaoberáte práve toaletami a v čom je váš prístup jedinečný?

↓
EOOS / EOOS NEXT už viac ako desať rokov vyvíja pre Bill & Melinda Gates Foundation toalety separujúce moč. V rámci súťaže Reinvent the Toilet Challenge sa hľadali sanitárne riešenia, ktoré by fungovali aj bez kanalizácie a zásobovania vodou. To by predstavovalo obrovskú pomoc pre miliardy ľudí bez prístupu alebo len s obmedzeným prístupom k funkčným a hygienickým toaletám. Separáciou moču nedôjde k znečisteniu splachovanej vody, ktorú možno priamo v mieste použitia rôznymi prostriedkami vyčistiť a opäť využiť. Zároveň moč spracovaný len niekoľkými jednoduchými krokmi predstavuje hodnotné hnojivo.

Doteraz používané systémy separácie moču však pre EOOS z rôznych dôvodov neprichádzali do úvahy: priveľa pohyblivých častí, potrebná zmena návykov, drahé a na údržbu náročné senzory. To všetko odpadá pri technológii *Urine Trap* založenej na efekte čajníka, ktorú si EOOS nechal patentovať. Keď totiž z čajníka leje veľmi pomaly, tak čaj namiesto do šálky začne stekať dolu po hrdle. Po analýzach rýchlosti toku moču a splachovanej vody sme vyvinuli takú geometriu, na ktorej pomalší moč prilne a obtečie špeciálnu hranu

toalety, zatiaľ čo rýchlejšie spláchnutá voda ponad túto hranu vyšplechne a odvádza sa separátne. Takáto separácia moču prebieha pre užívateľa úplne neviditeľne. Nemusí pritom prispôbovať ani svoje návyky na toaletu. Po niekoľkoročnom výskume možno *Urin Trap* integrovať do rôznych typov toaliet. S modelom *Laufen save!* je naša technológia dokonca dostupná aj v rámci sériovo vyrábaného produktu.

Vaše inovácie v oblasti hygieny a trvalo udržateľného hospodárenia s vodou prinášajú riešenia pre najchudobnejšie regióny, kde nedostatok vody predstavuje jeden z najpálčivejších problémov. Riešite však aj to, či sa vaše koncepty nakoniec dostanú do lokálnej výroby?

↓
Už vyše roka spolupracujeme so švajčiarskymi organizáciami Sandec a Helvetas na koncepte drepiacej toalety, ktorú si vďaka voľnej licencií dokážu miestni remeselníci vyrobiť aj sami. Projekt sa volá ODM – Open Design Mold – a v roku 2021 sme zaň získali ocenenie Green Good Design Award. Minulý rok sa v nepálskej oblasti Chitwan postavilo v jednej dedine desať takýchto toaliet. Tu moč zachytávajú, stabilizujú a po zriedení s vodou využívajú ako hnojivo pre okolité poľnohospodárske plochy, kde pestujú okrem iného pomaranče, karfiol a cesnak.



ZUV (Zero-Emission Utility Vehicle).

© Studio Theresa Bentz



V najnovšom projekte ZUV (Zero-Emission Utility Vehicle) ide o mobilitu. Mohli by ste tento projekt bližšie predstaviť?

↓

ZUV predstavuje mobilitu, inklúziu, nový typ vozidla a produkt, ktorý prináša alternatívne spôsoby výroby vhodné pre cirkulárnu ekonomiku. Naším cieľom pri tvorbe návrhu bolo vyvinúť multifunkčný typ nákladného bicykla na čisto elektrický pohon, ktorý možno vyrobiť jednoducho, lacno a v lokálnych podmienkach. Išlo o zákazku pre Vienna Biennale for Change 2021 vo viedenskom múzeu úžitkového umenia MAK, na ktorej sme spolupracovali so štúdiom The New Raw z Rotterdamu. Tam pomocou priemyselného robota s využitím technológie 3D tlače vyrobili karosériu z 80 kg recyklovaného plastu. Výrobný proces pritom zodpovedal teórii sociálneho filozofa Frithjofa Bergmanna, ktorý pojmom NEW WORK označuje právo ľudí vyrábať si za pomoci digitálnych technológií komplexné produkty na každodenné použitie,

čo im umožňuje vo veľkej miere sa vymaniť zo systému globálneho kapitalizmu. V malom sa už po celom svete praktizuje lokálna digitálna výroba v tzv. Fab Labs. Výrobné zariadenia a *know-how* štúdia The New Raw ponúkajú nevídané možnosti digitálnej fabrikácie na veľkorozmernej 3D tlačiarňi, ako aj nový, z estetickej stránky hodnotný povrch výrobku. Jednotlivé vrstvy sa totiž nakladajú diagonálne, čo umožňuje tlač požadovaného tvaru bez použitia podpier.

Pri produkcii bicykla ZUV ste sa rozhodli pre 3D tlač. Prečo ste stavili práve na túto technológiu?

↓

Obehové hospodárstvo je podstatou pre ekologický spôsob života a udržateľnú výrobu. Štúdio The New Raw využíva pre svoje projekty 100-percentný recyklovaný plast, ktorý opätovne spracúva. Ide pritom o produkt našej konzumnej spoločnosti založenej na vyhadzovaní vecí, konkrétne o plastový odpad zo supermarketov.

ZUV (Zero-Emission Utility Vehicle).
3D tlač karosérie pomocou
robotického ramena.

© The New Raw





ZUV by dokonca bolo za istých okolností možné v rámci lokálneho ekonomického kolobehu, napríklad v špecializovaných servisoch opätovne zomlieť a vytlačiť na 3D tlačiarňi. Dôležitou súčasťou konceptu sú aj doplnkové komponenty, ako kolesá, elektromotor, riadenie a brzdy. Tie sa jednoducho skrutkujú na určené miesta, čím sa nám podarilo zjednodušiť servis, individualizáciu a opravy či úpravy vozidla. V každej krajine sa nachádzajú opravovne bicyklov a motoriek. Lokálne servisy by dokázali ZUV pri využití svojho *know-how* a zásob náhradných dielov aj samy kompletizovať.

Bolo by teoreticky možné vytlačiť si ZUV aj v domácom prostredí?

↓
S konceptom ZUV chceme poukázať na možnosti lokálnej produkcie. Jedného dňa by si karosériu eventuálne mohol vytlačiť každý sám. Dalo by sa to riešiť cez *open-source* licenciu. Momentálne vlastní práva na výrobu, ako aj *know-how* výrobného procesu štúdio The New Raw.

Dnes existuje ZUV iba ako jeden funkčný prototyp. Chceli by ste ho niekedy uviesť aj na trh?

↓
Taký plán určite máme. V posledných mesiacoch sme pracovali na druhom prototypu, ktorý zakúpi viedenské múzeum MAK do svojej zbierky dizajnu. Pri tomto druhom prototypu sa nám podarilo optimalizovať dizajn – prerobili sme napríklad zavesenie kolies a znížili hmotnosť pri tlačí karosérie. Momentálne riešime právne otázky, analyzujeme potenciálne trhy a využitie vozidla.

Aké má EOOS NEXT plány do budúcnosti?

↓
Veľkým cieľom po vyše desiatich rokoch práce na projekte Reinvented Toilets by pre nás boli tisíce našich separačných toaliet v regiónoch, kde dosiaľ chýbajú sanitárne riešenia.

Radi by sme tiež v nasledujúcich rokoch videli niektoré z našich vlastných projektov v praxi. Šetriaca armatúra Safe Tap sa momentálne prerába, aby sa mohlo začať s testami na školách

v Afrike. S jedným z našich škandinávskych partnerov tiež pracujeme na radikálne lacnejšej, inkluzívnej verzii vozidla ZUV pre Južnú Afriku.

V budúcnosti by sme v každom prípade chceli intenzívne spolupracovať s lokálnymi remeselníkmi a podnikmi v regióne globálneho juhu a využívať ich talent, zručnosti a vedomosti pri vývoji nových produktov. Dôležitým predpokladom na to je však iný prístup ku *copyrightom*. Vedeli by sme si tiež predstaviť kanceláriu v regiónoch globálneho juhu. ■

Klára Prešnajderová pôsobí ako odborná pracovníčka vo Výskumno-vývojovom oddelení Slovenského centra dizajnu. Absolvovala doktorandské štúdium na Filozofickej fakulte UK v Bratislave v odbore germanistika – literárna veda. Vo svojom výskume sa venuje najmä reforme umeleckých škôl, umeleckopriemyselnému hnutiu, medzivojnovým časopisom a novej typografii. Je editorkou publikácie *ŠUR. Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1939* (2021). Popri publikačnej činnosti pôsobí aj ako kurátorka.

Od fyziky k umeniu, od dát k obrazu

Text Matej Novotný

Foto archiv Olivie Vane



Informačný dizajn je na Slovensku relatívne málo známa špecializácia. Jeho cieľom je pretvárať informácie do podoby, ktorá je pre ľudské chápanie efektívna. V informačnom dizajne sa spájajú svety grafického dizajnu, dátovej vizualizácie, ale aj informatiky či štatistiky. Počas svojej prednášky v Galérii dizajnu Satelit v Bratislave (18. júna 2022) o tomto transdisciplinárnom odbore rozprávala britská dizajnérka Olivia Vane hneď v dvoch kontextoch: kultúrneho dedičstva a dátovej žurnalistiky.

Olivia Vane je sama príkladom transdisciplinárneho talentu. Na Univerzite v Cambridgei vyštudovala najprv prírodné vedy, potom históriu a filozofiu vedy. Hoci jej doménou je dnes vývoj softvéru, doktorát z umenia získala na povestnej Royal College of Art. Vytvárala diela pre Britskú národnú knižnicu, Inštitút Alana Turinga, svetové múzeá dizajnu Victoria & Albert v Londýne a Cooper Hewitt v New Yorku. Dnes pracuje pre prestížny britský týždenník *The Economist*. Jej tvorba je príkladom inteligentného prepájania rôznych svetov. Predznačuje budúcnosť, v ktorej zanikajú hranice medzi špecializáciami. Do Bratislavy prišla na pozvanie študijného programu Digitálne umenia Vysokej školy výtvarných umení.

Čo je informačný dizajn?

Človek a počítač sú dve veľmi výkonné sústavy na spracovanie informácií, ale sú nútené komunikovať cez úzke hrdlo grafického rozhrania. Edward Tufte, priekopník vizuálnej reprezentácie dát, túto myšlienku publikoval v roku 1989. Dnes, keď na jednej strane máme k dispozícii najpodrobnejší dátový opis sveta v histórii, no na druhej strane bojujeme s ignoranciou a trieštením pozornosti, je význam jeho slov ešte väčší.

V tabuľkách a databázach sme schopní ukladať nepredstaviteľné množstvá dát. No ich prezentácia publiku naráža na fyziologické a kognitívne obmedzenia ľudského vnímania. Vo výsledku sme tak pri komunikácii informácií cieľovej skupine limitovaní časom prijímateľa a priestorom média. Našťastie, poznáme rôzne prístupy, ako tento časopriestor využívať efektívne.

Vizuálna komunikácia skracuje čas potrebný na prijatie informácie využitím symbolov a vizuálneho jazyka, napríklad pri orientačných značkách, logách či piktogramoch. Dátová vizualizácia pozná techniky, ako do rovnakého priestoru vtesnať čo najviac informácií v podobe grafov a diagramov. Vizuálny a verbálny *storytelling* zas predlžuje čas, počas ktorého je divák ochotný venovať nám svoju pozornosť. Kombináciou týchto odborností vzniká informačný dizajn. Spôsob spracovania a prezentovania informácií s dôrazom na zrozumiteľnosť a odovzdávanie vedomostí najčastejšie s využitím grafickej reprezentácie dát.

Od fyziky k umeniu

V tlačenej a hlavne v online forme týždenníka *The Economist* spracúva Olivia rôzne témy do vizuálnej podoby. Tím, ktorého je súčasťou, vytvára komplexné textovo-dátové články aj samostatné tematické podstránky hlavného webu. Jej kolegami sú tradiční novinári, ale aj dátoví analytici a grafickí dizajnéri.

Cesta Olivie Vane do *The Economist* nezačala na výtvarnej ani na žurnalistickej škole. V Cambridgei najprv študovala prírodné vedy: matematiku, chémiu, geológiu a predovšetkým fyziku. Chýbal jej však kontakt so svetom umenia a humanitných vied, tak na vyššom stupni prešla k dejinám a filozofii vedy. Zaujal ju svet vedeckých diagramov, odborných ilustrácií a kartografie.

V kombinácii s mimoškolskou praxou pri tvorbe vizuálov pre študentské a charitatívne aktivity sa tak formoval jej univerzalistický profil. Dá sa povedať, že navzdory vzdelávaciemu systému, ktorý vo Veľkej Británii tlačí (hoci nie tak silno ako u nás) na úzku špecializáciu už od začiatku vysokej školy.

Keď nastúpila na Royal College of Art, už sa sústreďovala na dizajnérske aspekty komunikácie odborných informácií, na prepojenie vedy a estetiky, umenia a dát. V širšom interdisciplinárnom obore, ktorému sa hovorí *digital humanities* a snáď budeme o ňom častejšie počuť aj

Olivia Vane počas prednášky v Galérii dizajnu Satelit v Bratislave.
Foto: Natália Zajačiková



Faces of Sweden. Olivia Vane pre Nordiska museet v Štokholme.

u nás, realizovala výskum prezentácie digitalizovaných artefaktov a ich metadát v muzeálnych zbierkach. Práve tu niekde sa začala konkrétna zameriavať na informačný dizajn.

Programátori v múzeu

Zapájanie digitálnych technológií do muzeálnej praxe má dve podoby. Je to digitalizácia objektov kultúrneho dedičstva: ich snímanie do podoby multimediálnych dát, anotácia a katalogizácia v zbierkových databázach. A potom je to prezentácia takto zdigitalizovaných dát, ich sprístupňovanie laickej i odbornej verejnosti.

Hoci skutočný fyzický artefakt je nenahraditeľný, prezentácia zdigitalizovaných diel má v porovnaní s vystavením fyzických objektov viacero nesporných výhod. Je to napríklad sprístupnenie fyzicky nedostupných diel alebo pohľad na detaily, aké by pri fyzickom vystavení ostali skryté. Medzi pokročilejšie výhody patrí možnosť práce s veľkým počtom diel naraz, vytváranie kontextov a štruktúr v množine artefaktov, interaktívna prezentácia aj zapájanie návštevníka do výstavy.

Rozsiahla digitalizácia diel vytvorila v múzeách nový vďačný priestor na uplatnenie informačného dizajnu. A pomocou algoritmov je možné prezentovať diela inovatívnymi spôsobmi a v iných súvislostiach.

Takto Olivia vytvorila napríklad projekt *Faces of Sweden*, ktorý na časovej osi umožňuje porovnávať dve zvolené historické obdobia pomocou portrétov v zbierkach štokholmského Nordiska museet. Interaktívnou formou môžeme sledovať, ako sa v histórii menilo obliekanie, výber portrétovaných osôb či maliarsky kumšt.

V diele *Dive Into Color* vytvorenom pre Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum v New Yorku zas využila význačné farby v objektoch a návštevníci môžu interaktívne filtrovať objekty podľa farieb a farebných kombinácií. Pre výstavu *Saturated: The Allure and Science of Color* (Nasýtené: Pôvab a veda farieb) zameranú na špecifickú využívanie farieb v dizajne tým vznikol nástroj, ktorý návštevníkom umožnil na obrovskom množstve zdigitalizovaných objektov sledovať farebné princípy opisované na výstave.

Príkladom odhaľovania nových súvislostí vďaka digitalizovaným dátam je projekt vizualizácie priebehu a rozsahu geografického mapovania územia Spojeného kráľovstva. *Ordnance Survey*, ako sa tento prieskum nazýva, mal pôvodne vojenský a neskôr priemyselný účel. Jednotlivé dieliky mapovania vznikali v rôznych časoch a s rôznou periodicitou už od polovice 18. storočia. Samy osebe sú len kúskami historických máp. Avšak ich zasadenie do časového a priestorového kontextu odhaľuje napríklad, ktoré oblasti Spojeného kráľovstva boli v rôznych historických obdobiach v centre vojenského či priemyselného záujmu, do ktorých oblastí a kedy sa rozširovala železnica a s ňou aj priemysel, alebo ktoré oblasti neprechádzali intenzívnym rozvojom a nebolo ich tým pádom treba mapovať tak často.

Odhaľovanie súvislostí ukrytých v obrovských databázach zdigitalizovaných objektov dáva existujúcim dátam pridanú hodnotu. Funguje vďaka dialógu medzi technologickými a kultúrnymi sférami. Z rovnakých princípov vychádza aj informačný dizajn v médiách, ktorému sa Olivia profesionálne venuje dnes.



Dive Into Color nainštalovaný v expozícii Múzea Cooper Hewitt.

Foto: Caroline Koh Smith

Informačný dizajn v médiách

Korene informačného dizajnu treba hľadať v dátovej vizualizácii. Napríklad u Florence Nightingale, priekopníčky v zdravotnej starostlivosti, ktorá v 19. storočí pri snahe vysvetliť britskému parlamentu vplyv zlých hygienických podmienok na úmrtnosť v ich vojenských nemocniciach narazila na typickú prekážku: ľudia vo všeobecnosti nemajú radi čísla. Presvedčila ich, až keď štatistické dáta previedla do vizuálnej podoby grafov, ktorá bola pre armádu a politikov stráviteľnejšia.

Dnes disponujeme takými technikami na zber a uchovávanie dát, o akých sa Florence Nightingale ani nesnívalo. No ľudia naďalej vo všeobecnosti nemajú radi čísla. Najnovšie si dokonca pestujú averziu už aj k súvislejšiemu textu. Musíme byť preto kreatívni, ak chceme efektívne komunikovať témy, ktoré sú zložitejšie, alebo ktoré sa vo významnej miere opierajú o dáta.

Spektrum prístupov informačného dizajnu je pestré. Už aj tradičné rozbitie dlhého textu na kratšie, ľahšie stráviteľné odseky a umiestnenie kľúčových slov na začiatky viet sa dá

považovať za informačný dizajn. Hoci nepracuje s grafikou, je to spôsob podania informácie, ktorý zohľadňuje špecifiká ľudského vizuálneho vnímania v záujme efektivity komunikácie.

Typickými technikami sú potom využívanie vizuálnych pomôcok v podobe máp, grafov a diagramov alebo infografík. Sú to zároveň príklady informačného dizajnu, s ktorým sa stretávame najčastejšie. Sú relatívne jednoduché na výrobu a zároveň z kognitívnej stránky dobre stráviteľné publikom.

Na najpokročilejšom póle spektra nájdeme zložité interaktívne diela, niekedy hraničiace s profesionálnymi analytickými nástrojmi alebo aj videohrami. Môžu to byť až tzv. *serious games*, ktoré sú samostatnou oblasťou spájajúcou herný dizajn a pedagogiku, a ktoré tvoria svojbytný odbor za hranicami informačného dizajnu. Ale sú aj jednoduchšie online hry, ako napríklad *Can You Gerrymander Your Party to Power?*, pomocou ktorej autori z *The New York Times* vysvetľujú relatívne komplikovanú tému *gerrymanderingu*, čo je manipulácia volebných výsledkov cieľným prekresľovaním hraníc volebných obvodov.

Olivia ukazuje prototyp dizajnu
pre článok o najhranejších
pesničkách a ich jazykoch.

Foto: Natália Zajačiková

Remix

2017-07-19 -
2017-07-26 -
2017-08-02 -
2017-08-09 -
2017-08-16 -
2017-08-23 -
2017-08-30 -
2017-09-06 -
2017-09-13 -
2017-09-20 -
2017-09-27 -
2017-10-04 -
2017-10-11 -
2017-10-18 -
2017-10-25 -
2017-11-01 -
2017-11-08 -
2017-11-15 -
2017-11-22 -
2017-11-29 -
2018-01-05 -
2018-01-12 -
2018-01-19 -
2018-01-26 -
2018-02-02 -
2018-02-09 -
2018-02-16 -
2018-02-23 -
2018-03-02 -
2018-03-09 -
2018-03-16 -
2018-03-23 -
2018-03-30 -
2018-04-06 -



Vizualizácia máp v Ordnance Survey.
Olivia Vane pre Alan Turing Institute.

Skúsenosti z *The Economist*

Informačnému dizajnu sa Olivia venuje v týždenníku *The Economist* sama. Je súčasťou tímu dátovej žurnalistiky, ktorý má asi tridsať členov. V rovnakej miere sú medzi nimi zastúpené tri skupiny odborníkov. Jednou sú dátoví novinári, ktorých primárnymi nástrojmi sú štatistika a databázy. Ich úlohou je analyzovať údaje, spracúvať ich, sprístupňovať, hľadať v nich poznatky. Výtvarníci v tíme dávajú výstupom grafickú podobu, zameriavajú sa na estetiku výsledku a grafický dizajn. A do tretice odborníci na interakciu majú na starosti návrh, funkčnosť a programovanie výstupov.

Žiadna zo špecializácií nie je exkluzívna, zdôrazňuje Olivia. Neexistujú tu ostré hranice medzi oblasťami programátorov, grafických dizajnérov a dátových analytikov. Aby navzájom vedeli spolupracovať, musí mať každý prehľad o postupoch, terminológii a princípoch z domén svojich kolegov. Nie je raritou, že dátového novinára robí pôvodom informatik alebo že z dizajnéra sa postupne stáva programátor.

Témy, ktorým sa v *The Economist* venujú, siahajú od vážnych, ako napríklad mapovanie vývoja pandémie Covid-19, po oddychové v podobe analyzovania najpopulárnejších hudobných skladieb v závislosti od jazyka v rôznych krajinách. Rozsah výstupov je od malých interaktívnych grafov, ktoré

sa objavujú ako ilustrácie v iných článkoch *The Economist*, cez pravidelné samostatné dátovo a graficky zamerané články uverejňované v sekcii *Graphic Detail* až po veľké projekty na samostatných podstránkach s množstvom rôznych interaktívnych grafov.

Niektoré výstupy sú technicky nenáročné, no stoja na originálnom nápade. Ako napríklad *The Putin Show*, podstránka, ktorá využíva formu rozprávania vtipne nazvanú *scrollytelling*. Počas skrolovania stránky zhora nadol nám prezentuje deň v živote typického občana Ruskej federácie, ako si v podobných časoch ako my prezerá podobný typ médií ako my, no s radikálne odlišným obsahom.

Iné výstupy stavajú na konvenčnejšej prezentácii, no obsahom a funkcionalitou sa približujú profesionálnym analytickým nástrojom. Stránka venovaná sledovaniu nadmerných úmrtí spôsobených novým koronavírusom sa dokonca presadila aj ako nástroj výskumu u vedcov, pretože im neraz poskytovala lepšiu funkcionalitu a prehľadnejšie dáta ako ich štandardný softvér.

Prax informačnej dizajnérky

O svojej práci Olivia rozpráva ako o iteratívnom procese, ktorý okrem krokov vpred vyžaduje aj kroky vzad. Pri práci s dátami z reálneho sveta totiž stráca dizajnér veľkú mieru kontroly nad výsledkom. Proces netvorí len samotné transformovanie číselnej a textovej informácie do vizuálnej podoby, ale aj skúmanie povahy dát a experimentovanie s rôznymi spôsobmi mapovania dát na grafické elementy.

Túto fázu si Olivia užíva najviac. Má tu priestor na experimentovanie s vizuálnymi metaforami a objavovanie príbehov v dátach. Najlepší pocit je, keď do seba navzájom zapadnú dáta, príbeh a vizuálna konštrukcia prezentácie. Vtedy sa začína formovať niečo esteticky významné.

Počas tvorby konkrétneho projektu vzniká hneď niekoľko prototypov. Na samom začiatku práce s dátami sa využívajú už existujúce nástroje na náhľad do dát. Treba spoznať

charakter dát. Zistiť, či sa v nich vyskytujú zaujímavé vzory, poznatky a príbehy. Dáta, ktoré neobsahujú nič zaujímavé, sú síce raritou, no niekedy sa treba na dáta pozrieť cez rôzne prizmy, kým nájdeme tú správnu.

Ďalšie prototypy vznikajú, keď Olivia navrhuje spôsob vizuálnej reprezentácie dát. Výstupy z tejto fázy môžu byť esteticky nepríťažlivé. Podobne ako pri *grayboxingu* v hernom dizajne je tu však prioritou overenie si správnosti konceptu a otestovanie spôsobov interakcie. Až pri otestovaní na reálnych dátach je naozaj možné presvedčiť sa, či zvolený spôsob vizualizácie informácií je vhodný pre daný rozsah a typ dát, či komunikuje správne odkaz, ktorý chceme grafikou odovzdať, či je intuitívny alebo či vyžaduje nejakú formu inštrukcie alebo legendy.

Ak sa navrhuje dizajn určený pre širokú populáciu, je dôležité nájsť kompromis medzi jednoduchosťou ovládania a bohatstvom funkcionality. Dobrý informačný dizajnér sa snaží navrhnúť taký spôsob reprezentácie informácií, ktorý je ľahký na pochopenie a zároveň odhaľuje poznatky ukryté v prezentovaných dátach. Špecifikom *The Economist* je štruktúra ich čitateľov, ktorá dáva dátovému tímu väčšiu slobodu vo výbere techník prezentácie a interakcie. Nepodliehajú latku a veria svojim čitateľom, že dokážu spracovať aj netriviálnu alebo dovtedy nevídanú formu komunikácie údajov.

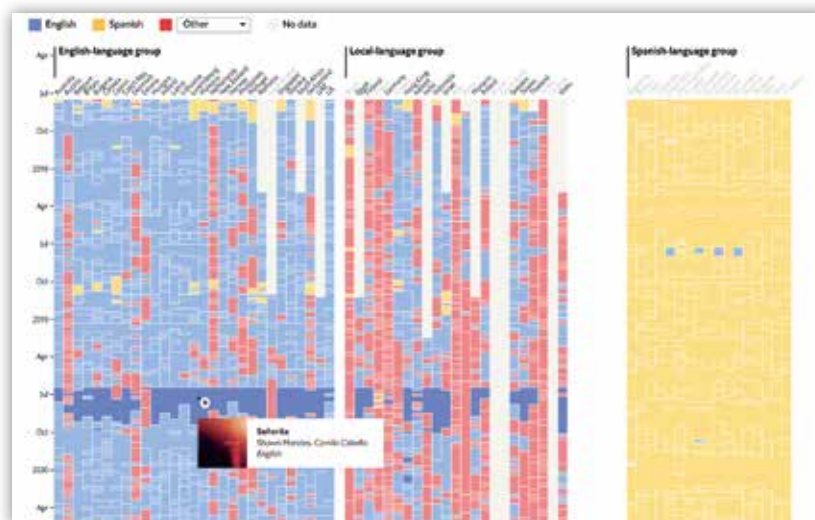


Zobrazenie nadmerných úmrtí na Covid-19. Martín González a James Tozer pre *The Economist*. Zdroj: www.theeconomist.com

Keď je hotový a otestovaný „škaredý“ prototyp, pristupuje sa k tvorbe finálnej prezentácie. Vizuálnu podobu dolaďujú grafickí dizajnéri tak, aby ladila s vizuálnou identitou časopisu či inými predpísanými pravidlami. Zdrojový kód prototypu je treba upraviť, otestovať a zabezpečiť pre potreby prezentácie v online priestore. Neraz to znamená aj prepísanie kódu úplne nanovo či portovanie prototypu do niektorého z osvedčených nástrojov.

Softvérové technológie v tíme dátových žurnalistov sú veľmi rozmanité. Používajú sa programovacie jazyky Python a R, obľúbené pre svoj bohatý rozsah funkcií na spracovanie a vizualizáciu dát. Online vizuálne výstupy využívajú jazyk JavaScript rozšírený o špeciálnu knižnicu D3 na grafické stvárnenie dát, na webových stránkach často používajú framework Svelte. Pri prototypovaní vizualizácií pomáha platforma Observable a geografický systém QGIS. V redakcii využívajú aj vlastný softvér na tvorbu jednoduchších grafov, ktorý je funkcionalitou podobný populárnemu nástroju Flourish, známemu aj z našich online médií.

Publikovaním výstupu na webových stránkach sa práca nekončí. V *The Economist* sa snažia vo svojich dátových článkoch používať dynamické zdroje dát. To znamená, že ak sa dáta pri zdroji aktualizujú, aktualizujú sa automaticky aj v článku. Ak po publikovaní článku prúdia do databázy nové



Finálny dizajn pre článok What Spotify data show about the decline of English (Čo ukazujú údaje Spotify o poklese angličtiny). Olivia Vane pre The Economist. Zdroj: www.theeconomist.com

a nové dáta o úmrtiach na Covid-19, článok ich preberá a zostáva tak aktuálnym aj dlho po uverejnení. Je však potrebné ho udržiavať z technickej stránky. Môže sa napríklad stať, že nové hodnoty prekročia rozsah, s ktorým počítali pôvodné vizualizácie, alebo sa zmení formát, v ktorom dáta poskytuje externý zdroj. Vtedy je potrebné vykonať úpravu.

Čím sú médium a technológia zložitejšie, tým viac rôznych rizík v nich tkvie. Diagramy Florence Nightingale vznikli pred viac ako 150 rokmi. Dnes sú vystavené vo Vedeckom múzeu v Londýne a sú stále rovnako dobre čitateľné. Kým nevybledne atrament alebo sa nerozpadne papier, na ktorom sú vytlačené, budú čitateľné vždy. Interaktívne digitálne diela v online priestore, hoci technologicky vyspelejšie, si nad sebou nosia Damoklov meč softvérového zastarávania. Udržať ich pri živote 150 rokov je dnes nedosiahnuteľným snom kurátorov digitálnych zbierok. Niekedy totiž prestávajú fungovať už po niekoľkých rokoch. V prípade aplikácií, ktoré čerpajú svoje dáta z cudzích zdrojov, to môže byť aj oveľa skôr.

Olivia priznáva, že nie je reálne udržiavať pri živote všetky ich online výstupy a je možné, že niektoré z tých starších sa už aj pokazili. Patrí to, žiaľ, k životnému cyklu digitálneho dizajnu a špeciálne v prípade aplikácií závislých od externých dát.

Vzdelávanie informačných dizajnérov

Keď sa rozprávame o tom, aká škola či špecializácia je potrebná pre informačný dizajn, odhaľuje sa interdisciplinarita tejto profesie. Tradičné dizajnérske školy nezvyknú venovať pozornosť matematike či programovaniu. Informaticky zamerané programy neobsahujú v podstatnej miere umelecké a dizajnérske zručnosti. Ťažko si predstaviť univerzálne kurikulum. Olivia ale hovorí, že najdôležitejšou zručnosťou v ich tíme je schopnosť neustále sa učiť. Nezľaknúť sa novej technológie alebo algoritmu. Druhou podstatou zručnosťou v ich tíme je interakcia medzi umelcami, programátormi a novinármi. Hľadanie spoločnej reči nie je kľúčové len v odbornej terminológii, ale tiež v spôsobe rozmýšľania, ktorý býva u rôznych profesií odlišný. Nikto z jej kolegov nie je nikdy natoľko vzdelaný, že si dlhodobejšie vystačí len s tým, čo už vie. A nikdy nie je natoľko samostatný, aby mohol poľaviť z tímovej spolupráce.

Dôležité sú, samozrejme, aj tradičné základy z oblasti grafického dizajnu, chápanie ľudského vizuálneho vnímania, alebo naopak, skúsenosti s dátovou analýzou a programovaním. No predstavu, že by existovala škola, ktorá by kompletne pripravila informačného dizajnéra, navyše s vedomosťami a zručnosťami, ktoré budú aktuálne aj niekoľko rokov po skončení školy, považuje Olivia za

1 Spotify je hudobná a video streamingová služba, založená spoločnosťou Spotify AB v Štokholme. Poskytuje obsah chránený riadením digitálnych práv od hudobných vydavateľstiev a mediálnych spoločností.

naivnú. Svoju profesiu vníma ako fluidnú, plynule prechádzajúcu medzi technickou a výtvarnou polohou.

Ako ideálny spôsob vzdelávania vidí kombináciu základov z rôznych oblastí – grafický dizajn, programovanie, spracovanie dát – a k tomu veľa praktickej práce v tíme a striedanie rôznych nástrojov a postupov.

Lekcia pre Slovensko

Návšteva Olivie Vane poskytla inšpirujúci pohľad do praxe, ktorú by sme určite radi videli viac aj na Slovensku. Nie je realistické porovnávať sa s *The Economist* a očakávať, že v niektorom z našich médií vznikne tridsaťčlenný tím pre dátovú žurnalistiku. A nemôžeme ani očakávať, že naše múzeá a galérie budú disponovať zdrojmi ako Victoria & Albert v Londýne.

Napriek tomu je tu dosť priestoru na zveľaďovanie informačného dizajnu. Chýba nám širšie prepojenie disciplín v prieniku médií, kultúry, dátovej vedy, vizualizácie, interakcie a vizuálnej komunikácie. Niekedy ako profesionáli, každý vo svojej doméne, nevieme navzájom o iných doménach. Niekedy si myslíme, že nepotrebujeme expertízu iných. Niekedy si rozhodujúci hráči neuvedomujú význam informačného dizajnu pre komunikáciu a prezentáciu. Zlepšovanie týchto faktorov nevyžaduje veľa zdrojov a dokážeme to aj v našich podmienkach. ■

Prednáška Olivie Vane bola podporená z grantu KEGA č. 006VŠVU-4/2021

Matej Novotný sa venuje dátovej vizualizácii a interaktívnym aplikáciám. Je spoluzakladateľom spoločnosti VIS GRAVIS, ktorá pôsobí v oblasti vizuálnych výpočtov. Na Fakulte matematiky, fyziky a informatiky UK vyštudoval matematiku so zameraním na počítačovú grafiku a geometriu. Publikoval výskum v oblastiach zobrazovania informácií, virtuálnej a rozšírenej reality, interaktívnej prezentácie kultúrneho dedičstva. Vyučuje na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave, na platforme Digitálne umenia.



Dizajn pre (telo) každého alebo O rovnosti v dizajne



Text Jana Oravcová

Foto archív Múzea
dizajnu, Helsinky

Howard Smith: Socha, 1982.

Výstava Design for Every Body prezentuje
kolekciu ľudských postáv, ktoré sú
súčasťou dizajnerských produktov.

Tento výber zo zbierok Múzea dizajnu je
ukážkou toho, kto bol v histórii fínskeho
dizajnu považovaný za hodnotného.

Foto: Paavo Lehtonen



Vstup do výstavy Design for Every Body, Múzeum dizajnu, Helsinki.

Photo: Paavo Lehtonen

Múzeum dizajnu v Helsinkách nepatrí svojou rozlohou medzi najväčšie múzea svojho druhu, avšak vo svojej obsahom rozsiahlej zbierke uchováva viac ako 75 000 objektov, 45 000 kresieb a 125 000 fotografií. Z informácií o múzeu sa dozvedáme, že pôvodná kolekcia bola založená v roku 1873 Fínskou spoločnosťou remesiel a dizajnu, aby slúžila potrebám Remeselníckej školy v Helsinkách, predchodkyne súčasnej Aalto University of Arts,

Design and Architecture. Prvých 700 predmetov do zbierky získala v roku 1873 na Svetovej výstave vo Viedni. Dnes je zbierkový fond súčasťou mnohých výstav a muzeálnej expozície pod názvom Utopia Now – The Story of Finnish Design, ktorá vznikla v roku 2017 pri príležitosti 100. výročia vzniku Fínskej republiky.¹ Expozícia prezentuje množstvo zbierkových predmetov, od doteraz nezverejnených až po ikonické kusy zlatej éry fínskeho dizajnu. Jej kurátori sa pokúsili priblížiť k aktuálnym výstavným prístupom prezentovania muzeálnych zbierok: odklonili sa od modernistického princípu prezentácie dizajnu, namiesto tradičného chronologického usporiadania zvolili tematický prístup a históriu národného dizajnu ponúkli návštevníkom múzea v kontexte živých naratívov obsiahnutých v piatich témach, ako sú Demokracia, Rovnosť, História, Globalizácia a Budúcnosť. Ak expozícia zo zbierok helsinského Múzea dizajnu prispieva k prehodnoteniu formálnej, resp.

estetickej prezentácii diel v zmysle kanonickej predstavy o ich nadčasovosti a nemennosti, výstava Design for Every Body (8. apríla – 2. októbra 2022) svojou koncepciou zašla ešte ďalej. Hoci aj tu v centre pozornosti stoja múzejné zbierky, kurátorky Kaisu Savola a Anna Vihma prostredníctvom nich otvorili tému rovnosti vo fínskom dizajne a vizuálnej kultúre, ktorá dlhodobo stelesňovala tento ideál. Predstava rovnosti, resp. rovnostárskeho a demokratického dizajnu pretavená do predmetov každodennej potreby, ktoré mali spĺňať estetické a funkčné kritériá a zároveň mali byť dostupné pre každého, je v súčasnosti prehodnocovaná a stáva sa predmetom kritických úvah. Ak sa téma rovnosti stáva regulárnou pre mnohé spoločenské disciplíny, sféra umenia či dizajnu nie je výnimkou. Bol to aj jeden z dôvodov, prečo sme oslovili na rozhovor jednu z dvojice kurátoriek – historičku dizajnu Kaisu Savola, ktorá pracuje na Aalto University v Helsinkách.



Annikki a Ilmari Tapiovaara: Domus Academica, interiérový dizajn pre študentské ubytovne, 1946.

Foto: Paavo Lehtonen

Kaisu, výstava Design for Every Body (Dizajn pre všetky telá) je príkladom kurátorskej práce so špecifickou regionálnou zbierkou, ktorá uchováva aj rôzne predchádzajúce zberateľské záujmy či kurátorské zámery. Treba pripomenúť, že od deväťdesiatych rokov 20. storočia mnohé múzeá umenia prichádzajú pred divákov s novými prístupmi, ktorými sa snažia kriticky prehodnocovať zabehnuté stereotypy týkajúce sa inštitúcie múzea, jeho spôsobu fungovania, zbierania, ale aj vystavovania. Mnohé kánonické múzeá začali postupne meniť a dopĺňať svoje stále expozície, kam postupne začleňovali marginalizované skupiny a namiesto jedného historického príbehu (grand narrative) prinášajú viaceré paralelné príbehy. Výstavou Design for Every Body si zacielená svoju pozornosť na nerovnosť a týmto pojmom si upozornila na určité skupiny ľudí s chránenými charakteristikami, ako je rasa, zdravotné

postihnutie, pohlavie a sexuálna orientácia. Inými slovami, rovnosť znamená zabezpečiť, aby každý jednotliviec mal rovnakú príležitosť, aby nemal horšie životné šance pre inakosť, ako sa narodil, odkiaľ pochádza, čomu verí alebo či má zdravotné postihnutie. Čo ťa ako historičku dizajnu viedlo k tomu, aby si upozornila na mnohé asymetrie prostredníctvom dizajnu. Venuješ sa tejto téme z profesijného hľadiska?

↓

To je dobrá otázka – ako sa dostaneme k tomu, čo robíme, a zaujímať sa o veci, ktoré nás zaujímajú? Myslím si, že je to zmes zážitkov a osobnosti, ale aj kultúry prostredia, v ktorom vyrastáte, a samozrejme, aj okolitej spoločnosti a jej kultúry. Môj záujem o dizajn sa objavil na strednej škole zameranej na umenie, kde som absolvovala kurzy dizajnu a keramiky z čistej zvedavosti. To ma priviedlo k štúdiu dizajnu keramiky a skla na Aalto University, kde som získala bakalársky

titul. Už v druhom ročníku som však čelila kríze v osobnom živote, ktorá ovplyvnila aj moje štúdium a celkový postoj k životu. Prostredníctvom tejto krízy som si čoraz viac začala uvedomovať globálne otepľovanie, sociálnu nerovnosť a spôsob, akým nadmerná spotreba a nadprodukcia poškodzuje prírodné prostredie aj nás ako ľudí.

Čím viac vedomostí o dizajne a priemyselnej výrobe som získala, začalo byť pre mňa čoraz menej motivujúce vyrábať predmety a využívať vzácne materiálne zdroje. Dizajn ma stále veľmi zaujímal, ale zároveň som sa cítila v jeho štúdiu stratená. V treťom ročníku som sa dostala ku kurzu histórie dizajnu, a to bolo ono. Pripadalo mi to ako návrat ku koreňom. Od malička som veľa čítala a uchyľovala sa ku knihám, takže asi preto som sa preorientovala na históriu dizajnu a nakoniec som získala magisterský titul na Royal College of Art v Londýne. Namiesto vytvárania predmetov som teraz mohla o nich čítať a písať, často prostredníctvom otázok, ktoré mi vtedy kolovali hlavou: Čo je dobrý život? Ako je konštruovaný a kým? Skrátka, proces, ktorý ma priviedol k tomu, aby som sa stala historičkou dizajnu, bol v prvom rade formovaný pocitom bezmocnosti zoči-voči klimatickej kríze a sociálnej nespravodlivosti. V mojej mysli sú tieto otázky neoddeliteľne spojené s dizajnom, a preto ovplyvnili moju profesionálnu prax ako historičky dizajnu.

Výstava nahliada na túto problematiku z perspektívy piatich tém Ikony rovnosti, Verejné priestory pre každé telo, Práca, Viacnásobné hlasy, Identita, ale aj rozličných dekád – od budovania fínskej demokratickej spoločnosti až po súčasnosť. Vo všeobecnosti boli predmety každodennej potreby vytvorené na to, aby užívateľom okrem skrášľovania obydlija, pracovného prostredia a formovania vkusu boli nápomocné v každodenných činnostiach, aby im zjednodušovali a skvalitňovali život a menili ich životný štýl. Predstava rovnosti, ako sme sa mohli presvedčiť, je premenlivá, podlieha určitým normám, ktoré sú podmienené rozličnými spoločenskými a ekonomickými podmienkami. Akú predstavu



Annikki a Ilmari Tapiovaara spolupracovali vo svojom vlastnom štúdiu, ktorý nesie meno oboch. Ilmariho diela boli inšpiráciou pre mnohé knihy a výstavy, ale v histórii dizajnu abscentuje uznanie Annikki ako dizajnérky.
Foto: Jussi Pohjakallio

rovnosti mala fínska demokratická spoločnosť v minulom storočí? Pretože medzivojnové avantgardné tendencie smerujúce ku kolektivizácii a demokratizácii a tiež socialistická spoločnosť, ktorá prišla v päťdesiatych rokoch v bývalom Československu s konceptom rovnosti, zlyhali.

↓

To je tiež skvelá otázka, ale veľmi, veľmi široká! Myslím, že by ste mohli napísať celú knihu o myšlienke rovnosti a o tom, ako sa rozvíjala vo fínskej spoločnosti počas 20. storočia. Ako som to pochopila, projekt sociálnej rovnosti vo Fínsku nebol avantgardným alebo „alternatívnym“ projektom.

Namiesto toho ho vedome prijali fínski štátni predstavitelia a lídri zo všetkých politických strán počas celej existencie nezávislého Fínska. Naša krajina čelila veľkým tragédiám: ešte v šesťdesiatych rokoch 19. storočia v priebehu niekoľkých rokov zomrelo osem percent populácie od hladu, keď úroda zničil mráz. V roku 1917, po získaní nezávislosti, došlo k brutálnej občianskej vojne, ktorá rozdelila krajinu na dve časti. O necelé tri desaťročia neskôr sa odohrala druhá svetová vojna. Možno tieto strašné udalosti vyvolali túžbu vytvoriť lepšiu spoločnosť. Fínsko v priebehu 20. storočia vzhliadalo k svojmu väčšiemu a prosperujúcemu



Annansilmät-Aitta: košíky, príručná kefa a kefy na drhnutie.

Foto: Paavo Lehtonen

susedovi Švédsku a prijalo mnohé z jeho politik a systémov sociálneho štátu. Niet pochýb, že želanie vytvoriť rovnoprávnú spoločnosť, v ktorej by mal každý rovnaké príležitosti bez ohľadu na sociálne zázemie, malo v histórii Fínska silné zastúpenie, ale či sa tento druh spoločnosti stal realitou, to je už iný príbeh.

Istým spôsobom je to aj posolstvo našej výstavy. Po prvé, chápanie rovnosti sa časom mení. To, čo sa na príklad v päťdesiatych rokoch považovalo za normálne, teraz sa môže zdať nepochopiteľné. Po druhé, aj keď má fínsky dizajn a fínska spoločnosť špecifickú povest' rovnosti,

neznamená to, že je to tak. Dizajnéri, podobne ako zákonodarcovia by mohli povedať, že majú za cieľ každodenný demokratickejší a rovnocennejší život, ale ich konečné návrhy nemusia z pohľadu občanov vôbec smerovať k tomuto cieľu. To je jadrom našej výstavy: Kto môže povedať, čo je rovnosť? Koho hlasy počuť pri diskusii o týchto otázkach? O čej rovnosti hovoríme?

Na výstavu ste spolu s Annou Vihma vybrali ikonické diela medzinárodne uznávaných fínskych dizajnérov spolu s predmetmi každodennej potreby. V texte k výstave píšete: „Fínsky dizajn si vybudoval povest' vlajkovej lode za rovnosť. Mnohé z najznámejších dizajnerských produktov boli vnímané ako produkty, ktoré majú zvýšiť rovnosť v našich každodenných životoch. Napriek snahám o demokratizáciu dizajnu a dobrým úmyslom presadzovať rovnosť sa tieto ciele nie vždy stali skutočnosťou.“ Môžeš prezradiť z tohto pohľadu niečo o slávnych ikonách fínskeho dizajnu, ako sú napríklad Alvar Aalto, Tapio Wirkkala, Kaj Franck a ďalší, ktorí na jednej strane zohrali významnú úlohu pri utváraní národnej identity a zároveň sa podieľali na formovaní medzinárodnej moderny, ale tá bola kritizovaná za zavedenie určitého druhu tyranie vkusu, ako to v jednom z textov pripomínate.

↓

Väčšina takzvaných ikon fínskeho dizajnu bola navrhnutá vo veľmi krátkom časovom rozpätí od tridsiatych do začiatku šesťdesiatych rokov 20. storočia a nadväzujú na ideológiu medzinárodného modernizmu. Podľa nej by dobre navrhnuté sériovo vyrábané predmety priniesli väčšiu sociálnu rovnosť, pretože by si ich mohol dovoliť každý. Dobrým príkladom toho je riad *Kilta* od Kaj Francka z päťdesiatych rokov 20. storočia, ktorý je jedným z najuznávanejších objektov fínskeho dizajnu. Už v štyridsiatych rokoch 20. storočia Franck vyjadril želanie „vyhodiť do vzduchu obedovú súpravu“ s odkazom na rozsiahle súpravy zdobeného riadu, ktoré považoval za staromódne, neatraktívne a nepraktické. V skutočnosti navrhol sériu *Kilta* tak, aby bola stohovateľná a ľahko umývateľná a jej komponenty bolo

Príklad ako je šperk v rómskej kultúre veľmi dôležitý. Používa sa na komunikovanie identity nositeľa ako člena komunity. Modelka: Jasmin Hagert. Foto: Paavo Lehtonen



Vzadu Iiris Kamari: Observer/ Observed. Moderný dizajn skúma potenciál oblečenia na vyjadrenie individuálnych, premenlivých a meniacich sa rodových identít. Foto: Diana Luganski



FFORA Accessories/Lucy Jones a Joonas Kyöstilä: doplnky (tašky, peňaženky, poháre, držianky) k invalidným vozíkom. Foto: Paavo Lehtonen

možné zakúpiť samostatne namiesto toho, aby ste museli kupovať celý stolový servis. Je zaujímavé, že riad *Kilta* nezaznamenal okamžitý komerčný úspech, najmä preto, že verejnosť považovala jeho strohú estetiku za odraz nedostatku financií. Masívna propagačná kampaň a marketingové turné organizované spolu s fínskou organizáciou pre domácu ekonomiku pomohli riadu *Kilta* nájsť si cestu do nespočetných fínskych domácností.

Podľa ideálov medzinárodného modernizmu bolo poslaním Francka zabezpečiť, aby bol každodenný život funkčný a krásny pre každého, bez ohľadu na triedne alebo individuálne bohatstvo. Napriek týmto zámerom je zrejmé, že výsledok veľkej časti Franckovej práce, ako aj produkty modernizmu priniesli, ako spomínaš, tyranii vkusu. To isté platí pre Alvara Aalta, Ilmari Tapiovaara a mnohých ďalších dizajnérov. Uprednostňovaním tvarov a takých jednoduchých línií, až boli strohé, sa často prehliadali individuálne potreby

a želania ľudí a vnucovali sa im striktné predstavy o tom, čo je dobrý vkus. Mnohé z nich prevládajú dodnes. Skutočne zaujímavé je, že ku koncu svojej kariéry sám Franck priznal, že ľutuje svoju prísnosť, a povzbudil ľudí, aby sa nevzdávali gýčov, ktoré im robia radosť, pokiaľ ich výroba nepoškodzuje životné prostredie.

V rámci dobových konceptov európskych avantgardných tendencií sa presadzuje praktické a racionálne usporiadanie bytov. Do nového chápania bytovej kultúry sa premietajú aj aktuálne premeny v chápaní roly ženy. S tým súvisela aj výzva ženám, aby sa aktívne podieľali na racionalizácii bytového zariadenia. Mnohé (feministické) analýzy dejín dizajnu ale ukázali, že rola žien v dizajne a umení bola prehliadaná, mnohé dizajnérky zostali neviditeľné, prípadne boli spájané s menami ich manželov. Ako sa tieto tendencie premietli do fínskej spoločnosti? Mohli sa ženy prejaviť v oblasti

dizajnu, aby ich riešenia zohľadňovali rovnosť mimo im stereotypne prisúdenú privátnu sféru, resp. vstúpiť do verejnej, ekonomicky vplyvnej a prosperujúcej zóny?

↓
Počas 20. storočia sa ženy vo fínskom dizajne v mnohých ohľadoch aktívne podieľali na rozvoji tejto disciplíny a navrhovali objekty a priestory pre verejnú aj súkromnú sféru. Napríklad Aino Aalto navrhla interiéry a nábytok pre architektúru Alvara Aalta, verejnú aj súkromnú. Podobne Annikki a Ilmari Tapiovaara spolu založili dizajnérske štúdio, kde mali spoločnú pečiatku označujúcu kresby, ktoré vytvorili. Problém je v tom, že pre patriarchálnu kultúru, ktorá oceňuje mužov a ich prácu viac ako ženy, Aino Aalto alebo Annikki Tapiovaara sa nedočkali uznania za svoju prácu. V posledných rokoch sa o tom zvýšilo povedomie a napríklad o Aino Aalto a jej práci vieme oveľa viac ako kedysi. Jej návrhy, o ktorých sa predtým myslelo, že patrili Alvarovi, vieme dnes rozoznať. Môžeme tiež



Vzadu Sanni Wessman: séria plagátov

My Pleasure, séria plagátov, 2020.

Sanni Wessman je ilustrátorkou mladej generácie, ktorá si uvedomila si, že v našej každodennej imaginácii sú potrební ľudia mnohých výzorov, tvarov a veľkostí.

Foto: Paavo Lehtonen

uznať, že jej úsilie pri starostlivosti o ich deti a domov umožnilo Alvarovi cestovať a stať sa medzinárodne úspešným architektom. Ale u niektorých dizajnérov, ako je Annikki Tapiovaara, môže byť, žiaľ, na získanie týchto informácií príliš neskoro. Existuje veľké množstvo zdrojových materiálov súvisiacich s Ilmarim Tapiovaarom: fotografie, rozhovory, kresby označené jeho iniciálami, dokumenty, katalógy výstav atď. Pokiaľ ide o Annikki, nepodarilo sa nám tento druh materiálu nikde nájsť, údajne preto, že sa nepovažoval za dostatočne cenný na to, aby sa zachoval v archívoch alebo iných zbierkach. Bohužiaľ, Annikki Tapiovaara je len jedným z príkladov vzdelanej dizajnerky, ktorá veľa pracovala, no jej úspechy boli prehliadané aj počas jej života. Neviditeľnosť Annikki a mnohých ďalších žien sa často vysvetľovala ich osobnostnými črtami ako skromnosť a hanblivosť. V skutočnosti im však nebol daný priestor, pretože práca žien sa tradične nepovažuje za takú hodnotnú ako práca mužov.

Jednu zo sekcií výstavy predstavuje verejný priestor. Ako je z historického, ale aj genderového hľadiska známe, koncom 19. storočia v dôsledku mobility a masového opúšťania vidieckeho modelu života, keď na výrobu a distribúciu boli zainteresovaní všetci členovia rodiny, začala sa zväčšovať vzdialenosť medzi verejnou sférou práce a obchodu a súkromnou sférou domova. Centrá miest sa stávali dôležitými bodmi verejného priestoru, kde sa následne formovalo aj nové usporiadanie spoločenských, rodinných a genderových vzťahov – ženám prináleží sféra domova a mužom zóna verejná. Vy ho reflektujete z perspektívy konceptu severskej sociálnej politiky, keď štát ponúka rovnosť príležitostí všetkým občanom. „Hoci fínska dizajnová klasika sa vo veľkej miere vyrába pre súkromnú sféru domova, mnohé projekty v oblasti dizajnu sa snažia uspokojiť aj potreby služieb a verejných priestorov sociálneho štátu.

Takéto dizajnové projekty zahŕňajú mestské priestory a nábytok, verejnú dopravu, zdravotné kliniky a školy a mnoho druhov nástrojov pomoci. Dizajn sa tradične hodnotí podľa kritérií krásy a funkčnosti, pričom len veľmi obmedzený počet ľudí môže určiť, čo je krásne a funkčné. Tento prístup je však neadekvátny pri navrhovaní verejných priestorov.“ Ako sa predstava rovnosti premietla do verejných priestorov?

↓

Tu je absolútne nevyhnutné zdôrazniť, že procesy industrializácie a urbanizácie vo Fínsku pred šesťdesiatimi a sedemdesiatimi rokmi riadne neprebehli. Až do druhej svetovej vojny bolo Fínsko prevažne agrárnou spoločnosťou so skromnými mestskými centrami, najmä v mestách ako Helsinki, Turku a Tampere. Inými slovami, navrhovanie verejných priestorov je vo Fínsku relatívne nový fenomén a úvahy o dostupnosti, otvorenosti a rovnosti vstúpili do diskusie o dizajne verejných priestorov pomerne nedávno. Myšlienka sociálneho štátu sa však odzrkadľuje v práci dizajnérov počas celého 20. storočia pri navrhovaní napríklad mestských priestorov a nábytku, verejnej dopravy, nemocníc a škôl a mnohých druhov asistenčných nástrojov.

Ako spomínaš, dizajn sa tradične hodnotí podľa funkčnosti a krásy. Na výstave si kladieme kritické otázky o tom, kto rozhoduje, čo je pekné a funkčné, koho názory a skúsenosti sa berú do úvahy pri navrhovaní. Často sa zdá, že mnohé objekty, či už v súkromnom alebo verejnom priestore, sú navrhnuté s ohľadom na „priemerného“ človeka. V skutočnosti taký človek neexistuje, pretože každý sme iný a máme iné potreby a prania. To vedie k otázke, či je možné navrhnúť niečo, čo funguje doslova pre každého. Nepredstierame, že máme odpoveď, ale najdôležitejšie je vyvolať diskusiu na túto tému. Na základe čoho sa dizajnéri pri svojej práci rozhodujú? Aké ďalšie sily, napríklad komerčné záujmy sa podieľajú na procese navrhovania a aký je ich vplyv na konečný výsledok? Ako môže byť v navrhnutých produktoch, či už verejných alebo súkromných, viac priestoru pre individuálne potreby?



Esteri Tomula (vzor), Kaj Franck (dizajn): Tanier, nedatované.
Návrhárom vzorov sa v histórii fínskeho dizajnu len zriedka venovalo toľko pozornosti, ako sa venovalo produktovým dizajnérom, hoci dekorácie zohrávali veľmi dôležitú úlohu pri komerčnom úspechu produktov.

Foto: Paavo Lehtonen

V chápaní múzea ako autoritatívnej inštitúcie nastáva radikálny posun. Proces splácania podlžnosti voči pluralitným a paralelným konceptom nie je ani zďaleka na konci. Vzhľadom na to, že fínska spoločnosť sa skladá z množstva paralelných komunít a kultúr, ktorým nie všetkým je pridelený rovnaký priestor alebo hlas vo verejnej diskusii alebo vizuálnych reprezentáciách, je na mieste sa pýtať: Komu vlastne slúžia múzeá?

↓
Naozaj je veľmi vhodné a dôležité položiť si túto otázku. Nie som, striktné povedané, odborníčka na múzeá, takže sa na túto problematiku pozerám aspoň čiastočne z pohľadu *outsidera*. Podľa môjho názoru boli múzeá tradične považované za elitné prostredia

výskumu a odborných znalostí a kurátori boli autoritami vo svojich odboroch, ktorých názory neboli spochybňované. Dnes sa myšlienka, že múzeá a výstavy prezentujú absolútne pravdy o svete, zdá zastaraná, ale dojem múzea ako autoritatívneho a hierarchického miesta medzi návštevníkmi stále prevláda, a to z dobrého dôvodu. Našťastie, v súčasnosti dokážeme lepšie rozpoznať zaujatosť a subjektivitu v skúmanom poznaní, ktoré sa stáva výstavou, a múzeá sú čoraz viac vnímané ako miesta, kde samotní návštevníci vytvárajú poznatky a chápanie sveta na základe toho, čo vidia. Múzeá tiež začali prehodnocovať svoje úsilie, aby sa ľudia cítili vítaní v ich často monolitických a zastrašujúcich priestoroch. Myslím si, že múzeá vo Fínsku sa stali



Gumáky Nokia zo zbierky Múzea dizajnu sú ukázkovým príkladom anonymného dizajnu - v záznamoch sa nenašli žiadne informácie o ich dizajnérovi.

Foto: Paavo Lehtonen

celkom dobrými vo vyjadrovaní toho, že každý je vítaný bez ohľadu na sociálne postavenie, fyzické schopnosti, kultúrne zázemie atď.

Napriek dobrým úmyslom sa treba viac usilovať. Nestačí povedať „každý je vítaný“, len preto, aby sa múzeá stali skutočne priestormi, v ktorých budú všestranne zapojené všetky druhy komunít a jednotlivcov. Aby sa ľudia z rôznych prostredí cítili v múzeách bezpečne a pohodlne, vyžaduje si sústredené dlhodobé iniciatívy, ktoré postupne vybudujú vzájomnú dôveru, spôsoby spolupráce a spolunažívania. Napríklad ľudia z menšinových kultúr môžu byť podozrievaví voči národným kultúrnym inštitúciám,

a to z jedného dôvodu: menšiny boli po stáročia vykorisťované tými istými inštitúciami, ktoré s nimi teraz chcú spolupracovať. Myslím si, že kurátori, ktorí chcú pracovať na rovnosti a inklúzii, sa musia zo všetkých síl snažiť zostať otvorení a dať priestor skúsenostiam a poznatkom iných ľudí. Je potrebná väčšia podpora a zdroje na prevýchovu odborníkov z múzeí o týchto témach. Treba však povedať, že mnohé múzeá zápasia s veľmi obmedzenými zdrojmi, čo vedie k prioritizovaniu aktivít a k limitovaniu toho, čo je možné. Na jednej strane osobne dúfam, že múzeá získajú viac uznania a podpory ako miesta spoločenských diskusií a ako aktívni producenti nových poznatkov. Na druhej strane, možno by to bolo jednoduchšie, keby boli múzeá na začiatku aktívnejšie a „živšie“. Je to zložitá otázka bez jednoduchých odpovedí.

Múzeum dizajnu by malo dnes prehovárať aj z pozície spoločenskej angažovanosti, otvárať diskusiu a kriticky upozorňovať na globálne problémy z aspektu identít. Ako by sa na prvý pohľad zdalo, že dizajn pre všetkých predstavuje univerzálny dizajn, alebo sa pod ním myslí návrh pre akýsi imaginatívny ideál, ktorý v skutočnosti neexistuje, nie je to tak. V súčasnosti je dôležité zdôrazňovať princíp rovnosti, avšak treba ho chápať v zmysle rozmanitosti, ale aj rozmanitosti tiel, pre ktoré je dizajn výzvou.

↓

Samozrejme. Jednou z hlavných myšlienok tejto výstavy je, že naše chápanie rovnosti sa v priebehu rokov mení. To znamená, že na jednej strane je pokrok. Na druhej strane pokrok si vyžaduje neustále prehodnocovanie a premýšľanie o rovnosti. Napríklad vo Fínsku je téma rovnosti medzi mužmi a ženami známa a široko akceptovaná ako cieľ našej spoločnosti. Ale čo ľudia, ktorí sa neidentifikujú ako muži alebo ženy? Sú naše kultúry a spoločnosti pripravené akceptovať, že rodová rovnosť by sa mala rozširovať aj v celom rodovom spektre a nielen medzi binárnou sústavou muž-žena?

Do výstavy ste zahrnuli predmety, ktoré sú zábavné alebo zvláštne, niektoré priam urážajúce. Vloženie

Vpravo Kari Asikainen: stolička Kari, 1969. Je najrozšírenejším kusom nábytku vo Fínsku a súčasťou mnohých verejných priestorov od vládnych budov až po verejné zdravotné strediská.

Foto: Paavo Lehtonen



provokatívnych exponátov nie je náhodné, pretože nabádajú v súvislosti s rovnosťou, ktorá je, ako sa ukázalo, spoločenským konštruktom, ku kritickým úvahám. Ako kurátorky ste si položili niekoľko otázok: Kto môže navrhovať a za akých podmienok? Pre koho navrhujú? Čie dielo je viditeľné a či hlas počuť?, ale aj Kto je predurčený na koho sa dívať, resp. Čo je viditeľné a komu je to určené? Všetky tieto otázky spojené s vizualitou súvisia s poznaním a mocou. Ako ukázali mnohé kritické teoretické štúdie, reprezentácie nie sú nikdy neutrálne, ale sú nástroje moci. A tiež neoddeliteľnou súčasťou sociálnej nadvlády a kontroly. Skúmať systémy reprezentácie neznamená zaujímať sa o to, čo umelecké predmety hovoria, ale skôr o to, čo robia. S politikou moci súvisí aj problém politiky videnia, sociálnych či genderových determinantov videnia, ale aj samotných múzeí. Svojimi výstavnými praktikami nepredstavujú neutrálny jazyk, ale politický a ideologický aparát, kde nie je dôležitá len prezentácia, ukazovanie artefaktov, ale aj to, ako sú predložené divákovi a o akého diváka ide.

Ako tieto kritické metódy týkajúce sa problému videnia (*seeing a gaze*) reflektuje váš koncept výstavy?

↓

Úplne s tebou súhlasím, že výstavné praktiky nie sú neutrálne. Výstavy pripravujú ľudia s vlastnými špecifickými životnými skúsenosťami a názormi, ktorým nemožno uniknúť. Preto si myslím, že namiesto toho, aby sme sa snažili všetko „neutralizovať“, tieto názory a predsudky by sa mali zviditeľniť a možno ich prezentovať vedľa protichodných alebo kritických myšlienok. Napríklad výstava, o ktorej diskutujeme, predstavuje výber predmetov zo zbierok fínskeho Múzea dizajnu, ktoré tak či onak zobrazujú ľudské postavy. Cieľom je položiť si otázku, kto je viditeľný vo fínskom dizajne, kto bol považovaný za vhodného na prezentovanie a aké roly boli zachytené. Z dnešného pohľadu môžu byť tieto predmety dosť urážlivé pre ich rasistický a sexistický štýl.

Nebolo jednoduché rozhodnúť sa, či tieto predmety zaradiť do výstavy. Cítili sme, že je dôležité ukázať aj nie práve príjemnú históriu fínskeho dizajnu, aby sme sa vyhlili rovnakým chybám

a uvedomili si, že možno nie sme takí rovní, ako by sme si chceli myslieť, ale myšlienka opakovania urážlivého zobrazovania bola samozrejme veľmi nepríjemná. Konzultovali sme s niektorými odborníkmi, či máme tieto problematické objekty predstaviť alebo nie, a dostali sme rozporuplné odpovede. Nakoniec sme sa ich rozhodli vystaviť a podporiť kritické chápanie týchto objektov návštevníkom. Napísali sme krátke sprievodné texty skúmajúce dôvody, prečo by mohli pôsobiť kontroverzne. Boli sme otvorené aj spätnej väzbe od návštevníkov, aby sme prehodnotili naše rozhodnutia. Z nášho pohľadu nám tieto objekty pripomínajú, že na dosiahnutie rovnosti musíme identifikovať mocenské štruktúry a dosiahnuť vzájomný rešpekt aj v oblasti dizajnu. ■

Jana Oravcová je historička umenia, kurátorka. Pracuje v Slovenskom centre dizajnu ako šéfredaktorka časopisu *Designum*. Venuje sa súčasnému umeniu a vizuálnej kultúre.

¹ Viac: Pavlovičová, Ľubica: Múzeum nie sú iba zbierky, ale aj budovanie komunity. *Designum*, 2018, roč. 24, č. 4, s. 44 – 49. Cibulková, Helena: Learn and Experience v helsinskom Múzeu dizajnu. *Designum*, 2018, roč. 24, č. 4, s. 50 – 51.

Ján Šuchaň – autor (nie)len svietidiel, ktorého nebolo vidieť

Text Júlia Deáková

Foto Adam Šachový a archív Magdalény Šuchaňovej

Ján Šuchaň: stolové
svietidlo TYP 2150701,
Elektrosvit, n. p.,
Nové Zámky, 1973.
Foto: Adam Šachový



V histórii slovenského dizajnu je veľa autorov, ktorým sa nevenovala dostatočná výskumná pozornosť aj napriek tomu, že boli mimoriadne činní v širokom spektre realizácií, pokiaľ ide o jednotlivé výtvarné druhy, námety a materiály. Jedným z takých je všestranný autor umeleckej tvorby komorného charakteru či diel určených do verejného priestoru, autor návrhov priemyselne vyrábaných produktov, ale naopak, i drobných predmetov intímneho charakteru produkovaných v limitovanom množstve, zvyčajne dokonca iba v jednej kópii, Ján Šuchaň (1941 – 2009).

Na počiatku bolo sklo

Ján Šuchaň pochádzal z horehronskej obce Polomka, odkiaľ mal blízko do regiónu Novohradu a novohradských sklární. Napriek tomu, že sa s umeleckou tvorbou v mladosti stretával najmä prostredníctvom drevorezbárskej práce svojho otca, v rokoch 1956 – 1958 svoje zručnosti, vedomosti a výtvarné cítenie cibril v Závodnej učňovskej škole sklárskej v Katarínskej Hute.¹ Takéto školy, či už továrenské, ľudové, učňovské, priemyselné alebo neskôr stredné často vznikali v blízkosti sklární s cieľom vychovať odborných pracovníkov vo všetkých sférach sklárskej práce. Po absolvovaní školy v Katarínskej Hute, kde sa vyučil za fúkača a brusiča skla, pokračoval v zdokonaľovaní svojich znalostí a schopností v oblasti brúsenia a rytia skla na Strednej umeleckopriemyselnej škole sklárskej v Železnom Brode, ktorá vznikla na podporu jablonecko-železnobrodského sklárskeho priemyslu. Vďaka progresívne mysliacim pedagógom a vďaka úsiliu vtedajšieho riaditeľa Stanislava



Ján Šuchaň: stolové
svietidlo TYP 1012 01,
Elektrosvit, n. p.,
Nové Zámky, 1969.
Foto: Adam Šakový

Libenského sa škole podarilo prekročiť hranice lokálneho využitia schopností nových sklárov a zo školy vzišiel vysoký počet mimoriadne zdatných sklárskych výtvarníkov.² Po absolvovaní strednej školy (1962)³ sa v tom istom roku zamestnal ako podnikový výtvarník v slovenských sklárňach v Zlatne a Katarínskej Hute, tie boli vtedy spolu so sklárňami v Málinci a neskôr vzniknutými v Poltári združené do národného podniku Stredoslovenské sklárne, v tom období so sídlom v Zlatne. V socialistickej spoločnosti bolo takéto združovanie podnikov jedného odvetvia pomerne časté. Či to malo viac výhod ako nevýhod, je otázne, dá sa však konštatovať, že vďaka centralizovanej organizácii sa im podarilo dosiahnuť ekonomickú stabilitu vo viacerých prevádzkach, ako výhoda sa taktiež javí lepšia konkurencieschopnosť českému sklu.⁴ Takéto organizačné zjednotenie však spôsobilo, že výrobný program jednotlivých závodov sa často kopíroval či prelínal, nebol jednoznačne

vymedzený. Charakteristické bolo aj blízke naviazanie jednej výroby na druhú, keď sa v jednej z nich výrobok fúkal a v inej zušľachťoval dekorom.⁵ Výtvarná stránka výrobkov sa musela prispôbiť dopytu, práca návrhára fungovala na iných princípoch ako napríklad v sklárňach v Lednických Rovniach. Riešenie výtvarnej stránky bolo úlohou kresliča, jeho práca spočívala v pretransformovaní nápadov obchodných partnerov do reálnej výroby, chýbala však vlastná, dizajnérska koncepcia výrobného programu.⁶ Z veľkej časti bola výroba v národnom podniku Stredoslovenské sklárne orientovaná na ťažké brúsené kusy z olovnatého krištáľu s minimálnymi rozdielmi v jednotlivých prevedeniach brusu, vytráca sa tak individuálna autorská práca. To je hlavný dôvod, prečo nie sú známe žiadne konkrétne návrhy pripisované práve Jánovi Šuchaňovi, ale ani iným konkrétnym výtvarníkom, aj napriek tomu, že sa vie, že boli v sklárňach v Katarínskej Hute činní.

Čistota a efektivita – základný kameň úspechu v Elektrosvite

Jeho prvé známe priemyselne vyrábané návrhy pochádzajú z obdobia šesťdesiatych rokov 20. storočia a spájajú sa s jeho prácou v národnom podniku Elektrosvit Nové Zámky, kde sa v roku 1950 oficiálne začala výroba svietidiel a neskôr aj absorpčných chladničiek. Jedným z najvýraznejších návrhov v tvorbe Jána Šuchaňa je stolové svietidlo TYP 1012 01 (1969), ktoré zároveň patrí k jedným z najznámejších výrobkov tohto charakteru v celom Československu. Za svoj úspech vďačí najmä minimalistickému výtvarnému prevedeniu, používateľskej efektívite a formálnej i vizuálnej čistote a jednoduchosť, ktorú dosahuje kombináciou kovu a bakelitu. Podstata jeho úspechu tkvie v absolútnej prispôbovosti potrebám užívateľa, ktorú dosiahol konštrukčným zjednodušením používania. Svietidlo pozostáva z dvoch hlavných častí – kovových rúrok, jedna z nich má stabilnú vertikálnu polohu, slúži ako stojan, druhá je na ňu naviazaná pohyblivou časťou, ktorá umožňuje



Ján Šuchaň: Skladací vodný bicykel – semestrálna práca, 1970 – 1976.

Foto: archív Magdalény Šuchaňovej,
zdroj: <https://www.jansuchan.sk/portfolio/dizajn/>

Ján Šuchaň: PUTAČ, 1977.

Foto: archív Magdalény
Šuchaňovej, zdroj: <https://www.jansuchan.sk/portfolio/dizajn/>



užívateľovi nastaviť si výšku a sklon lampy podľa vlastných preferencií. V riešení podstavca a tienidla pracuje so základným geometrickým tvarom, nezaťažuje ho dekorom a neruší ani iným elementom. Svetidlo pôsobí pomerne stabilným dojmom, miernu dynamiku mu dodáva vizuálna nerovnováha strán na zvislej rúrke. Jedna jej strana, ktorá nesie váhu tienidla – to celkovo zaberá priestor – pôsobí robustnejšie, druhá strana je výrazne odľahčenejšia vďaka vychádzajúcejmu káblu určenému na zapojenie do zdroja. Na tomto svetidle, ktoré patrí do zbierok Slovenského múzea dizajnu už niekoľko rokov, ale aj na mnohých ďalších návrhoch je možné sledovať jeho chápanie „krásneho výrobku“. Ten bol preňho „... dokonale funkčný, perfektne remeselné spracovaný, s jasným výtvarným zámerom“. ⁷ Vo fonde Slovenského múzea dizajnu sa nachádza niekoľko ďalších svetidiel (TYP 215 0411, rok výroby 1965, a TYP 215 07 01 z roku 1973), na ktorých pracuje s rovnakým princípom estetického minimalizmu s využitím rovnakej kombinácie materiálov, teda predovšetkým

plastov a kovu. Okrem toho je aj autorom množstva ďalších technických, priemyselných či banských svetidiel, ako aj svetidiel pre domácnosť realizovaných hlavne v rokoch 1965 – 1976. Zároveň jeho návrhy bolo možné vidieť aj vo verejnom priestore v podobe pouličných lúč (Trenčianske Teplice, 1984; Levoča, 1985 – 1987). Národný podnik Elektrosvit obohatil aj o návrhy chladničiek, za niektoré z nich dokonca získal ocenenie (60-litrová chladnička, 1966, ocenenie Zlatý kahan).

Z konštruktéra znova študent

Ján Šuchaň pracoval v Elektrosvite na vývojovom a konštrukčnom oddelení od roku 1963, po čase sa popri zamestnaní rozhodol znova zasadiť do školských lavíc. V roku 1970 sa stal študentom Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, v ateliéri Tvarovania výrobkov spotrebného tovaru, ktoré je dnes považované za predchodcu samotnej katedry dizajnu. Oddelenie vzniklo v roku 1966 pod vedením Václava Kautmana. Výučba na Vysokej škole výtvarných umení bola

koncipovaná tak, aby sa poslucháči ateliéru naučili všetko, čo sa úzko viaže na dizajn. Aby sa z absolventov stali renomovaní dizajnéri, nestačí dbať len na to, že ich návrh bude využiteľný pre širokú verejnosť, ale návrhár musí byť aj vzdelaný s patričným všeobecným rozhľadom, musí byť schopný sám, ale podľa potreby aj kolektívne riešiť problémy, ktoré postihovali priemysel, aby jeho návrhy slúžili dobre a dlho v prospech celej spoločnosti. ⁸ Počas štúdií navštevoval aj sochársky ateliér u Alexandra Trizuljaka, neskôr aj u Jána Kulicha. O tom, že už počas štúdií dosahovali jeho návrhy umeleckú kvalitu, tak z výtvarnej stránky, ako i prevedením, svedčí niekoľko ocenení za semestrálne práce (skladací vodný bicykel, plávajúca laminátová doska s priezorom do vody). Za diplomovú prácu *Skladací laminátový čln na prives* získal ocenenie Najlepší absolvent roka 1976. ⁹ Niekoľko ocenení získal aj mimo školy, v roku 1972 jeho návrh a realizáciu nábytkového kovania pre Výrobné družstvo invalidov Rozkvet v Banskej Bystrici ocenil v celoštátnej súťaži prvou



**Ján Šuchaň: Objekt,
1980 - 2000.**

Foto: archív Magdalény
Šuchaňovej, zdroj: [https://www.jansuchan.sk/
portfolio/sklo/](https://www.jansuchan.sk/portfolio/sklo/)

**Ján Šuchaň: Tulipán,
sídliisko Linčianska,
Trnava, 1977.**

Foto: archív Magdalény
Šuchaňovej, zdroj: [https://www.
jansuchan.sk/portfolio/objekty/](https://www.jansuchan.sk/portfolio/objekty/)

cenou, o dva roky neskôr vyhral súťaž Obal roka za návrh obalu na saponát na umývanie riadu Pur špeciál.¹⁰

Po ukončení vysokoškolského štúdia pôsobil ako umelec v slobodnom povolaní. Je niekoľko dôvodov na to, prečo sa absolventi dizajnu rozhodli pôsobiť „na voľnej nohe“. Súviselo to jednak s tým, že vo väčšine výrobných podnikov buď nebol záujem o dizajnérov, alebo poskytl dizajnérom nevyhovujúce podmienky na prácu. Významným dôvodom bolo aj to, že sa dizajnéri často stretli s požiadavkami na prácu, ktorá s ich tvorbou nesúvisela.

Na voľnej nohe a návrat ku sklu

Na jeho prácu ako umelca v slobodnom povolaní možno nazerať v dvoch rovinách: tvorba na objednávku a voľná tvorba. Medzi prvé práce po absolvovaní školy patria minimalisticky tvarovo i materiálovo riešené PUTAČ-e (1977), ktoré mali „... dôstojne osláviť 60. výročie VOSR...“¹¹ a boli určené pred Dom československo-sovietskeho priateľstva na Námestí Ľudovíta Štúra

v Bratislave. Ich základná hmota bola kombinácia bieleho plastu, betónu a ďalších nehrdzavejúcich materiálov a mali tvar hladkej rovnej plochy na vrchu zahnutej do oblúka, čo plnilo funkciu zastrešenia výstavnej skrinky. Informačno-výstavné vitríny navrhol aj o niekoľko rokov neskôr pre Slovenský zväz žien (1984). V roku 1977 pracoval aj na vyhotovení dekoratívnej plastiky s názvom *Tulipán* určenej pre novovznikajúce sídlisko Linčianska v Trnave. Pre toto sídlisko vytvoril približne v roku 1987 aj niekoľko ďalších, predovšetkým drevených reliéfov na spríjemnenie prostredia kaviarní a iných verejných interiérov. Drevený reliéf s názvom *Spomienka na otca* (1986) vytvoril aj pre košickú kaviareň Centrum. Tu sa rovnako ako v prípade mnohých ďalších autorov stretávame s problémom miznúcich výtvarných diel z verejných priestorov, keď sa nový majiteľ rozhodne výtvarné či sochárske dielo zlikvidovať, v lepšom prípade premiestniť, a tak je často nemožné dielo vystopovať. To stalo aj so spomínanými reliéfmi a plastikami Jána Šuchaňa.

Nemenej významnou tvorivou činnosťou bola preňho aj práca so sklom. Vo verejnom priestore sa s jeho tvorbou môžeme stretnúť napríklad v Kostole sv. Juraja v Malinove, kde zrekonštruoval niekoľko vitrážových okien (1994 – 1997), ale realizoval aj ďalšie vitráže. V oveľa väčšej miere však so sklom pracoval vo vlastnej tvorbe, sklo bolo jeho preferovaným materiálom. Aj v tejto oblasti sa jeho tvorba dá chápať v dvoch rovinách – v dizajnérskej práci spojenej s návrhmi a realizáciou nápojových a stolových súprav a v tvorbe voľnej sklenenej plastiky.¹² Vo väčšine diel voľnej plastiky abstraktno-geometrických tvarov narába s materiálom tak, aby vynikli jeho optické a svetelné vlastnosti. Výtvarný ráz jeho sklenej plastiky sa vyznačuje čistotou materiálu a dokonalým spracovaním skloviny. Vo voľnej tvorbe pracuje prevažne s optickým sklom, pričom necháva vyniknúť jeho základné vlastnosti, ktoré zároveň zalamovaním a brúsením poskytujú ešte väčší zážitok, počíta s reakciou skla na rôzne zmeny v svetelných podmienkach a rešpektuje fyzikálne zákonitosti svetelného lomu. Šuchaň



Ján Šuchaň: súprava pohárov
z bublinkového skla s dreveným
podstavcom, 1970 – 1990.

Foto: Adam Šakový

nepracuje nevyhnutne s prísnou geometriou, hoci stretne sa aj s takými realizáciami. Často varíruje tvar ihlanu, či už je to zmena podstavy alebo sklonu hmoty, odklonenie od hlavnej osi plastiky, no pracuje aj s rôznym farebným prevedením. Plasty však majú aj tvar nedokončeného kvádra, keďže spravidla hrany hornej časti sú zabrusené do jemných oblých hrán, alebo je telo celej plastiky jemne zakrivené. Práca so sklom je pre nedostupnosť materiálu veľmi náročná. Nie je totižto bežné, ba prakticky nemožné, aby si výtvarníci na svoje realizácie svojpomocne vyrábali sklovinu. Je to zdĺhavý proces, ktorý si vyžaduje miešanie množstva prísad a komponentov, zároveň je naň nevyhnutná zložitá sústava technického zariadenia. Vlastné stroje na zušľachtovanie skla však boli v praxi bežnejšie, preto výtvarníci získavali sklovinu priamo od výrobcov a následne ju spracovávali v súkromí. Materiál optického skla odkupoval priamo od výrobcu Corning alebo Zeiss, kompozičné sklo odoberal z Jablonce nad Nisou, sodnodraselné z Nového Boru a Škrdlovic a olovnaté sklo zo Železného Brodu a Poděbrad.¹³

Krivky a zaoblené hrany

Hoci po krátkom pôsobení v Katarínskej Hute a Zlatne už nepracoval v žiadnej zo sklární ako interný výtvarník, na realizácii svojich návrhov spolupracoval so sklárňami, a to predovšetkým v Lednických Rovniach, prípadne so sklárňou v Novom Bore. Nebola to však veľkosériová výroba, išlo skôr o realizáciu limitovaného počtu výrobkov, tie boli fúkané ručne, tvarované voľne na píšťale, čím mohlo miestami dôjsť k miernym odchýlkam oproti návrhu, garanciou teda je originálna a unikátny pohár či váza. V zbierke Slovenského múzea dizajnu sa nachádza nápojová súprava (1987), na ktorej sa v podstate dá demonštrovať celkový charakter jeho návrhárskej práce. Súprava pozostáva z pohárov troch rôznych veľkostí, ich výtvarná podoba je zjednotená. Ide o poháre z tenkého fúkaného skla valcového tvaru a preňho charakteristické je horizontálne členenie, v spodnej časti je pohár výrazne zúžený, čím je vytvorený akýsi podstavec alebo pomyselná nôžka, jej objem je však prázdny.

Šuchaňove návrhy sú univerzálne, nie je pre neho nevyhnutné, aby tvoril mnohodielné súpravy, kde má každý nápoj svoj vlastný pohár, skôr pracuje s ideou multifunkčnosti a úspory miesta, čo koniec koncov vidíme aj u ostatných sklárskych výtvarníkov v období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Súčasťou takýchto súprav bola často aj dóza s dreveným podnosom a skleneným vekom, alebo samostatný drevený podstavec určený na každý pohár zvlášť. Toto tvarové riešenie však naďalej rozvíja aj v ďalších prevedeniach, kde buď pracuje s farebnou, predovšetkým dymovou, sklovinou, alebo experimentuje s jej povrchovou úpravou a necháva vyznieť štruktúrne odlišnosti v podobe bubliniek v hmote skloviny. Veľkosť pohárov tejto súpravy je volená tak, aby do seba zapadali a dali sa jeden do druhého poskladať. Vďaka tomuto systému matrici boli jeho súpravy mimoriadne úsporné a skladné. V iných návrhoch ďalej pracuje s koncepciou horizontálneho členenia, výrazné zúženie však posúva o level vyššie, do stredovej časti pohára, čo sa výrazovo môže zdať



Ján Šuchaň: pohár, 1970 – 1990.
Foto: Adam Šakový



Ján Šuchaň: pohár s hrubým
dnom, 1970 – 1990.
Foto: Adam Šakový



Ján Šuchaň: pohár, 1970 – 1990.
Foto: Adam Šakový

akoby ponechával poháru tradičné členenie na dielko, stopku a kalich, s tým rozdielom, že tieto poháre vzhľadom na výšku nie sú určené na alkoholické nápoje, ale na bežné užívanie. Aj ďalšie návrhy sú na poháre menších rozmerov, zúženie je však menej výrazné, hrany sú viac zaoblené, až sa napokon obracia k hrubému, ťažkému, plnému dnu. Pre jeho návrhy je veľmi charakteristická práca s krivkami, oblé tvary chýbajú len veľmi výnimočne, čo je viditeľné aj v súprave, v ktorej objem gule zdvojuje – tvorí nielen objem kalicha, ale aj samotné dielko, ktoré bolo tradične rovné. Šuchaň vydáva dielko dovnútra svojej hmoty, čím vzniká prázdny objem, ktorý v zásade poskytuje ďalší priestor na využitie, rôzne výšky pohárov spôsobujú pretiahnutie tvaru gule. Niekedy svoje poháre zdobí rytým dekorom alebo niektoré z nich signoval. Či však boli takéto diela zhotovené vo väčšom množstve a predané, sa zistiť nepodarilo. Vďaka daru manželky Magdalény Šuchaňovej sa v zbierkach Slovenského múzea dizajnu nachádza niekoľko pohárov, niekoľko ich je v jeho fonde, zbierkovými

predmetmi sa však doposiaľ nestali. Nápojové súpravy aj sklené plastiky sú v zbierkach Slovenskej národnej galérie, ale jednu z plastik zakúpila aj Galéria hlavného mesta Bratislavy a podľa korešpondencie sa dostali aj do Arte Vetro Gallery v Tel Avive či Akasaka Yu Gallery v Tokiu, mnoho diel je súkromným majetkom rodiny a známych, ale veľa diel sa, žiaľ, nedochovalo.

Dielo Jána Šuchaňa by si do budúcnosti zaslužiло hlbšiu analýzu. Dosiaľ sa tematikou Šuchaňových svetidiel zaoberal Maroš Schmidt.¹⁴ Žiadne komplexné štúdie zhodnocujúce jeho práce nie sú známe, v ďalších publikáciách o ňom existujú len krátke zmienky. Tento príspevok načrtol aspoň základný prierez jeho významných realizácií, ktorý je azda dostatočný na to, aby presvedčil čitateľa o jeho širokých a rozmanitých tvorivých počinoch. ■

Júlia Deáková je absolventkou Katedry dejín a teórie umenia Trnavskej univerzity v Trnave. V súčasnosti pôsobí ako externá kurátorka zbierky skla v Slovenskom múzeu dizajnu.

- <https://www.jansuchan.sk/biografia/#bio>
- V rozmedzí jeho študentských rokov navštevovali školu v Železnom Brode aj ďalší slovenskí sklárski výtvarníci, napr. Jozef Tomečko (abs. 1963), Ján Zoričák (abs. 1963), Ľubomír Arzt (abs. 1964) či Askold Žáčko (abs. 1964).
- <http://www.supss.cz/cs/absolventi/>
- Žilák, Ján – Hlodák, Pavol: *Zrod a vývoj slovenského skla – Skláre stredného Slovenska*. Kalinovo 2012, s. 175.
- Takto v istom období fungovala napríklad aj výroba Zlatej Zuzany.
- Žilák, Ján – Hlodák, Pavol, (pozn. 4), s. 219.
- <https://www.jansuchan.sk/biografia/#bio>
- Peterajová, Ludmila (ed.): *Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949 – 1974*. Bratislava: Pallas, 1974, s. 116.
- <https://www.jansuchan.sk/biografia/#undefined>
- Tamtiež.
- List z Domu československo-sovietskeho priateľstva určený Jánovi Šuchaňovi zo dňa 18. 4. 1977.
- Šuchaňov záujem pokračovať v sklárskej tvorbe zaiste súvisí so štúdiom na Strednej umeleckopriemyselnej škole sklárskej v Železnom Brode. Skúsenosti so sklom zúročil aj v pedagogickom povolaní, v rokoch 1979 – 1987 pôsobil ako asistent na Oddelení skla Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave, kde bol vedúci Askold Žáčko. <https://www.jansuchan.sk/biografia/#undefined>
- <https://www.jansuchan.sk/biografia/#v-komornej-tvorbe>
- Pozri: Schmidt, Maroš: Slávna lampa zo Slovenska svietila aj na podozrivých. *Denník N*, 7. 2. 2015; Schmidt, Maroš: Lampa do garážovej jamy aj do galérie. *Denník N*, 25. 10. 2015; tiež Hubová, Katarína – Janišová, Simona – Pekárová, Adriana – Schmidt, Maroš – Šidliková, Zuzana: Česi, Slováci a dizajn. *Designum*, 2018, roč. 24, č. 3, s. 48.



Tailors/ Krejčí/

Ovčia vlna vonia lúkou, trávou, bylinkami, hlinou, dažďom, tukom, stádom. Všetky tieto vône si ponecháva aj vo svojej upravenej podobe, vyčistená a ofarbená, vyčesaná, spradená a utkaná do látky. Špecificky vonia aj ľan, bavlna a hodváb, pri kontakte s vlhkom a teplom je to ešte intenzívnejšie. Toto je atmosféra pánskeho krajčírstva.

Krajčíři

Niekoľko ich existuje na Slovensku aj v Čechách. Obstať si dnes oblek nie je vôbec komplikované. Na trhu pôsobí množstvo značiek ponúkajúcich tento produkt vyrobený konfekčnou metódou, prípadne sa stretávame s personalizovaným prístupom – *made to measure*, keď vám odevný konzultant poradí s výberom látky, strihu, detailov, zoberie si vaše miery a v detailovanej dielni nechá štandardizovaný oblek prispôbiť vašim telesným špecifikám. A je tu ešte jedna možnosť, zákazkové pánske krajčírstvo, kde je vyššie spomínaná vôňa najautentickejšia a zážitok z osobného prístupu v podstate to najlepšie, čo vám môže byť ponúknuté. Odevy sa tu zhotovujú metódou *bespoke* (z angl. zákazkový, na mieru, dohodnutý, dohovorený). Ide o miesta, kde stretnete skutočných krajčírov ovládajúcich tento unikátny technologický postup výroby na mieru s vysokým podielom ručnej práce. Jednotlivé zákazky prijíma konkrétny krajčír, ktorý kontroluje a usmerňuje celý tvorivý proces, realizuje konkrétny model pre konkrétneho zákazníka, je autorom individuálneho strihu, vykonáva všetky skúšky a úpravy odevu a sprevádza ho na ceste k jeho nositeľovi. K charakteristickým produktom zákazkového pánskeho krajčírstva patrí oblek, kabát, zo spoločenských odevov smoking, žaket a frak, sú to miesta koncentrovaného remeselného umu schopné realizovať aj historické odevy a najrôznejšie prania svojich zákazníkov.

Krajčírstvo Zdeněk Hartl,
stretnutie so zákazníkom.



Strihačská dielňa salónu Diplomat, pravdepodobne 30. roky 20. storočia, archív krajčírstva Hartl.

Súčasná situácia v našom regióne, v Európe a vo svete

V Českej a Slovenskej republike pôsobi niekoľko krajčírstiev pracujúcich metódou *bespoke*. Ich skúsenosti a tradícia pramenia v odevných podnikoch Diplomat, Adam, Módní tvorba, ktoré vznikli zo znárodnených podnikov po roku 1948, resp. po reorganizácii v roku 1954 a postupne po roku 1989 zanikali. Ich predchodcami boli legendárne salóny František Bárta a spol., resp. Kníže. Ide o generáciu šesťdesiatnikov a sedemdesiatnikov, ktorí len vo veľmi výnimočných prípadoch našli vo svojom remesle nasledovateľov. V našom regióne dlhodobo absentuje vzdelávanie nových pánskych krajčírov. Tento odbor sa v Čechách ani na Slovensku (napriek viacerým pokusom) už niekoľko rokov systematicky nevyučuje, chýbajú tiež pedagógovia s touto špecializáciou. Od tohto odboru môže mladú generáciu odrádzať aj pomerne dlhé obdobie vzdelávania – mnohí starší krajčíri uvádzajú desať rokov ako „zlomový moment“, kedy sa

učeň stáva skúseným. V neposlednom rade ide o časovo a fyzicky náročnú prácu spájajúcu technologickú zručnosť, kreativitu, kontakt s náročnými zákazníkmi, ktorá si zároveň vyžaduje neustále sebazdokonaľovanie a nabieranie nových vedomostí či adaptovanie tradičnej technológie na moderné, veľmi jemné a ľahké materiály. Napriek vysokému záujmu spotrebiteľov je v Čechách a na Slovensku táto fascinujúca oblasť odevnej výroby pravdepodobne odsúdená buď na vysokú exkluzivitu, alebo zánik.

Podobnú situáciu môžeme pozorovať v susednom Rakúsku a Nemecku. Úbytok zákazkových krajčírov je zjavný. Vďaka fungujúcemu systému odborných škôl však na pracovný trh každoročne prichádza aspoň malé percento absolventov schopných v tomto remesle pokračovať. Ak sa im podarí nájsť zamestnávateľa, ktorý ich v obore dovzdelá a praxou ponúkne nevyhnutné skúsenosti, budú pravdepodobne schopní túto tradičnú výrobu odevov udržať živú.

Odlišná situácia je na Apeninskom polostrove, ktorý predstavuje zásadnú lokalitu pre tento typ odevnej produkcie. Neustále tam prežíva silná tradícia zákazkovej výroby s veľmi dobre fungujúcim systémom vzdelávania nových krajčírov a ich uplatňovania v praxi. Tento región je atraktívny pre študentov z celého sveta (významné percento tvoria študenti z Japonska, Číny a USA), ktorí si uvedomujú potenciál vzdelania a praxe v tomto odbore. Je inšpirujúce pozorovať celú fungujúcu infraštruktúru odevného priemyslu – výrobu zabezpečujúcu primárne materiály, komponenty, odborné školy, časopisy, súťaže...

Trend je absolútne jasný. O zákazkovú pánsku, ale aj dámsku módu je enormný záujem a výroba nestíha pokrývať dopyt tak v Čechách a na Slovensku či v Európe, ako aj celosvetovo.

História zákazkových krajčírskych salónov, textilnej a odevnej produkcie všeobecne na našom území reflektuje historicko-politické udalosti, ktoré mali vplyv na spôsob vlastníctva a riadenia podnikov. Tradícia dokonalej krajčírskej kvality bola u nás prítomná v mnohých malých krajčírskych dielňach koncentrovaných predovšetkým v Prahe a Bratislave. Najvýraznejšie sa do histórie zapísali dva salóny, ktorých odkaz u nás ovplyvňuje zákazkovú výrobu dodnes.

Pánsky zákazkový salón František Bárta bol založený v roku 1918 len niekoľko dní pred vznikom Československa, pražské sídlo mal na Ferdinandovej triede 24, ktorá bola s novovznikajúcou republikou premenovaná na Národnú. V nasledujúcom roku došlo k obchodnému spojeniu Františka Bárta s jeho spoločníkom Robertom Steinerom, čím vznikla obchodná spoločnosť František Bárta a spol. Salón deklaroval dokonalý strih, najvyššiu kvalitu prevažne ručného spracovania, použitie najkvalitnejších látok predovšetkým zo zahraničnej produkcie a stal sa tak najvyhľadávanejším miestom pre pánske zákazkové odevy v Prahe. K svojmu sortimentu neskôr salón pridal aj zhotovovanie košiel, spodnej bielizne na mieru, parfumy a kozmetiku.

Firma sa v roku 1925 presťahovala do neďalekého paláca Adria na rohu Národnej třídy a Jungmannovej ulice, v roku 1929 bola opäť ohlásená zmena adresy na Národnú třídu 17 (dnes 15) do paláca postaveného architektom Bertholdom Schwarzom. Tu salón fungoval až do jeho zániku po roku 1989, vtedy už pod názvom Diplomat.

Po rozpade prvej republiky v roku 1939 salón arizovali, keďže jeho majitelia boli židovského pôvodu. Nasledovala národná správa po konci druhej svetovej vojny, potom na krátke obdobie vrátili majetok potomkom pôvodného majiteľa v reštitúcii, ale v roku 1948 sa salón opäť dostal pod národnú správu. Správcami boli Československé textilné závody, ešte v tom istom roku bol podnik znárodnený a začlenený do národného podniku Oděvní průmysl Prostějov, o rok neskôr bol zaradený do novovzniknutého národného podniku Oděvní tvorba. V roku 1954 došlo k ďalšej reorganizácii, keď sa módný závod František Bárta a spol. pod novým

názvom Diplomat stal súčasťou národného podniku Módní závody Praha.¹

Dodnes existujúci zákazkový salón Knize založil v roku 1858 český krajčírsky majster Josef Kníže vo Viedni. V roku 1904 vytvoril prvú značku pánskej módy na svete – Knize & Comp. Pravdepodobne v roku 1934 založilo viedenské krajčírstvo svoju pobočku v Prahe.² Znárodňovanie v roku 1948 zasiahlo aj túto prevádzku a stala sa súčasťou národného podniku Oděvní tvorba, neskôr Oděvní služba Adam.³ V logu firmy (z obdobia, keď bola premenovaná na salón Adam) sa objavuje figovníkový list. Toto logo môžeme interpretovať ako biblickú rajsú nahotu zahalenú len jediným listom figovníka, teda, že práve u Adama dokážu na jednom mieste obliecť svojich zákazníkov od hlavy po päty. Okrem odevov zhotovovaných na mieru bolo možné v tomto salóne zakúpiť luxusný odevný tovar a doplnky z celého sveta dodávané exkluzívne pre tento obchod.



Interiér viedenského obchodu s látkami a odevnými doplnkami Wilhelm Jungmann und Neffe, vpravo majiteľ Georg Gaugush.

Foto: Katarína Š. Fedorišinová



Krajčírstvo Adam Steiner,
krajčír Richard Hronovský.

Na tradíciu štátneho zákazkového krajčírstva po revolúcii nadviazal nový majiteľ, dnes je krajčírstvo v súkromnom vlastníctve a nesie meno Salon Adam Steiner, ktorý sa špecializuje na výrobu odevov na mieru.

Interiér salónu Kníže na jeho prvej adrese Na Příkopech 10 v Prahe navrhol Adolf Loos. Zaujímavosťou je, že fragmenty Loosovho interiéru, obkladové lišty sa zachovali a neskôr boli zasadené do interiéru krajčírstva Adam Steiner, ktoré dnes sídli na ulici Politických vězňů 10.

Práve na salóny Diplomat a Adam má istú väzbu veľká časť súčasných zákazkových krajčírrov. Pôsobili v nich ako strihači (najzručnejší krajčíri, majstri zabezpečujúci kontakt so zákazníkom, meranie, konštrukciu strihu, realizáciu skúšok odevov a inštruktaží podriadených krajčírrov zhotovujúcich odevy), krajčíri (špecializujúci sa na šitie určitého typu výrobku – sák a kabátov, resp. viest, nohavíc alebo košiel), prípadne v tomto salóne absolvovali

učňovskú prax. Pánski krajčíri, ktorí v súčasnosti vedú svoje súkromné salóny zakladané po nežnej revolúcii v roku 1989, nastupovali do praxe v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia podobne ako ich zamestnanci. Krajčíri/krajčírky, ktorí/ktoré absolvovali odborné učilištia v deväťdesiatych rokoch, sú v salónoch zastúpení v menších počtoch.

Len zriedkavo sa dnes stretávame s mladými pokračovateľmi tradície, dôvodom je už spomínaná absencia odborných škôl, ale aj náročnosť tohto remesla. Úplnou raritou je u nás rodinné podnikanie a odovzdávanie remesla z rodičov na deti. Takýmto spôsobom pracuje bratislavské zákazkové krajčírstvo Maximilan Mucska Tailors, v ktorom spolu s otcom, zakladateľom pôsobia aj jeho dvaja synovia. Otec Maximilián Mucska si založil vlastnú živnosť v roku 1989, svoju dielňu mal už aj pred nežnou revolúciou. K špecifickým skúsenostiam pána Maximiliána Mucska patrí šitie divadelných kostýmov pre rôzne európske divadlá.

Krajčírstvo Adam Steiner,
pánska vesta pred prvou skúškou.





Ekologický aspekt výroby na zákazku

Odevy vyrobené na zákazku sú najčastejšie charakterizované už spomínaným výrazom „nadčasový“, sú nestarnúce, zrejú, nestrácajú na modernosti, pretože nikdy nepotrebovali nasledovať trendy. Pomocou nich je možné budovať funkčný, vždy štýlový šatník, ktorý stačí občasne dopĺňať. Roky, dokonca aj desaťročia sa však nositeľ môže spoliehať na „oporné piliere“, ktoré uchováva vo svojej garderóbe, a mnohé z nich slúžia aj nasledujúcej generácii alebo sa stanú kusom odevu „z druhej ruky“. Nejde pri tom o problém s nedostatkom prostriedkov na obstaranie nových kusov odevov, naopak, ide o znak dobrého vkusu, ustáleného a stabilného štýlu a v neposlednom rade o premyslené investovanie vlastných finančných prostriedkov. Vzhľadom na precízne spracovanie zákazkových odevov, ich trvanlivosť a použitie prírodných materiálov, z ktorých sú vyrobené, je nevyhnutné zmieniť aj environmentálny rozmer tejto produkcie. Výber

zákazkových výrobkov je vyjadrením ekologického postoja a podporou ochrany životného prostredia.

Benedetto Colli pre taliansky časopis *Arbiter* charakterizuje zákazkových krajkárov ako tých, ktorí stoja ďaleko od rebélií, ktoré sú často vyvolávané trendmi, nepotrebujú ísť proti prúdu len preto, aby naplnili požiadavku aktuálnosti/neaktuálnosti v danej sezóne. Vo všetkých ohľadoch sú kontrakultúrou, ktorá hľadí do budúcnosti. Svojou prácou prenášajú hodnoty minulosti do súčasnosti, pričom ostávajú verní tradíciám a kódexom krajkárskeho remesla bez ignorovania potrieb súčasnej doby. Sú síce veľmi malou komunitou pracujúcou pre úzku skupinu zákazníkov, sú tu však pre tých, ktorí veria, že „vedieť sa dobre obliecť“ je určitý spôsob dorozumievania sa, jazyk, reč, je to umenie. Pre tých, ktorí nezverujú výber svojho oblečenia cyklickej povahe efemérnej sezónnej módy, ale sami rozhodujú o podobe svojho odevu a jeho materiáli. Pre tých, ktorí sa nepýtajú „čo

je nové?“, ale „čo je najlepšie?“. Colli zároveň vysvetľuje etymológiu slova elegancia, ktoré pochádza z latinského slova *eligere* (v slov. vybrať).⁴

Textilná výroba – storočia medzinárodná

Autonómia Európy v textilnej výrobe závislej od vstupných surovín pochádzajúcich z celého sveta je prakticky nemožná. Medzinárodný trh s textilom bol vždy založený na obchode s luxusnými surovinami a v textilnom a odevnom priemysle v Európe sa prakticky nič nezmenilo ani v 21. storočí. Výroba najkvalitnejších (a teda aj najdrahších a najluxusnejších) tkanín sa koncentruje na severe Talianska a vo Veľkej Británii, predovšetkým v Škótsku. S výnimkou Škótska, ktoré sa špecializuje na produkciu látok z lokálnej vlny, je európska produkcia závislá od hodvábu z Číny, Indie, Uzbekistanu, vlny z Austrálie, Nového Zélandu, Číny, Spojených štátov amerických, Argentíny, bavlny z Indie, Číny, Brazílie, Pakistanu, Egypta či Turecka, kašmíru



Krajkčerstvo Zdeněk Hartl, strihanie.

z Číny, Mongolska a Stredného východu. Výnimočné miesto v elitnom segmente módy má vlna z lamy *vicuña*⁵ dovážaná z Peru. Spracovanie základných surovín v textilnom priemysle umožňuje európskym producentom kontrolovať proces výroby od začiatku a riadiť sa pri ňom európskymi smernicami regulujúcimi chemikálie a farbivá prítomné v procese výroby, spôsob úpravy odpadovej vody a takisto etický prístup ku všetkým zamestnancom tohto segmentu produkcie. Dnes môžeme na európskom trhu nájsť mnoho výrobcov prísne posudzujúcich aj výber vstupných surovín, dôraz na *fair trade* je kladený od samého začiatku produkcie.

Tradičné materiály v súčasnom dizajne

Napriek tomu, že klasickú pánsku zákazkovú výrobu nemôžeme stopercentne zaradiť do kategórie súčasného dizajnu v jeho pravom zmysle slova, mali by sme ju považovať za zásadný segment odevnej výroby, ktorý je nepretržite inšpiráciou konfekčnej (sériovej) produkcie. Rovnako

najkvalitnejšie materiály používané v najluxusnejších odvetviach, často vyrábané len na zákazku, pre veľmi vysokú cenu sa používajú v malých sériových produkciách, čím im dodávajú exkluzivitu, prípadne sú vytvárané imitácie týchto materiálov s použitím umelých, resp. prírodných, ale cenovo dostupnejších surovín. Hodnými nasledovania sú aj niektoré z princípov, na ktorých si zákazková výroba zakladá. Svojimi produktmi rozpráva a vytvára príbehy, sprostredkúva zážitok. Poskytuje bezprostredný, autentický kontakt s autorom daného odevu, sám zákazník má možnosť ovplyvňovať výsledný vzhľad produktu, celý proces si vyžaduje interakciu, osobné prepojenie krajčírka/dizajnéra a jeho zákazníka. Takýmto „zážitkom“ si klient k svojmu novému odevu vytvára osobitý vzťah. Už nejde len o anonymný produkt, je to výsledok umeleckej a remeselnej činnosti, hmatateľná kompozícia práce mysle, rúk a materiálu. Na vytváranie zákazkových odevov sa používajú výlučne prírodné materiály. Dominantné postavenie má vlna vo svojich

Ručné pikírovanie plátna pre vystuženie predného dielu saka.



najkvalitnejších prevedeniach (merino, kašmír, mohér, vikuňa...), rôznych gramážach a úpravách uspokojených použitím látky na konkrétny druh odevu, rešpektujúc ročné obdobie, pre ktoré je odev určený, využívajúc jej prirodzenú priehľadnosť, elasticitu, hydrofobické a termoregulačné vlastnosti. Vo veľkej miere sa v zákazkovej výrobe využíva ľan, hodváb a bavlna, často v rôznych zmesiach spolu s vlnou vylepšujúc jej vlastnosti, požiadavky na komfort a údržbu alebo vzhľad. Obvykle je možné si v krajčírstve vybrať látku na objednávaný odev zo širokej ponuky vzorkovníc. Tie sú pravidelne pred letnou a zimnou sezónou obmieňané a dodávané výrobcom látok.

Ďalšiu možnosť výberu látky na oblek, sako, kabát či smoking alebo žaket ponúka Viedeň. Oproti múzeu Albertina, na Albertinaplatz 3, je v istých ohľadoch ešte zaujímavejšie „múzeum“: Jungmann und Neffe – Feinste Stoffe. V skutočnosti ide o obchod s najluxusnejšími látkami, založený v roku 1866. Pravdepodobne nikde na svete nenájdete podobné miesto, vstup je voľný, veľmi často tam môžete stretnúť samotného majiteľa, rakúskeho historika Georga Gaugusha. Stále intenzívne žijúci kúsok histórie v centre mesta bol pôvodne obchod špecializujúci sa na luxusné odevné látky pre dámy. Archív obchodu disponuje niekoľkými katalógmi záznamov o nákupoch obsahujúcich meno, dátum, množstvo a typ látky spolu s malým odstrižkom vzorky látky. Môžeme sa vďaka nemu dozvedieť, ktorá dáma z viedenskej alebo zahraničnej aristokracie či vyššej strednej triedy v obchode nakupovala, aké odevy si z látok nechávala zhotoviť, prípadne ako častou zákazníčkou bola. Po prvej svetovej vojne sa obchod preorientoval na pánsku klientelu a začal ponúkať látky určené pre pánske odevy. V sedemdesiatych rokoch 20. storočia, pod vedením matky súčasného majiteľa obchod rozšíril svoj sortiment o hodvábne doplnky, ako kravaty, motýliky, šály, šatky. Zaujímavosťou je dochovaný pôvodný interiér z roku 1881 v štýle historizmu.⁶



Krajčírstvo Zdeněk Hartl, príprava saka na druhú skúšku.

Do obchodu Jungmann und Neffe pravidelne prichádzajú krajčíri František Záhradník z Bratislavy, Zdeněk Hartl z Prahy a ďalší majstri svojho remesla z Budapešti, ale aj Neapola. Môže sa teda ľahko stať, že s prítomnými prehodíte slovo v rodnom jazyku, zažijete pestrú atmosféru niekoľkých národností pripomínajúcu našu rakúsko-uhorskú minulosť. Občas môjho majstra, pána Hartla vo Viedni sprevádzam pri stretnutiach s našimi zákazníkmi aj ja. ■

Katarína Š. Fedorišinová je odevná dizajnérka, študovala odevný dizajn na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2012 – 2014) a Fakulte umění a designu Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (2008 – 2012), kde sa v rámci doktorandského štúdia (od 2018) teoreticky aj prakticky zaoberá špecifickou technológiou pánskych odevov zhotovovaných metódou *bespoke*. Zároveň pracuje v pražskom pánskom zákazkovom krajčírstve Hartl.

- 1 Uchalová, Eva: *Pražské módní salony/ Prague Fashion Houses 1900 – 1948*. Praha: UPM a Arbor vitae, 2018, s. 216 – 223.
- 2 Tamtiež, s. 298.
- 3 <https://knize.at/pages/knize-geschichte> Roetzel, Bernhard: *Bespoke Menswear, Tailoring for Gentlemen*. Potsdam: Ullmann, 2014, s. 35 – 37.
- 4 Colli, Benedetto: *L'eleganza della Sfida*. *Arbiter*, Giornale di piacere e virtù maschili, 2020, roč. 20, č. 202, s. 52 – 55.
- 5 Lama žijúca výlučne vo voľnej prírode v nadmorských výškach od 3 200 až do 4 800 m, čo spôsobuje výnimočné termoizolačné vlastnosti jej veľmi jemnej vlny. Jej domestikácia nie je možná. Ručne je zbieraná iba vlna, o ktorú zvieratá prirodzene pride.
- 6 <https://www.feinestoffe.at/geschichte> Roetzel, Bernhard: *Bespoke Menswear, Tailoring for Gentlemen*. Potsdam: Ullmann, 2014, s. 83 – 85.



Lubomír Krátky, 1989.
Foto: Pavel Kastl

A Be Ce Da Lubomíra Krátkeho

Text Vladislav Rostoka
Reprodukcie archív Lubomíra Krátkeho

„Písmo sú znaky,
ktorými hovorí hmota k duchu.“

Alphonse de Lamartine

Atmosféru knihy vytvára v prvom rade typografia. Ak vaša písmová kompozícia nevyzerá esteticky a funkčne dobre, zákonite zlyháte, lebo TYPOGRAFIA je férový žáner. Lubomír Krátky (19. 3. 1939 – 24. 6. 2022) však vo svojom nedávno ukončenom živote, presiaknutom intenzívnou tvorivou činnosťou, permanentne nachádzal prostredníctvom sádzaných alebo kaligrafovaných abstraktných znakov písma správne odpovede na výzvy a vynikajúce riešenia pre otázky zadaných úloh. Jeho životný program by mohol mať názov: Kniha (a kaligrafia) ako krásny artefakt. Sám o tom hovoril: „Rád by som urobil knihu, pre ktorú by som mal k dispozícii všetky podmienky potrebné na vznik jej dokonalej podoby: výber knižných písém, papiera, knihárskych materiálov, dokonalú kníhtlač a dokončovaciu výrobu. Proste možnosť urobiť dokonalú typografiu so všetkými finesami, do posledného detailu. Vyvážený knižný celok, ktorý by sa mohol brať do rúk ako klenot. Pri riešení by som myslel na tradíciu knihy, ale v čítaní 20. storočia.“¹

Bielu plochu papiera, biely negatívny priestor knižnej architektúry Krátky neomylné a presne obstaval písmenami a obrazmi pozitívnych častí svojich typografických kompozícií. Ctil si nenahraditeľnú dôležitosť tohto negatívneho priestoru, prázdneho nepotlačeného miesta v knihe, ktoré zásadne ovplyvňuje jej estetiku. Názor Oldřicha Hlavsu je jednoznačný: „Typografická tvorba je v zásade logická a presná. Ale každá maličkosť musí byť poznamenaná KRÁSOU.“² Krátkeho tvorivý svet bol jednoznačne nasmerovaný k vytváraniu krásy. Výsledok jeho práce je preto vzácné vyvážený – ovplyvňuje rovnako silno myseľ aj emocionálny zážitok pozorovateľa (čitateľa). Dokáže preto naliehavo pozývať diváka do priestoru svojej knižnej architektúry. A to je veľmi dôležitá vec!

Citlivé vnímanie ducha a výziev svojej doby, hlboká ľudskosť a univerzálna vzdelanosť mu umožnili držať krok s hektickým vývojom odboru typografie v 20. storočí – plnej totálnych premien technologických aj výtvarných.

Digitálna súčasnosť nášho odboru nedokázala zmeniť to, čo dávno dobre vieme – že typografia je náročná, zdĺhavá profesionálna činnosť (vyžadujúca veľkú mieru trpezlivosti a hlavne času), jej definitívny výsledok vždy ukrýva enormné množstvo neviditeľných, divákovi skrytých detailov procesu práce. Takáto náročnosť môže vyhovovať len naozaj fanaticky oddaným pracovníkom na tomto poli. Lubomír Krátky nepochybne patril medzi ich kľúčových protagonistov. Zastávať túto pozíciu mu vo veľkej miere umožnila jeho povaha, mentálne nastavenie, charakterizované rozvážnosťou a premýšľavosťou, prívetivosťou a pohodovosťou. Šlachtila ho skromnosť a nenápadnosť, zostával vedome v pozadí, skrytý pred publikom, zapísaný iba na poslednej strane – v tiráži kníh.

Emócie zakódované do typografie, ktoré dokážu vyvolať reakciu v mysli diváka, sú podmienené a spočívajú jedine v dokonalej harmónii a účelnosti, elegantnosti a vyváženosti všetkých použitých elementov pri komponovaní



Lubomír Krátky: Antoine de Saint-Exupéry: Malý princ, úryvok, 38,5 x 57 cm, 1987.



Lubomír Krátky: Danielov sen, biblický text, poster, 52 x 72 cm, 2001.

obrazca sadzby. Kľúčovým elementom každej knihy by mala byť sila optického účinku sadzby na dvojstranách. Vnímam, že Krátky toto vysoké umenie koncepcne a formálne, permanentne a trpezlivo vyvažoval do delikátnej rovnováhy. Rešpektujúc pritom tematické odlišnosti jednotlivých titulov. Sám o tom hovoril: „Knižná typografia je najkomplexnejšie dielo typografie. Typografia sa stala podstatou existencie knihy a jej výtvarného vzhľadu. Ak je kniha dokonalý estetický výtvor, ktorý odzrkadľuje i duchovnú atmosféru knižného diela, potom je dosiahnutý požadovaný cieľ.“³

Fenomén písma a knihy je mnohovrstevnatá téma, ktorá Krátkeho celý život vrcholne zaujímal⁴. Faktom je, že jeho systémová práca s krásnym písmom, tvorba komplexného, harmonického, umeleckého knižného artefaktu má tektoniku stavebnej konštrukcie. Jeho knihy môžeme vnímať ako malé architektúry, ktorými postupne vytváral jednotlivé prvky veľkej stavby života – akejsi súkromnej pyramídy (ktorú si v živote stavia zo svojej práce každý tvorca), ktorá sa v šťastnom prípade možno zavŕši posledným kameňom na vrchole stavby. Jeho tvorba je jedným z najvýznamnejších počínov v dejinách československej

a slovenskej typografie, dôstojným spoločníkom diel vynikajúcich tvorcov histórie (napr. Karel Dyrnk, Method Kaláb, Karel Teige, František Muzika, Olřich Hlavsa, Josef Týfa). Venoval enormné úsilie tomu, aby dosiahol prirodzenosť a podmanivú rytmiku typografickej skladby, užitočnosť, priamočiarosť, prostotu a účelnosť geometrickej proporcie dvojstrán, pevnosť, pôvab a hravosť kompozície. Preto, aby uľahčil a spríjemnil komunikáciu. Lebo knižná tvorba je vždy o službe čitateľovi a vytvorení bezproblémovej komunikácie, ale na úrovni svojej doby. Krátky prostredníctvom klasických nástrojov typografie, ktorej základné pravidlá pochádzajú ešte z obdobia renesancie, dokázal objavovať nové, dovtedy neznáme kanály modernej medziludskej komunikácie. Svojou harmonickou tvorbou, ktorá prezrádza jeho bravúrne technické znalosti odboru, prirodzené narábanie s prvkami abecedy, čiarou a plochou, typografiou a ilustráciou, vzbudil rešpekt a dal o sebe výrazne vedieť doma i v zahraničí. V priebehu času, ktorý mu bol vymedzený, sa z neho stal veľký majster knižnej tvorby.

Grafický dizajn a vlastne celá široká oblasť vizuálnej komunikácie je papierovým zrkadlom svojej doby, som

o tom presvedčený. Dvadsať storočie bolo po veľmi dlhej technologickej ustálenosti, nemennosti až nehybnosti typografickej profesie ukážkou totálnej, radikálnej zmeny. Krátky teda musel počas svojej profesionálnej kariéry okrem riešenia tvorivých problémov zažiť, prekonať a absorbovať najväčšiu revolúciu v oblasti knižnej tvorby od čias vynálezcu kníhtlače Johanna Gutenberga (cca 1400 – 1468), čo je pre dnešnú digitálnu generáciu grafikov takmer nemožné pochopiť.

V začiatkoch Krátkeho činnosti bola technológia globálneho typografického systému založená ešte stále na kovovej sadzbe a technike tlače z výšky: kníhtlače. V priebehu šesťdesiatych až sedemdesiatych rokov sa postupne presadil systém fotosadzby a tlače z plochy: ofsetu.

V deväťdesiatych rokoch nastal definitívny zlom: nástup počítačovej typografie a technológia digitálnej tlače. Všetky tieto mimoriadne náročné výzvy, ktoré neustále od základu menili techniku prípravy knižnej sadzby a systém navrhovania grafiky, prijímal ako impulzy v tvorbe, zvládol ich so ctou, reagoval na úrovni suverénneho tvorca. Dokázal v každej z troch technológií zanechať výrazné, neprehliadnuteľné



Lubomír Krátky: Danielov sen,
kaligrafia z bibliofilie, 30 × 42 cm, 2001.



Lubomír Krátky: Pablo Neruda: Óda na typografiu,
úryvky, akvarel, 32 × 40 cm, 1995.

stopy. Extrémne metamorfózy typografickej praxe mu dali v komplikovanom svete 20. storočia do rúk nástroj, s ktorým mohol žiť plnohodnotný život.

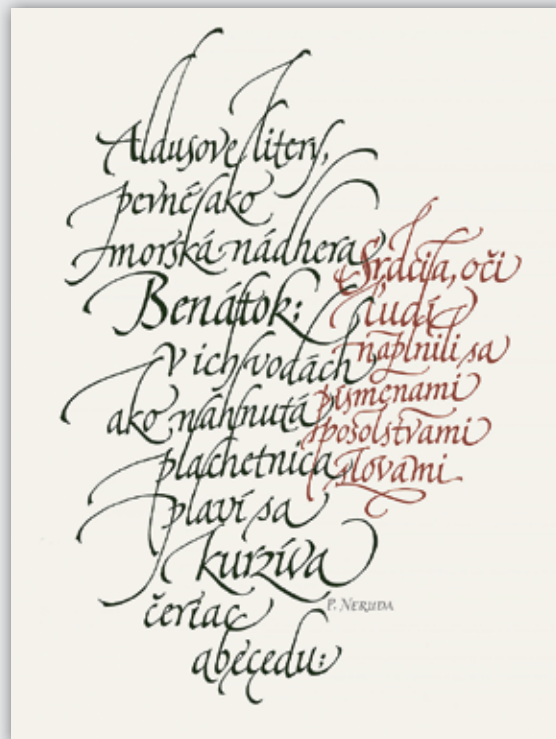
Hoci obraz hektických technických premien odboru, v ktorom Krátky tvoril, bol zhruba načrtnutý, nebol by však úplný, keby som sa stručne nezmienil o spoločenskom prostredí, o vtedajšej situácii v Československu, kde politický systém fungoval za železnou oponou v izolácii od Západu. V období, kedy Krátky študoval na Priemyselnej škole grafickej v Prahe (1953 – 1957) a jeho nástupu do praxe v Pedagogickom vydavateľstve v Bratislave, bolo československé vizuálne umenie – špeciálne oblasť knižnej tvorby – ilustrácie a typografie – štátom rafinované podporované a následne používané ako prezentácia „kultúrnosti“ režimu v zahraničí. A preto začalo byť kvôli svojej kvalite postupne uznávané, rešpektované a obdivované vo svete. Krátky prežil štyri roky v mimoriadne inšpiratívnej atmosfére Prahy, absorboval všetky aspekty tradične vysokej úrovne českej knižnej kultúry a priamo spoznal mnoho výnimočných osobností, s ktorými nadviazal priateľský vzťah trvajúci celý život (Bohuslav Blažej, Jan Solpera, Rostislav Vaněk,...). Toto šťastné osudové obdobie mladosti

bolo preňho základným stavebným kameňom, na ktorom mohol postaviť a rozvinúť prvky svojej originálnej tvorby. Nič lepšie ho nemohlo v živote postretnúť. Veď v Prahe vychádzal najstarší európsky odborný časopis *Typografia* (1888 – 2014), zaoberajúci sa špeciálne problematikou technológie tlače, tvorby písma (fontov), výtvarnej typografie a knižnej kultúry, ktorého sa neskôr Krátky stal stálym spolupracovníkom, prispievateľom i členom redakcie. Napriek prvým pozitívnym trendom vtedy ešte panovala v štáte silná povojnová skepsa, ktorú sa usiloval prekonať svojou typografickou činnosťou aj mladý Krátky. Túto depresiu rázne, ba takmer zázračne ukončila československá účasť na svetovej výstave Expo 1958 Brusel s rozsiahlou prezentáciou československej knižnej kultúry (Československý pavilón získal Zlatú medailu za svoju vynikajúcu vizuálnu úroveň a sekcia kníh cenu Grand Prix). Tento úspech mal samozrejme rozhodujúci vplyv nielen na mladých členov Krátkeho generácie. Začalo obdobie intenzívnej, euforickej aktivity: v roku 1964 vzniká v Brne zásluhou Jana Rajlichu prvá periodická výstava grafického dizajnu na svete: Bienále Brno. Súťaž Najkrajšie knihy Československa, ktorá následne výrazne ovplyvňuje úroveň českej

a slovenskej knižnej kultúry, šartuje po dlhej odmlke v roku 1965 (akcia vznikla v Československu už v roku 1928, súčasne s podobnou súťažou v USA!). Začínajú vychádzať vynikajúce časopisy *Knižní kultura* a *InterPressGrafik* (šéfredaktor René Murat), vzniká Slovenské ústredie knižnej kultúry pod vedením Radomíra Kozmona. Búrlivý kvalitatívny rozvoj ilustrácie a typografie v Československu podporila aj iniciatíva Krátkeho spolupracovníkov a priateľov Miroslava Cipára a Albína Brunovského, ktorí v roku 1966 založili v Bratislave Club grafikov a v spolupráci s Dušanom Rollom stvorili v roku 1967 celosvetovo vysoko rešpektované a uznávané BIB (Bienále ilustrácií Bratislava). Výrazom ocenenia vyššie uvedených kvalít československého typo-grafického dizajnu sa v roku 1968 stala typokonferencia 11. ATypI v Prahe (organizácia Association Typographique Internationale so sídlom v Paríži ju vtedy usporiadala prvý raz za železnou oponou v socialistickej krajine). V roku 1973 českí priatelia Ľubomíra založili skupinu Typo& (Bohuslav Blažej, Miloslav Fulín, Clara Istlerová, Václav Kučera, Oldřich Pošmurný, Jan Solpera, Rostislav Vaněk) a svojou prácou definitívne potvrdzujú čelnú pozíciu českej typografie na svetovej scéne. Firma Letraset začína



Lubomír Krátky: Edgar Allan Poe:
Sonet Zante, 52 x 72 cm, 1985.



Lubomír Krátky: Pablo Neruda:
Óda na typografiu, úryvok, 50 x 64, 1980.

vydávať krásne vzorkovníce písien pre fotosadzbú, ktoré sa takisto stali veľkou inšpiráciou pre nás typografov. Pamätám sa dobre na ten šok, rozruch a následné nadšenie, keď sme v čase najtvrdšej politickej normalizácie, informačnej bariéry a represii režimu (1973) začali s Ľubomírom Krátkym a vybranou komunitou československých grafikov dostávať veľkoformátový typografický časopis *U&Lc* (*Upper and Lower Case* 1973 – 1999), zasielaný z International Typeface Corporation v New Yorku. Časopis poskytoval inšpiratívny, fascinujúci, takmer labužnícky zážitok prieniku pop kultúry a grafického dizajnu konca 20. storočia. V rozhovoroch s Ľubomírom sme konštatovali, že je nepochopiteľné, ako takúto akciu vtedy bolo možné zrealizovať, že režim tomu nedokázal zabrániť. Herb Lubalin (časopis editoval a graficky upravoval jedenásť rokov), jedna z najväčších hviezd typografie tých čias, svojimi unikátnymi grafickými manipuláciami s písmom a racionálnou kreslenou kaligrafiou vtedy silno inšpiroval, ovplyvnil a zmenil uvažovanie našej generácie o písme. Napriek tomuto však Krátky najviac rešpektoval a považoval za svoj vzor globálnu osobnosť typografie druhej polovice 20. storočia českého grafika Oldřicha Hlavsu. Ten vydal postupne v rokoch 1976,

1981 a 1986 tri monumentálne zväzky nazvané *Typographia* 1, 2, 3 považované odvtedy typografmi za Typobibliu súčasnosti. V Pamätníku národného písomníctva v Prahe vznikla špecializovaná galéria KKK (Kabinet knižní kultury), kde v roku 1975 Ľubomír Krátky prvýkrát samostatne vystavoval svoju typografickú a kaligrafickú tvorbu. Bol vtedy na vrchole tvorivých síl. V tejto súvislosti konštatoval v časopise *Typografia* Josef Javůrek: „Svojím dielom predstavuje Ľubomír Krátky v slovenskej knižnej tvorbe doteraz jediného umelca, ktorý chápe knižnú typografiu ako výraz svojej tvorivej individuality.“⁴⁵ Obidva piliere jeho tvorby – typografia a kaligrafia zaznamenali vtedy veľký ohlas. Stal sa zakladateľom modernej slovenskej typografie, čo neoddiskutovateľne potvrdila jeho nasledujúca veľká výstava v bratislavskej Sieni Laca Novomeského (1976).

I keď Ľubomír Krátky začal budovať svoju vrstvu, svoj príspevok do histórie česko-slovenskej typografie na dobrých, silných základoch uložených predchodcami, musel sa neustále vyrovnávať so spomenutými technologickými obmedzeniami doby a konzervatívnymi predstavami redaktorov. Bolo dobrým rozhodnutím, že začal pracovať ako technický

redaktor vydavateľstva, lebo tak mohol dokonale ovládnuť komplikovanú technológiu prípravy knihy do tlače, čo je zásadný predpoklad úspechu v oblasti knižnej tvorby. Komunita relevantných typografov bola v tom období na Slovensku skromná: v bratislavskom centre ju tvorili členovia staršej generácie Dušan Šulc a Ivan Kovačević, z Krátkeho generácie to boli Miroslav Cipár, Karol Rosmáň, Zoltán Salamon, Milan Veselý a Pavol Blažo. A v Martine vytvorili nové, rovnocenne významné centrum typografie Robert Brož a mladý Peter Ďurík.

Je obdivuhodné, že tvary typografického písma sú vlastne vrcholne vyvážené abstraktné znaky. Postupným cizelovaním ich dotvárali generácie starých majstrov čierneho umenia, prejavujúc tak mimoriadny cit pre rozvrhnutie proporcií jednotlivých litier. Tento kánon je platný aj v dnešnej dobe, najmä v oblasti knižného písma. Obdiv k ich fenomenálnej práci prejavoval Ľubomír Krátky nielen v každom rozhovore, ale hlavne kvalitnými výsledkami svojej práce.

Kaligrafia kreslená – konštruovaná aj písaná intenzívne zaujímala Krátkeho od začiatkov jeho tvorby ako druhý, rovnocenný pól k práci s typografickým



Lubomír Krátky: Ján Stacho: Nad grafickým listom, akvarel, 46 x 64 cm, 1995.



Lubomír Krátky: Kazateľ, 3:22, tuš, 32 x 42 cm, 2008.

písmom. Názov pochádza z gréckeho: *kallos* (krása) + *grafos* (písanie). Tvorba písaných písmových znakov bola od začiatku nedeliteľnou súčasťou jeho práce. Inšpiroval sa počas pražského štúdia tvorbou Oldřicha Menharta, Hermanna Zapfa a hlavne japonskou kaligrafiou. Absorboval jej princípy premenlivosti, spontánnosti, okamžitej improvizácie – zásady umenia tvorby krásnych línií. Štetec zo srsti veveričky, hranostaja a konského chvosta alebo ploché písadlo z husieho brka alebo trstiny dokázal Krátky suverénne ovládnuť a nájsť v tejto špecifickej výtvarnej oblasti svoj originálny štýl, vytvoriť dynamické, sugestívne, expresívne kompozície plné espritu. Seizmografom ruky (ktorá je absolútne nenahraditeľná digitálnymi, neosobnými nástrojmi dneška) dokázal písať, kresliť a maľovať zložité, energické, esteticky krásne, magické, ekvibristické kompozície, úžasné prepletence minuskúl a majuskúl latinskej abecedy. Vysokým stupňom intenzity ručnej práce, nasadením všetkých fyzických možností, správnym mixom horúceho srdca a chladnej kalkulácie vždy vytvoril povestne silné energetické vyžarovanie kompozície. Ako jeden z mála ovládol tajomstvo písania kreslených znakov abecedy, vytvoril vskutku majstrovské dielo

a stal sa preto vedúcou osobnosťou kaligrafickej tvorby na Slovensku.

Toto konštatovanie plne potvrdzuje jeho krásna monografia *Kaligrafia* (1974) a bibliofilský album *Kaligrafie* (2021). Sám o láske ku krásnemu písaniu hovorí: „Som typomaniak a milovník písma. Aj v typografickej kompozícii ma často ovplyvňovala kaligrafia. Viem, že stačia nepatrné detaily, aby kaligrafia nepôsobila stredoveko, a že súčasná kaligrafia môže byť svieža a moderná. Je to cesta k pochopeniu anatómie písma.“⁶

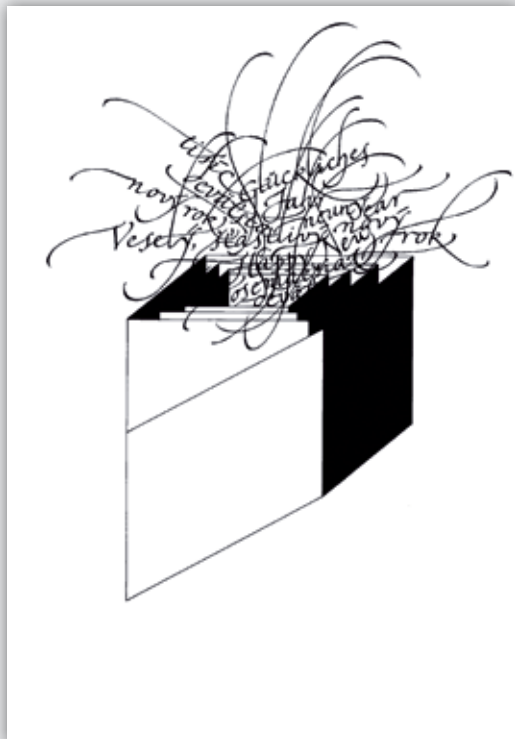
Litery abecedy sú základným stavebným prvkom jeho logického následného kroku: inžinierskeho konštruovania tvarov racionálnej kaligrafie pri tvorbe značiek (Kruh milovníkov poézie, Albumy výtvarníkov, Najkrajšie knihy Slovenska), komponovaní mnohých knižných titulov (*Tablic, Shelley, Shakespeare*) a časopisov (*Revue svetovej literatúry*).

Magické čaro kreslenej a maľovanej kaligrafie s úspechom uplatnil vo vynikajúcich bibliofilských (*Daniel*), veľkorozmerných voľných grafických listoch a rozsiahlej sérii novoročieniek a exlibrisov. Táto oblasť bola pre neho najzaujímavejšia tvorivá

hra, kde bol limitovaný iba vlastnou predstavou, obrazotvornosťou svojho grafického myslenia. Tu si vychutnal skutočnú spontánnosť, ktorá sa v našej práci prejaví vtedy, keď pravidlá neobmedzujú, iba ukazujú smer.

Nostalgiu za krásnymi časmi šesťdesiatych rokov vyvažoval každodennou intenzívnou prácou, do ktorej vždy pridal kvapku klasickej estetiky a primiešal štipku odvahy z experimentov vizuálnej poézie tých čias. Výsledkom bola napríklad aj krásna, rozsiahla séria kníh z edície Kruh milovníkov poézie. Tie sú naozajstným unikátom v našej knižnej kultúre, lebo vytvárajú samostatnú knižnicu takmer 250 zväzkov. Sú zrkadlom, najvýraznejším symbolom, puncem jeho životného diela. Lebo Krátky sa dokázal v priebehu veľmi dlhého času nielen sústreďovať na udržanie jednotnej základnej koncepcie, ale v jej rámci aj labužnícky experimentovať s podobou každého nového titulu. Vždy s jemne odlišnými, objavnými odtieňmi svojho typografického výrazu, jednoznačne vždy s vytrvalým posunom k vyššej kvalite. A to je mimoriadna vec, hodná nášho obdivu.

Oddaný, zanietený služobník krásnej knihy Lubomír Krátky sa vždy držal hesla, podľa ktorého musí mať kniha



Lubomír Krátky: Novoročenka 1989,
21 × 30 cm, 1989.



Lubomír Krátky: Kaligrafia k výstave
v galérii TYPO & ARS, 39 × 57 cm, 2008.

vysokú estetickú hodnotu ako celok. Sám hovoril: „Ak chýba dobrá, zmysluplná typografia, je celé dielo nedokonalé. Typografia by mala utvárať každý detail účelne, ale s fantáziou. Má svoje špecifické, humánne poslanie vo výtvarnom svete. Aký je dôvod týchto slov? Upriamiť pozornosť na význam typografie, keď v smogu dorozumievajúcich prostriedkov občas strácame zdravý úsudok, čo ešte je a čo už nie je vizuálne umenie, a v neposlednom rade typografiu vyznať lásku.“⁷

Poznávacím znakom jeho práce je nesmierna úcta k tradícii typografie. Používal hlavne dokonale tvarované písmo, vyryté v dielňach starých majstrov Alda Manutiusa, Baskervilla, Bodoniho, Didota, Garamonda, Walbauma, Gilla. Obdivoval „... písmeň dlhé, prísne, kolmé, vytvorené v čistotnej linke, vztyčené ako stožiar korábu uprostred stránky plnej zmätku a vrenia, algebraické bodonky, písmeň dokonalé, štíhle ako chrty, podrobené bielemu obdĺžniku geometrie...“⁸

Quo vadis súčasná slovenská typografia? Táto otázka veľmi zaujímala aj Krátkeho: ako dosiahnuť v dnešnej situácii v našom odbore nadčasovú hodnotu výsledku? Trápila ho aj nekonceptnosť

súťaže Najkrajšie knihy Slovenska, podľa jeho názoru: „Nám na Slovensku chýba k vylepšeniu súťaže povedomie o KNIŽNEJ kultúre. Má na tom vinu iba výtvarné školstvo? Zanedbávame typografickú a knižnú konštrukciu? V tejto súťaži akoby porotu vždy ohúrila ilustrácia a typografia, teda podstatná práca na knihe, je zatlačená do úzadia. Máme odborníkov, ktorí sa knihe skutočne venujú? Nevhodné je hodnotiť rovnakou porotou aj školské práce. Študenti nemajú potrebné možnosti, vznikajú tak amatérske prototypy. Nemôžu byť ani zďaleka podnetom novej krvi pre profesionálov. Možno sa moja kritika bude javiť v týchto nepokojných dobách malicherná, ale každá dokonalá tvorivá práca, ktorá sa usiluje o dosiahnutie vrcholu, si zaslúži našu pozornosť, aj keď je to iba krásna kniha.“⁹

Rovnako to cítim aj ja a s jeho postojom sa plne stotožňujem, ale zároveň si uvedomujem, že názor a výsledky práce starej generácie dnes už súčasníkov nemusia zaujímať, čo je logické v každej novej generácii, ktorá si všetko urobí aj tak po svojom. Dnes však to „po svojom“ výrazne ovplyvňuje a limituje enormne silný vplyv a ponuka hotových trendových produktov digitálneho sveta typografie.

Situácia je dnes – v hektickej a dramatickej súčasnosti naozaj vrcholne nepravdivá pre celú oblasť kultúry, obzvlášť pre našu oblasť knižnej tvorby. Perspektívy sú nedobré, to si uvedomoval aj Krátky, ale vždy myslel v tomto smere do budúcnosti optimisticky: bol presvedčený, že umenie a kultúra sú pre človeka nepostrádateľné aj v najtemnejších časoch, že môže byť hlavným kompasom pri smerovaní do lepšej budúcnosti.

Typografiu ako kľúčový element vizuálnej komunikácie (ktorá sa práve transformuje v dnešnej digitálnej bezpredmetnosti na vyšší stupeň kvalitatívnej úrovne) a umenie kaligrafie neprestal milovať do svojho posledného dňa. V rozhovoroch často spomínal na svoje začiatky: „Môj otec, hoci bol iba rušňovodičom, mal pekný, originálny, expresívny rukopis. Často spomínal na školské časy a svoj obľúbený predmet krasopis. Ja som sa písmu učil v roku 1945 a jeho tvary si pamätám dodnes. Myslím, že napriek počítačom bude rukopis a kaligrafia stále dôležitá a potrebná. Kvôli čítaniu proporcií, kultivovaniu vizuálneho vnímania a radosti zo schopnosti vytvorenia artefaktu.“¹⁰



Lubomír Krátky: Antoine de Saint-Exupéry: Citadela, úryvky, 48 x 63 cm, 1985.



Lubomír Krátky, 1989.
Foto: Pavel Kastl

Užitočnosť tohto princípu považoval za nespochybniteľnú, bolo by preto možno dobré nadviazať na odkaz klasického diela Ľubomíra Krátkeho – nielen sa so súčasným stavom zmieriť, ale aj prispieť v rámci svojich možností k jeho progresívnej metamorfóze, k novým impulzom pre znovuzrodenie nášho odboru, tak ako to permanentne robil on.

Výzvy hekticky meniacej sa doby dokázal silou svojej osobnosti vždy zvládnuť na úrovni kultivovaného prejavu výnimočnej kvality a výtvarnej čistoty, precízneho spracovania každého detailu typografie, harmonickej, presne a uvážene komponovanými do plochy s invenciou a neomylnou istotou. A to všetko štedro okorenil aj silným estetickým zážitkom. Lebo pojem krásy si hlboko ctil, apeloval na jej uplatnenie, uvedomoval si v pokračujúcom čase stále viac, že krása je nevyhnutná pre humánnu bytosť, aby so ňou prežila, lebo bez nej nezvládne riešiť problémy života. Aj v tomto by mohol byť teraz, po svojom odchode z fyzického sveta pre nás vzorom a inšpirátorom. Analýzou jeho príkladnej pracovitosti som sa aj ja postupne naučil chápať, čo znamená sústredená, poctivá typo-grafická práca.

Werich kedysi povedal: „Umenie je komunikácia.“¹¹ Umenie komunikovať čistou typografiou a krásnou kaligrafiou je poznávacím znakom tohto grafika. Krátky toto všetko dovedol na pozoruhodnú, takmer dokonalú úroveň.

Xylofónický, polyfónny zvuk jeho typografie je klasicky umiernený, prostý, a preto výtvarne pôsobivý, lebo myslel vždy hlavne na to, že nezabudnuteľnou, bezpodmienečnou úlohou každého umelca je dôsledná kultivácia divákovej mysle.

Ypilon je jedno z najkrajších monumentálnych symetrických písmen abecedy, ním končí aj meno Krátky. Veľmi dúfam, že záujem o jeho dielo (a jeho spracovanie do potrebnej monografie) neskončí touto krátkou kamarátskou spomienkou.

Zodpovednosť, s akou sa Ľubomír Krátky šesťdesiatpäť rokov venoval delikátnemu súladu medzi nadaním, vôľou umelca a výsledným tvarom, ktorý projektoval pre perspektívneho užívateľa, čitateľa, teda zodpovednosť k poslaniu, je kľúčovým hýbateľom jeho práce. Uňho vždy platilo to, čo kedysi povedal Oldřich Hlavsa: „Ide o to, aby o niečo šlo...“¹² Preto dokázal

po sebe zanechať nielen jedinečné typografické dielo, ale tiež nezabudnuteľný morálny príklad. Bol človekom pevných zásad, nezištným, skromným a priateľským. Nemám pochyby o tom, že v skúške času kvalita jeho diela obstojí a nezničí ho vrstva prachu zabudnutia. ■

Vladislav Rostoka je grafický dizajnér.

- 1 Krátky, Lubomír: Úvahy a texty. <https://lubomirkratky.sk>
- 2 Hlavsa, Oldřich: Co je typografie? Nové knihy, príloha 3, 1987, s.17.
- 3 Krátky, Lubomír (pozn. 1).
- 4 Pozri aj Ďurík, Peter: Knihy, ktoré nezostarnú. *Designum*, 2018, roč. 24, č. 4, s. 52 – 61.
- 5 Javůrek, Josef: Dílna Lubomír Krátky. *Typografia* č. 10 / 881, 1975, s. 302.
- 6 Krátky, Lubomír (pozn. 1).
- 7 Tamtiež.
- 8 Neruda, Pablo: Óda na typografii. *VI. Biennale Brno*, (kat. výstavy). Brno: Moravská galéria v Brne, 1974, s. 3.
- 9 Krátky, Lubomír (pozn. 1).
- 10 Tamtiež.
- 11 Janoušek, Jiří: *Rozhovory s Janem Werichem*. Praha: Mladá fronta, 1982, s. 128.
- 12 Toman Tylová, Barbara (ed.): *Typograf Oldřich Hlavsa*. Praha: Akropolis a Vysoká škola umeleckopriemyselná v Prahe, 2015, s. 12.

Mýtus architekta: Jan Kotěra 150

Text Ladislava Horňáková

Foto Polina Davydenko, Jiří Zikmund





Jan Nepomuk Langhans (ateliér):
Jan Kotěra, nedat., asi 1908 – 1910.
Fotoarchív Múzea východných Čiech

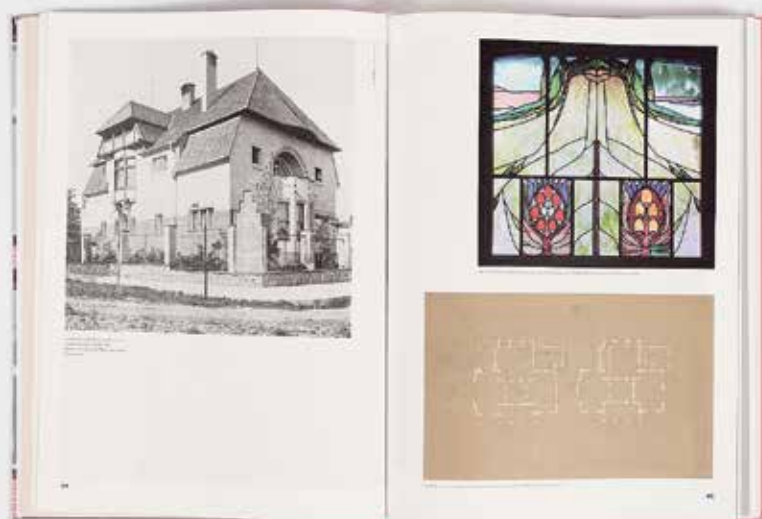
Monografia, ktorá bola vydaná s malým oneskorením k stopäťdesiatemu výročiu narodenia popredného architekta, dizajnéra, výtvarníka, organizátora, urbanistu a pedagóga Umeleckopriemyselnej školy a Akadémie výtvarných umení v Prahe Jana Kotěru (1871 – 1923), obsahuje desať príspevkov zaoberajúcich sa dlhodobou jeho dielom. Nazerajú na Kotěrovu tvorbu z rôznych a dosť odlišných uhlov pohľadu než v doteraz vydaných publikáciách. Ako uvádzajú editori v úvodnom texte, snažia sa do určitej miery polemizovať predovšetkým s poňatím tejto osobnosti a s trochu konzervatívnym členením jeho tvorivej biografie na etapy a odvetvia dizajnu v monografii z roku 2001. „Časový a vlastne generálny odstup od dvadsať rokov starej monografie *Jan Kotěra 1871 – 1923: Zakladateľ modernej českej architektúry* a z neho vyplývajúca iná vedecká klíma pomáha autorom a autorkám interpretovať Jana Kotěru v novej publikácii z iných hľadísk a zároveň stavať na už existujúcich základoch... metodológia a teória dejín architektúry ponúka autorom a autorkám monografie alternatívy, ako dielo Jana Kotěru analyzovať inovatívnym spôsobom. Medzi týmito interpretačnými prístupmi nájdeme napríklad dekolonizačnú teóriu a transnacionálnu metódu“ (s. 15).

Jan Kotěra sa už počas života a hlavne po smrti stal mýtizovanou zakladateľskou postavou v rámci príbehu novej českej modernej architektúry. Práve na overenie mnohých aspektov tohto mýtu sa kniha editorov Ladislava Zigmunda-Lendera a Heleny Čapkovej zamerala. V rámci stanovenej koncepcie jednotliví autori zisťujú príčiny, štruktúru a jazyk jeho budovania. Snažia sa odpovedať na otázky, ako to bolo s Kotěrovou svetovosťou či českosťou, s jeho modernosťou, akú rolu v konštrukcii Kotěrovho mýtu hrali jeho väzby na Viedeň a vzťah k dominantnej osobnosti jej umeleckej scény, Ottovi Wagnerovi, aj aktivity architekta v privilegovaných skupinách. Z dnešného uhla pohľadu sledujú aj otázky vtedajšej absencie žien – študentiek a architektiek v jeho kruhoch i Kotěrov ambivalentný vzťah k českým Nemcom.

Jednotlivé kapitoly približujú Jana Kotěru ako pozoruhodnú, ale aj rozporuplnú osobnosť a snažia sa zasadiť jeho tvorbu do dobového kontextu politického, sociálneho a ekonomického. Výstavy a predchádzajúce publikácie, ktoré sa venovali architektovmu životu a dielu, ho doteraz prezentovali predovšetkým ako zakladateľa modernej českej architektúry. Ako upozorňujú autori príspevkov v novej monografii, v celom rade jeho projektov, návrhov a realizácií sa však uplatňuje aj množstvo historizmov, odkazy na antiku alebo stredovekú gotickú či barokovú architektúru. Polemizujú teda s tézou o jeho zakladateľskej úlohe a pýtajú sa, do akej miery prinášal úplne nové formy a do akej miery sa inšpiroval minulosťou. Z jednotlivých Kotěrových projektov možno vyčítať nielen jeho vzťah k historizmu, romantizmu a klasicizmu, poňatie úžitkových, industriálnych stavieb i názor na urbanizmus, ale poskytujú tiež doklad o jeho architektonických inováciách. Autori sledujú, ako tieto inovácie vnímala dobová kritika aj ako po Kotěrovej smrti žili vlastným životom.

Iniciátormi a editormi publikácie boli Ladislav Zigmund-Lender a Helena Čapková. Ladislav Zigmund-Lender je historik umenia, pedagóg na Katedre teórie a dejín umenia Fakulty výtvarných umení Vysokého učení technického v Brne a prodekan pre zahraničné vzťahy. Zaoberá sa dejinami modernej architektúry a dizajnu a ich sociálnou oblasťou. Je autorom mnohých kníh (napr. *Jan Kotěra v Hradci, Mezi módou a modernitou: Architekt Oldřich Liska*). Okrem dejín architektúry sa venuje *queer studies* v dejinách umenia a je autorom výstav z oblasti dejín umenia a dizajnu. Helena Čapková je historička architektúry a umenia a japonologička, ktorá sa zaoberá vzťahom medzi japonským umením a umením európskej avantgardy v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia. Medzi jej kľúčové publikácie patrí monografia *Bedřich Feuerstein – Cesta do nejvýtvarnejší země světa*. Bola členkou niekoľkých významných vedeckých projektov a pripravila výstavu Bedřich Feuerstein, architekt Praha – Paríž – Tokio.

Ladislav Zigmund-Lender,
Helena Čapková (eds.):
Mýtus architekta: Jan Kotěra 150.
Vysoká škola umeleckoprůmyslová
v Praze, Akademie výtvarných
umění v Praze a nakladatelství
Pravý úhel, 2021, 288 s.



Vnútro monografie Mýtus
architekta: Jan Kotěra 150.

Foto: Polina Davydenko

V úvodnom spoločnom texte editori spomínajú, že si nerobia nárok na vyčerpávajúcu interpretáciu Kotěrovho tvorivého života, ale chcú vyzdvihnúť tie oblasti, ktoré boli doteraz prehliadané alebo si zaslúžia nový pohľad. Kladú si otázku, ako v súčasnosti hodnotiť a aktualizovať jeho tvorivý aj životný odkaz.

Autorom prvej kapitoly *Jan Kotěra o starom umení* je historik umenia Jan Galeta z Masarykovej univerzity v Brne. Pozornosť sústreďuje práve na využívanie tradícií minulosti v Kotěrovom diele a ukazuje, že jeho obraz revolucionára, ktorý odmietol všetko historické, je len tradovaným mýtom. V závere zhrňa, že Kotěra bol skôr tvorcom, ktorý vedome nadväzoval na predchádzajúce epochy a nezavrhol všetko staré. Odmietal ale eklekticky preberať z minulosti konkrétne formy.

Dve kapitoly sú venované Kotěrovmu pedagogickému pôsobeniu na umeleckých školách. Jana Sklenářová Teichmanová, historička umenia, pamiatkarka a reštaurátorka, zmapovala jeho činnosť na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe (1898 – 1910). Približuje Kotěrovu programovú ideu, organizáciu ateliéru, jeho koordinačnú úlohu pri prezentácii školy na svetových výstavách aj jeho odkaz. Súčasťou príspevku je aj súpis jeho študentov. Ladislav Zigmund-Lender sleduje v samostatnej kapitole dôvody jeho odchodu na Akadémiu výtvarných umení v roku 1910 a okolnosti a zásluhy architekta pri založení Špeciálnej školy architektúry, v ktorej zohral rolu aj Tomáš Garrigue Masaryk. Pozornosť tiež venuje Kotěrovým metódam, štruktúre výučby a prístupu k študentom, každodennému fungovaniu školy i jeho zásluhám na prezentácii školy a jeho rektorským aktivitám v rokoch 1912 – 1916 a 1920 – 1922. Túto kapitolu tiež uzatvára súpis Kotěrových študentov.

Helena Čapková, Miroslav Pavel a Ladislav Zigmund-Lender sa v ďalších kapitolách zamerali na Kotěrove kontakty so zahraničím a medzinárodný transfer ideí. Helena Čapková v kapitole *Kotěrov Orientální salón: Polemika s Janom Letzelom* uvádza, ako architektovu tvorbu ovplyvnili pri realizácii orientálneho salónu v byte JUDr. Ferdinanda Tondera (1901 – 1902) silné dobové inšpiračné



Jan Kotěra: Orientální salón JUDr. Tondera, 1901.

Archív architektúry a stavitelstva. Národné technické múzeum, fond č. 21, Jan Kotěra, č. k. 20070622/02



Jan Kotěra: Robotnická kolonie v Lounách, 1909.

Archív architektúry a stavitelstva. Národné technické múzeum, fond č. 21, Jan Kotěra, č. k. 20030807/02.



Jan Kotěra: pohľad na predmostie Štefánikovho mosta v Prahe, 1920. Dobový tlač.

trendy, ako boli primitivizmus, orientalizmus a v ich rámci aj japonizmus. Predovšetkým sa snaží o rekonštrukciu dialógu a polemiky dvoch architektov, učiteľa Jana Kotěru a jeho žiaka Jana Letzela o ich inspiračných japonských a orientálnych vzoroch a spôsobe ich uchopenia. Kotěrovu poznámku k architektúre v americkom odbornom periodiku zvolil Ladislav Zikmund-Lender ako názov svojho ďalšieho príspevku: „*Tiež tu nie sú rázovití ľudia*“: Jan Kotěra v Spojených štátoch. Snaží sa v rozsiahlej štúdii odpovedať na otázku, akú povahu a význam mala pre Jana Kotěru jeho cesta do Spojených štátov v roku 1904. Miroslav Pavel, odborný asistent Ústavu teórie a dejín architektúry (Fakulta architektúry ČVUT v Prahe) pripomína v kapitole *Jan Kotěra: Holandská plná tehla a československá prázdna forma* paralely českej a holandskej architektonickej scény a príbehy emancipácie. Vysvetľuje, čo všetko spájalo Jana Kotěru s jeho holandským náprotivkom Hedrinkom Petrusom Berlagom, a porovnáva československú architektonickú avantgardu s holandskou. Obaja architekti sa usilovali o zmenu architektonického myslenia na prelome 19. a 20. storočia. Zhŕňa tiež prínos Jana Kotěru pre československú architektúru, ktorý spočíval predovšetkým „v jeho schopnosti pretaviť zahraničné skúsenosti do lokálneho zážitku bez patetických národnostných konotácií alebo okatých medzinárodných ambícií“ (s. 106). Kapitoly od historičiek architektúry Venduly Hnídkovej a Markéty Žáčkovéj predstavujú Kotěru ako urbanistu. Vendula Hnídková zhrnula v kapitole *Svet záhradných miest českého „učiteľa bývania“* architektovi početné aktivity a iniciatívy v oblasti realizácie záhradného mesta, ale pripomína aj Kotěrov odklon od ideí záhradného mesta k sociálne stratifikovanejšiemu sídelnému modelom. Upozorňuje na jeho dobový význam ako dôležitého reformátora bývania. Podrobne sa venuje aj Kotěrovej spolupráci s investorom Tomášom Baťom pri formovaní novodobého Zlína. Markéta Žáčková v kapitole *Hľadanie urbanizmu Jana Kotěru v dejinách architektúry písaných dobovými aktérmi* si kladie otázky, aký bol Kotěrov vzťah k urbanizmu a ako uvažoval o plánovaní miest, či sledoval súčasné urbanistické teórie a do akej miery sa podieľal na veľkých úlohách



Vnútro monografie Mýtus architekta: Jan Kotěra 150.

Foto: Polina Davydenko

spojených s budovaním samostatného Československa po roku 1918. Predkladá vysvetlenie, prečo býva Kotěrovo urbanistické myslenie na okraji záujmu bádateľov a v čom spočíva jeho prínos. Ladislav Zigmund-Lender poukazuje vo svojom treťom príspevku *Nový štýl pre novú republiku: Predstava Jána Kotěru o reprezentácii Československa na nenaplnené ambície architekta stvorí syntetický štýl pre nový Československý štát po roku 1918*. Svojimi návrhmi pre vládne inštitúcie ani nezapadol do kánonu moderného klasicizmu, ani sa nestotožnil s národným štýlom a vytvoril vlastnú syntézu foriem. Princípy Kotěrovej tvorby aktualizuje na niekoľkých príkladoch súčasnej architektúry Filip Šenk, vedúci katedry Fakulty umenia a architektúry Technickej univerzity v Liberci. Hneď v úvode svojej štúdie *Miesto, žitý svet a kontinuita: Poznámky k spojitosti súčasnej tuzemskej architektúry s tvorbou Jana Kotěru* zdôrazňuje, že nie je jeho cieľom overiť historickú úlohu architekta, ale pýta sa na obsah prepojenia, či má naša súčasná architektúra s Janom Kotěrom niečo spoločné. Na základe stanoveného a vymedzeného poľa vybral dva súčasné príklady.

Súčasťou knihy je aj rozsiahly výber z Kotěrovej publicistickej činnosti z rokov 1900 – 1921 *Architektony obrazy*, výber z textov o ňom z rokov 1922 – 1972 je pod názvom *Obrazy architekta*. Obe časti sú uvedené historiografickými štúdiami Ladislava Zigmunda-Lendera.

Publikácia je doplnená starostlivo spracovaným menným registrom, zoznamom literatúry a prameňov aj zoznamom vyobrazení s uvedenými zdrojmi. Obsahuje vyše dvesto reprodukcí historických návrhov a fotografií od Františka Oplatka, Petra Šmídka, Petra Zewlakka Vrabca, Ladislava Zigmunda-Lendera, súbor súčasných fotografií zameraných na materiállové a dizajnové detaily Kotěrovej architektúry od Jiřího Zigmunda a dvanásť ilustrácií Jana Šrámk. Z obrazových príloh boli preferované predovšetkým málo frekvencované alebo doposiaľ nezverejnené materiály, nedostupné v publikáciách ani na sociálnych sieťach. Digitalizácia archívnych fotografií, návrhov a projektov z Kotěrovej pozostalosti je veľmi cenná. Jednotiacim prvkom publikácie sa stali predelové ilustrácie k jednotlivým



Nový zámok, dvojvila bratov Mandelíkovcov v Ratboři u Kolína, 1911 – 1913, detail zábradlia terasy. Foto: Jiří Zikmund



Nový zámok, dvojvila bratov Mandelíkovcov v Ratboři u Kolína, 1911 – 1913, detail výplne naddveria nad hlavným vstupom. Foto: Jiří Zikmund



Nový zámok, dvojvila bratov Mandelíkovcov v Ratboři u Kolína, 1911 – 1913, detail výplne výklenku s radiátorom. Foto: Jiří Zikmund



Obecný dom s úradovňami plynárenského a elektrického podniku v Hradci Královom, 1922 – 1923, detail geometrického pola v parterí. Foto: Jiří Zikmund

kapitolám od Jana Šrámka. Grafická úprava Jany Hrádkovej a Svatopluka Růčku je kultivovaná a nápaditá. Jan Kotěra bol nesporne veľmi dôležitou a vplyvnou osobnosťou architektúry v českom i medzinárodnom kontexte.

Monografia z roku 2001, ktorej editorom bol významný český historik architektúry Vladimír Šlapeta, priniesla kľúčové a veľmi cenné údaje o Kotěrovej osobnosti i diele a tiež reprezentatívnu fotodokumentáciu. Aj dnes má nezastupiteľné a nespochybniteľné miesto v historiografii architektúry. Recenzovaná publikácia prináša nové interpretácie Kotěrovho diela a témy, ktorým doteraz nebola venovaná pozornosť. Vďaka monografii z roku 2001 nemuseli autori popisovať biografiiu Jana Kotěru a mohli sa na jeho dielo a odkaz pozrieť z iného uhla a priniesť ďalšie poznatky a materiály.

Nová monografia je teda skôr ďalším odborným doplnením. Napriek tomu, že podľa autorov je zakladateľská úloha Jana Kotěru niekedy glorifikovaná až príliš a jeho prínos k modernosti českej architektúry je trochu rozporuplný, z jednotlivých príspevkov vyplýva, že práve spojenie tradície a aplikácie nového prístupu je cesta vpred. Autori sumarizovali, v čom Kotěra skutočne vynikal, v čom bol geniálny, ale aj naopak, v čom bol konvenčný a že jeho úspech bol daný historickými a politickými okolnosťami i jeho spoločenským zasieťovaním. Recenzovaná monografia plní ambíciu poskytnúť nový pohľad na významnú osobnosť československej modernej architektúry a prináša aj množstvo podrobne spracovaných materiálov i nových otázok a podnetov predovšetkým pre odborníkov. ■

Ladislava Horňáková je vedúca odborného oddelenia Krajskej galérie výtvarného umenia v Zlíne, kde pôsobí ako kurátorka zbierok. V roku 1988 založila v galérii zbierku architektúry a profilovala ju ako centrum pre oblasť medzivojnovnej architektúry so zameraním na architektúru firmy Baťa. Venuje sa výtvarnému umeniu a architektúre 20. storočia, predovšetkým medzivojnovného obdobia. Je autorkou a spoluautorkou desiatok výstav, odborných štúdií a publikácií o výtvarnom umení a architektúre.

Písma čísla



Text redakcia

Časopis *Designum* už niekoľko ročníkov poskytuje priestor na prezentáciu nových písiem, ktoré vznikli za posledné obdobie na Slovensku. Naším zámerom je písma nielen prezentovať, ale prostredníctvom využitia v nadpisoch jednotlivých príspevkov ich aplikovanie v praxi aj sprostredkovať. V zachovaní určitej kontinuity sa v tomto roku opäť vraciame k študentským písmam, ktoré vznikli na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave v Ateliéri Typolab pod pedagogickým vedením Michala Tornaia a Pala Bálíka. Hoci mnohé predstavované študentské písma boli podporené výučbou v spoločnom ateliéri, ich rozmanitosť je výsledkom individuálnych prístupov v tematickom a technickom stvárnení. V tomto čísle prezentujeme písma od Martiny Masarykovej (Old), Ester Mládenkovej (Babôčka) a Terezy Umlaufovej (Pokojevka).

Martina Masaryková



Popri redizajne víťaznej knihy v literárnej súťaži Anasoft litera *Modus Vivendi* od Zuzany Mojžišovej vzniklo originálne nadpisové písmo Old. Kniha zobrazuje starnutie jednotlivca na pozadí postapokalyptického sveta. Dizajn písma je tvorený špeciálnou sériou ručne tvorených znakov imitujúcich písmo starého človeka. Každá litera má niekoľko verzií, ktoré sú naprogramované tak, aby sa v slovách neopakovali. Typografia je rovnako hlavným prvkom vizuálu, ako aj obsahu knihy.

Ester Mládenková

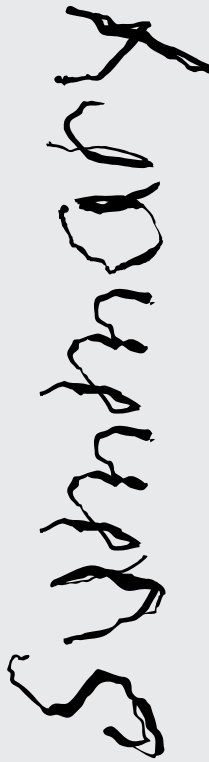
Babôčka

Autorské písmo vzniklo v roku 2021 na účely školského projektu a odvtedy sa nikde nepoužilo. Jeho charakter definuje pomerne vysoká stredová výška a zameniteľnosť písmen malého l a veľkého O s číslicami 1 a 0 — presne tak, ako je to na písacích strojoch. Písmo je pomerne hravé, pôsobí zúžene, je len v jednom reze, ale zato obsahuje bohatý súbor diákřítiků!

Tereza Umlaufová

Pokojevka

Nadpisové písmo Pokojovka som navrhla pre redizajn knihy *Tvoja izba* od Michaely Rosovej v rámci školského projektu Re-book. Má ručne písaný charakter, ale zároveň je silne štylizované rovnako ako príbeh, ktorý má biografické prvky, pričom je hlboko štylizovanou fikciou. Písala som ho zrezaným fixom, ktorý ovplyvnil tieňovanie a kresbu znakov. Oblé ťahy sú lomené a pri napojení k drieku sa ťah zdvojuje. Okrem latinky som navrhla aj niekoľko znakov z gréckej abecedy kvôli ilustrácii v knihe. Názov vychádza zo slovnnej hry medzi češtinou a slovenčinou a odkazuje na izbové rastliny.



Studio Furnicoolture: Strong Individuals Under One Brand

Author Dávid Gabera

The Košice design studio Furnicoolture has been active on the scene for seven years, but it held its first exhibition only this summer. In the Vojtech Löffler Museum in Košice (July 7 - September 4, 2022), its members — Patrik (1986), Michaela (1984), and Mária (1989) Bujňáks — presented the latest works and also early projects that resonated the most with the public.

However, the exhibition *Furnicoolture. Design for Every Day / Every Day for Design* was no ordinary retrospective. On the contrary, it was a modest show in which visitors could see only a small part of their portfolio; but still, they saw what constitutes the essence of the entire studio. In addition to the different individual expressions of its members, whose work represents all spheres of design (interior, product, and graphic), the installation also showed what is central for the studio's members when thinking about design.

The Furnicoolture Studio was officially established in September 2015, but this date should be taken with a grain of salt. Patrik, Michaela, and Mária Bujňáks are united not only by the same last name but also by the fact that all three studied design at the Faculty of Arts of the Technical University in Košice, where they had already collaborated on school projects before establishing the studio. "Founding the studio was spontaneous but a natural step, too," says Mária. "Even during studies, we discussed our work together and helped each other. In addition, we are united by the fact that Patrik and Michaela were in a relationship. They both graduated earlier and waited for me to complete my thesis, return from abroad, and join them," says Mária, Patrik's sister.

The founding of the studio, which may be viewed as a formal step, had a gradual onset. For instance, Patrik initiated the brand's creation and came up with the studio's name. Based on that, Michaela subsequently designed a website, thanks to which Furnicoolture officially began its operation.

Interestingly, in addition to the division into the interior, product, and graphic design, as stated in the website's introduction, all three members have their own sub-site to present their work since the start. The reason is that they had agreed at the beginning that Furnicoolture, which they loosely see as a group or a platform, will also serve as a space for releasing their portfolio.

"Our strong feature lies precisely in the fact that each of us three more strongly represents some part of the design. However, we also overlap into other fields, since we did some things together, some two together, some separately," explains Patrik. "And the fact that we can offer all fields of design is what we perceived from the beginning as our main merit compared to other studios. So far, I am unaware of any that covers graphic, interior, and furniture design to such a large extent," he adds.

Kristína Bartošová: I Enjoy Creating an Entire Visual World for Clients

Author Gabriela Ondrišáková

Kristína Bartošová (1986) is a Slovak graphic designer and art director. She studied visual communication at the Academy of Fine Arts and Design in Bratislava (2006 - 2011) and has been living and working in Graz, Austria, since graduation. Her clients include several prominent names such as The New York Times or Universalmuseum Joanneum Graz. Kristína Bartošová is a laureate of several awards home and abroad — the German Design Award, Green Panther, Joseph Binder, BCM. In the Slovak Design Award 2022 —

Communication Design, she was a member of the international jury.

How do you feel about being a jury member?

↓

It was a really fantastic experience for me. Although I haven't lived in Slovakia for more than ten years, I follow many designers and design studios and regularly submit my works to the Slovak Design Award. On the contrary, now I had the opportunity to participate in the competition from the other side and see the works "live" that I had previously only seen on the Internet. It was great to learn more about them in context and, at the same time, to get an overview of contemporary Slovak graphic design. This year, I positively assess the effort to connect the academic and commercial spheres. Not all academic design has to be good, just as commercial work can be smart. Even from the days of my studies at the Academy of Fine Arts and Design, I remember separating into these two camps in the community of graphic designers, and I never got hold of it. We are a small country, and it makes no sense to fight with each other and deal with petty things. Paying attention to other fields of design is beneficial and helps motivate and give visibility to different designers with different intents and talents.

Most importantly, it conveys that good design doesn't just come in one form. In my view, the opinion that only an artistic monograph and nothing else is worthy of an award is best left in the past. I have always promoted the opinion that the best design arises from the clash and discourse of people from different backgrounds. Nevertheless, that wouldn't work if the competition highlighted just one of the many forms of discourse; that's why it is great that the award has various categories, such as Identity, Campaign, Digital, Poster and Visual, Books and Publications, Space, and the like. I hope it kickstarts both designers and agencies to bring academic and commercial fields closer together and learn from each other.

What is your favourite field of graphic design?

↓

I really like visual identities because almost everything can be incorporat-



ed into them. Of course, as long as it makes sense and can be reasoned. This way, I can create a custom typeface, lettering, website, or publication. I enjoy creating an entire visual world for clients, which may include all the components mentioned above. Moreover, I can collaborate with other talented people on things I am not good enough at alone. That's what I enjoy the most. In general, many clients think they are ready for a change and something that stands out in a sea of sameness. However, when it comes to the crucial moment, they and I will discover that they actually only wanted a small change. Small changes do not appeal to me. I don't enjoy doing things that I have already seen and that, God forbid, the client can imagine and design in his mind. I like challenges, so I often design things the client might not have planned.

Mykola Kovalenko: I Feel More Responsible When Working in Juries Than When Creating

Author Zuzana Uhalová

A poster a day — not just a project, but a current personal mission of Ukrainian graphic designer Mykola Kovalenko. In Ukraine, he worked for international advertising agencies such as Saatchi & Saatchi; today, he runs his own studio in Slovakia, Mykola Kovalenko Studio; he has lived here since 2015. Since the start of the war, he has created around 200 posters (estimated at the time of the magazine's publication) and is determined to continue to the end. Even though the situation in his native country cannot be wiped from his mind, he still attends to his "regular" duties at work. He regularly participates in various design competitions as a juror and is currently a jury member in this year's Slovak Design Award 2022 – Communication Design.

You are currently working on a project in which you create a poster for each day of the war. In an interview for Denník N, you said that this is how you fight against the Russian occupation. Of those posters, there are already over 150 (at the time of the interview), and you plan to continue until the war's end. Recently, you made the collection available in NFT form. Why this format?

↓ Every help for Ukraine counts. I was very pleased when EFFE, my home agency, came up with the idea of also releasing the posters in NFT format. Art can be made accessible to people in different ways, and the digital format is one of the most modern. I think it's nice when people can buy my work this way and contribute to a good cause at the same time.

What reaction has your project received? Do people know about it in Ukraine? In the world? What kind of feedback are you getting?

↓ This project has a deep personal meaning for me. The fact that, at the same time, it has also appealed to the public is great. People could already see my anti-war posters at various exhibitions here in Slovakia and abroad, too. The interest in the project seems to persist, as other people are approaching me with a request to organise exhibitions.

Poster is your favourite medium. Also, in the video for the Slovak Design Award 2022 — Communication Design, you said that you missed more poster designs among the entries. What else lies in the attractiveness of this form in today's multidisciplinary digital age of moving images? Both for the viewer and the designer.

↓ For me, poster is a classic as well as the highest form of design. Indeed, new and new digital forms are still emerging. Nevertheless, a poster will always remain a poster.

You recently told Love and Lobby that it is difficult for you to focus on other projects right now because of what is happening in your homeland. Simultaneously, however, the evaluation of the works submitted to the Slovak Design Award 2022 – Communication Design was underway, and you



were invited as one of the judges. How did evaluating work for you?

↓ Thinking about what is happening in my native country, in the places where I grew up and designed, cannot be wiped out of my mind. Ukraine is always on my mind. I continue to live and design to the fullest, but of course, the events in my country affect me.

EOOS NEXT — Viennese Social Enterprise

Interview with Lotte Kristoferitsch

Author Klára Prešnajderová

The studio EOOS NEXT was established in 2020 as an independent project of the renowned Viennese design studio EOOS Design with a focus on burning environmental and social topics such as the climate crisis, sustainable use of natural resources, and social exclusion. The principles of this social enterprise (as EOOS NEXT is usually referred to) include strategies supporting the circular economy, cooperation with local producers, as well as sharing original concepts through open licenses. Its founder, designer Harald Gründl, and his collaborators rely on the ideas of the Austrian designer and theorist Victor Papanek and his call for ecological and socially responsible design for the third world and disadvantaged groups. In recent years, the studio EOOS NEXT has presented itself at many prestigious events such as Vienna Biennale for Change (2021), Vienna Design Week (2021), Circular Culture Fest (2022), and recently also at the exhibition of the Slovak Design Center *Materialists* (May 4 - July 10, 2022) held at the Satelit Design Gallery in Bratislava and was included in the program of the New European Bauhaus Festival.

Lotte Kristoferitsch currently runs EOOS NEXT together with Harald Gründl. Before its establishment, she participated in the architectural and design projects of the EOOS Design studio, and since

2016 she has led the team involved in the project Reinvented Toilet Challenge. Simultaneously, she worked as a project manager for domestic and foreign exhibitions; among others, she was responsible for the studio's participation in La Biennale di Venezia (2016), Vienna Biennale for Change (2019), and Triennale di Milano (2019).

In your projects, you react to major challenges of today's world, such as the climate crisis, sustainable use of resources, hygiene, and mobility. How do you perceive your role in society or the designer's role in general?

↓ The focus of our activity lies in the design for the basic needs of so-called countries of the global south; we are specifically interested in topics such as the decentralised supply of electricity, water, and solutions in the field of hygiene, mobility, food security, and health. Fifty years ago, the designer and design theorist Victor Papanek called for "Design for the other 90 percent of society." His book *Design for the Real World* reminded designers of their mission in society. EOOS NEXT cooperates with many international academic research institutions while transferring the results of their research into design prototypes. These are tested directly in the field with local partners and thus represent a starting point for possible industrial production.

EOOS NEXT has been dedicated to hygiene, especially toilets, for some time. Why do you deal with toilets, and what makes your approach unique?

↓ EOOS / EOOS NEXT has been developing urine-separating toilets for the Bill & Melinda Gates Foundation for over ten years. As part of the Reinvent the Toilet Challenge competition, sanitary solutions were sought that would work even without sewerage and water supply — it would be a huge help to the billions of people with no or limited access to functional and hygienic toilets. By separating urine, there will be no pollution of the flushed water, which can be purified directly at the spot of use with various means and reused. Urine processed in just a few simple steps also presents a valuable fertiliser.



From Physics to Art, From Data to Image

Author Matej Novotný

Information design is a relatively little-known specialisation in Slovakia. Its goal is to transform information into a form effective for human understanding. Information design combines the worlds of graphic design and data visualisation, but also informatics and statistics. During her lecture at the Satelit Design Gallery in Bratislava (June 18, 2022), British designer Olivia Vane talked about this transdisciplinary field right in two contexts: cultural heritage and data journalism.

Olivia Vane herself is an example of transdisciplinary talent. At the University of Cambridge, she first studied Physical Natural Sciences and then History & Philosophy of Science. Although her domain today is software development, she received her doctorate in art from the famous Royal College of Art.

What is information design?

Humans and computers are two very powerful information processing systems, but they are forced to communicate through the bottleneck of the graphic interface. Edward Tufte, a pioneer of visual data representation, published this idea in 1989. Today, when on the one hand, we have the most detailed data description of the world in history, but on the other, we struggle with ignorance and fragmented attention; the meaning of his words is even greater.

We can store unimaginable amounts of data in spreadsheets and databases. However, their presentation to the audience runs into human perception's physiological and cognitive limitations. As a result, when communicating information to the target group, we are limited by the recipients' time and the medium's capacity. Fortunately, we know different approaches to using this time-space efficiently.

Visual communication shortens the time needed to receive information using symbols and visual language,

such as orientation signs, logos, and pictograms. Data visualisation comprehends techniques for squeezing as much information as possible into the same space in the form of graphs and diagrams. Visual and verbal storytelling, in turn, extends the time during which the viewer is willing to pay attention to us. Combining these skills creates information design — a method of processing and presenting information with an emphasis on comprehensibility and sharing knowledge, most often using graphical data representation.

From physics to art

In the printed and especially online form of The Economist weekly, Olivia processes various topics into a visual form. The team she is a part of creates complex text-data articles and individual thematic subpages of the main website. Her colleagues are traditional journalists but also data analysts and graphic designers.

Olivia Vane's journey to The Economist did not start at art or journalism school. At Cambridge, she first studied Physical Natural Sciences: mathematics, chemistry, geology, and physics above all. However, she missed contact with the world of art and humanities, so she switched to History & Philosophy of Science at a higher level. She was fascinated by the world of scientific diagrams, professional illustrations, and cartography.

When she joined the Royal College of Art, she was already focusing on the design aspects of communicating professional information, the connection between science and aesthetics, art, and data. In the broader interdisciplinary field, which is called digital humanities, and we will hopefully hear about it more often in our country, she researched the presentation of digitised artefacts and their metadata in museum collections. It was right there somewhere where she began to focus on information design specifically.

Design for Everyone's (Body) or About Equality in Design

Author Jana Oravcová

The Design Museum in Helsinki is not one of the largest museums of its kind in terms of size, but it contains more than 75,000 objects, 45,000 drawings, and 125,000 photographs in its extensive collection.

The collection is part of many exhibitions and a museum exposition called *Utopia Now — The Story of Finnish Design*, created in 2017 on the occasion of the 100th anniversary of the Republic of Finland. The exhibition presents several collection items — from previously unpublished ones to iconic pieces of the golden era of Finnish design. Moreover, it contributes to the re-evaluation of formal, or rather aesthetic, presentation of the works in the sense of the canonical idea of their timelessness and immutability. The exhibition *Design for Every Body* (April 8 – October 2, 2022) took its concept even further. Through it, curators Kaisu Savola and Anna Vihma opened up the topic of equality in Finnish design and visual culture, which has long embodied this ideal. It was also one of the reasons we approached one of the two curators for an interview — Kaisu Savola, a design historian who works at Aalto University in Helsinki.

Together with Anna Vihma, you selected iconic works of internationally recognised Finnish designers along with everyday objects for the exhibition. Can you reveal something about the famous icons of Finnish design, such as Alvar Aalto, Tapio Wirkkala, Kaj Franck, and others, who, on the one hand, played a significant role in the formation of the national identity and at the same time participated in the formation of international modernism that was, however, criticised for introducing a certain a kind of tyranny of taste, as you mention in one of the texts?

↓

Most of the so-called icons of Finnish design were designed within a very short period between the 1930s and early 1960s. They followed the ideology of international modernism, according to which well-designed mass-produced objects would bring greater social equality because everybody would be able to afford them. The Kilta tableware, designed by Kaj Franck in the 1950s, is a good example and one of Finnish design's most widely recognised items. Even in the 1940s, Franck expressed his wish to "blow up dinner services," referring to the extensive sets of decorated tableware he found old-fashioned, unappealing, and impractical. In effect, he designed a stackable and easy-to-wash Kilta series. Its components were available for purchase individually instead of having to buy the complete table service. Interestingly, Kilta was not an instant sales success mostly because the public found its austere aesthetics to reflect a lack of wealth. A massive promotional campaign, a marketing tour, and an organisation for Finnish home economics helped the Kilta tableware find its way into countless Finnish homes.

Following the ideals of international modernism, Franck's mission was to ensure that everyday life was functional and beautiful for everyone, irrespective of class or individual wealth. Despite these intentions, it is evident that a result of a greater part of Franck's work and of the products of modernism introduced a tyranny of taste, as you have mentioned. The same applies to Alvar Aalto, Ilmari Tapiovaara, and many other designers. By favouring forms and lines so simple as to be austere, people's individual needs and wishes were often overlooked, and strict ideas of what makes good taste were imposed on people, many of which still prevail today. It is interesting that towards the end of his career, Franck himself admitted regretting his strictness and encouraged people to embrace the knick-knacks that gave them joy, as long as their production did not harm the environment.



Ján Šuchaň — Author (Not Only) of Lamps, Who Was Invisible

Author Júlia Deáková

In the history of Slovak design, many authors have not received sufficient research attention, despite being extremely active in a wide range of realisations regarding particular art forms, ideas, and materials. One of them is the versatile author of artistic creations of an intimate nature and works intended for public space, the author of designs for industrially produced products; however, on the contrary, also of small objects of an intimate nature produced in limited quantities, usually even in one copy, Ján Šuchaň (1941 - 2009).

Freelance and back to glass

His work as a freelance artist can be viewed on two levels: commissioned and freelance work. Among the first works after graduating are PUTÁČ (1977), with a minimalistic shape and material solution, which were "... to celebrate the 60th anniversary of the Soviet Union with dignity..." and were intended to be in front of the House of Czechoslovak-Soviet Friendship on Ľudovít Štúr Square in Bratislava. Their base material was a combination of white plastic, concrete, and other stainless materials, and they had the shape of a smooth, flat surface curved at the top, serving as a roof for the display cabinet. A few years later, he also designed information and exhibition show-cases for the Slovak Women's Union (1984). In 1977, he also worked on the creation of a decorative sculpture called Tulip intended for the newly emerging housing estate Linčianska in Trnava. Around 1987, he also created several others for this housing estate, primarily wooden reliefs to make the environment of cafes and other public interiors more pleasant. He also created a wooden relief called Memory of a Father (1986) for the Centrum coffee shop in Košice. Here, as in the case of many other authors, we encounter the issue of disappearing artworks from

public spaces when a new owner decides to dispose of the artwork or sculpture or relocates it in the best case. Thus it is often impossible to trace the work. Such is also the destiny of Ján Šuchaň's reliefs and sculptures mentioned earlier.

Working with glass was an equally important creative activity for him. In the public space, we can see his work, for instance, in the Church of St. Juraj in Malinovo, where he reconstructed several stained-glass windows (1994 - 1997) but also realised other stained-glass windows. However, he worked with glass to a much greater extent in his own work, glass being his preferred material. Even in this field, his activity can be understood on two levels — in the design activity connected with the design and realisation of drink and table sets and the creation of art glass sculptures. In most works of art sculpture of abstract-geometric shapes, he handles the material so that its optical and light properties stand out. The artistic character of his glass sculpture is characterised by material purity and the perfect processing of the enamel. In his artwork, he mainly works with optical glass while letting its basic properties shine through, which at the same time provide an even greater experience by bending and grinding; he takes into account the reaction of glass to various changes in lighting conditions and respects the physical laws of light refraction. Šuchaň does not necessarily work with strict geometry, although we also encounter such realisations. He often varies a pyramid's shape, whether it is a change of the base, the inclination of the material, or deviation from the main axis of the sculpture. However, he also works with different colour designs. Nevertheless, the sculptures also have the shape of an unfinished block, as the edges of the upper part are usually ground into finely rounded edges, or the body of the entire sculpture is gently curved.



Tailors/ Krejčí/ Krajčíři

Author Katarína Š. Fedorišinová

In men's tailoring, clothes are made using the bespoke method in salons. In these places, you meet real tailors mastering the unique technological process of tailor-made production with a high proportion of handwork. Individual orders are accepted by a specific tailor who controls and overlooks the entire creative process, realises a specific model for a specific customer, is the author of the individual cut, performs all fittings and adjustments of the garment, and accompanies it on the way to its wearer. The characteristic products of bespoke men's tailoring include a suit, a coat, and from formal attire, a black tie, and a tuxedo; they are the spots of concentrated craftsmanship capable of realising historical clothing and the various wishes of their customers.

Our territory's history of custom tailoring salons and textile and clothing production, in general, reflects historical and political events that impacted how businesses were owned and managed. The tradition of perfect tailoring quality was present here in many small tailoring workshops concentrated primarily in Prague and Bratislava.

Several tailors work with the bespoke method in the Czech Republic and Slovakia. Their experience and tradition originate in the clothing companies Diplomat, Adam, and Módní tvorba, created from nationalised companies after 1948, or rather after the reorganisation in 1954, and gradually disappeared after 1989. Their predecessors were the legendary salons of František Bárta and spol., and Kníže — a generation of people in their 60s and 70s who only in very exceptional cases found followers in their craft. In our region, the education of new men's tailors has been absent for a long time. This trade has not been systematically taught in the Czech Republic or Slovakia (despite several attempts) for several years, and there is also a lack of specialised teachers. The relatively lengthy education can also deter the young generation from this profession — many older tailors



cite ten years as the "turning point" when an apprentice becomes experienced. Last but not least, the work is time- and physically demanding, combining technological skill, creativity, and contact with demanding customers. It also requires constant self-improvement and acquisition of new knowledge or adaptation of traditional techniques to modern, fine, and light materials. Despite the increased interest of consumers in the Czech Republic and Slovakia, this fascinating area of clothing production is probably doomed to either great exclusivity or extinction.

We can observe a similar situation in neighbouring Austria and Germany. The decline of custom tailors is obvious. However, thanks to the functioning system of vocational schools, at least a small percentage of graduates able to continue in this trade enter the labor market every year. Suppose they manage to find an employer who will educate them in the field and offer them the necessary experience through practice. In that case, they will probably be able to keep this traditional clothing production alive.

The situation is different on the Apennine peninsula; it represents a key location for this form of clothing production. A strong tradition of bespoke production continues to survive there with a very well-functioning system of training new tailors and their application in practice. This region is attractive to students from all over the world (a significant percentage is made up of students from Japan, China, and the USA) who realise the potential of education and practice in this field.

A Be Ce Da (Alphabet) of Lubomír Krátky

Author Vladislav Rostoka

A The atmosphere of the book is primarily created by typography. If your typeface composition does not look good aesthetically and functionally, you will naturally fail because TYPOGRAPHY is a fair genre. However, Lubomír Krátky (March 19, 1939 – June 24, 2022), in



his recently concluded life imbued with intense creative activity, permanently found the right answers to challenges and excellent solutions to the questions of assigned tasks through composition or calligraphed abstract characters. His life program could be titled: *The Book (and Calligraphy) as a Beautiful Artefact*. He said about it himself: "I would like to make a book for which I would have all the conditions necessary for the creation of its perfect form: the selection of book typefaces, paper, bookbinding materials, perfect letterpress, and finishing. Simply the possibility to make perfect typography with all the finesse, down to the last detail — a balanced book set that could be picked up into hands like a jewel. When solving, I would think of the book tradition but with the 20th-century sentiment."

B The white surface of the paper, the negative white space of book architecture Krátky unerringly and precisely covered with letters and images of the positive parts of his typographic compositions. He respected the irreplaceable importance of this negative space, the empty unprinted space in a book, which fundamentally affects its aesthetics. Oldřich Hlavsa's opinion is unequivocal: "Typographic design is basically logical and precise. However, every little thing must be marked with BEAUTY." Krátky's creative world was directed toward beauty creation. His work's result is, therefore, uniquely balanced — it affects equally the mind and the emotional experience of the observer (reader). Thus he can urgently invite the viewer into the space of his book architecture — a very important thing!

C Sensitive perception of the spirit and challenges of his era, deep humanity, and universal education enabled him to keep up with the hectic development of the field of typography in the 20th century — packed with utter transformations in technology and art.

D Our field's digital present day has not been able to change what we have known well for a long time — typography is a demanding, lengthy professional activity (requiring a great deal of patience and especially time). To the viewer, its final result always contains an enormous amount of invisible,

hidden details of the work process. Such a challenge may only suit truly fanatically dedicated workers in this field. Lubomír Krátky was undoubtedly one of its key protagonists. To a large extent, his nature, his mental attitude, characterised by prudence and thoughtfulness, amiability and ease, enabled him to hold this position. He was ennobled by modesty and inconspicuousness; Krátky remained consciously in the background, hidden from the audience, mentioned only on the last page — in the books' imprints.

E The emotions encoded in the typography, which can evoke a reaction in the viewer's mind, are conditional and consist only of the perfect harmony and purposefulness, elegance, and balance of all the elements used in composing the typesetting. The key element of any book should be the power of the optical effect of typesetting on double pages. I perceive that Krátky offset this high art conceptually and formally, permanently, and patiently into a delicate balance while respecting the thematic differences of individual titles. He would say himself: "Book typography is the most complex work of typography. Typography has become the essence of the book's existence and its visual appearance. If the book is a perfect aesthetic creation that also reflects the spiritual atmosphere of the book artwork, then the desired goal has been achieved."

The Myth of the Architect — Jan Kotěra 150

Author Ladislava Horňáková

The monograph published with a slight delay to the one hundred and fiftieth anniversary of the birth of the leading architect, designer, artist, organiser, urban planner, and teacher of the School of Arts and Crafts and the Academy of Fine Arts in Prague, Jan Kotěra (1871 – 1923), contains ten contributions dealing with his work for a long time. They look at Kotěra's work from different and rather distinct points of view than in the publications released so far. As the editors state in the

introduction, to a certain extent, they are trying to dispute, above all, the concept of this personality and the somewhat conservative division of his creative biography into stages and fields of design in the monograph from 2001. "The temporal and actually generational gap from the twenty-year-old monograph *Jan Kotěra: The Founder of Modern Czech Architecture 1871-1923* and the resulting different scientific climate help the authors to interpret Jan Kotěra in the new publication from other perspectives and, at the same time, to build on already existing foundations... methodology and the theory of the history of architecture offers the authors of the monograph you are holding in your hand, alternatives to analyse Jan Kotěra's works innovatively. Among these interpretive approaches, we can find, for instance, decolonisation theory and the transnational method." (pg. 15).

During his lifetime and especially after his death, Jan Kotěra became a mythicised founding figure in the new Czech modern architecture story. The book by editors Ladislav Zigmund-Lender and Helena Čapková focused on verifying many aspects of this myth. Within the established concept, respective authors find its construction's causes, structure, and language. It tries to answer questions about Kotěra's worldliness or Czechness, his modernity, what role his ties to Vienna and his relationship with the dominant personality of its art scene, Otto Wagner, and the architect's activities in privileged groups played in the construction of Kotěra's myth. From today's point of view, the issues of the absence of women at that time — female students and architects in his circles, and Kotěra's ambivalent relationship with the Czech Germans.

The individual chapters approach Jan Kotěra as a remarkable but contradictory personality and try to place his work in the contemporary political, social, and economic context. Exhibitions and previous publications devoted to the architect's life and work have presented him primarily as the founder of modern Czech architecture. As the authors of the contributions in the new monograph point out, several historicisms and references to antiquity or medieval Gothic or Baroque architecture are also used

in the whole range of his projects, designs, and realisations. Thus they dispute the thesis about his founding role and ask to what extent he brought completely new forms and to what extent the past inspired him. From Kotěra's projects, one can read not only his affinity with historicism, romanticism, and classicism, the concept of utilitarian and industrial buildings, and his opinion on urbanism, but they also provide proof of his architectural innovations. The authors observe how contemporary critics perceived these innovations and how they lived their own lives after Kotěra's death.

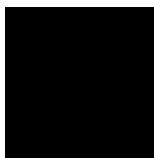
Typefaces of the Issue

Author editors

Designum magazine has provided space for presenting new typefaces created in Slovakia recently. We intend to present the typefaces and mediate their application in practice through the use in the headlines of individual contributions. This year, to maintain a certain continuity, we are returning to the student typefaces created at Bratislava Academy of Fine Arts and Design, Typolab Studio, under the pedagogical tutelage of Michal Tornyai and Palo Bálik. However, many of the student typefaces presented were supported by teaching in a shared studio; their diversity results from the individual thematic and technical approaches in design. In this issue, we present the typefaces by Martina Masaryková (Old), Ester Mládenková (Babůčka) a Tereza Umlaufová (Pokojojka).

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 03
rok / year 2022
ročník / volume XXVIII
cena / price 3,40 €



vydáva / published by

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

Slovenské centrum dizajnu je
štátnou príspevkovou organizáciou
zriadenou Ministerstvom
kultúry Slovenskej republiky.

dátum vydania / date of publishing

Október 2022

vedúca redaktorka / editor-in-chief

Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Marta Bábiková

jazykový preklad / translation

Katarína Kasalová

redakčný kruh / editorial cooperators

Palo Bálik, Peter Biľak (Holandsko),
Zdeno Kolesár, Zuzana Labudová,
Jan Michl (Nórsko)
a Jiří Pelcl (Česká republika)

layout

Matúš Lelovský, Juraj Blaško

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský

obálka / cover

Mária Bujňáková: Takka figúrky, 2021.
Foto: Martin Švirloch

písmo / typeface

Akkurat, Comenia Serif,
Old, Babôčka, Pokojovka

papier / paper

Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Conqueror Stonemarque
Diamond White 300 g/m²

predplatné a inzercia / subscription

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre – Designum,
Jakubovo nám. 12
P.O.BOX 131, 814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: +421 2 204 77 319
predplatne@scd.sk

voľný predaj

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

Satelit SCD, Artforum, Slovenská
národná galéria, Martinus,
Slávica, vPRIESTORe

v kníkupectvách a galériách mimo Bratislavu

Artforum v Žiline a Košiciach

distribúcia / distribution

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

© copyright

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

sídlo redakcie / headquarter

Slovenské centrum dizajnu /
Slovak Design Centre – Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 2 204 77 319
www.scd.sk

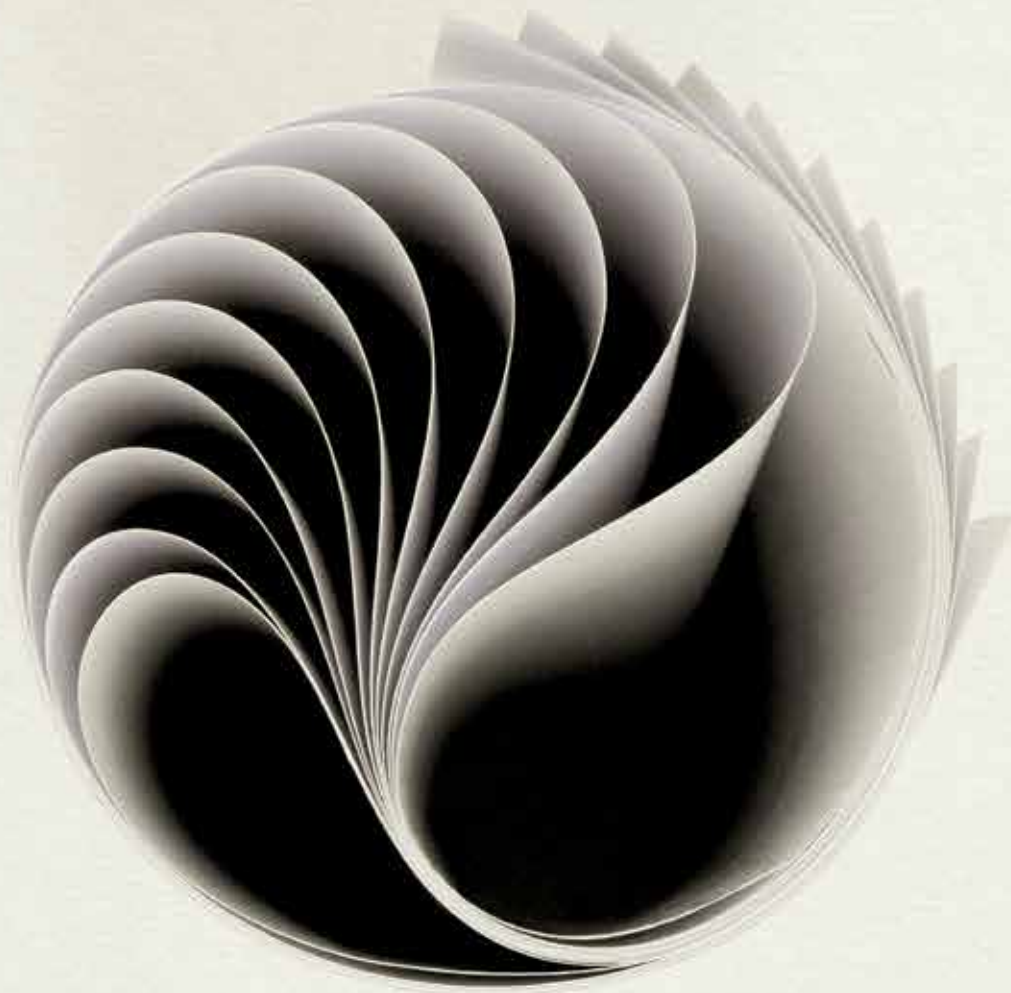
tlač / printing

Ultra Print, s.r.o.



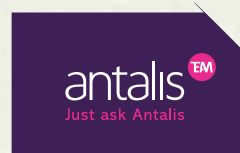
 **MINISTERSTVO
KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY**

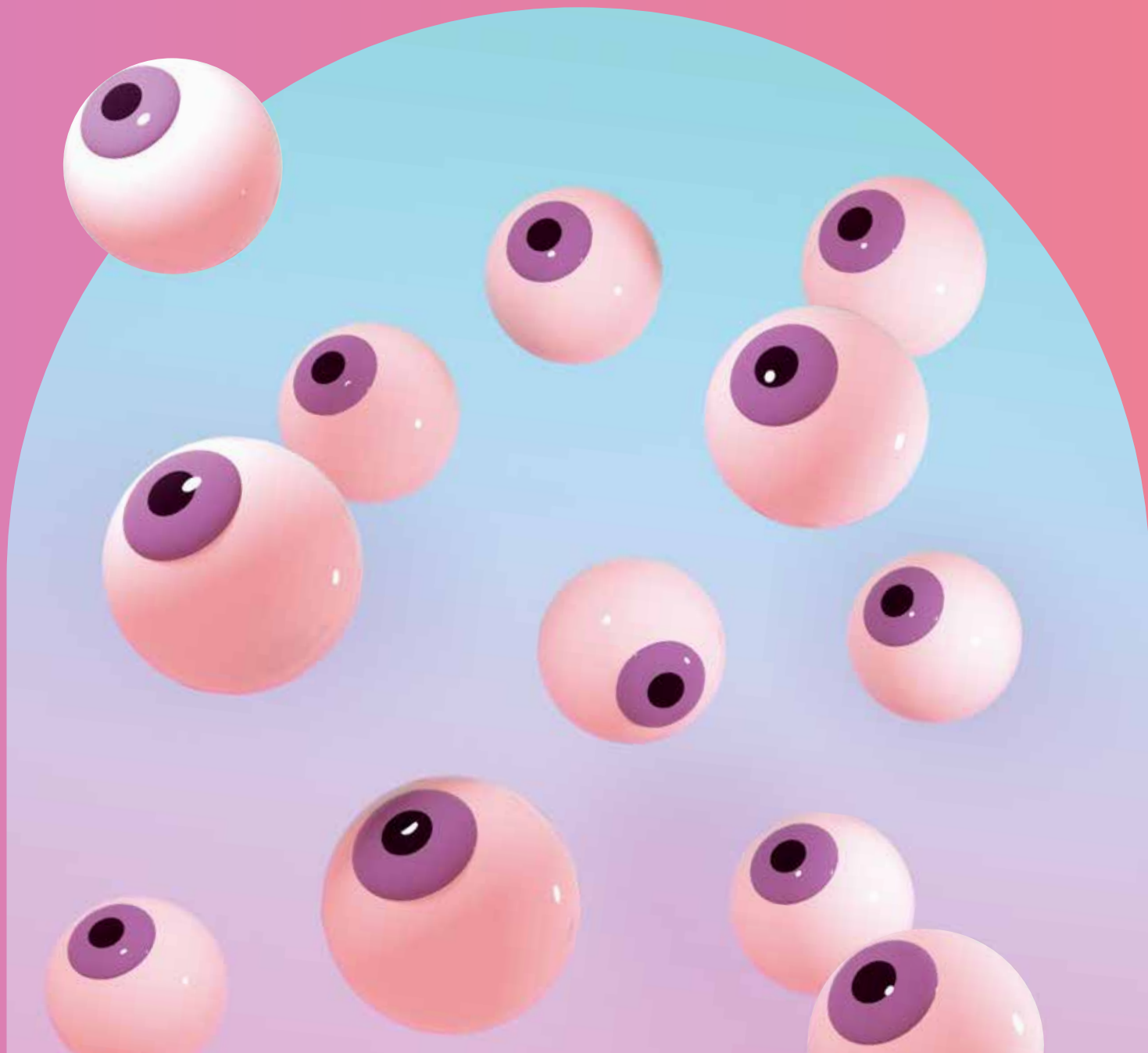
Dôverujte **Originálu**



Originálny recyklovaný papier

Exkluzívne v ponuke Antalis





Výstava NCD22

Príďte si pozrieť výber toho najlepšieho z prihlásených prác
do Národnej ceny za dizajn 2022 - komunikačný dizajn.

Výstava prebieha v Galérii dizajnu Satelit od 5. 10 do 18. 12. Vstup voľný.

Vyhlasovatelia NCD:



SLOVENSKÉ
CENTRUM
DIZAJNU

Generálny reklamný
partner SCD:

J&T BANKA

Hlavný partner SCD:

antalis^{EM}
Just ask Antalis

Hlavný mediálny
partner SCD:

designum

Partneri NCD:

NOVÁ SCÉNA

yeme

Najväčšia
vínna pivnica
v Pukanci
od roku 1930

rapidnext