



	2	Editoriál Mária Rišková
Aktuálne	4	Písmenká mi boli veľmi blízke. Rozhovor s Johannou Biľak Peter Biľak
	12	Kvalita knižného dizajnu je ukrytá v detaile. Rozhovor s Petrom Gálom Ján Kralovič
	22	Emá má tablet. Školské písmo v digitálnej ére Martina Rozinajová, Ján Filípek
Múzejne	32	Funkcia prenasleduje formu Maroš Schmidt
Retrospektívne	38	Krásná izba od funkcionalizmu po organický štýl Lada Hubatová Vacková
	48	Česká móda v Umeleckopriemyselnom múzeu Lenore Jurkyová
Teoreticky	62	O modernosti modernistického dizajnu Silvia Seneši Lutherová
	68	Predstava dizajnu, ktorý nehrá divadlo, je číra fantázia Silvia Bárdová
	76	Dizajn, zánik obchodov, umelá inteligencia Eduard Toran
	82	Písma čísla Samuel Čarnoký
	84	Summary Katarína Kasalová

Editoriál

Text Mária Rišková

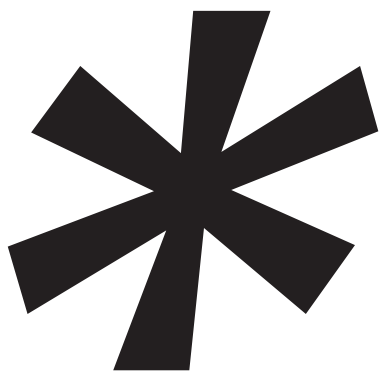
Diskurz dizajnu

Rok 2019 prináša časopisu *Designum* dôvod na oslavu – pripomína si 25. výročie svojho vzniku. *Designum* je po celý čas platforma informácií o dizajne a poskytuje priestor na diskusiu dizajnérom z praxe aj teoretikom. Chcem poďakovať redaktorkám, členom redakčnej rady a prispievateľom za ich prácu. Patrí im uznanie za vytváranie seriózneho média, ktoré sa oplatí archivovať pre budúcnosť. Časopis nezostal „na papieri“, už niekoľko rokov publikujeme staršie ročníky na webe a nedávno sme spustili online súrodencia tlačenej verzie, zine *e-designum*.

Tento rok patrí aj ďalšej oslave – 100. výročiu vzniku Bauhausu. My sme už výročie začali pripomínať na konci roka 2018 otvorením výstavy o Škole umeleckých remesiel v Bratislave pod názvom *Nebáť sa moderny!* Výstava na Bratislavskom hrade potrvá do konca septembra 2019, keď na sympóziu venovanom ŠUR v Goetheho inštitúte privítame odborníkov z viacerých krajín spolu s partnermi. Vzdelávacia práca pre verejnosť má v SCD každý rok významnejšie miesto. Všetky generácie si nájdu rôzne programy, nielen súvisiace s výstavou *Nebáť sa moderny!*, ale celoročne i v našej expozícii *100 rokov dizajnu*, počas výstavy Národná cena za dizajn aj na výstavách v Galérii dizajnu Satelit.

Tretím výročím, ktoré spomeniem, je 30. výročie od Nežnej revolúcie. Pre londýnske veľvyslanectvo pripravujeme v spolupráci s MK SR výstavu *Velvet Generation* predstavujúcu dizajnérov generácie, ktorým rok 1989 priniesol štúdium v rodiacej sa demokracii. Doba okolo prelomového roka sa zdá byť už taká vzdialená, že si niekedy neuvedomujeme možnosti, aké nám zmena systému priniesla. Aktuálny projekt Dizajn a inovácie, Spolupráca inštitúcií dizajnu v digitálnej dobe, ktorý realizujeme s partnermi z Rakúska vďaka podpore programu Interreg V-A Slovenská republika – Rakúsko 2014 – 2020, je jedným z príkladov, ako sa postupne budujú siete vzťahov i dôvera potrebná na profesionálnu prácu. Inštitúcie ako MAK – Múzeum užitočného umenia, Akadémia výtvarných umení, Centrum architektúry či Kunsthalle z Viedne spolu s nami a partnermi zo Slovenska (Vysoká škola výtvarných umení, Nová Cvernovka, Bratislavský samostatný kraj a Ministerstvo kultúry SR) skúmajú témy, ako sú zodpovednosť a možnosti riešenia aktuálnych problémov v spolupráci inštitúcií zo sféry dizajnu i politiky.

Diskurz dizajnu, v ktorom pôsobíme, sa tak rozširuje a verím, že naša práca v roku 2019 bude naďalej zmysluplná a prospešná.



25

Písmenká mi boli velmi blízke

S-new!

8,2 =

Text Peter Biľak
Foto archív Johanný Biľak



Johanna Biľak, rod. Balušíková, (1974) je grafická a písomná dizajnérka. Študovala na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (1992 – 1998), École des Beaux-Arts v Saint-Étienne (1997 – 1998), v Ateliéri National de Recherche Typographique v Paríži (1998 – 1999) a Akadémii Jana van Eycka v Maastrichte (1999 – 2001). Je partnerkou v rodinnej firme Typotheque.com, spoluautorkou publikácie *We Want You To Love Type*. Získala Národnú cenu za dizajn 1999 za jednotný vizuálny štýl Biennale Internationale Design'98 Saint-Étienne a 1. cenu v kategórii Tvorba písma na 21. bienále Brno 2004. V súčasnosti pracuje s deťmi vo vlastnom štúdiu Kids Atelier v Haagu.

Rozhovor s Johannou Biľak



Kombinovaný workshop Umenie + pohyb/
Art + Movement, 2017.

Abeceda z keramiky, pálená hlina, 2018.

Stará múdrosť hovorí, že doma nie je nikto prorokom. V prípade Johanny Biľak to ale celkom neplatí. Hoci je jej tvorba už niekoľko rokov súčasťou globálnej kultúry, dôležité miesto má v kontexte slovenského grafického dizajnu. Pevné putá s domovom a rodinou majú nezastupiteľné miesto v jej každodennom živote. Napokon aj tento rozhovor vznikol v kruhu rodiny v holandskom Haagu.

Keď sa ťa niekto neznámy spýta, čo robíš, čo mu odpovieš?

↓

Vždy ma bavilo veľa vecí a bola by som chcela študovať aj viacero odborov naraz: zaujímala ma architektúra – a prijali ma na architektúru na Slovenskú technickú univerzitu. Šila som si oblečenie – bavila ma móda a ručné práce, priťahovalo ma aj voľné výtvarné umenie a hlavne grafika, ale nakoniec

som vyštudovala odbor grafický dizajn na Vysoké škole výtvarných umení. Momentálne som partnerkou v Typotheque.com, v našej rodinnej firme, ktorá sa špecializuje na tvorbu písma a typografie, a ako hobby sa venujem práci s malými deťmi. Hoci som nikdy netúžila byť učiteľka, odkedy sa nám narodila dcéra, deti sa stali stredobodom môjho záujmu a stále ma inšpirujú. Veci sa dejú spontánne a ja tomu nechávam voľný priebeh. Rada sa dávam prekvapiť, čo mi ešte príde do cesty. Som zmenám otvorená.

Kedy si si prvýkrát pomyslela, že výtvarné umenie by mohla byť práca pre teba?

↓

Už veľmi skoro, asi päťročná som chcela ilustrovať knižky. Vyrábala som malé knižné skladačky, kde som písala a ilustrovala vlastné príbehy. Spomínam si na jeden o rodinke medvedov, ktoré cestovali vo vlaku, ale keďže sa cestou prejedli, pre veľké bruchá nemohli vystúpiť. Ten sa páčil aj mojej dcére. Fascinovali ma knižky s ilustráciami Miroslava Cipára, Albína Brunovského a Dušana Kállaya. Rodičia mi nechávali veľa priestoru na výtvarný prejav, lebo sami sú architekti. Bavila ma aj Ľudová škola umenia v Považskej Bystrici a výtvarná výchova na základnej škole. Išla som ale na gymnázium, lebo na ŠUP-ku by som musela ďaleko dochádzať. No aj tam čoskoro učiteľia zistili, že mi môžu zveriť výzdobu školy a úpravu školského časopisu, dokonca mi pani učiteľka Buociková zorganizovala aj prvú vlastnú výstavu prác...

Čo si vtedy obdivovala z výtvarného umenia?

↓

Pravidelne sme chodili na Bienále ilustrácií do Bratislavy a tam som spoznala veľa osobností a objavila ich svet fantázie. Páčili sa mi knižky Květy Pacovskej a Jiřího Šalamouna. Najsvetlejším bodom počas strednej školy bolo dochádzanie do žilinskej Ľudovej školy umenia k Palovi Chomovi. Veľmi sme ho uctievali za jeho kritický pohľad a inšpiráciu, naučil nás spoznávať dianie v súčasnom výtvarnom umení a architektúry. Všetci študenti z jeho ateliéru sa dostali na výtvarné školy, kam sa hlásili. Po otvorení hraníc,



Vizuálna identita Biennale Internationale Design Saint-Étienne, 1998 a 2002.

BIENNALE INTERNATIONALE DESIGN 2002 SAINT-ETIENNE



ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE SAINT-ETIENNE
15, RUE HENRI-GONNARD, 42000 ST-ETIENNE, FRANCE
TEL: +33 (0)477 478 805, FAX: +33 (0)477 478 801
E-MAIL: BIENNALE@INSTITUTDESIGN.FR
WWW.INSTITUTDESIGN.COM

keď som mala asi 15 rokov, sme mohli začať cestovať za umením do Viedne, Paríža, Benátok, Barcelony... a nakúpiť si inšpiratívne publikácie. Vtedy som natrafila na monografiu Davida Hockneyho, bola som unesená! Spájal v sebe humor, určitú naivitu a ľahkosť, dobrú kresbu a maľbu.

Aké to bolo prejsť z gymnázia na Vysokú školu výtvarných umení?

↓
Bol to úplne prirodzený prechod, lebo som sa počas gymnázia výtvarnej príprave intenzívne venovala. Na prijímačkách som sa cítila neskutočne dobre, hovorila som si, že toto je škola mojich snov. Hlásila som na voľnú grafiku, ale skončila som prvá pod čiarou. Nakoniec moje práce videl Ľubomír Longauer a zobral ma do svojho ateliéru grafického dizajnu, za čo som mu doteraz vďačná. Písmenka

mi boli veľmi blízke a na mojich kresbách bol vždy nejaký text. V škole sme trávili veľa času a pred prieskumom sme robili niekedy až do piatej ráno. Stretla som tu veľa blízkych duší, s ktorými som si dobre porozumela.

Počas štúdia si pomerne skoro išla na výmenné pobyty, čo ti dali?

↓
V roku 1994 som prvýkrát išla na pár mesiacov na výmenný pobyt do Saint-Étienne. Francúzsko mi dalo šancu rásť v medzinárodnom kontexte, navštíviť konferenciu, objednať si odbornú literatúru do knižnice, uplatniť svoje návrhy v praxi. Počas štúdia som navrhla prvú identitu pre medzinárodné bienále dizajnu v roku 1998, a to odštartovalo moje zahraničné pôsobenie až dodnes. Potom som išla študovať do Paríža tvorbu písma a typografiu na ANRT (Atelier National

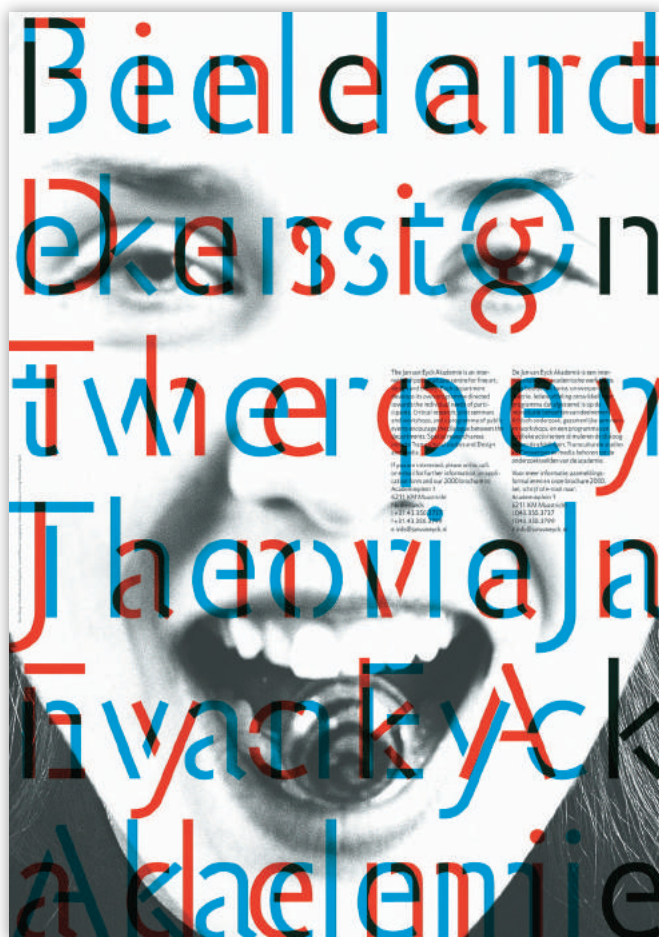
de Recherche Typographique), kde vzniklo moje písmo Jigsaw. Francúzsko mi prirástlo k srdcu a rada sa tam vraciam, cítim sa tam doma. Určite by som študentom odporučila, aby aspoň raz počas štúdia išli na pobyt do zahraničia, pomôže im to získať nové stimuly a odstup od pohodlne zabehnutých koľají. Začiatky v cudzej krajine nie sú ľahké, a určite som sa veľakrát ocitla mimo svojej komfortnej zóny, ale nútilo ma to zapojiť všetok svoj potenciál a ísť cez svoje hranice za tým, čo skutočne chcem dosiahnuť.

Ako si sa ocitla v Holandsku?

↓
Najprv som mala možnosť spoznať život na Akadémii Jana van Eycka v Maastrichte. Zúčastnila som sa na niekoľkých sympóziách, kde prednášali svetoví grafickí dizajnéri. Tak som si aj ja v roku 1999 podala prihlášku na



Czech Invasion, plagát, 2000. Plagát vznikol počas pobytu na Akadémii Jana van Eycka.



Jan van Eyck Akademie, plagát, 1999. V spolupráci s Irmou Boomovou. Použité písmo Jigsaw.

túto postgraduálnu školu a prijali ma. Holandský kultúrny trh bol aj je akýsi nasýtenejší, dialo sa tam toho viac v oblasti dizajnu ako vo Francúzsku. Francúzsko bolo zase v tomto odbore konzervatívnejšie, v Holandsku existovala živšia debata, ktorá sa točila nielen okolo estetiky, ale riešili sa aj otázky zodpovednosti dizajnéra a politiky.

Prezraď niečo o Akadémii Jana van Eycka.



Je to postgraduálna škola zameraná na umenie, dizajn a teóriu, a hlavne na výskum v týchto disciplínach. Nie je to klasická škola, kde je všetko naservírované, ale dôraz sa kladie na vlastnú iniciatívu, organizovanie výstav, prednášok, seminárov. Disciplíny umenie, dizajn a teória sa prelínajú a medzi lektormi a študentmi sa veľa diskutuje. Také prostredie stimuluje pracovať na vlastnom projekte, a na to dostane participant prostriedky a priestor na svoj výskum a prezentáciu. Ja som napríklad robila výskum na tému

Svadobné oznámenie Bart & Lieke, lettering, 2017.





e-a-t, experiment a typografia, plagát a pozvánka, 2005.



Programovanie v grafickom dizajne, čo bola v deväťdesiatych rokoch pomerne nová disciplína. Pozvala som do školy prednášať Letteror (Erik van Blokland & Just van Rossum), ktorí šíрили trend programovania populárnym jazykom Python, pochádzajúcim z Holandska. Fascinovalo ma, že Python umožňuje vytvoriť si vlastné nástroje, ktoré nekladú žiadne limity pre prácu dizajnéra. Ak niekto použije štandardný program ako Adobe InDesign, tak veľa dizajnerských rozhodnutí už zaňho urobili inžinieri, ktorí softvér vyvíjali; ktoré písmo sa ukáže ako prvé, v akej veľkosti, ako sa dá použiť, aké nástroje sú dostupné. Ak si človek urobí vlastné nástroje, má nekonečné možnosti, ktoré mu pomáhajú naplniť kreatívny potenciál myšlienok. Na konci štúdia na Akadémii Jana van Eycka som zorganizovala program Czech Invasion, do ktorého som pozvala Aleša Najbrta a jeho kolegov z Prahy, aby predstavili svoju dizajnersku, ale aj voľnú divadelnú tvorbu (Thomas and Ruhl-ler). Zdalo sa mi zaujímavé ukázať to

najlepšie z česko-slovenskej dizajnerskej kuchyne v holandskom kontexte.

Bolo ti jasné, čo chceš robiť po skončení postgraduálneho štúdia?

↓
Mojou prvotnou predstavou bolo vrátiť sa naspäť do Paríža a tam nadobudnúť viac skúseností v dizajnerskom štúdiu. Postupne som sa však s touto myšlienkou viac prikláňala na stranu holandského prostredia, kde som si to chcela tiež prakticky vyskúšať. Krátko som robila v malom dizajnerskom štúdiu Van Eck & Verdijk v Amsterdame. Potom som pracovala dva roky v štúdiu Kossmann.dejong exhibition architects (www.kossmanndejong.nl), ktorí sa špecializujú na „experience“ dizajn a interaktívne výstavy hlavne pre múzeá a kultúrne inštitúcie. Páčila sa mi ich hravosť a sviežosť, s akou pristupovali ku každému projektu, ako i nabúravanie konzervativizmu a tradícií niektorých inštitúcií. Naopak, provokácia a odvážna komunikácia pritiahla viac pozornosti a divákov na výstavy.

Kedy si sa rozhodla, že je čas začať pracovať na voľnej nohe?

↓
Po pracovných skúsenostiach v niekoľkých štúdiách v Paríži (Atalante, Intégral Ruedi Baur et associés) a neskôr v Amsterdame som mala pocit, že tam nemôžem rásť, že robím veci v rozmedzí zmýšľania kreatívneho riaditeľa. A tiež som chcela pracovať v meste, kde bývam, lebo dochádzanie vlakmi ma stálo veľa energie. Tak som v roku 2004 vyskúšala, či to ustojím, a hlavne, či dokážem vyvinúť dostatočnú iniciatívu v holandskom vysoko konkurenčnom prostredí. Za veľké šťastie považujem, že sme v roku 2005 spojili sily a stala som sa partnerkou v Typotheque.com, našej spoločnej firme. V tom čase sme robili spolu na dizajne výstav, propagácii písíem, navrhla som série typografických tričiek atď. Ďalším väčším nezávislým projektom bol e-a-t (experiment a typografia) spolu s Alanom Zárubom z Prahy, ktorý žil nejaký čas v Holandsku. Z našej zahraničnej perspektívy sme cítili, že



Kolekcia tričiek:
Strč prst skrz krk,
Modré nebo,
Holandské nebo.



o súčasnej česko-slovenskej typografii sa vonku veľa nevie, a bolo by zaujímavé poučovať zahraničné publikum o dianí u nás. Zorganizovali sme sériu ôsmich putovných výstav a prednášok (Brno, Praha, Haag, Bratislava, Tešín, Ľublana, Varšava, Budapešť) mapujúcich česko-slovenskú tvorbu písma a typografie od roku 1985 do 2005. K výstavám vznikla aj publikácia *We Want You To Love Type* a webová stránka www.experiment-and-typography.org.

Holandsko je známe vysokou úrovňou dizajnu a vizuálnej kultúry. Je niečo, čo by si, naopak, vyzdvihla na Slovensku, čo funguje lepšie?

↓

Na moje prekvapenie v Holandsku nemajú systém základných umeleckých škôl pre deti, kde by sa po vyučovaní mohli venovať výtvarným činnostiam. Je veľmi málo krúžkov pre deti zameraných na vizuálne umenie. Oveľa viac možností je na hudbu a tanec. Úlohu výchovy a vzdelávania vo výtvarnom umení preberajú múzeá a občasnú prázdninovú festivaly. V klasických školách majú len veľmi málo voľnej



Resonant Bodies, Voices, Memories,
knižný dizajn, 2008.

kresby a maľby. Je to asi dôsledok vývoja posledných desiatok rokov. To má za následok, že deti majú stále viac problémov s jemnou motorikou a sústredením, ich písmo a kresba sú menej detailné a rozvinuté, ale výtvarné sebaujavenie je dôležité aj pre ich duševný rozvoj. Verím, že ak vieme čítať detskú kresbu, môžeme deti aj lepšie pochopiť. Keď som nevedela nájsť žiadnu výtvarnú školu pre našu dcéru, vytvorila som Kids Atelier (kids-atelier.nl), kde deti majú priestor tvoriť a rozvíjať svoju fantáziu. Pozvala som do tohto projektu aj moju priateľku tanečnicu Valentinu Scaglia, ktorá zase pracuje s moderným tancom a pohybom, a tým deťom pomáha uvoľniť sa. Našou občasnou špecialitou sú workshopy, kde kombinujeme kreslenie s pohybovým vyjadrením. Máme na to veľmi pozitívny ohlas nielen u detí, ale aj u dospelých, ktorí by si to chceli vyskúšať. <https://vimeo.com/album/4214777>

Ovplyvňuje práca s deťmi aj tvoju vlastnú tvorbu?

↓

Deti mi ukázali cestu späť k voľnosti a spontánnosti, keďže po toľkých rokoch práce s počítačom mi akosi robilo problém kresliť bez zbytočného posudzovania a sebakritiky. Videla som, ako moja dcéra nad tým zbytočne nehúta, zoberie štetec a namaľuje v rýchlosti, čo vidí pred sebou; alebo vymyslí komiks a nezablokuje sa nad tým, aké písmo vyberie. Malé deti v skutočnosti kreslia, ako cítia, a hlavne používajú svoju fantáziu. Škoda, že okolo deviateho-desiateho roku sa to mení, a že tam to treba už podchytiť, lebo fantázia postupne ustupuje rozumovému zmýšľaniu a tendencii veriť tomu, čo vidíme. Vtedy treba začať s výučbou perspektívy, proporcií a rôznych techník, aby sa upevnila sebadôvera vo vlastné schopnosti.

Okrem práce s deťmi som dostala chuť opäť na vlastnú voľnú tvorbu, po večeroch sa venujem linorytu alebo drevorytu v jednom malom grafickom ateliéri. Zistila som, že ma ruka opäť začala poslúchať a hlavne počas prázdnin a zelenej sezóny ma baví kresliť a inšpirovať sa prírodou.

Mimo Slovenska žiješ teraz už väčšinu svojho života. Si naviazaná ešte na rodnú krajinu? Aký máš vzťah k iným miestam, kde si žila a žiješ?

↓

Čím dlhšie žijem mimo Slovenska, tým radšej sa tam vraciam a puto je silnejšie. Odkedy máme chatu na horách na Slovensku, sme tam častejšie. Vážim si každé prázdniny, keď si môžem oddýchnuť alebo zašportovať v našej úžasnej prírode. Mojou srdcovou záležitosťou od malička je lyžovanie a malá osada Podjavorník v Papradňanskej doline. Niekedy musíš obísť celý svet, aby si našiel ten poklad, čo hľadáš, rovno tam, kde si sa narodil. ■

Peter Bilak je grafický a písomný dizajnér, pedagóg a editor. Pedagogicky pôsobí v postgraduálnom kurze Type and Media na Kráľovskej akadémii umenia v Haagu. Vedie vlastné štúdio Typotheque, ktoré sa špecializuje na grafický a písomný dizajn a vydávanie publikácií ako je *We Want You To Love Type, Dot, Dot, Dot* alebo časopis *Works That Work*. Žije a pôsobí v Haagu.

Kvalita knižného dizajnu je ukrytá v detaile

Rozhovor s Petrom Gálom

Text Ján Kralovič

Foto archív Petra Gálu





Štúdium si ukončil na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU v Bratislave v roku 2013. Vedel by si spätne pomenovať, v čom ťa škola, pedagógovia (Julo Nagy, Eva Pěč Brezinová) a prístup v ateliéri ovplyvnili, ako a v čom podmienili tvoju tvorbu?

↓

Na vysokú školu som prišiel zo ŠUP-ky v Trenčíne, kde nás viedli k dizajnu tak, aby sme už po maturite boli použiteľní v praxi. Navyše od detstva som bol dosť praktický typ. Svoje rozhodnutie ísť práve do ateliéru Jula Nagya preto spätne vnímam ako výbornú voľbu.

U Jula sme si mohli témy zadávať sami podľa toho, koho to kam ťahalo. Moje témy často súviseli s veľmi praktickým uplatnením, čo nadväzovalo na moje pragmatické „ja“. Tým, že išlo o vlastné zadania, mohli byť témy uchopené viac experimentálne. Asi najväčším odviazaním bola moja semestrálna práca s názvom Prospektor. Reflektoval som v nej jednu zo svojich vnútorných dilem, ktoré som počas štúdia riešil. Bol to konflikt veriaceho človeka, vyrastajúceho v úprimnej kresťanskej komunite, so všetkým tým progresívnym, čo sa dialo v škole. Palo Bálík počas mojej obhajoby tú prácu komentoval, že je to kabala, ktorá presahuje priestor a čas určený na obhajoby. Príchodom do ateliéru som spoznal Jula Nagya, ktorý mal práve v tejto oblasti veľa prežitého, a na túto tému sme viedli dlhé rozhovory. Dodal mi odvahu a presvedčenie, že tieto dva svety sa nevyklučujú, ako sa mi na začiatku trochu zdalo. Internú stáž som využil v rámci niekoľkých predmetov

na katedre fotografie. Na zahraničnú pracovnú stáž počas štúdia som šiel do Wolfsburgu do Volkswagenu. Išlo o oddelenie, kde sa pripravovali rôzne interné materiály firemnej komunikácie, packaging dizajn, info-materiály a pod. Pre mňa bola dôležitá počas tejto stáže predovšetkým zmena prostredia.

Dôležitým obdobím pre grafického dizajnéra je prechod zo školského prostredia na profesionálnu scénu, aby vedel presadiť svoju tvorbu v rámci odboru i na „trhu“. Pre teba bol tento prechod plynulý? Aké boli tvoje prvé realizácie v rámci grafickodizajnerskej praxe?

↓

Škola zohrala v tomto veľký význam, pretože nás študentov vtiahla do profesijnej komunity a spoznal som ľudí, s ktorými často spolupracujem dodnes. Prechod zo školy do praxe bol tým veľmi plynulý, vlastne sa tieto dve obdobia navzájom aj prelínali. Ešte počas štúdia som brigádoval v Bibiane, zoznámil som sa s Vladimírom Michalom a ocitol v Artfore. Pridal som sa do klubu dizajnérov – k Palovi Bálíkovi a Erikovi Grochovi –, ktorí pre Artforum robili knihy. Knižný dizajn som si v tom čase veľmi obľúbil. Som totiž veľký detailista a skôr vytrvalý bežec ako šprintér. Kniha svojimi náležitosťami, ktoré sa pri jej dizajnovaní vyžadujú, veľmi sedí k mojej „náture“. Následne sa začal rozširovať okruh vydavateľstiev, s ktorými spolupracujem a takto fungujem dodnes. Knihy tvoria najväčšiu časť môjho portfólia a najviac ich vyšlo práve v Artfore.

Peter Gála (1988) študoval na Strednej umeleckej škole v Trenčíne a na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (2007 – 2013). Ťažiskom jeho tvorby je dizajn knižných publikácií, ktoré dopĺňajú viaceré autorské projekty, plagátová tvorba a organizačno-manažérske projekty. Pravidelne spolupracuje s vydavateľstvom Artforum. Charakteristickou črtou jeho práce je dôraz na čistotu knižného layoutu, prehľadnosť a kompozičná jasnosť publikácií, ako aj zmysel pre nápaditý detail, ktorým ozvlášťňuje vizuálnu podobu knihy. Vyvážením materiálovej a výtvarnej podoby knihy vždy smeruje ku kultivovanému výsledku s pridanou hodnotou. Na Národnú cenu za dizajn 2018 boli nomované 3 projekty, na ktorých sa podieľal: kniha *Majstrovstvo za dverami*, výber textov kapely *Modré hory: Dobré slohy* a priestorové ilustračné dotvorenie čakárne na Kramároch s názvom *Galéria ľudského tela*. Od roku 2014 je predsedom ASIL-u – Asociácie ilustrátorov.

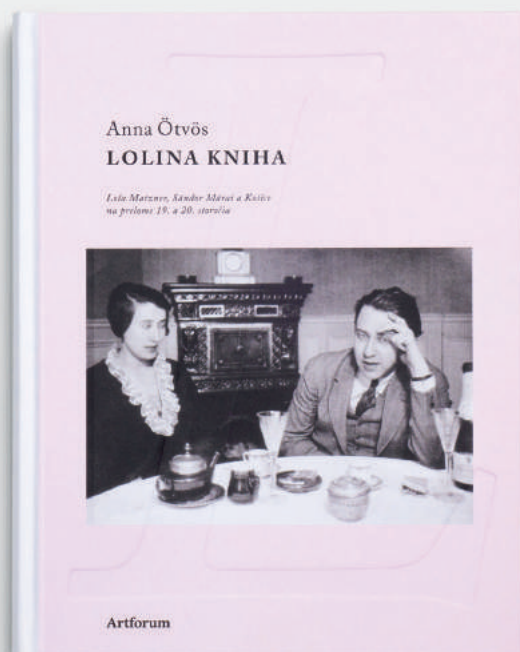


V tvojom portfóliu sa nachádzajú rôzne typy kníh: odborné publikácie (Agata Schindler: *Maličká slzička*, 2016), memoárová literatúra (Anna Ötvös: *Lolina kniha*, 2018), poviedkové výbery (Pavol Rankov: *Na druhej strane*, 2013), rozprávky (Gianni Rodari: *Rozprávky po telefóne*, 2016), poézia (Modré hory: *Dobré slohy*, 2016, spolupráca s Martinou Rozinajovou) alebo komiks (Anna Kratochvílová: *M&m*, 2017). Ktorý z týchto žánrov a literárnych foriem ti najviac vyhovuje?

↓

Postupne a veľmi prirodzene sa profiluje určitý typ kníh, na ktorých najčastejšie pracujem. Stále viac ma bavia odborné knihy, kde je text veľmi štruktúrovaný. Je to veľká výzva navrhnúť dizajn tak, aby sa čitateľ v takejto náročnej publikácii dobre orientoval. Ale veľmi si užívam aj klasickú výtvarnú časť práce – návrh obálky. Je pravda, že moje portfólio obsahuje knihy rôznych žánrov. Nie je to tak, že by som si výrazne vyberal, na ktorej knihe budem alebo nebudem pracovať. Nie som taký vyhranený, že by som určitý typ vyslovene odmietol. Ani ponúk nie je toľko, aby som niektorú odmietol v prospech inej. Každá kniha je výzvou. Niektorí vydavatelia už vedia, že v tých náročnejších knihách sa vyžívam, že viem byť celkom rýchly a efektívny, vyslovene mi ich prenechávajú. Takými boli napríklad *Lolina kniha*, *Mária Janšáková a jej Cela* č. 20 alebo *Maličká slzička*. Veľmi rád spolupracujem aj s ilustrátormi na detských knihách. K nim mám blízko aj vďaka ASIL-u, ktorú popri práci viem. Viacerí ilustrátori ma vďaka tomu poznajú a občas si ma vo vydavateľstve aj vypýtajú na spoluprácu. Veľmi ma baví takéto knihy nielen graficky upravovať, ale tiež s ilustrátormi konzultovať výtvarnú podobu ilustrácií.

Anna Ötvös, *Lolina kniha*,
vydavateľstvo Artforum, 2017.



Ján Kralovič, *Majstrovstvo za dverami*,
vydavateľstvo Slovart a Vysoká
škola výtvarných umení, 2017.

Aké sú kritériá a špecifiká, ktoré určujú tvoj prístup k vizuálnej identite knihy?

↓

Jednoznačne je to text, z ktorého vychádzam, ale určite som to aj ja sám – môj temperament a štýl práce, ktoré určujú vizuál knihy. Najradšej pracujem tak, že od autora a vydavateľa si vyžiadam všetko, čo v knihe musí byť, a z týchto ingrediencií začínam knihu pripravovať. Je to vždy obsah knihy, z ktorého sa snažím vyextrahovať podobu knihy. Následne sa snažím neostať v štandardných riešeniach, stále sa usilujem sám seba spochybňovať a nanovo premýšľať, či prístup, ktorý som zvolil, nemá aj inú alternatívu. Je to neustála snaha rozširovať mantinely toho, čo znamená ergonómia čítania, layout, kompozícia alebo technická realizácia.

Mal som možnosť s tebou spolupracovať na dvoch odborných publikáciách (*Teritórium ulica*, Slovart, VŠVU, 2014; *Majstrovstvo za dverami*, Slovart, VŠVU, 2017) a ako ťa poznám, zdá sa mi, že pre teba je dôležitý kompromis, usiluješ sa nájsť identifikačný charakteristický znak knihy či vizuálny jazyk, ktorý by vyhovoval zadávateľovi a tvojim preferenciám. Do akej miery podmieňuje charakter textu grafický dizajn publikácie a zapojenie rôznych výtvarných prvkov do knižného vizuálu? Už si niekedy kvôli textu opustil svoj „rukopis“, zaužívaný typ práce a pustil sa do experimentu?

↓

Snaha nájsť jedinečnú charakterovú črtu knihy je pre mňa základ. A tiež je pravda, že sa snažím veľmi načúvať vydavateľovi a autorovi, lebo spravidla majú o knihe viac informácií ako ja. Určitých kompromisov sa preto nebojím. Len výnimočne sa stalo, že klient sabotoval nápad, o ktorom som bol presvedčený, že je lepší, ako bola realizácia. Stále sa však snažím naštbiť určitý „štýl“, ktorý si človek buduje s každou ďalšou hotovou prácou. Som otvorený hľadaniu, experimentu. Námet knihy často vytvára pomyselné





Herbárium, autorská kniha, 2012.

mantinely a niekedy vyžaduje decentné riešenie. Inokedy môže byť limitom rozpočet, ktorý mám. V poslednom čase pracujem práve na knihách, ktoré si podľa mňa určitú striedanosť vyžadujú. Určite by som sa potešil, keby som mal viac kníh, ktoré by zniesli trochu väčší „úlet“. To ale v žiadnom prípade neznamená, že by knihy ako *Majstrovstvo za dverami* alebo *Lolína kniha* boli pre mňa menejcenné. Žiaľ, často je rozpočet veľkým obmedzením. V takýchto situáciách navrhujem knihu tak, aby bola funkčná a neobsahovala výraznejšie excesy. Naopak, ak je v rozpočte stále rezerva, skúšam pridať nejaký bonus. Vydavatelia často pracujú s obmedzenými financiami, na čo majú svoje objektívne dôvody. Je to taký pohyb na hrane, hľadanie kompromisov.

Je ti blízky výrazový minimalizmus a dbáš aj na typografickú a materiálovú stránku. Papier môže sprostredkovať atmosféru textu vizuálne aj dotykovo. Vedel by si pomenovať úlohu layoutu, výtvarnej stránky, typografie a voľby papiera vo svojej tvorbe?

↓
Práca s materiálmi, papiermi a technológiami tlače je neoddeliteľná súčasť mojej práce. Je to v niečom vydetá skúsenosť, za ktorou boli aj nie celkom vydarené knihy. Tiež by som sa nezaobíšiel bez vzťahov a početných skúseností s tlačiarňami. Práca na knihe predstavuje veľmi rozmanitý workflow, na ktorého začiatku sú moje predstavy, vizuálne inšpirácie a na konci veľmi pragmatické skúsenosti napríklad s typmi papierov alebo väzieb. Keďže kniha musí pôsobiť ucelene ako objekt, všetko so všetkým by malo súvisieť. Mój minimalizmus má pôvod sčasti v limitoch, ktoré som spomínal (téma, rozpočet). Občas v sebe vediev konflikt, že ako knižný dizajnér musím riešiť okolo výroby knihy viacero technických záležitostí. Tieto činnosti ma vedia vtiahnuť do silného víru, z ktorého musím prácne von, aby som svoju pozornosť mohol viac presmerovať na vizuálnu stránku dizajnu a nezaoberal sa príliš technikálami. Vyžaduje si to pomerne silnú sebadisciplínu.





Galéria ľudského tela. 2017, Detská fakultná nemocnica, Bratislava. Spolupráca Daniela Olejníkovú, Lucia Žatkuliakovú, Juraj Balogh.



Okrem knižných publikácií si realizoval viacero samostatných autorských projektov. Mohol by si niektoré z nich priblížiť?

↓

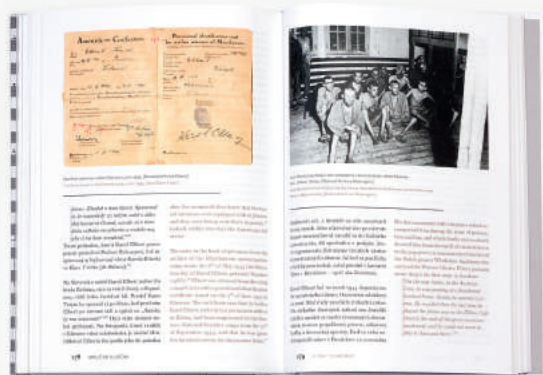
Ku knihám má najbližšie môj autorský projekt *Herbarium*, ktorý som vytvoril ešte počas štúdia. Bol to prototyp rodinného herbára, pri ktorom som mal ambíciu spojiť medzi ľuďmi obľúbený text o sile liečivých rastlín s herbárovými dvojhárkami, aké používajú profesionálni botanici. Občas vo voľnom čase tiež pripravujem v spolupráci s Danielom Pastirčákom plagáty pre zbor Cirkvi bratskej Kaplnka. Tieto plagáty sú pre mňa akýmsi tréningom, na ktorom sa môžem zamerať len na výtvarnú časť dizajnerskej práce.

V roku 2017 si sa spolu s Danielou Olejníkovou, Luciou Žatkuliakovou a Jurajom Balogom podieľal na priestorovej ilustrácii či skôr inštalácii v priestoroch Detskej fakultnej nemocnice na Kramároch v Bratislave s názvom *Galéria ľudského tela*. Navrhoval si interiérové

Agata Schindler, *Maličká slzička*.
Nacizmus a jeho ničivé dôsledky
v životoch stredoeurópskych
hudobníkov (1933 – 1945), vydavateľstvo
 Hudobné centrum 2017.

spracovanie, dizajn a technickú realizáciu projektu. Tento typ interiérových veľkorozmerných projektov je v našom kontexte málo vídaný. Mohol by si bližšie ozrejmiť záulisie projektu i jeho výsledok?

↓
Galéria ľudského tela je práca, ktorú s odstupom času považujem za moju najvydarenejšiu. Popri tom, že sa venujem najmä knižnému dizajnu, „po meči“ som tiež dizajnérom-inžinierom. Určite aj tam pramení moja záľuba v technologických „vychytávkach“ kníh. V detstve som sa venoval leteckým modelom a prázdniny som najčastejšie trávil v dielni. Keď ma cez ASIL oslovili ľudia z autorskej spoločnosti LITA a Nadácie Pontis, že by zo svojich fondov radi podporili nejakú realizáciu ilustrácií v priestoroch pre deti, začalo sa roztáčať súkolesie tejto výnimočnej spolupráce. Z pôvodného plánu namaľovať deťom v nemocnici na stenu ilustratívne motívy sa vyvinula *Galéria ľudského tela*, ktorou sme úplne zmenili vnímanie priestoru čakárne na Kramároch. S ilustrátormi sme vytvorili veľkorozmerné diorámy, ktoré tematicky zobrazujú vnútro ľudského tela, konkrétne cievy a žalúdok. Ilustrátori sa svojej úlohy zhostili bravúrne a motívy vôbec nepôsobia naturalisticky, práve naopak. Je v nich vtip, hravosť, fantázia. Naším zámerom bolo zamestnať deti pasívnym spôsobom. Vďaka množstvu detailov a veľkosti dokážu pred diorámami sedieť veľmi dlhý čas aj bez toho, aby s niečím museli hýbať alebo niečo interaktívne ovládať. Túto realizáciu si cením aj z toho dôvodu, že som intenzívne spolupracoval s množstvom ľudí. Projekt sme konzultovali s vedením nemocnice, LITOU, Pontisom. S ilustrátormi sme intenzívne diskutovali o námetoch. Popri práci na knihách, pri ktorej som takmer celkom sám od začiatku až do konca, to bola výrazná zmena. Tiež som si užíval manuálnu realizáciu – mal som na starosti celú výrobu. Čakáreň je





Modré hory: Dobré slohy,
vydavateľstvo Artforum, 2016.

David Satter: *Čím menej vieš, tým lepšie*
spis, vydavateľstvo Artforum, 2016.

Príbeh BIB. Polstoročie Bienále ilustrácií
Bratislava vo faktoch a obrazoch, Bibiana, 2015.

výnimočná ešte v jednom smere, ktorý nemusí byť na prvý pohľad zrejmý. Motívy diorám autori ilustrovali vzájomne. Všetci traja sa spoločne podieľali na oboch scénach. Takýto kolaboratívny prístup nie je bežný, lebo ilustrované zákazky sú takmer vždy v rukách jedného autora. Bolo preto výzvou rozdeliť motívy tak, aby sme vedeli sklbiť tri celkom rozdielne rukopisy.

Aké sú momentálne aktivity Asociácie ilustrátorov, ktorej predseďáš, a tvoje úlohy v rámci nej?

↓

V súčasnosti sme ASIL nastavili do režimu, v ktorom funguje to najpodstatnejšie – webová stránka, cez ktorú klienti oslovujú ilustrátorov. Na iné sprievodné aktivity sa momentálne nesústredíme. Ja osobne nemám popri práci toľko času venovať sa ASIL-u a ani samotná komunita nemá naliehavú požiadavku, ktorou by sme sa mali zaoberať. V minulosti sme v rámci ilustrátorských konferencií PIKTO diskutovali o rôznych peripetiách v spolupráci ilustrátorov s klientmi, ich finančnom ohodnotení, naceňovaní prác a tiež právnych aspektoch ilustrovania. Všetko to boli veľmi žiadané témy. Po poslednom PIKTE som si povedal, že nadišiel čas prejsť od slov k činom. Posledné dva roky som sa venoval príprave materiálov, z ktorých by mohli autori vychádzať, keď sa dostanú do úzkych, a tiež pre začínajúcich ilustrátorov by boli akousi rukoväťou pri naštartovaní kariéry. Takéto informácie u nás chýbali. Zároveň som zistil, že tieto informácie sú použiteľné nielen pre ilustrátorov, ale aj dizajnérov alebo fotografův. Tie princípy sú naprieč rôznymi kreatívnymi odvetvami veľmi podobné. Je to široká téma, na ktorú nie je dostatočný priestor prezentovať ju v celej svojej šírke. Určite by si zaslúžila samostatný článok. Kto však bude mať záujem, všetky informácie nájde na webovej stránke ASIL: <https://www.asil.sk/>.





Ticho bielej soboty,
Zbor Crkvi bratskej Kaplnka, 2017.

Na akom projekte, publikácii aktuálne pracuješ?



Momentálne pracujem na viacerých knihách pre deti s výbornými ilustrátorkami Petrou Lukovicovou, Simonou Čechovou, Luciou Žatkuliakovou a Tinou Minor. Popri tom sa venujem tiež UX a UI dizajnu pre rozhranie VR a z času na čas pripravím nejakú webovú stránku. Naposledy napríklad pre výstavu Slovenského múzea dizajnu v Hurbanových kasárňach v Bratislave 100 rokov dizajnu.

Na záver som si nechal jednoduchú otázku, na ktorú odpovedať je zväčša zložité: aké sú tvoje kritériá pre kvalitný grafický (knižný) dizajn?



Kvalitu vnímam v dvoch rovinách. Prvá je tá, že dizajn je funkčný, výborne funguje z praktickej stránky. V takomto prípade môže byť postavený aj na určitých konvenciách, drží sa v úzadí, skrýva sa v detaile. To je v poriadku, lebo vzhľadom na zadanie nie je žiaduce, aby dizajn prerážal obsah. Druhá, istým spôsobom opačná rovina, je kvalita, ktorá sa prejavuje v originalite dizajnu, jeho invenčnosti, posúvaní hraníc, prístupov, určitej extrovertnosti. Vtedy sa dizajn dostáva do polohy autonómneho autorského diela a má v sebe iskru. Obe roviny sú dôležité a nevnímam, že by sa vylučovali. ■

Ján Kralovič študoval Dejiny umenia a kultúry na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity v Trnave. V rokoch 2012 – 2016 pôsobil ako vedeckovýskumný pracovník na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave. V súčasnosti pôsobí na Katedre dejín a teórie umenia VŠVU.



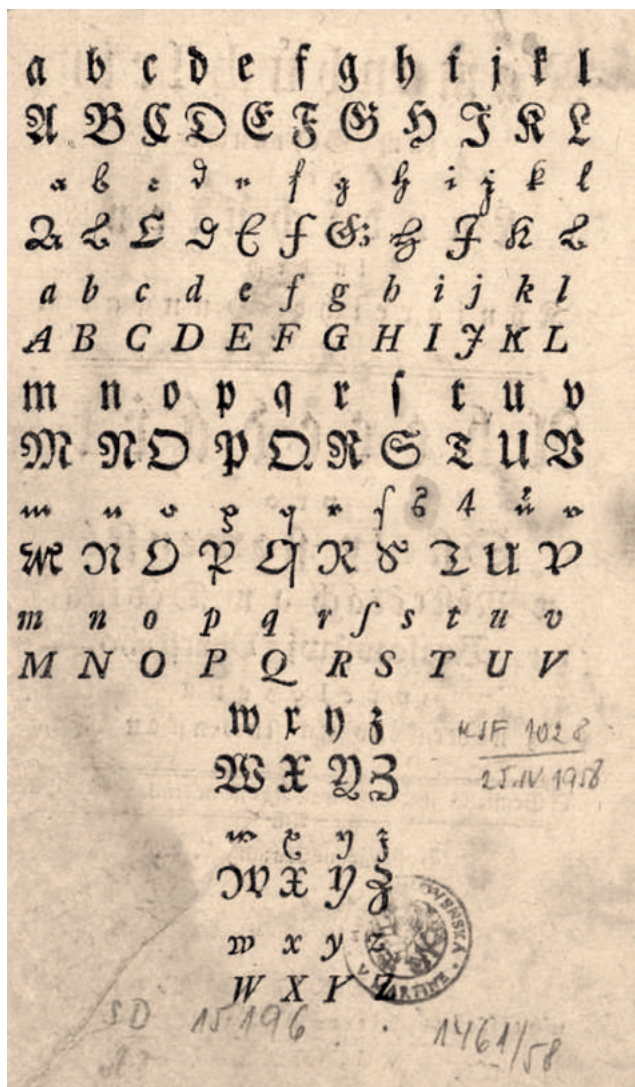
Ema má tablet

Školské písmo v digitálnej ére

Text Ján Filípek a Martina Rozinajová



Súčasnú písané písmo, ktoré sa používa v slovenských školách bez výrazných zmien takmer 100 rokov, pozná každý pedagóg, žiak aj rodič. Metóda a forma výučby pomocou šlabikárov sa v posledných desaťročiach menila a dnes si školy môžu dokonca vyberať z rôznych typov. Rokmi sa šlabikáre zdokonaľujú, texty sa prispôbujú žiačikom a ich vnímaniu, kladie sa dôraz na rozvoj porozumenia čítaného textu. Obsah šlabikárov sa neustále mení, ale šablóny písma, podľa ktorých sa deti učia písať, ostávajú rovnaké. Súčasné spojitú písané písmo, ktoré sa používa v slovenskom školstve, sa od tridsiatych rokov minulého storočia takmer vôbec nezmenilo. Za ten čas prešlo drilom písania tej istej abecedy už niekoľko generácií.



Namenbüchlein – Abecedárka pro Sskoly slowenské, 1789.



Abecedár a čítanka pre katolicke školy slovenské, 1905.

Rovnako ako zdokonaľovanie metodiky čítania si zaslúži úpravu aj školské písmo, aby vyhovovalo súčasným požiadavkám. Školské písmo je v súčasnosti veľmi naklonené a úzke, čo by malo motivovať žiakov neskôr písať rýchlejšie. Hoci naklonené písmo možno napísať rýchlejšie ako rovné – stojaté, príliš naklonené písmo je nevhodné pre ľavákov a dyslektikov (je ťažko čitateľné). Hlavnou slabinou školského písma používaného v súčasnosti je, že nie je zdigitalizované a nedá sa používať ako font. To prináša mnohé problémy učiteľom, grafickým dizajnérom a vydavateľstvám.

Z tohto dôvodu vznikol náš projekt, ktorý sa venuje problematike spojeného písma používaného v slovenskom školstve, s cieľom vytvoriť jeho vylepšenú zdigitalizovanú verziu. Výskum sme zamerali na to, aby sme zistili, prečo je

školské písmo zúžené a príliš naklonené, ako vznikali šlabikáre a ako fungovalo školstvo na našom území.

História výučby písania a čítania je veľmi úzko spätá s politickým a náboženským prostredím. Vývoj latinky, ktorou sa píše dnes na slovenských školách, môžeme sledovať od roku 1849. Pred latinkou sa používalo v šlabikároch aj nemecké písmo švabach a novogotické písmo. Naučiť sa písať a čítať dlho nemali možnosť všetci, ale iba určité spoločenské vrstvy. Až vďaka školskej reforme Márie Terézie, ktorá vydala roku 1777 osobitnú študijnú osnovu Ratio educationis, sa na území Uhorska zaviedla povinná školská dochádzka pre deti vo veku od šesť do dvanásť rokov. Potom začali vznikať aj nové metódy vyučovania čítania a písania, teda aj šlabikáre v českom jazyku

s prenikaním slovenčiny. Spočiatku sa výučba orientovala iba na náboženský obsah, až neskôr sa začala prispôbovať deťom pomocou básničiek a ilustrácií znázorňujúcich fonetickú a grafickú stránku jednotlivým písmeniek.

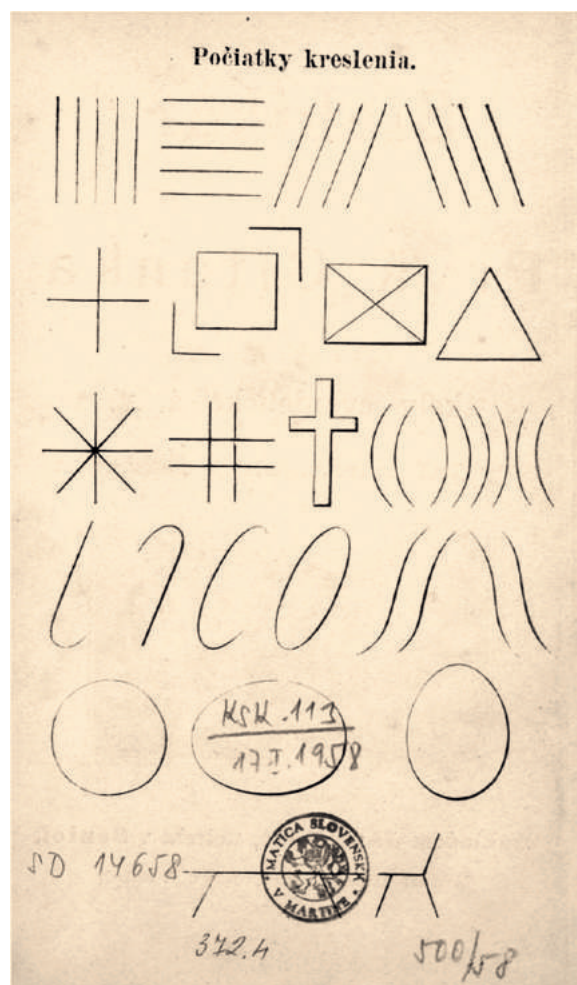
V 18. storočí trvalo žiakom tri roky, kým sa naučili čítať a písať. Písmená sa museli učiť v abecednom poradí a slabikovať po slovensky a latinsky. Aj abeceda bola dvojaká – latinka a slovenský švabach. Tabuľka abecedy na začiatku šlabikára tak pôsobí ako vzorokovnica písma s mnohými verziami toho istého znaku. Žiaci pod vedením učiteľa museli drilovať písanie a čítanie niekoľko rokov. Najstaršou učebnou pomôckou v školách boli tabuľky (drevené, voskové, v starovekom Grécku aj vyrezané do slonovej kosti) s predpísanými alebo vyrytými písmenami, na ktorých sa žiaci prstom učili ich tvary alebo ich prepisovali cez prievitnú blanu. Až po zvládnutí pohybu

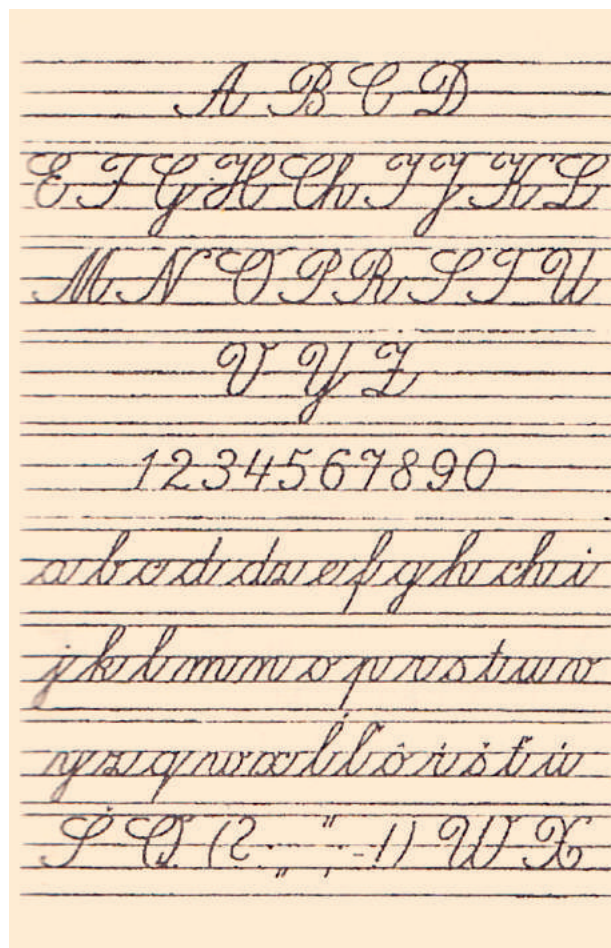
ruky pri jednotlivých písmenkách na tabuľkách mohol žiak začať písať aj na papier pomocou pierka a atramentu. Dnes žiaci používajú na precvičovanie rovno papier a pero alebo ceruzku. S postupným dostatkom papiera, písacích pomôcok, tabúl a kried sa objavujú v šlabikároch aj cvičenia na rozpisanie ruky a prípravu na písanie.

Zmeny písacích nástrojov môžeme pozorovať aj pri predlohách tvarov veľkej a malej písanej abecedy v rôznych šlabikároch – abecedároch. Na začiatku prevládali ploché pierka, ktoré vytvárali vysoký kontrast tieňovania ťahov. V jednotlivých šlabikároch sa menili aj predpísané abecedy určené na výučbu písania. Vplyv na predlohu abecedy mali rôzne inšpirácie zo zahraničia a aj potreba rozdeliť žiakov na vyšší a nižší stupeň náročnosti. V *Knihe maličkých* z roku 1881 je vzorom písaného písma vtedajšie krasopisné anglické písmo s výrazným tieňovaním

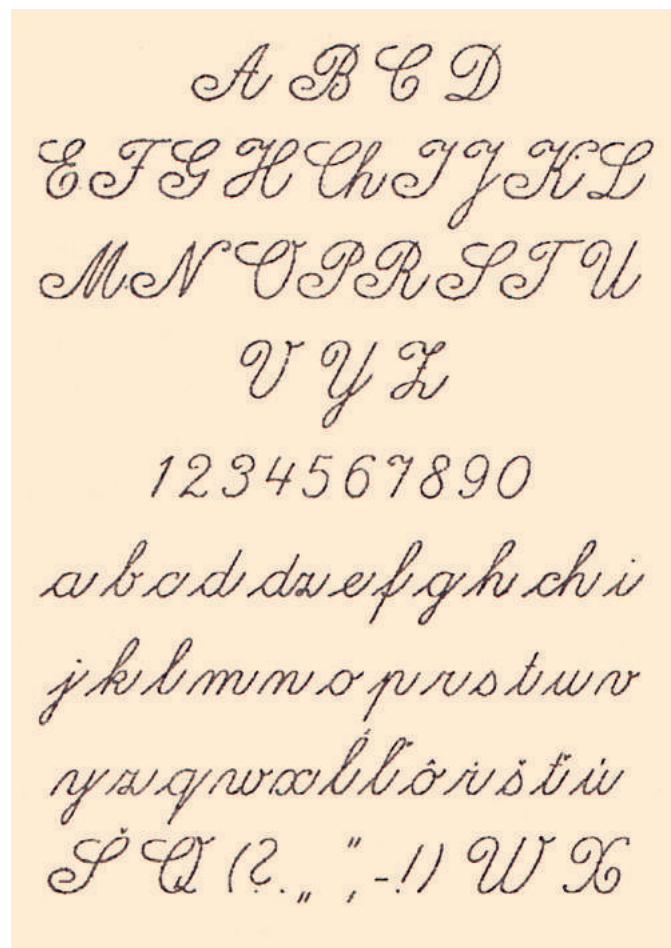
Šlabikár a Prvá čítanka pre školy ewanjelické, 1879.

Kniha maličkých, 1881.





Jednotné tvary slovenskej písanej latinky pre nižší stupeň ľudovej školy, 1943.



Jednotné tvary slovenskej písanej latinky pre vyšší stupeň ľudových škôl a pre školy meštianske, 1943.

ťahov. Abecedy jednoduchých tvarov boli určené pre nižšie stupne ľudovej školy a ozdobnejšie pre školy meštianske a vyššie stupne ľudových škôl.

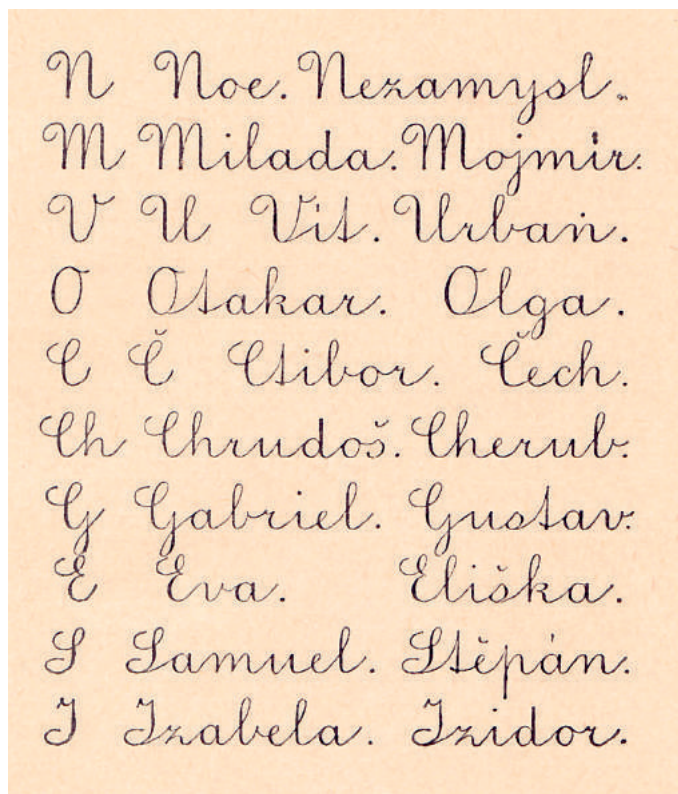
Koncom 19. storočia niektoré krajiny na základe pokusov zaviedli stojaté písmo a naklonené považovali za neprípustné. Inšpiráciu stojatého písma môžeme vidieť v *Čítanke pre školy obecné I.* z roku 1895. V slovenských školách sa však skôr vyučovalo naklonené písmo, ktoré má pôvod v tvaroch písanej latinky a základ v renesančnej kurzíve. V roku 1932 ministerstvo školstva prvýkrát zaviedlo jednotné tvary písmen a číslíc. Na základe pokusov v školách sa priklonili k naklonenému písmu, ktoré je vhodnejšie na rýchlejšie písanie. Zaviedli tak aj pravidlo natočenia papiera, čo pochádza z 9. stor. n. l., keď si pisári menili sklon papiera, aby si lepšie videli cez ruku na predryhované riadky. Naklonenie papiera umožňuje žiakovi vidieť

písmo zvisle, aj keď je naklonené voči písucemu. To však nie je vhodné pre ľavákov, pretože si rozmazávajú práve napísané slová a pri písaní musia použiť väčší tlak na danú plochu ako praváci. Reformou roku 1932 sa zrušili aj hodiny krasopisu, a tak predkreslené tvary abecedy zjednodušili a odstránili tieňovanie ťahov – písmo sa tak stalo monolineárnejšie. Výraznými viditeľnými tvarovými zmenami prešli napríklad písmená veľké M, N a A, ktoré boli prispôbené k malým písaným písmenám m, n a a, takže sa dajú napísať bez prerušenia ťahu. Pri písmene t taktiež zvolili variant tvaru, aby sa dal napísať jedným ťahom.

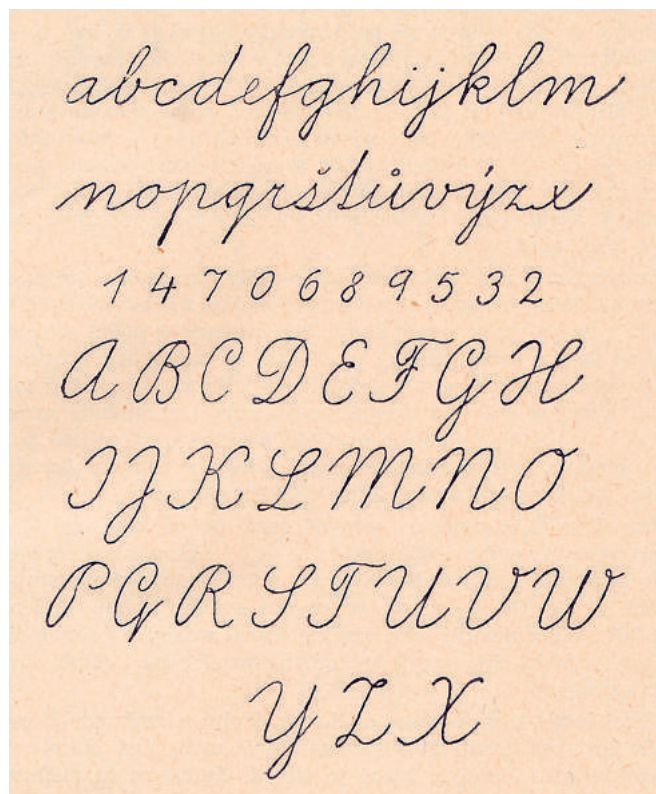
K ďalším zjednodušeniam a drobným úpravám predlohy písmen a číslíc prišlo až v *Normalizovanej latinke* z rokov 1953 – 1958 podľa metodiky Václava Penca. Mnohé písmena boli zúžené a zbavené ozdobných prvkov. Písmo sa tak stalo funkčné, čitateľné a uhladené.

Ďalšou dôležitou požiadavkou bola aj svižnosť písania. Rýchlosť písania sa udáva množstvom napísaných písmen za určitý čas a nároky na žiaka sa zvyšujú školskými ročníkmi. Rýchlosť písania má vplyv na celkovú čitateľnosť textu, tvar písmen a sklon písania. Čím rýchlejšie sa človek snaží písať, tým sa zväčšuje jeho sklon písania a zužujú sa tvary písmen. Preto boli vtedy tvary písmen zúžené a podľa vtedajšej normy mal byť správny sklon písma 75 stupňov (prípustný je sklon od 60 do 90 stupňov).

V minulosti bola potreba písať rýchlo nevyhnutná, a to hlavne v obchodnom styku. Bolo potrebné zaznamenať zmluvy a dohody svižným, ale zato čitateľným písmom. V súčasnosti sa však funkcia písaného rukopisu zmenila. Na školách sa síce poznámky zapisujú ručne (a možno je len otázkou času, či sa to nezmení), no nároky na rýchlosť zapisovania textu sú už také vysoké,



Čítanka pro školy obecné I., 1895.



Jednotné tvary zavedenej a zjednodušenie písanej latinky ministerstvom školstva, 1932.

Normalizované písané písmo podľa predlohy a metodiky Václava Penca, 1953 – 1958.

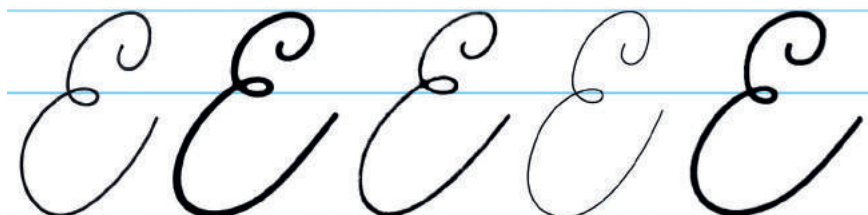
A a	B b	C c	Č č
D d	Ď ě	E e	F f
G g	H h	Ch ch	I i
J j	K k	L l	M m
N n	Ň ň	O o	P p
R r	Ř ř	S s	Š š
T t	Ť ť	U u	V v
W w	Y y	Z z	Ž ž

že väčšina rukopisov je úplne nečitateľná. V reálnom živote sa ručné písmo takmer vôbec nepoužíva (maximálne na krátke poznámky a odkazy), pretože dlhé texty možno zaznamenať oveľa rýchlejšie na počítači a aj komunikácia sa zmenila z písomnej na elektronickú.

To neznamená, že by sa mali zrušiť hodiny písania v školách, mala by sa však zmeniť ich funkcia. Namiesto písania čo najväčšieho množstva znakov by hodiny písania mali slúžiť hlavne na čítanie a zdokonaľovanie jemnej motoriky ruky. Hodiny písania by nemali byť hodinami krasopisu. K napodobovaniu predlohy a naučeniu pravidiel úhladného a čitateľného rukopisu by sa malo pristupovať len v najnižších ročníkoch: „(...) kvality bežného rukopisu by mali dosiahnuť všetci žiaci, a to tým skôr, že sa lipne na presnom napodobovaní. V detailoch sa pripúšťajú odchýlky, a tak sa dosahuje osobitého výrazu. V individuálnom rukopise vyžadujeme písmo čo najjednoduchšie, celkom bez ozdôb, úsporné, keď ide o čas, nástroje, materiál a energiu.”¹

Didaktické materiály v súčasnom slovenskom školstve vychádzajú zo vzoru podobnému Normalizovanej latinke. Pri porovnávaní rôznych druhov písaniek sme zistili, že sa od seba líšia tvarom a hrúbkou linky. Dokonca v zošitoch nie je jednotná ani šírka riadkov, preto v jednom vydaní sa môže šírka riadkov líšiť aj na každej strane. Všetky tieto nezrovnalosti môžu byť pre prváčka mäťúce, ak napríklad zmení školu a s ňou aj šlabikár a písanky. Tieto defekty a nezhody vznikajú hlavne preto, že u nás v súčasnosti neexistuje žiadna norma alebo manuál na učenie písania. Ani stále neexistuje zdigitalizované písané spojité písmo. Každý vydavateľ a autor šlabikára si tak vytvára vlastné pravidlá a používa rôzne verzie písaného písma.

Zdigitalizované sú len jednotlivé znaky v krivkách, ktoré treba manuálne pospájať, aby sme vytvorili slovo. Pritom samozrejme vznikne veľké množstvo chýb – deformácie tvarov a nevhodné napojenia, takisto nesprávne medzery medzi písmenami. Vzhľadom na to, že školské písmo je príliš komplexné, nebola možná jednoduchá digitalizácia. Hoci ostatné učebné materiály sa už dlho používajú v digitálnej forme, školské písmo ako font stále neexistuje.



Veľké písané písmeno E z rôznych písaniek, ktoré sa v súčasnosti používajú v slovenských školách.



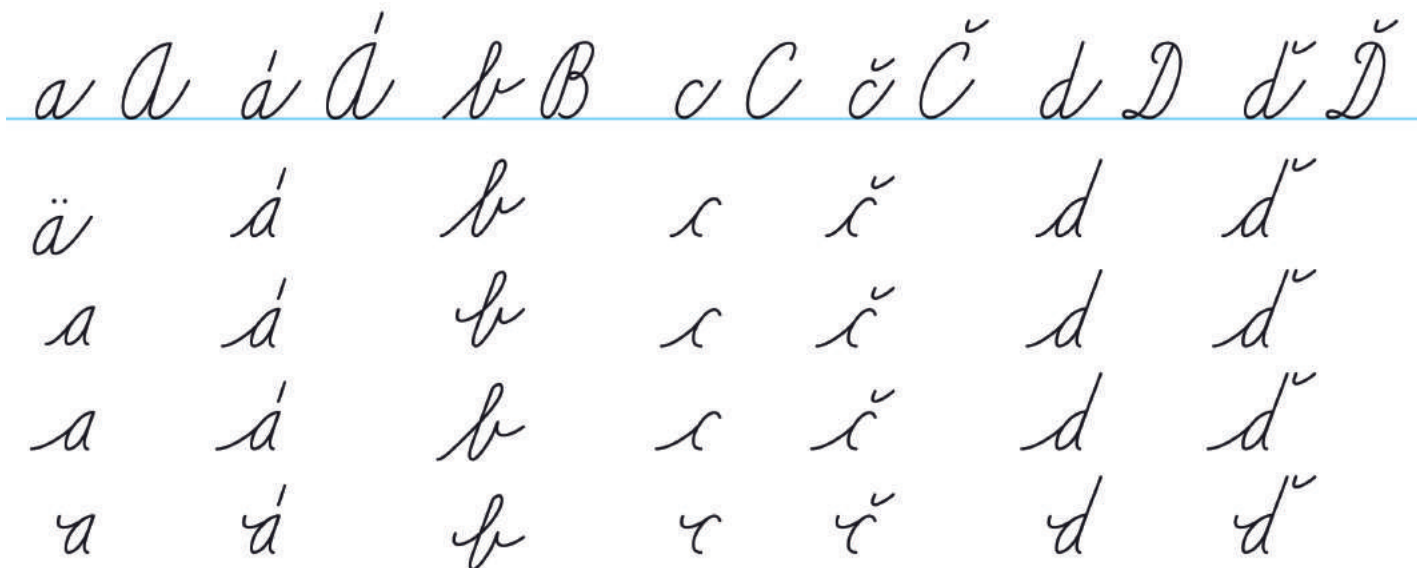
Naznačenie osí niektorých písmen aj s diakritikou vo východzej sade.



200% 140% 100%

Naznačenie nesprávnych medzier medzi písmenami vo východzej sade.

Východzia sada.ai



A B C D E F G H

I J K L M N O P

R Q S T U V X Y Z

a b c d e f g h i j k l m n

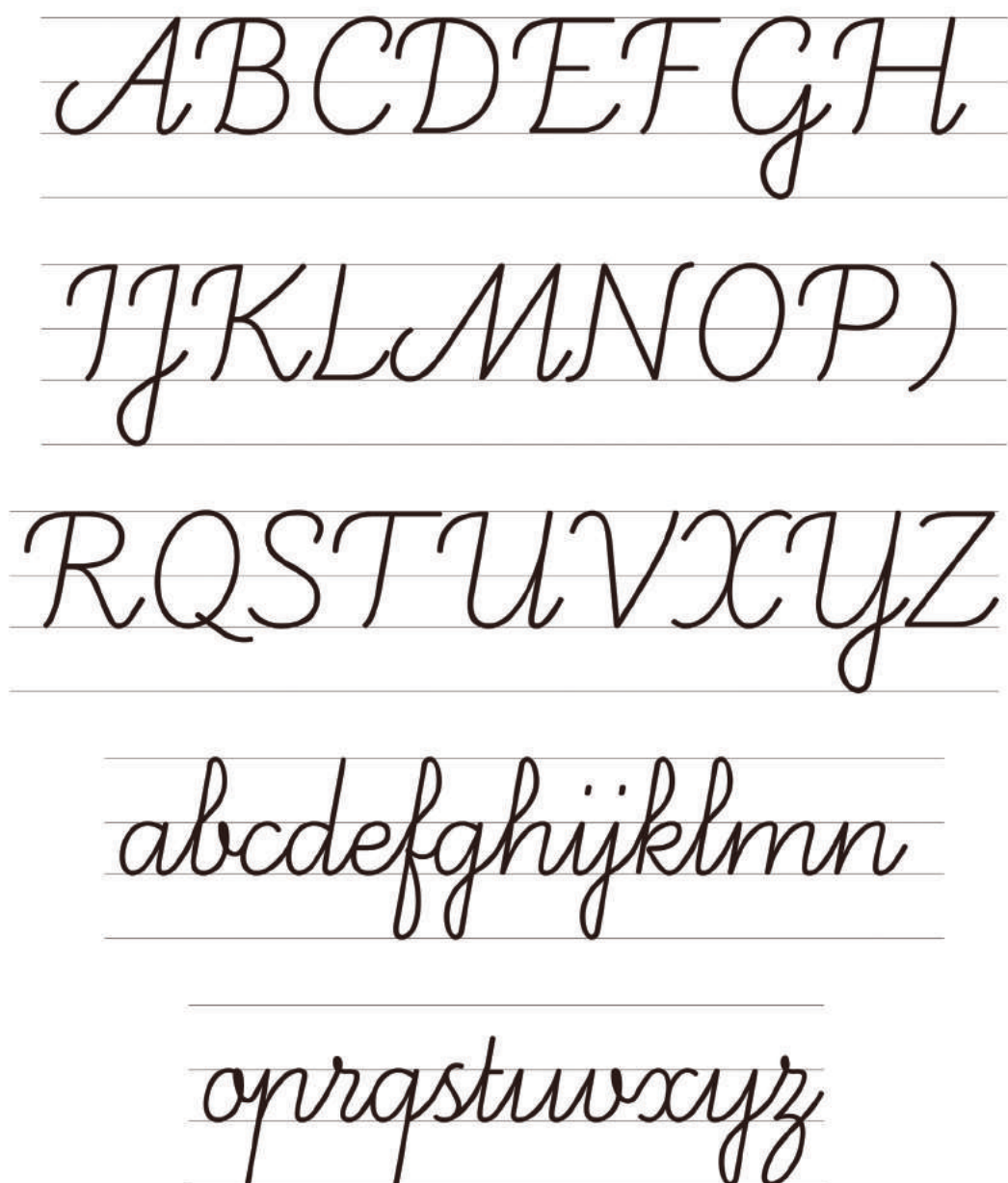
o p q r s t u v x y z

Écrire A romain, 2013.

Niektoré štáty v Európe už majú za sebou digitalizáciu školského písma a vytvorenie pravidiel na jeho použitie. V roku 2013 Národné ministerstvo školstva Francúzskej republiky zaviedlo štandardizované písané písmo v školách. Súčasťou noriem je aj optimálne nastavená riadková sieť na výučbu písania. Zavedeniu dvoch voľne stiahnuteľných verzií (každý po 8 fontov) predchádzal niekoľkoročný výskum a štúdium francúzskych historických spisov. Napriek tomu, že nové francúzske školské písmo sa opiera o historické tvary, tak je primerane zjednodušené pre malých žiakov a vhodné aj pre predškolákov.

Základná forma znakov je kolmá a vyčistená od ozdobných prvkov, až neskôr sa žiakom pridáva naklonené a zložitejšie písmo. Takýto postup vyhovuje detskej ruke, ktorá sa postupne zdokonaľuje v jemnej motorike.

Aj na holandských školách sa deti s písaním a čítaním zoznamujú už v predškolskom veku v podobe sans-serifového písma (zloženého z jednoduchých čiar a oválov) a neskôr v škole prechádzajú na kurzívnu verziu. Aj v našich podmienkach sú deti zvedavé a často sa vedia podpísať aspoň paličkovým písmom, ktoré je dostatočne jednoduché pre menšie deti.



Écrite A italique
orné ligne, 2013.

Potreba štandardizovať a digitalizovať školské písmo je aj v iných okolitých štátoch. Niektoré nachádzajú inšpiráciu vo svojej histórii, iné vytvárajú nové predlohy (fonty). Novovzniknuté fonty sa opierajú hlavne o výskumy v oblasti písania a individuálnych potrieb žiakov s vývinovými poruchami učenia (dyslektici, dysgrafie, dysortografie) a ľavákov.

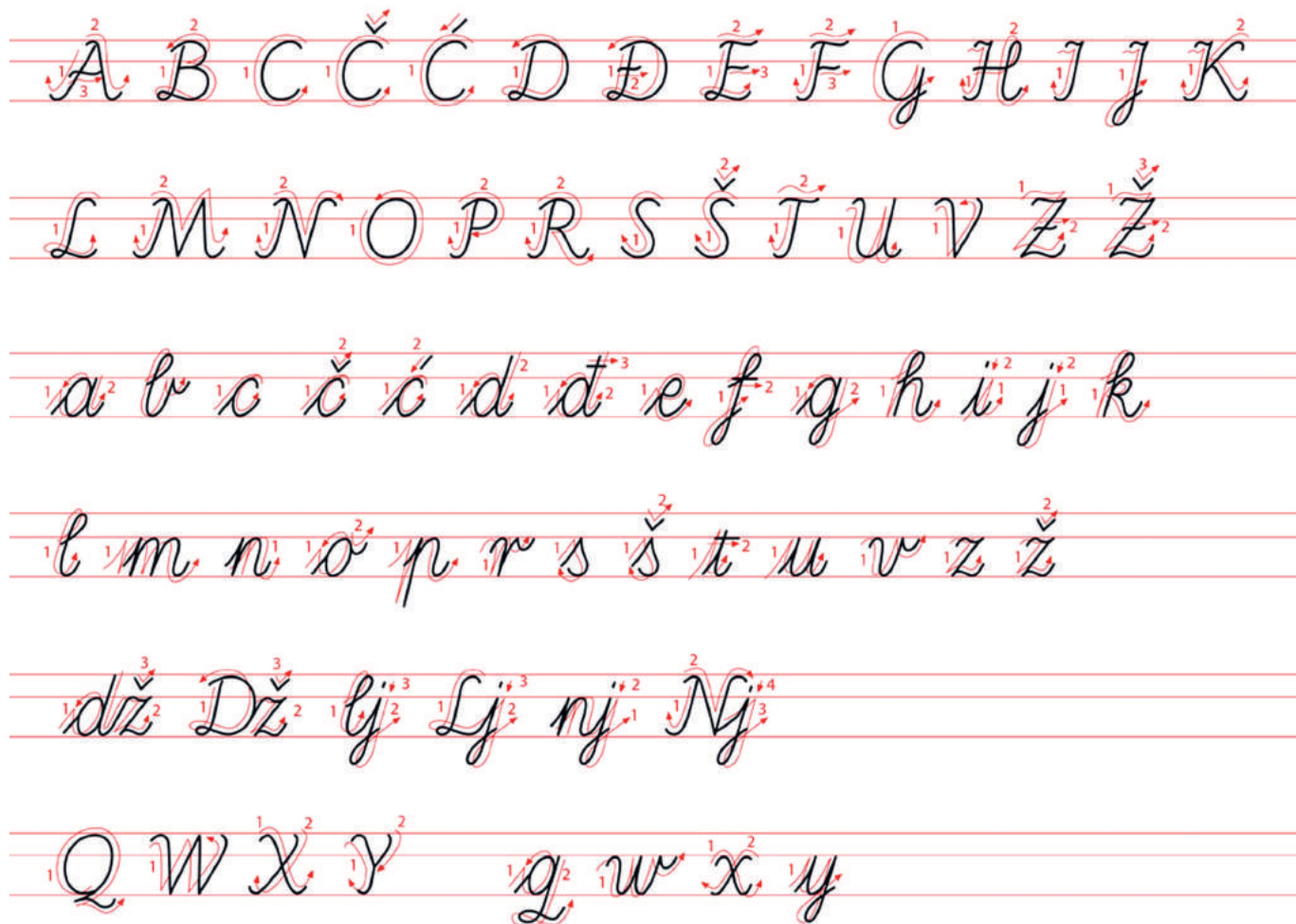
V Poľsku možno od roku 2015 používať na základných školách písmo Szkolnego, ktoré je inšpirované poľským vzorom písaného písma z roku 1971. Učiteľ/ka si pomocou voľne prístupného generátora môžu

vytvoriť vlastné pracovné listy, ktoré majú prednastavenú vhodnú veľkosť písma, šírku riadkov a kompozíciu obrázkov. Od tohto istého roku sa aj na chorvátskych základných školách používa štandardizované písané písmo – Školsko rukopisno písmo, ktoré navrhol Siniša Reberski z Jazykového inštitútu.

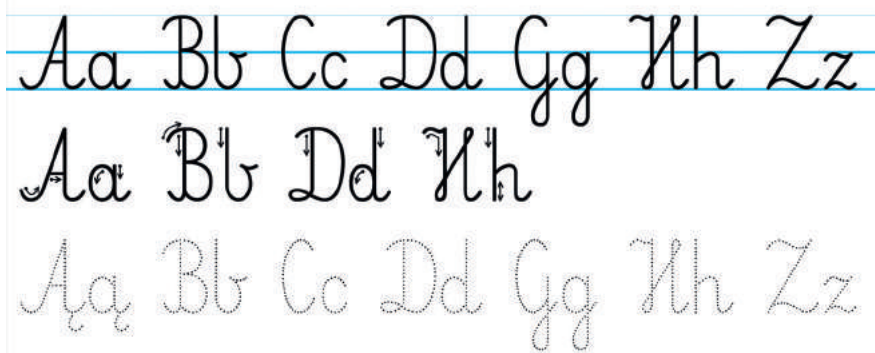
Spoločne sa snažíme na školské písmo nepozerať očami z roku 1986, resp. 1952, keď bola vytvorená jeho predloha, ale chceme písmo aktualizovať – vizuálne aj prakticky pre súčasnosť. Chceme zlepšiť čitateľnosť slov, písmená zbaviť ornamentálnosti

(hlavne veľkú abecedu) a nahradiť čitateľnejšou alternatívou, preto sa zameriavame na písmená, ktoré „nezostarli“. Kvôli čitateľnosti treba opraviť sklon niektorých písmen a vycentrovať diakritiku na stred písmen. Čitateľnosť školského písma však nezávisí iba od toho, ako vyzerá predloha. Dôležité je, aby individuálny rukopis, ktorý si každý osvojí na základe predlohy, bol čo najčitateľnejší, a aby dieťa jednoducho pochopilo písanie.

Počas nášho výskumu školského písma v histórii aj súčasnosti sme si začali klať mnohé otázky, na ktoré ešte stále hľadáme odpovede. Niektoré



Školsko rukopisno pismo, 2015.



Pismo Szkolnego, 2015.

rozhodnutia budeme musieť urobiť sami, ako sa museli rozhodnúť aj autori v rokoch 1932 a 1953. Jednou z otázok je, či by naše nové školské písmo malo vizuálne vychádzať z historickej tradície (oblé a plynulé, netrhané ťahy)? Ako dizajnéri si uvedomujeme, že niektoré archaické znaky, ktoré sa v školskom rukopise dodnes používajú, nie sú veľmi čitateľné pre ľudí inej národnosti. Vo väčšine iných štátov, kde nedávno štandardizovali školské písmo, nahradili niektoré písmená za tvary, ktoré viacej korešpondujú s tlačným písmom. Túto dilemu si kladieme napríklad pri malom písmene t, ktoré sa ešte pred sto rokmi písalo s čiarkou hore aj na našom území.

Ďalšou zásadnou otázkou v našom projekte je: kedy by sme mali písať diakritiku? Počas písania, alebo až po tom, ako napíšeme slovo? Z pohľadu rýchlosti napísania textu sme prišli k záveru, že diakritika by sa

1 Václav Penc: *Metodika psaní*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 67.

Písmeno „t“ napísané jedným ťahom alebo čitateľné „t“? To je dilema v novovznikajúcom školskom písme, 2019.

1 t ?

Ukážka testovania začiatočných, stredných a koncových písmen v novovznikajúcom školskom písme, 2019.

aa ab
ae an
au az

Hľadanie potrebných napojení na ostatné písmená v novovznikajúcom školskom písme, 2019.

emma má mamu
emma má mamu

mala písať, až keď napíšeme celé slovo (v spojitom písme). V protiklade k tomu diakritika je súčasťou písmena, nie je to niečo „navyše“, písmeno s diakritikou predstavuje iný zvuk. Preto by sa malo diakritické znamienko napísať, keď dopíšeme príslušajúce písmeno.

Okrem vizuálnych a ergonomických (čitateľnosť) vecí treba vyriešiť dobré fungovanie softvéru – fonu. Písmená školského písma majú iný tvar, keď sú samostatné, iné tvary, keď sú na začiatku, v strede alebo na konci slova. Okrem toho sa písmená nenapájajú v rovnakých miestach, to si vyžaduje nakresliť obrovské množstvo alternatívnych napojení znaku.

Ako sme už spomínali, písmo chceme vytvoriť podľa najnovších štandardov, aby bolo jednoducho použiteľné. Font bude mať napájanie znakov naprogramované automaticky, čo takisto zrýchli výrobu šlabikárov,

pracovných zošitov alebo len učebných materiálov, ktoré pripraví učiteľ/ka.

Chceme pripraviť manuály, ako písmo správne technicky používať, upozorniť, aby sa dodržiavali rovnaké odporúčané veľkosti pre jednotlivé ročníky, ako to bolo navrhnuté už dávno, ale v digitálnej ére sa tento *know how* vytratil.

Preto spoločne pracujeme na digitalizovaní a zmodernizovaní školského písma prispôbeného ľavákom a dostupnejšieho v digitálnej podobe. Chceme uľahčiť prácu učiteľom, rodičom, grafickým dizajnérom, aby z písma mali radosť vydavateľstvá pri tvorbe a žiaci pri učení. Nebol to podnet ministerstva školstva, ale naša vlastná iniciatíva, pretože už niekoľko rokov stav školského písma a školských materiálov trpko sledujeme. ■

Projekt Školské písmo podporil z verejných zdrojov Fond na podporu umenia.

Ján Filípek je grafický a písмовý dizajnér. Študoval na Katedre vizuálnej komunikácie Vysoké školy výtvarných umení v Bratislave. V roku 2009 ukončil štúdium Type and Media na Kráľovskej akadémii umenia v Haagu a od vtedy pracuje ako písмовý a grafický dizajnér pod značkou DizajnDesign. Navrhol a vydal 12 písмовých rodín a okrem fontov vytvára kreslené nápisy – letteringy. Od roku 2014 vyučuje Intenzívne workshopy kaligrafie.

Martina Rozinajová je grafická dizajnérka, dizajnérka detských kníh, učebníc a ilustrátorka. V roku 2012 ukončila štúdium na Katedre vizuálnej komunikácie Vysoké školy výtvarných umení. Väčšina kníh, na ktorých spolupracovala, získali ocenenie IBBY – Najkrajšia detská kniha Slovenska. V Národnej cene za dizajn 2013 získala v kategórii študentský komunikačný dizajn za projekt Nové učebnice Cenu ministra školstva, vedy, výskumu a športu SR.



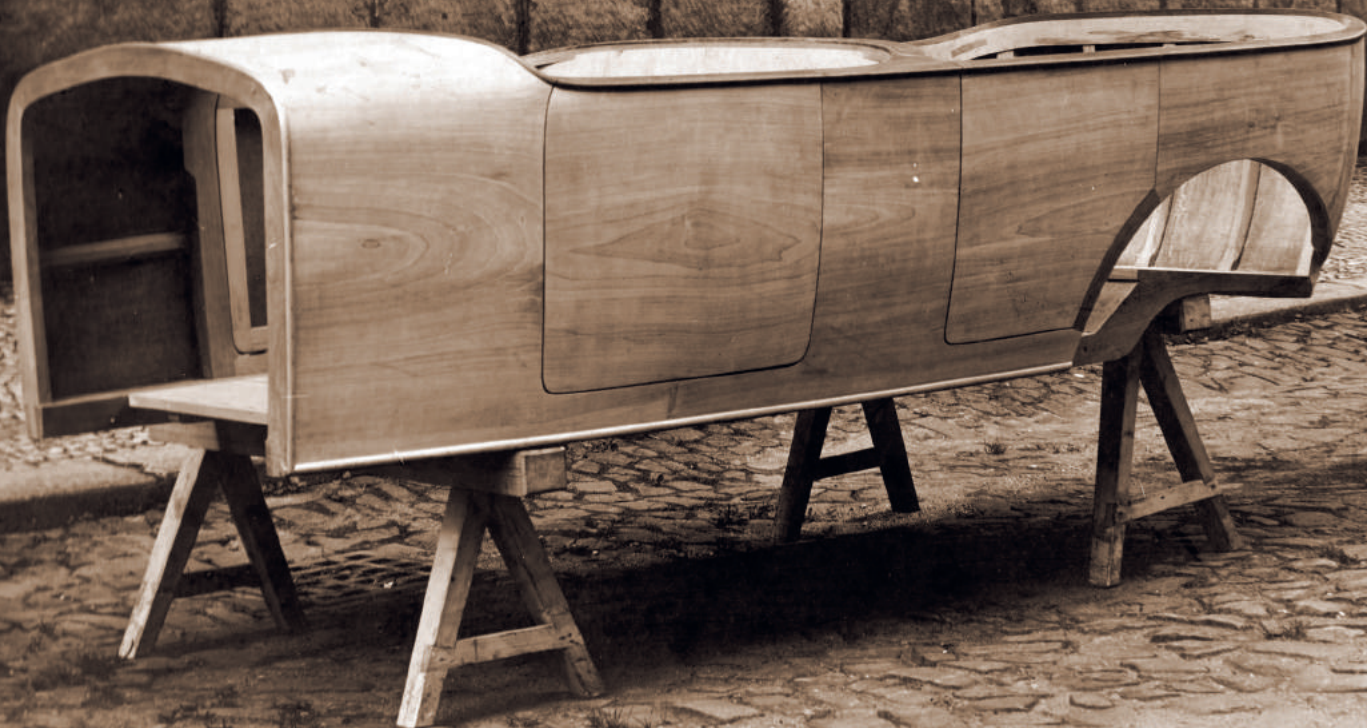
Dejiny automobilového dizajnu na našom území sú stále opradené rúškom tajomstva. Vzácne spomienky odniesol čas a fotografickej či písomnej dokumentácie je žalostne málo. Každá zmienka o existencii karosárne na Slovensku je aj preto veľmi vzácna a hodná detektívnej práce v archívoch. Karosérie motorových vozidiel boli v medzivojnovom období niečo ako šaty na podvozku automobilu, ktoré na mieru „šili“ svojim zákazníkom šikovní krajčíri – karosári. V prvej Československej republike sa karosárske dielne pomaly zriaďovali aj na území Slovenska. Vznikali v relatívne ideálnom prostredí bez prísnych bezpečnostných noriem a nadmerného administratívneho zaťaženia. Jednou z prvých významných bratislavských karosární, ktorú by sme dnes mohli nazvať dizajnerským štúdiom, bola Autokarosáreň Ondreja Kollera, ktorý položil základy dizajnu automobilov na Slovensku.

FUNKCIA PRENASLEDUJE FORMU

Príbeh Autokarosárne O. Koller, Bratislava

Drevené formy pre Laurin & Klement Škoda 350 14/50
HP faeton a limuzína, Československo, 1925.

Text Maroš Schmidt
Foto archív autora





Ondrej Koller (po príchode do Bratislavy, koniec 20. rokov).

Posledný Škodov učeň

Ondrej Koller¹ nastúpil v roku 1918 do učenia v strojárskom koncerne Škoda v Plzni, kde ho prijímal syn zakladateľa Škodovky Karel Škoda, v tom čase predseda správnej rady Škodových závodov². Škoda si okamžite všimol, že do dielne prišiel mladý talent. Kollerovou prácou bol nadšený, a tak úplne prirodzene podporoval jeho ďalší profesijný rozvoj. Netrvalo to však dlho. Po rozpade monarchie a vzniku Československa sa Karel Škoda v roku 1919 vzdal všetkých vedúcich funkcií, vystúpil z firmy, predal akcie a odsťahoval sa do Rakúska. Koller sa bez ohľadu na turbulencie v závode vyučil za kolesára. Veľmi rýchlo sa stal vo svojom odbore vyhľadávaným odborníkom. Veľmi dobre rozumel drevu a jeho vynikajúcu prácu si všimlo aj vedenie Škodových závodov. Kollera s výborným odporúčaním preradili do dielne na tvorbu veľkých drevených foriem, na ktorých sa vyrábali plechové karosérie. Niekoľko zachovaných fotografií drevených foriem automobilov Laurin & Klement Škoda 350 z roku 1925 dokumentuje majstrovstvo, s akým Koller tvaroval budúce karosérie. Postupne sa vypracoval na tovariša a zakrátko dostal ponuku, aká sa nedala odmietnuť.

Slovenský sen

V roku 1927 Ondreja Kollera poverili vedením pobočky Škoda v Bratislave, ktorá mala 9 zamestnancov a sídlila vedľa rozsiahleho komplexu Apollo Nafta. Práve tu ho zastihol razantný nástup veľkej hospodárskej krízy, ktorá naplno prepukla v roku 1929. Firme sa však podarilo krízu prekonať bez mimoriadnych ťažkostí a práve v týchto neľahkých časoch sa v Bratislave stalo niečo, čo zmenilo kariéru talentovaného karosára a riaditeľa filiálky. Do pobočky prišiel pán Müller z Viedne s požiadavkou na exkluzívny kočiar. Koller pripravil pre zákazníka luxusné dielo, sám na ňom skonštruoval viacero vylepšení. Od špeciálnych blatníkov až po takzvanú parapetnú drevenú dosku. Müller okamžite zaplatil plnú sumu Škodovke a navyše dal štedrú odmenu aj konštruktérovi Kollerovi. Veľké uznanie, štedrá odmena a naštrené financie povzbudili mladého nadšenca automobilov, aby bratislavskú filiálku odkúpil a založil vlastnú živnosť. Zo dňa na deň sa tak z vedúceho filiálky stal konštruktér-podnikateľ, ktorý sníval o vlastnej automobilke.

Na vlastných nohách

V tom čase mal iba 25 rokov a celý život pred sebou. Tvorba automobilových karosérií ho natoľko zaujala, že sa jej rozhodol venovať naplno a založil firmu Autokarosárňa O. Koller – špeciálna výroba a opravy karosérií všetkých typov. Na ulici Dr. Ing. Bondyho 16, vo vtedajšom „priemyselnom parku“ v tesnej blízkosti Klingerky, Gummonových závodov a Apollky rozširoval svoje opravárenské a karosárske aktivity podporované malou, ale zato masívnou reklamou v tlačенých periodikách. Okrem početných opravárenských zákaziek realizoval aj návrhy kovových karosérií vlastného tvaru. V malej firme vzniklo pre naše dejiny dizajnu kľúčové karosárske štúdio, ktoré by sme dnes označili za dizajnérské štúdio. Podobných karosárň vznikalo v tom čase vo svete relatívne veľa. Dopyt po originálnom tvarovaní vozidiel bol v podstate rovnaký ako po netradičných róbach alebo luxusných na mieru ušitých oblekoch. Veľmi podobný bol aj proces ich tvorby. Koller najprv nakreslil niekoľko návrhov, ktoré konzultoval so

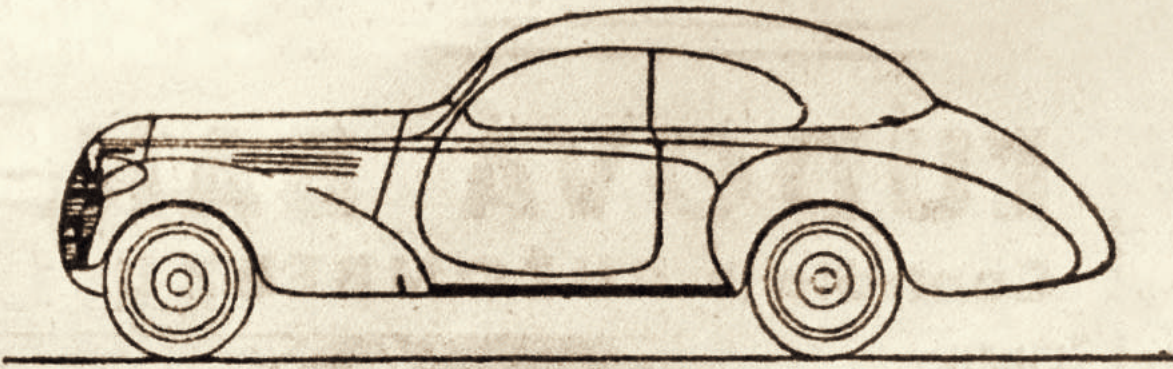
zadávateľom. Potom na veľké papiere rozkreslil strihy, ktoré preniesol na plechy. Nasledoval klasický postup výroby drevených foriem a vyklepávania plechov. Počet zákaziek začal narastať a Koller si uvedomil, že túto náročnú prácu nemôže kvalitne vykonávať s doterajším nízkym počtom zamestnancov. Postupne zvyšoval ich počet a zároveň si vychovával nových učňov. Po bombardovaní Apollky v roku 1944 firmu zachvátili plamene a ako na zavolanie sa ponúkla možnosť začať odznova v oveľa lepšom zázemí na Račianskej 99³. Takmer dokonalé podmienky pre zamestnancov s rodinami poskytoval veľký dom so šiestimi bytmi, tu mali bezplatné bývanie, a jeden domovnícky byt. Kollerovci bývali hneď vedľa v osemizbovej vile so záhradou, do ktorej sa chodilo cez Thurzovu ulicu. Veľký dvor lemovali klampiarska a čalúnnická dielňa, lakovňa a karosárska dielňa, v ktorej Koller trávil najviac času. Po bokoch sa nachádzali veľké sklady s rozličnými materiálmi a náhradnými dielmi. Majiteľ firmy sa

nikdy nehral na veľkomožného pána, ani sa nad nikoho nevyvyšoval. Keďže ho tvorba karosérií naozaj naplňala, robil v dielňach spolu s ostatnými a vybudoval si tak prirodzenú autoritu. Svojím zamestnancom nešiel len príkladom, ale svojou zručnosťou garantoval vynikajúcu kvalitu výroby, za ktorú ručil svojím menom, bolo uvedené na každej tabuľke dodávanej k novej karosérii. V čase najväčšieho rozmachu pracovalo v Autokarosárni Koller až 128 zamestnancov vrátane manželky, ktorá ako vyštudovaná ekonómka viedla vo firme účtovníctvo, pripravovala výplaty pre zamestnancov, robila nákupy pre autokarosáreň.



Plaketa Autokarosáreň O. Koller, 1942, 105 x 42 mm, skrutkovala sa na karosérie automobilov.

Dobový propagačný inzerát, 1935.



Špeciálna výroba a opravy karosérií všetkých typov.
 Karoserie — Spezial-Erzeugung und Reparatur sämtlicher
 Typen. Autokarosárňa, Auto-Karosserie.

O. KOLLER, Bratislava
Ul. Dr. Ing. Bondyho 16. / Tel. 4418



Skica dvojsedadlového roadsteru K&K Speciál (1946).

Príchod a odchod Kubinského

Kľúčovým momentom v živote karosárne bol príchod Júliusa Kubinského⁴ do Bratislavy. Keď sa v novinách dočítal, že Koller hľadá pracovníkov do svojej autokarosárne, neváhal a vybral sa na Račiansku 99. Po krátkom čase sa Kubinský s Kollerom natoľko spriali, že založili vlastnú automobilovú značku K&K, z iniciál Koller & Kubinský. Ondrej Koller už počas vojny ako aj tesne po vojne vykupoval poškodené nemecké vojenské vozidlá KdF 82⁵, ktoré v dielňach rozoberali na súčiastky a opravovali jednotlivé časti na ďalšie použitie. Práve bohatá základňa častí vozidiel, motorov a náprav stála za prvým vozidlom značky K&K, ktoré bolo v Autokarosárni O. Koller navrhnuté od podvozku až po karosériu. Na návrhu tvarového riešenia sa veľkou mierou podieľal Július Kubinský, ktorý tento luxusný roadster v roku 1946 nazval K&K Speciál. Motor z KdF 82 – vzduchom chladený štvorvalcový boxer s objemom 1131 ccm umiestnili aj so štvorstupňovou prevodovkou do prednej časti vozidla. Táto pohonná jednotka vyvinula maximálny výkon 20 kW a len 800-kilogramový dvojmiestny roadster dokázal uháňať až 100-kilometrovou rýchlosťou. Nápravy z KdF 82 s nezávisle zavesenými kolesami boli uchytené na karosérii s drevenou kostrou a hliníkovými vonkajšími panelmi. Pôvodne plánovali vyrobiť 10 kusov ako prototypy pre rozbeh výroby vo veľkých automobilkách. Práce na prototypy sa postupne predlžovali, ekonomická i spoločenská situácia sa komplikovala. Július Kubinský odišiel za väčšou istotou a lepšími podmienkami na konštrukciu vlastných vozidiel do podniku Karosa Brno, závod Kráľovo Pole, kde postavil niekoľko pretekárskych vozidiel. Medzi inými aj prvú slovenskú formulu – monopost F1 Mono JK s upraveným motorom Lancie, ktorá jazdila až 230-kilometrovou rýchlosťou. Nedokončený K&K Speciál nakoniec Koller predal prvému záujemcovi. Dodnes nevieme, aký bol ďalší osud tohto výnimočného automobilu.

Akcia Koniec

V roku 1948 prišli prvé priame vyhrážky, že bude celá rodina vystahovaná do maštale v Detve, kam si môžu so sebou zobrať 50 kg batožín. Ukazovali im fotografie maštale a hrozili, že ich stretne rovnaký osud ako 1 500 nepohodlných Bratislavčanov, označovaných ako „reakčné živly“. Autokarosáreň Koller nakoniec v roku 1949 znárodnili. Ondrej Koller 5 rokov pracoval ako dobrovoľník v ostravských baniach, býval v malom pivničnom byte a rodina ho chodila pravidelne navštevovať. Medzitým z Bratislavy v rámci tzv. akcie B v roku 1952 násilne vysťahovali 672 rodín. Našťastie, Kollerovcov obišla. Po príchode z Ostravy Ondrej Koller kúpil veľkú záhradu v Prievoze a dal si do nej preniesť dve obrovské šopy aj s nástrojovým vybavením z Račianskej. Od národného výboru dostal povolenie prevádzkovať opravovňu automobilov a dal dokopy malý tím odborníkov na komplexnú renováciu vozidiel. Autá, ktoré z tejto dielne vychádzali, boli ako z fabriky. Dokonale klampiarsky, lakovnícky či mechanicky opravené. Ondrej Koller neskôr učil až do dôchodku na učňovských školách v Trnave a Bratislave. Aktívne pracoval do svojich 75 rokov. Zomrel v roku 1982 v Bratislave ako 77-ročný. ■

Maroš Schmidt je dizajnér, kurátor a historik dizajnu. Pracuje ako vedúci Slovenského múzea dizajnu SCD.

1 Ondrej Koller (*1905, Ptenín / CZ, + 1982, Bratislava).

2 Karel Škoda (* 1878, Plzeň / CZ, + 1929, Viedeň / A) bol vo funkcii generálneho riaditeľa strojárneho koncernu Škoda do roku 1917. Od roku 1917 do roku 1919 bol iba v čele správnej rady. (<http://www.evida.cz/mikota/skoda/osoby/hist5.htm>).

3 Na mieste, kde stála autokarosáreň, je dnes veľké parkovisko, ktoré lemujú tri vysoké vežiaky. Medzičasom bola Račianska ulica prečíslovaná: Račianska 99 je dnes Račianska 65.

4 Július Kubinský (*1923, Prievidza, + 2008) vyučený stolár, veľmi nadaný konštruktér, karosár a vizionár.

5 KdF (Kraft durch Freude) 82 – Kübelwagen je ľahký vojenský osobný automobil s motorom vzadu a poháňanou zadnou nápravou, postavený na upravenom podvozku VW Chrobák a vyrábaný v rokoch 1940 – 1945 firmou KdF-Wagen, dnes Volkswagen v nemeckom meste Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben, po vojne premenovanom na Wolfsburg. KdF 82 navrhol Ferdinand Porsche.

Pozrite sa na investovanie jednoducho.
Cez profit.

Andrej Jančovič, tavené leštené sklo
Prepájame svet investícií so svetom umenia

J&T PROFIT EUR

Nový podielový fond
s ročným vyplácaním výnosu

J&T BANKA

) expert na investície (

INVESTUJTE UŽ OD 10 000 EUR. WWW.JTB.SK

RIVER PARK – Dvořákovo nábrežie 8, 811 02 Bratislava – Hlavná 1, 040 01 Košice – Starý Smokovec 38, 062 01 – J&T BANKA KOMFORT 0800 900 500, e-mail: info@jtbanka.sk, www.jtbanka.sk

Upozornenie: Úlohou tohto reklamného dokumentu nie je nahradiť kľúčové informácie pre investorov, predajný prospekt, štatút podielového fondu, ktoré sú k dispozícii v slovenskom jazyku na obchodných miestach spoločnosti PRVÁ PENZIJNÁ SPRÁVCOVSKÁ SPOLOČNOSŤ POŠTOVEJ BANKY, správ. spol., a.s., a na www.penzijna.sk. S investíciou do podielového fondu je spojené aj riziko, miera ktorého je závislá od investičnej stratégie podielového fondu. Hodnota investície do podielového fondu, ako aj výnos z nej, môžu stúpať alebo klesať a podielník nemusí dostať späť celú investovanú čiastku. V súlade so štatútom podielového fondu môže podiel prevoditeľných cenných papierov alebo nástrojov peňažného trhu vydaných alebo zaručených štátmi alebo orgánmi uvedenými v štatúte prekročiť 35 % hodnoty majetku v podielovom fonde, pričom tento podiel môže dosiahnuť až 100 %.

Miloslav Prokop, Modul L 1, 1931,
výroba sklárů Inwald, niklovaná
mosadz, opálové sklo.



Krásna izba od funkcionalizmu po organický štýl

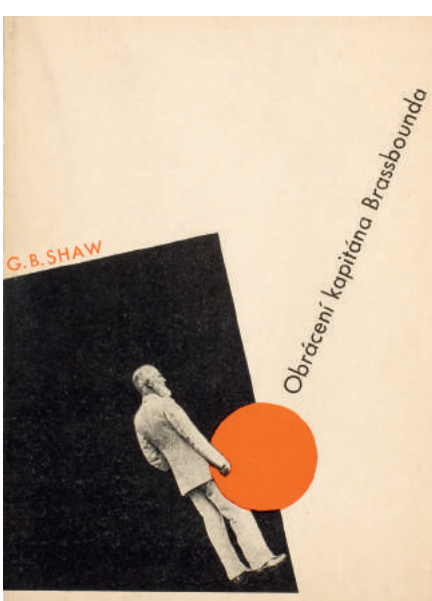
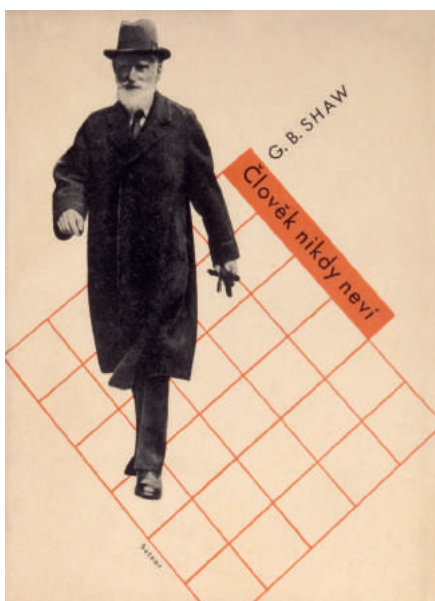
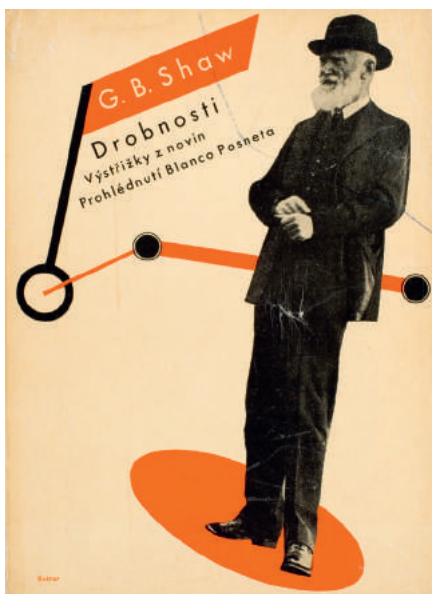
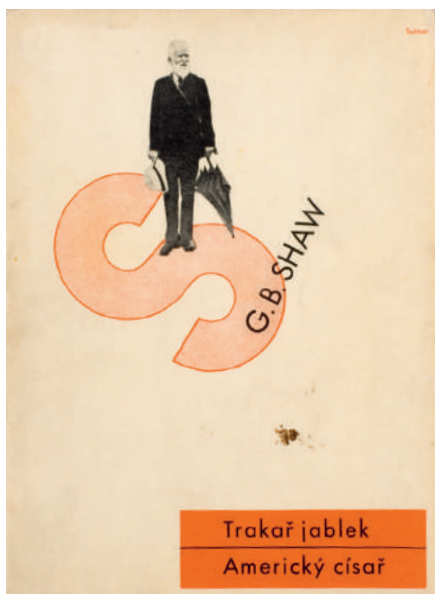
Text Lada Hubatová-Vacková
Foto archív UPM

Krásná jizba 1927 – 1948 /
Design pro demokracii
Uměleckoprůmyslové museum
v Praze, 13. september
2018 – 3. marec 2019
Autorka koncepcie a kurátorka
výstavy: Lucie Vlčková



Výstava v priestoroch nedávno rekonštruovaného pražského Umeleckopriemyselného múzea prezentovala významnú inštitúciu zameranú na bytovú kultúru a dizajn – Krásnu izbu. Dvadsaťjeden rokov existencie Krásnej izby (1927 – 1948) zahŕňa historicky turbulentné obdobie od demokratickej „prvej“ Československej republiky, cez krátke obdobie obmedzenej slobody „druhej“ republiky¹, éru vojnového protektorátu a nemeckej okupácie² až po povojnové roky obnovennej „tretej“ Československej republiky³. Podobne ako dynamicky sa menili historické etapy, ani dizajn Krásnej izby nezostal nemenný a uzavretý v jednom štýle, ale do jeho foriem sa postupne vpísali prísny technicistický funkcionalizmus a mäkkší organický štýl.





Ladislav Sutnar, grafický dizajn Shawových prekladov vydaných v nakladateľstve Družstevní práce, 1931-1933.

← Ladislav Sutnar, Porcelánový servis, vyrobené pre Krásnu izbu, 1932.
Reklamná fotografia Josef Sudek, 1936.

Kurátorkou výstavy bola Lucie Vlčková, ktorá sa československým dizajnom dvadsiatych až päťdesiatych rokov 20. storočia a blízkymi tematickými okruhmi s ním spätými – širokou škálou užitočného umenia od grafiky, typografie až po textil – zaoberala už skôr. Pripomeňme najmä jej autorský podiel na monografiách venovaných profesijnému vzťahu Sutnar-Sudek⁴, Vojtěchovi Preissigovi⁵, Antonínovi Kybalovi⁶, ale aj výstavným aktivitám Krásnej izby⁷ realizovaným na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia. V čase konania nedávnej pražskej výstavy, žiaľ, inak usilovná autorka nestihla vydať sprievodný katalóg, ktorý mal zhrnúť tímový trojročný výskum pod jej vedením.

V kontexte dejín československého dizajnu bola Krásna izba významnou platformou, ktorá mala podiel na formovaní vkusu a životného štýlu občanov mladého, nezávislého demokratického štátu. Na zameraní slávnej inštitúcie a jej rozmachu sa podieľali popredné osobnosti dobovej kultúrnej scény, dizajnéri Ladislav Sutnar, Antonín Kybal, Ludvika Smrčková, Bohumil Južnič, Jan E. Koula, fotograf Josef Sudek a ďalší. Historicky predchádzalo Krásnej izbe založenie nakladateľstva Družstevní práce v roku 1922; Krásna izba vznikla o niekoľko rokov neskôr, na konci roka 1927 ako dcérska spoločnosť vydavateľstva, preto sa vždy uvádza v spojenom názve Krásna izba – Družstevní práce. Iniciátorom zrodu nakladateľstva aj jeho dcérskej firmy orientovanej na bytovú kultúru a dizajn bol osvietený a podnikavý manažér Václav Poláček (1898 – 1969), ktorý mal mnoho priateľov medzi literátmi a výtvarníkmi. Zdá sa, že Poláček bol konštitutívnou, podstatnou osobnosťou, na ktorú sa doteraz neprávom zabúda: sociálny demokrat, ktorý veril masarykovským občianskym ideálom; jeho cieľom bolo aktívne sa spolupodieľať na formovaní modernej spoločenskej pospolitosti založenej na rovnosti a demokratických princípoch.

Poláček nechcel svoje kultúrne aktivity zameriavať výhradne na lukratívnu vyššiu buržoáznu vrstvu alebo malomestskú klientelu, ale na najširšie spoločenské vrstvy; jeho sortiment rozhodne nemali podmieňovať spoločenské rozdiely. Mal v úmysle ideovo kultivovať československý ľud prostredníctvom vhodne vybraných literárnych titulov a životný štýl občanov mladého demokratického štátu chcel esteticky zušľachťovať prostredníctvom kvalitnej priemyselnej, formálne striedmej a cenovo dostupnej dizajnerskej produkcie. Vstupný kapitál však Poláček nemal vysoký, preto chcel do svojho publikačného a neskôr aj dizajnerskeho plánu integrovať čo najväčší počet sympatizujúcich prispievateľov ako platiacich

Ladislav Sutnar, kanvica na mlieko
zo súboru na čaj, 1931, návrh pre Krásnu
izbu – Družstevní práce, výroba sklárů
Kavalier, Sázava, varné sklo, fúkané.



Antonín Kybal, obrus, 1936, navrhnutý
pre Krásnu izbu, bavlna, keprová väzba
Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe.

členov, tzv. subskribentov družstva. Poláček so svojimi najužšími spolupracovníkmi určoval hlavné zásady a ciele inštitúcie, ale zároveň formou hromadného hlasovania umožňoval členom, podielnikom z radov ľudu, aby rozhodovali o produkovanom sortimente svojím názorom a vlastnou voľbou. Podarilo sa mu sformovať jedinečnú sociálno-kultúrnu základňu, ktorá bola vo svojej podstate vytvorená na komunitárnom, socialistickom modeli. Nebol to však socializmus založený na marxistickej doktríne triedneho boja, ktorý Poláčka inšpiroval, ale tzv. fabiánsky socializmus, ktorý sa zasaďoval o evolučnú premenu spoločnosti nenásilnou cestou. Jeho stúpencom na britskej pôde, odkiaľ spomínaná ideová vetva pochádza, bol spisovateľ George Bernard Shaw. Nie náhodou výstava v pražskom Umeleckopriemyselnom múzeu uvádza mnoho titulov Shawových kníh, vydaných v nakladateľstve Družstevní práce, ktoré graficky upravil



Ladislav Bartoníček, stolička, 1946,
navrhnutá pre Krásnu izbu, morené
dubové drevo, textilný výplet.

Ladislav Sutnar v duchu triezvej funkcionalistickej typofotografie s použitím bezserifových písiem a elementárnej geometrickej kompozície. Elegantný dlhán G. B. Shaw, ktorého neprehliadnuteľnú figúru použil aj Sutnar formou fotografickej montáže v rôznych variáciách na obálky jeho kníh, a ktorý sa mimochodom v britskom socialistickom klube viktoriánskej éry priatelil a sympatizoval aj s utopistom a členom hnutia Arts and Crafts Williamom Morrisom, bol v ideovom pozadí Krásnej izby – Družstevnej práce.

Táto špecifická historicko-filozofická súvislosť s fabiánskym socializmom, resp. s československou recepciou britskej odnože myšlienkového smeru v intelektuálnom prostredí československej kultúrnej ľavice nie je na výstave dostatočne akcentovaná. Pri tom táto ideová väzba je podstatná pre zásadné porozumenie koncepčného smerovania Krásnej izby – Družstevnej

práce.⁸ Základná koncepcia tohto evolučného fabiánskeho socializmu, ktorého šíriteľom bol G. B. Shaw a inklinoval k nemu aj náš Poláček, totiž má svoju priamu genézu v reformných a utopistických ideáloch hnutia Arts and Crafts. Tie boli založené na presvedčení, že estetika a umiernený pôvab vecí, ktoré nás obklopujú, môžu kladne ovplyvniť mravný vývoj – etiku celej spoločnosti. Podobne ako Ruskin, Morris alebo Shaw aj Poláček projektoval Krásnu izbu – Družstevnú prácu v intenciách estetického socializmu: jednoduchá, pritom vkusná, ušľachtilá a poctivo realizovaná produkcia mala svojou triezvo kultivovanou formou preniknúť do širokých vrstiev spoločnosti a mravne ich tak obroditiť. S esteticko-spoločenským, demokratickým reformizmom, ktorý predstavovala Krásna izba, sa identifikoval aj prezident Tomáš Garrigue Masaryk. Keď sa na Pražskom hrade usporadúvali slávnostné reprezentatívne večere,

menu sa servirovalo na porcelánovom servise so striebornou alebo zelenou lemovkou od Ladislava Sutnara z roku 1932, ktorý bol charakteristický svojou funkcionalistickou nezdobnou estetikou. Pre štátnu „hradnú“ reprezentáciu Masaryk nezvolil aristokratický, salónny štýl, ale modernú demokratickú alternatívu z produkcie Krásnej izby, ktorá už svojím názvom odkazovala nie k vrchnostenskému salónu, ale k ľudovej „izbe“. Sutnarov servis, ktorý sa vyrábala vo viacerých farebných variáciách, si v tridsiatych rokoch zakúpilo desať tisíce zákazníkov naprieč celým spoločenským spektrom. Sprevádzal tak stolovanie stredných vrstiev aj oficiálne prezidentské tabule. Funkcionalistickú periódu Krásnej izby – Družstevnej práce, ktorú možno ohraničiť koncom dvadsiatych a koncom tridsiatych rokov, na výstave dopĺňali súbory textílií modernizovaných kanafasových vzorov od Antonína Kybala alebo Boženy Pošepnej. Vtedajšou technologickou

...the wide publicity of all events aimed at elevating the inter...
...the given efforts remained limited to a narrow strata of informed indiv...
...have not reached the widest masses."

Jan E. Koula, The New Tasks Ahead Us, Panorama magazine, 1953

„Již před druhou světovou válkou usilovala Krásná jizba DP o zvýšení bytové kultury a snažila se, aby se lidé se vkusem mohli zařídit jako lidé dnešní. [...] Byly to počiny tehdy významné a nemůže být na ně zapomenuto. Byly to však jen náznaky velkorysé cesty, která by se mohla nastoupit za uplatnění a uskutečnění nového společenského řádu, socialismu. [...] I přes značnou publicitu všech akcí směřujících k zlepšení kultury bydlení, zůstalo toto úsilí omezeno na menší počet kultivovaných jednotlivců a neproniklo do nejširších mas.“

Jan E. Koula, Před novými úkoly, Panorama, 1953



...live as
...time and they
...that could only be
...der, socialism.
...interior culture,
...individuals and

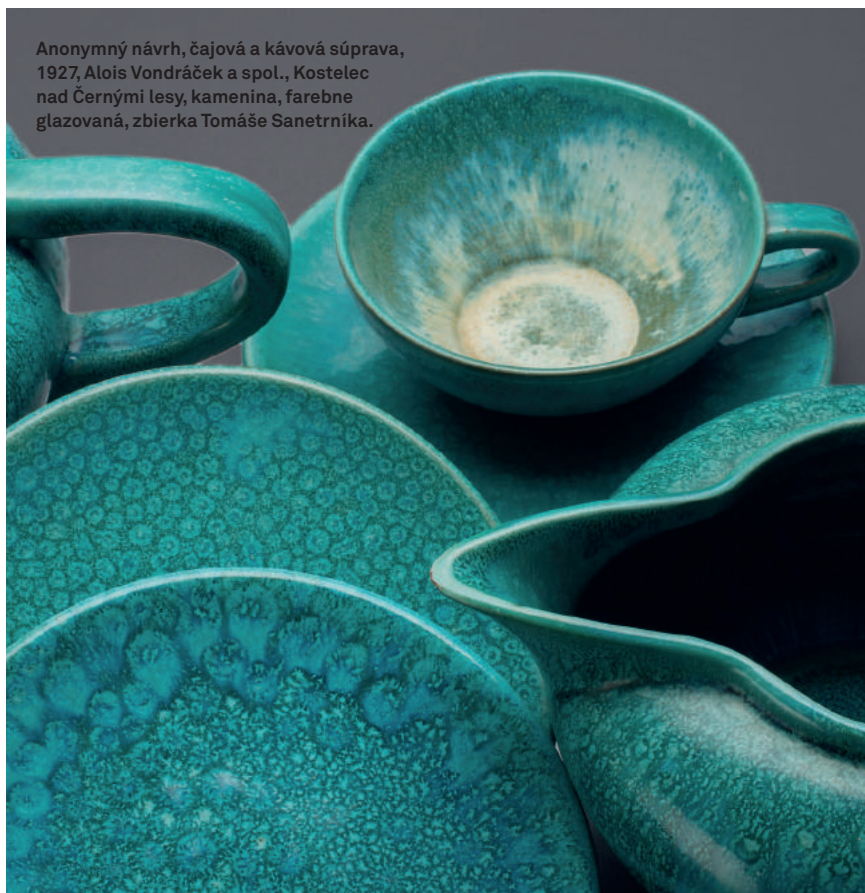
Povojnová éra Krásnej izby: vľavo Ladislav Bartoníček, stolička, navrhnuté pre Krásnu izbu, morené dubové drevo, textilný výplet, 1946. Antonín Kybal, ručne tkaný koberec, 1947-1948. Otto Eckert, váza, okolo 1948. Jan Vaněk, kreslá a šachový stolík, dubové drevo s intarziou z brezy a palisandra, 1946-1947. Všetky objekty pochádzajú zo zbierky Tomáša Sanetrníka.



Ludvika Smrčková, dezertný tanier,
miska a pohárik zo súpravy Paríž,
1936. Antonín Růckl a synovia,
Nižbor, bezfarebné sklo, brúsené,
Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe.



Anonymný návrh, čajová a kávová súprava,
1927, Alois Vondráček a spol., Kostelec
nad Černými lesy, kamenina, farebne
glazovaná, zbierka Tomáše Sanetrníka.



novinkou bolo borosilikátové varné sklo, z ktorého bol vyrobený Sutnarov čajový a moka servis. Minimalistickou estetikou sú pre rané obdobie Krásnej izby príznačné krehké sklenené servisy Aloisa Meteláka, Petra Witta a Ludviky Smrčkovej alebo kovové alpakové príbory Bohumila Južniča, ktoré veľkou mierou realizovala slovenská firma Sandrik v Dolných Hámroch. Južničov modernistický dizajn aplikovaný v kove v mnohom pripomínal nekompromisný geometrizmus dizajnéry Marianne Brandt, ktorá pôsobila na dessauskom Bauhause a jej estetika sa niesla v technickom duchu nemeckej „novej vecnosti“ (Neue Sachlichkeit). Bauhaus a nemecký *sachlich* dizajn boli pre Sutnara, ktorý bol v rokoch 1929 až 1939 umeleckým riaditeľom Krásnej izby, hlavným inšpiratívnym modelom modernistického dizajnerskeho smerovania.

V roku 1939 ale Sutnar okupovanú krajinu opustil. Podieľal sa na výstavnej inštalácii Československého pavilónu na Svetovej výstave v New Yorku 1939

Alois Metelák, nápojová a kompótová súprava, 1928, Harrachovská skláraň, Nový Svět, bezfarebné a dymové sklo, fúkané, dodatočne zdobené rytým dekorom, zbierka Tomáše Sanetrníka.



a potom sa rozhodol v Amerike zostať. Po Sutnarovi prevzal vedenie Krásnej izby Antonín Kybal. V nepriaznivej vojnovej situácii Kybal na jednej strane inklinoval k rýdzosti miestneho folklóru ako prirodzenému vyjadreniu národnostného vzdoru proti nemeckej okupácii, na druhej strane sa v produkcii Krásnej izby začali čoraz výraznejšie objavovať voľné inšpirácie a nadväznosť na lokálnu remeselnú produkciu. Funkcionalistický prísny dizajn abstraktného tvaroslovia a geometrického poriadku, ktorý mal Sutnar v obľube, začal čoraz zreteľnejšie ustupovať mäkkším, organickým krivkám, nezdobené plochy keramických mís alebo bytových textílií sa zaplňovali dekorom; chladné nerezové povrchy úžitkových objektov nahrádzali „teplejšie“ materiály, aké ponúkali drevo, lyko alebo juta. Ak veľmi zovšeobecníme a použijeme pre ľahšiu orientáciu pojmové nálepky a charakteristiky, potom by sme Sutnarovu éru Krásnej izby situovali do kontextu vecného bauhausovského funkcionalizmu a Kybalovu éru do blízkosti útulnejšieho škandinávského

organického štýlu. Obe polohy majú svoje originálne zástupné predmety: sutnarovsku líniu môže príkladne reprezentovať laboratórne biely luster v striebornej chrómovanej objímke v tvare dokonalej gule od Miloslava Prokopa; kybalovskú mäkkosť naproti tomu dubová stolička oblých tvarov s rezným výpletom od Ladislava Bartoníčka. Obe línie sú pozoruhodné, tá prvá nie je lepšia a druhá horšia. Výstava v Umeleckopriemyselnom múzeu bola prekvapivá a prínosná hlavne preto, že jej autorka vyniesla na povrch, detektívne vyhľadala mimo zbierkových fondov relevantné exponáty a ukázala aj tú menej známu vojnovú a povojnovú Krásnu izbu.⁹

Rokom 1948 a nástupom komunistov k moci, ktorí striktné zasahovali do akýchkoľvek individuálnych alebo spolkových aktivít, sa oficiálne uzatvára činnosť Krásnej izby. Na rozdiel od Shawových či Poláčkových ideálov fabiánskeho socializmu totiž nastúpil autoritársky gottwaldovský socializmus „tvrdej ruky“. ■

Lada Hubatová-Vacková je historička, teoretička a kurátorka výtvarného umenia, špecializuje sa na dejiny dizajnu a moderného umenia, pedagogicky pôsobí na Vysokej škole umeleckopriemyselnej v Prahe.

- 1 Videné československou, resp. pragocentrickou optikou, prvá republika sa datuje počnúc založením nezávislej Československej republiky 28. októbra 1918, druhá republika je označením pre politický systém ČSR v období od 1. októbra 1938 do 14. marca 1939. Oficiálny názov tejto krátkej éry druhej republiky bol Česko-Slovenská republika.
- 2 Od 15. marca 1939 do 9. mája 1945 bola časť československého územia anektovaná Nemcami a bol tu zriadený výnosom Adolfa Hitlera autonómny Protektorát Čechy a Morava (nemecky Protektorat Böhmen und Mähren). Na Slovensku, naopak, v tom období vznikol Slovenský štát, tzv. prvá Slovenská republika.
- 3 Tretia Československá republika je označenie pre historické obdobie od konca druhej svetovej vojny v máji 1945 do nástupu komunistov k moci počas tzv. víťazného februára 1948.
- 4 Vlčková, Lucie (ed.): *Družstevní práce – Sutnar, Sudek*. Praha: Arbor Vitae, Umeleckoprůmyslové museum, 2006.
- 5 Vlčková, Lucie: *Vojtěch Preissig*. Praha: Arbor Vitae, Umeleckoprůmyslové museum, 2012.
- 6 Vlčková, Lucie (ed.): *Antonín Kybal*. Praha: Kant, Umeleckoprůmyslové museum, 2016.
- 7 Vlčková, Lucie (ed.): *Krásná jízba – výstavní činnost v letech 1929–1936*. Praha: Umeleckoprůmyslové museum, 2009.
- 8 Shaw, Georg Bernard a kol.: *Fabiánská pojednání o socialismu*, Praha, 1897.
- 9 Velké množství exponátů z kybalovského období bolo zapožičaných zo súkromnej zbierky Tomáše Sanetrníka.



Pohľad do expozície výstavy Hana Podolská, foto: Ondřej Kocourek.

Česká móda v Umelecko- priemyselnom múzeu

Hana Podolská, legenda české módy
Uměleckoprůmyslové
museum v Praze,
30. august 2018 – 18. máj 2019
Kurátorka: Eva Uchalová

Rozhovor s Evou Uchalovou

Text Lenore Jurkyová
Foto archiv UPM



Portrét Hany Podolskej,
Salon IX, č. 2, únor 1930,
s. 24, foto: Carola Praha.

¹ Eva Uchalová (1944) je historička umenia, špecializuje sa predovšetkým na historický textil a módu do roku 1948. V Umeleckopriemyselnom múzeu v Prahe pôsobila najskôr ako vedúca kurátorka zbierky textilu, módy a hračiek (1989 – 2009), v súčasnosti je kurátorka zbierky historického textilu a módy. Je iniciátorkou cyklu Česká móda, ktorý v rokoch 1989 – 2007 zmapoval vývoj módy na českom území prostredníctvom piatich výstav a s nimi spojených publikácií. Naň naviazala v roku 2011 výstavným a knižným projektom *Pražské módní salony*. Výsledky výskumu pražskej vysokej módy sprostredkúva verejnosti formou monografických štúdií. Po salóne Arnoštky Roubíckovej a Oldřicha Rosenbauma sa zamerala na salón Hany Podolskej.

Pred vyše rokom Umeleckopriemyselné múzeum v Prahe po náročnej rekonštrukcii znovu otvorilo svoje brány verejnosti. Takmer okamžite sa stalo jednou z najnavštevovanejších pražských múzejných inštitúcií a záujem verejnosti neustúpa. Celkom iste aj zásluhou kvalitného výstavného programu, zameraného podstatnou časťou na módu a životný štýl. Aktuálna výstava *Hana Podolská* láme rekordy návštevnosti. O minulých aj budúcich výstavách módy, výskume, budovaní stálych expozícií a práci v UPM sme sa porozprávali s jej kurátorkou a významnou českou historičkou módy Evou Uchalovou.¹



Pohľad do expozície výstavy Hana Podolská, foto: Ondřej Kocourek.

Umeleckopriemyselné múzeum (UPM) kvôli veľkému záujmu návštevníkov predĺžilo výstavy *Krásná jizba 1927 – 1938 / Design pro demokracii* do 3. marca a *Hana Podolská* až do 19. mája. Na túto legendu českej módy sa prišlo pozrieť za šesť mesiacov vyše 25 000 návštevníkov, čím sa stala jednou z najnavštevovanejších výstav v histórii múzea. Očakávali ste taký veľký záujem?

↓

Úprimne, čísla návštevnosti vôbec nesledujem. Výstavy módy majú vždy vysokú návštevnosť. Už o výstavu *Elegance první republiky*, ktorú som v UPM pripravila v roku 1996, bol obrovský záujem. Ak si dobre pamätám, počet návštevníkov presiahol 30 000 aj napriek tomu, že trvala necelé štyri mesiace. Dokonca posledné dni návštevníci stáli v dlhom rade pred múzeom, aby sa na ňu ešte dostali.

Musím ale priznať, že ma to prekvapilo, až takú vysokú účasť nikto nečakal. Návštevníci prichádzajú zo všetkých

kútov krajiny, z Ostravy, južných Čiech, Plzne... Hana Podolská bola obľúbená, cestovali za ňou zákazníci z celej republiky vrátane Slovenska. Ľudia jej meno stále poznajú a sú na jej tvorbu zvedaví aj dnes.

Múzeum s predĺžením výstavy Hany Podolskej avizovalo aj výmenu niektorých vystavených odevov.

↓

Áno, niektoré šaty sa obávame vystavovať príliš dlho. Navyše už máme v zbierkach nové prírastky, ktoré múzeu na základe tejto výstavy darovali či zapožičali súkromní vlastníci. Niektoré exponáty teda určite vymeníme. Ak výstavu navštívite znova, uvidíte niečo nové.

Budú to večerné róby alebo aj šaty na voľný čas?

↓

Máme pripravené večerné šaty, kožuch, zimný plášť, ale aj dvoje svadobné šaty. Sú ale civilnejšie, krátke a farebné. Myslí si, že sa bude zase na čo pozerieť.



Je zvyčajné, že sa ozývajú ľudia, ktorí doma ešte majú Podolskú či Rosenbauma a chceli by šaty múzeu venovať?

↓
Po každej výstave nám ľudia nejaké odevy prinesú a ponúknu ako dar či na odkúpenie. Ukáže sa, že doma majú niečo schované po predkoch. Niektorí sa dokonca pokúšajú tieto odevy nosiť, ale potom predsa len prídu na to, že sú krehké a nevhodné na bežné nosenie. Nakoniec ich teda prinesú k nám, kde ich uchováme a vážime si ich. Len čo odev zaradíme do zbierok, venujeme mu všetku starostlivosť a už sa zo sveta nestrafí.

Máte aj modely, ktoré ste pre zlý stav nemohli na výstavu zaradiť?

↓
Takýto model máme zatiaľ len jeden, ale ešte sa dá reštaurovať. Sú to šaty z dvadsiatych rokov, potrebujú vyčistiť a skeletovať výšivku. Pôvodne som ich chcela vystaviť v druhej fáze výstavy, ale kolegyn

z reštaurátorského oddelenia takú náročnú obnovu bohužiaľ nestihnú ani s pomocou externej reštaurátorky. Okrem tejto výnimky ale vystavujeme všetko, čo od Podolskej v zbierkach máme. Napríklad aj odevy, ktoré síce nie sú signované, ale podľa rodinnej tradície boli ušité u Podolskej.

Veľkú časť návštevníkov tvoria príslušníčky staršej generácie, ktoré si pamätajú, že ich mamičky alebo babičky šili u Podolskej. Nazdávate sa, že ich sem prilákala nostalgia?

↓
Uvažovala som o tom a myslím si, že určitá dávka nostalgie u veľkej časti návštevníkov istú rolu určite zohráva. Generácia senioriek, ktorá si tradíciu a eleganciu vlastnú salónu Podolská ešte pamätá, chodí na výstavu spomínať. Ale výstava má určite čo povedať aj mladšej generácii. Téma výstavy korešponduje s náladou v súčasnej spoločnosti, keď už majú ľudia dosť nekvalitnej produkcie a znova začínajú hľadať trvalé

hodnoty. A hodnoty ako trvanlivosť, kvalita a solídnosť sú práve pre odevy pani Podolskej charakteristické.

Vaše výstavné projekty akcentujú výrazné postavenie módy v spoločnosti. V čom vidíte najväčšie rozdiely vo vnímaní a postavení módy v období medzivojnovnej republiky a dnes?

↓
Najskôr by som pripomenula, čo majú spoločné. Vtedy rovnako ako dnes bola móda výrazom individuality svojho nositeľa, jeho vzťahu k spoločnosti i k určitej sociálnej skupine. Počas prvej Československej republiky bol módný odev taktiež výrazom národnej hrdosti, dôkazom, že obyvatelia nového štátu dokážu byť rovnako elegantní a reflektovať svetové módné trendy ako staršie európske národy. Ľudia si odevy vážili, predovšetkým preto, že šitie na zákazku stále ešte prevažovalo, navyše väčšinou z kvalitných látok. Odev bol drahší, ale vydržal a stálo za to ho časom prešit' a zmodernizovať.



Pohľad do expozície výstavy Hana Podolská, foto: Ondřej Kocourek.

Výstava Hany Podolskej nebola zámerne koncipovaná ako pripomienka výročia založenia Československa. Tou je výstava *Krásná jizba 1927 – 1948*, ktorá bola vyjadrením lokálneho postoja a kultúrnej klímy za prvej republiky. Postupne sa však ukázalo, že tieto dve výstavy sa v mnohom stretávajú a spoločne ilustrujú dobový životný štýl. Nakoniec teda máme na jednom poschodí dve výstavy pripomínajúce výročie republiky.

Výstavná sieň plná vitrín a skla evokuje elegantnú funkcionalistickú pasáž. Architektúru výstavy vytváral Tomáš Džadoň, ktorý stál aj za architektonickým riešením nedávnej výstavy *Bydliště: panelové sídlisko* v UMP. Ako ste spokojná s výsledkom tejto spolupráce?

↓

So spoluprácou s Tomášom Džadoňom som veľmi spokojná, páči sa mi jeho myšlienka vybudovať obchodnú pasáž. Vo výstavnej miestnosti bolo poschodie ešte z čias našej bývalej stálej expozície, ktoré využil. Vitríny majú

evokovať výklady salónu a plagátová stena po pravej strane zase prostredie ulice. Tomáš chcel vytvoriť akúsi simuláciu salónu Hany Podolskej, takže v expozícii vytvoril napríklad repliku krbu aj s doskou z ružového mramoru. Vďaka Štěpánovi Malovcovi, ktorý graficky upravoval publikáciu k výstave, sme identifikovali plastiku od Bedřicha Stefana z pôvodného interiéru salónu Podolskej. Aj krajčírské potreby vystavené na poschodí sú taktiež nápad Tomáša Džadoňa. Chcel divákov upozorniť na výrobné postupy a nástroje, pomocou ktorých mohli vystavené odevy vzniknúť. V nadväznosti na to navrhlo naše edukačné oddelenie aktívnu zónu, kde si návštevníci môžu ohmatať materiály, z ktorých sú vystavené modely ušité, prípadne skúsiť si vytvoriť vlastný model.

Práve táto časť priťahuje mladších návštevníkov.

↓

Áno, môžu si tu napríklad siahnúť na hodváb. Kde dnes vidíte stopercentný



hodváb? To už je naozaj vzácnosť. Je zaujímavé, v akej miere to návštevníci využívajú. Sadnú si a tvoria vlastné modely, hrajú sa s materiálom. Množstvo podobných nápadov, ktoré sme do expozície doplnili, má veľký úspech. Napríklad módné fotografie na pojazdných tabuliach vo vitrínach typu „pater noster“, mám tiež radosť z filmových ukážok dobovej módy vrátane rozhovoru v pani Podolskou. Od istého zberateľa obuvi máme zapožičané dva páry lodičiek, ktoré patrili známym medzivojnovým herečkám. Som rada, že sa nám podarilo výstavu dotiahnuť do takýchto detailov.

Pred rekonštrukciou historickej budovy UPM bola v múzeu okrem dočasných výstav stála expozícia *Príběhy materiálů* z roku 2000. Autorsky ste vytvorili jej časť *Príběh vlákn, venovanú textilu a móde. Uvažujete o novej stálej expozícii?*

↓
Áno, pracuje sa na tom. Stála expozícia je stále v štádiu príprav

hlavne pre veľké množstvo pôvodných výstavných projektov, ktoré múzeum produkuje. Na novej stálej expozícii sa už ale zrejme podieľať nebudem, maximálne ako konzultantka. Aj ďalšia generácia má dostať príležitosť, aby vyjadrila svoje predstavy a koncepcie prezentácie múzejných zbierok a realizovala ich.

Chystáte sa odovzdať štafetu mladším, ale vaše pracovné nasadenie je stále vysoké. Za posledné tri roky ste vydali tri veľké monografie a pripravili dotlač vypredanej publikácie *Pražské módní salony z roku 2011...*

↓
Minulý rok som pracovala neustále. Predsa len, už dávno som v dôchodku a v UPM už pracujem len na čiastočný úväzok. Tých niekoľko posledných rokov bolo skutočne náročných: pred dvoma rokmi vyšla kniha *Modelový dům Arnoštka Roubíčková*, krátko po nej *Oldřich Rosenbaum – Oldřic Royce* a teraz *Hana Podolská*. Práce na nich bolo mnoho.

Výskum na takých rozsiahlych projektoch si vyžaduje tímovú prácu, s kým ste spolupracovali?

↓
Možno sa to nedá nazvať tímom, ale vo všetkých inštitúciách, kde výskum vykonávam – archívy, múzeá či knižnice – sa stretávam s veľkým záujmom a so snahou pomôcť mi pri mojej práci. Dobrý a zohraný tím mám potom v múzeu počas realizácie výsledkov. Tvoria ho správkynia depozi-tára, reštaurátorky, fotografi, edičné oddelenie, propagácia a kolegovia kurátori ochotní kedykoľvek poradiť. Ale výskum ako taký vykonávam sama. Chodím bádať do študovne, kde si dokumenty vyfotografujem a následne ich doma spracujem.

Moje projekty sú výsledkom dlhoročnej práce, najrozsiahlejši z nich bola výstava *Pražské módní salony*, chcela som spracovať čo najviac salónov zastúpených v našich zbierkach. O mnohých z nich sme nemali takmer žiadne informácie. Keď som

Večerné šaty, Modelový dům Hana Podolská,
cca 1927, hodvábný žoržet, výšivka
korálkami a flitrami, zo zbierok UPM.



Letné plášťové šaty, Modelový dům Hana Podolská, 1935–1938, šedobiely pruhovalý hodvábný šantung, zo zbierok UPM.





Pohľad do expozície výstavy Hana Podolská, foto: Ondřej Kocourek.

s výskumom začínala, nepoznali sme ani len krstné meno Rosenbauma, zakladateľa jedného z najznámejších pražských salónov. Tak som pred 30 rokmi šla do adresárov a pátrala som, kto to ten Rosenbaum vlastne bol.

Archívy firiem ako napríklad Styl a Eva² sa počas deväťdesiatych rokov stratili alebo zničili. V prípade Rosenbauma bolo ale úžasné, že sa nám podarilo nájsť múzeum Hillwood Estate vo Washingtone, kde majú celú kolekciu jeho šiat. Spojila som sa s Howardom Vincentom Kurtzom, ktorý spracoval jeho pôsobenie v Spojených štátoch. Po Rosenbaumovej emigrácii totiž u nás nemal o jeho aktivitách v zahraničí nikto ani potuchy, aj keď sa tu a tam hovorilo, že aj za hranicami bol celkom úspešný. Takže som bola vďačná, že sa toho Howard ujal. Takýto výskum je vždy vzrušujúci. Je to ako detektívka, kde do seba jednotlivé objavy zapadajú ako mozaika. Človek báda a čaká, čo nové sa objaví. Je to pútavá práca.

Riaditeľka UPM pani Helena Koenigsmarková sa v minulosti niekoľko ráz zmienila o pláne vytvoriť Múzeum módy UPM. Má tento plán už konkrétne obrysy?

↓

Už dlhší čas som o tom nepočula. Ale ak mám byť úprimná, ja sama mám v zásuvke niekoľko návrhov Múzea módy UPM, na ktorých sme pracovali ešte v deväťdesiatych rokoch. Do úvahy vtedy prichádzali rôzne miesta. Najskôr sme uvažovali o budove bývalého mestského sirotinca na Hradčanoch. Múzeum módy sme na tomto mieste chceli zlúčiť s Múzeum detí a hračiek. K objektu totiž patrí aj krásna záhrada, ktorú by sme mohli využívať napríklad na sprievodné programy. V tom čase sa však začala rekonštrukcia Nostického paláca a do budovy sa presťahovalo Ministerstvo kultúry ČR, ktoré si už tieto priestory ponechalo. Následne sme uvažovali o Colloredo-Mansfeldskom paláci neďaleko budovy UPM, ale palác nakoniec získala Galéria hlavného mesta Prahy. Múzeum módy

² Po znárodnení súkromných podnikov v roku 1948 boli salóny Rosenbaum a Podolská premenované na Styl a Eva.



by bolo určite zaujímavé a materiálu by sme mali dosť. Pokiaľ viem, v súčasnosti ale konkrétnejšie obrysy nemá.

Jednou z prvých výstav v novootvorenej budove UMP bol projekt *Small Worlds* zapožičaný z V&A Museum of Childhood. Plánuje UPM v budúcnosti priviesť do Prahy nové zahraničné projekty či nadviazať spoluprácu s ďalšími inštitúciami?

↓

Už 14. februára bola otvorená výstava textilného dizajnu *Šílený hedvábník Zika & Lída Ascher*. Kurátorka výstavy Konstantina Hlaváčková ju pripravila v spolupráci s Victoria & Albert Museum, City Gallery v Manchestri a Musée Matisse v Nice. V roku 2005 sme tu mali krásnu výstavu hračiek *Vše pro dítě*, na ktorej som spolupracovala. Keby sa raz podarilo zopakovať niečo podobné, bolo by to krásne. Bola radosť na tomto projekte pracovať. Vystavovali sme detskú grafiku, knihy, školské lavice, hračky i detské odevy. Toto múzeum má naozaj

množstvo materiálu. Nech sa zameriate na akúkoľvek tému, je schopné usporiadať samostatnú expozíciu.

V UMP ste ako kurátorka textilu a módy začali pracovať roku 1981. Aký význam sa týmto zbierkam pripisoval vtedy a čo sa od tej doby podľa vás zmenilo?

↓

Pre prístup k zbierkam textilu a hlavne módy boli osemdesiate a deväťdesiate roky priam zlomové. Ešte v osemdesiatych rokoch doznievala nedôvera oficiálnych miest k projektom spojeným s módou a jej históriou, aj keď radikálne odsúdenie módy ako buržoázneho prežitku bolo už našťastie prekonané. V múzeu sme si ale začali uvedomovať význam módy ako významného fenoménu, ktorý súvisí s komplexnou sociálnou, politickou i kultúrnou situáciou určitej historickej etapy a reflektuje spoločenské vzťahy aj postavenie individua. V tomto duchu sme začali koncipovať naše výstavy. Nadviazali sme kontakty

so zahraničnými zbierkami a reštaurátorskými pracoviskami, začali sme spolupracovať s odevnou sekciou ICOM-u a náš obzor sa rozširoval.

Ale späť – v roku 1981 neexistovala ani stála expozícia. Mali sme jeden depozitár tu v budove, kde bola uložená celá zbierka textilu. V roku 1985 sme pri príležitosti 100. jubilea založenia múzea otvorili po dlhých rokoch novú stálu expozíciu. Zo zbierok textilu na nej bolo vystavených len pár vecí, pretože v priestoroch neboli vytvorené vhodné svetelné podmienky. Už vtedy sme však s Milenou Zeminovou, vtedajšou vedúcou našej zbierky, začali uvažovať o výstavách odevu. Naposledy sa v UPM odev prezentoval na výbornej výstave Jiřiny Vydrovej *Žena doby secese* roku 1976. Vyšiel k nej úžasný katalóg, z ktorého dodnes čerpám. Medzitým nastúpila Konstantina Hlaváčková a Milena Zeminová odišla do dôchodku. Spolu sme sa napokon rozhodli pre spracovanie českej módy. Postupovali sme chronologicky, takže

Malé večerné šaty s vyšitou kyticou, Modelový
dům Hana Podolská, 1931, marokén, aplikácia
výšivky sekanými korálkami, zo zbierok UPM.



Večerná toaleta, okolo roku 1935, strieborné
lamé, zelený hodváb, údajne Modelový
dům Hana Podolská, zo zbierok UPM.





Pohľad do expozície výstavy Hana Podolská, foto: Ondřej Kocourek.

v roku 1989 UPM predstavilo prvý výstavný projekt tejto série: *Česká móda 1780 – 1870*. Bola veľmi úspešná aj kvôli tomu, že po rokoch ako prvá prezentovala historický odev.

V nasledujúcich rokoch sme pokračovali vo výstavách odevu, ale textil a móda sa už stali súčasťou všetkých spoločných projektov UPM doma i v zahraničí. A nebolo ich málo, vymenujem napríklad výstavy *České art deco* v Obecnom dome v Prahe, v Padove a Bruseli, *Prague Art Nouveau* v rámci festivalu Europalia v Bruseli v roku 1998, *Biedermeier* v Hradnej jazdiarni v roku 2008 či *Secese – vitální umění* v Obecnom dome v roku 2013.

Knižný súbor *Česká móda* vznikol súbežne s výstavami alebo ako samostatný projekt?

↓

Po otvorení výstavy *Elegance 1. republiky* nás oslovilo vydavateľstvo Olympia, že chcú vydať veľkú knihu o histórii módy. Napokon som ich presvedčila,

aby sa nevenovali histórii svetovej módy, ale aby postupne vydávali jednotlivé zväzky o móde, ktorá sa nosila a vytvárala u nás. Na tento nápad teda pristúpili a začali sme.

Nakoniec jednotlivé zväzky nevychádzali celkom chronologicky: v roku 1996 sme vydali *Českú módu 1918 – 1939* ako sprievodnú publikáciu k výstave *Elegance 1. republiky*. Následne sme sa vrátili k výstave z roku 1994 a vydali *Českú módu 1870 – 1918: Od valčíku po tango*. Až potom som rozšírila katalóg z našej prvej výstavy z roku 1989 a vznikla *Česká móda 1780 – 1870: Pro salon i promenádu*. Vo štvrtom zväzku *Česká móda 1940 – 1970: Zrcadlo doby* som spracovala štyridsiate roky a odev od roku 1948 bol už v réžii Konstantiny Hlaváčkovéj. Tá neskôr ešte vydala publikáciu *Kytka v popelnici*, ktorá mapuje módu a životný štýl sedemdesiatych rokov.

Takže to boli v krátkosti osudy cyklu *Česká móda* v Olympii. Trvalo to 12 rokov, ale myslím si že sa to



podarilo a knihy dodnes poskytujú základné informácie o tunajšej móde v priebehu 200 rokov.

S Konstantinou Hlaváčkovou ste spracovali dejiny módy na českom území a stali sa jedným z mála zdrojov, z ktorých pri štúdiu tejto témy môžeme čerpať.

↓
Podieľalo sa na tom celé múzeum vrátane ďalších autorov, ktorí prispievali jednotlivými kapitolami. Spomeniem napríklad Jana Mlčocha, Helenu Jarošovou, Petra Štemberu či Josefa Kroutvora, ktorý pre nás napísal krásny úvod o prvej republike. Výstavy módy a následné publikácie vznikli vďaka tomu, že múzeum reagovalo na zvyšujúci sa záujem verejnosti o túto stránku životného štýlu a vytvorilo podmienky na ich realizáciu.

A mám radosť, že dnes už naše knihy nie sú jediným zdrojom informácií o móde v Čechách. Zmieňuje sa o nej i Ludmila Kybalová v jednotlivých zväzkoch

edície Odívání, naše poznatky rozširuje Miroslava Burianová (*Móda v ulicích protektorátu* a *Móda v kruhu času*) a Národný pamiatkový ústav sa v niekoľkých publikáciách venuje spracovaniu módy v Čechách starších historických etáp.

Ako teda spätne hodnotíte svoje pôsobenie v UPM?

↓
Ak ide o moju prácu, vždy som sa jej venovala s radosťou a tešila ma. Nespočívala vždy len vo výskume, snažila som sa taktiež čo najlepšie postarať o zbierky. V rámci integrovaného systému ochrany zbierok sa nám už počas fungovania starého depozitára podarilo získať peniaze na jeho lepšie vybavenie, dali sme postaviť regály a šaty sme začali ukladať do krabíc. Do nového depozitára v Stodůlkách sme tie krabice už len jednoducho previezli. Je úžasné prísť do nového depozitára a vidieť úložné systémy a kontrolované klimatické prostredie, ktoré poskytujú textilu a odevom najlepšie možné podmienky. Som rada, že sme do tohto stavu dospeli. ■

Lenore Jurkyová je študentkou Katedry teórie a dejín umenia UMPRUM, kde rok pôsobila aj ako teoretička v Ateliéri módnej tvorby Pavla Ivančica. V minulosti pôsobila v Moravskej galérii v Brne, viedla Galériu 209 a Galériu NIKA. V rámci svojej kurátorskej a kritickej praxe sa zameriava predovšetkým na stredoeurópske súčasné umenie, dizajn a módnú tvorbu.



Spálňa so zariadením z továrne na nábytok Richard Osolobě Rousínov na Morave s filiálkou v Bratislave, koberce Antonín Kybal, pokrývka na posteľ Ladislav Sutnar; inzercia v katalógu Výstavy moderného bytového zariadenia, SČSD, Bratislava 1929.

O MODERNOSTI MODERNISTICKÉHO DIZAJNU

Text Silvia Seneši Lutherová
Foto archív autorka

Hovoriť autonómnym jazykom

„Hlavným a základným bludom moderného umeleckého priemyslu je nepríjemná okolnosť, že totiž vôbec nie je moderný,“ provokatívne konštatuje Karel Teige, architekt a jeden z najvýraznejších predstaviteľov československej avantgardnej kritiky bytovej kultúry a umeleckého priemyslu.¹ Vo svojej ostrej polemike v magazíne *Bytová kultura* z rokov 1924 – 1925 vyčíta aktuálnej praxi umeleckého priemyslu v Československu nepochopenie požiadaviek doby. Tie podľa neho určujú rezolútne a konzekventné

riešenia v procese tvorby produktov. Tieto riešenia nadväzujú na ďalšie problémy, automaticky utvárajú novú situáciu a vzbudzujú zase nové potreby a požiadavky. „Modernosť je kladná a racionálna odpoveď na otázky našej súčasnosti,“ vyhlasuje Teige.

Koncept „modernosti“ predstavuje jeden z najzásadnejších ideálov modernistickej teórie a kritiky umeleckého priemyslu, respektíve dizajnu v medzivojnovom období v zahraničí i Československu. Ako sa však vysvetľuje hodnota „modernosti“ v tejto dobe a ako sa vzťahuje k potrebám



Výrobky spoločnosti Detva s ľudovými aj modernými vzormi, čsl. ľudový umelecký priemysel, predajne v Bratislave a Prahe; inzercia v katalógu Výstavy moderního bytového zařízení, SČSD, Praha 1930.

meniaceho sa každodenného života v mestskom prostredí? A predovšetkým, aké princípy stanovuje pre tvorbu úžitkových predmetov?

V jednotlivých textoch architektov, umeleckopriemyselných tvorcov i kritikov z oblasti kultúry a hospodárstva, uverejňovaných v odborných periodikách, sa koncept modernosti objavuje v rôznych interpretáciách a prisudzujú sa mu viaceré významy v rozličných kontextoch. Význam modernosti sa odvodzuje od dobových okolností, prostredníctvom nej sa pomenúvajú meniace sa nároky mestského obyvateľstva na životný štýl, definujú potreby človeka novej doby, predostierajú argumenty na uskutočnenie zmien vo funkčnom určení aj formálnom riešení úžitkových predmetov atď.

Karel Teige nastoľuje ideál modernosti vo svojich textoch v polovici dvadsiatych rokov. Podľa neho moderný umelecký priemysel vyjadruje svoju dobu a touto myšlienkou deklaruje interpretáciu modernosti vo vzťahu ku konceptu „ducha doby“. Priekopníci moderny týmto konceptom legitimizovali inováciu foriem úžitkových predmetov

a architektúry a zároveň zavrhlí historizmus aj dekorativizmus (v zmysle zdobená ornamentom v podobe dodatočne aplikovaného prvku).² Popularita tohto konceptu na prelome storočí súvisela podľa Pavly Pečinkovej s vtedajšími slohotvornými ambíciami.³

Jednou z výrazných osobností, ktorá presadila koncept „ducha doby“ v oblasti architektúry a umeleckého priemyslu, je Hermann Muthesius.⁴ Vo svojom príspevku *Die Bedeutung des Kunstgewerbe* z roku 1907 odvodzuje formulovanie moderného jazyka umeleckého priemyslu od všeobecných dobových okolností. Píše: „(...) vonkajšia forma môže byť len výrazom vnútorných vplyvov, presvedčivým formálnym vyjadrením intelektuálnych, materiálnych a sociálnych okolností svojej doby.“⁵ Muthesius je presvedčený, že okolnosti každej doby sú odlišné, preto aj formy predmetov sú neprenosné. No nielen to. Uvedomením si jedinečnosti každej doby dochádza k fundamentálnej zmene cieľa umeleckého priemyslu. Týmto myšlienkami Muthesius anticipuje štýlovú reformu. Tvrdí, že v porovnaní s tvorbou osemdesiatych a deväťdesiatych rokov

19. storočia už nie je zámerom odvolávať sa na minulosť a používať vonkajškový dekor historických štýlov alebo štýlov iných umeleckých hnutí. Za najzreteľnejšie úsilie produktov moderného umeleckého priemyslu považuje snahu hovoriť novým, vlastným, autonómnym umeleckým jazykom.⁶

Zastavme sa na chvíľu pri prívlastku „autonómny“, ktorým Muthesius charakterizuje podstatu vývoja štýlu adekvátneho svojej dobe. V kontexte histórie meniacich sa ideálov jednotlivých štýlových období sa „autonómnosť“ javí ako kľúčový pojem. Muthesius ho používa ako pendant modernosti. „Autonómnosť“ je v jeho ponímaní „erupcia jedinečnosti“, „entuziazmus z inovácie“, novonadobudnutá nezávislosť, oslobodzujúca tvorcov od zodpovednosti voči klasickým výtvarným normám a princípom. Vyslovenie tohto princípu je revolučné a Muthesius ním poskytuje silný argument pre výtvarnú inováciu. „Leitmotívom moderného umeleckého priemyslu je zásadne autonómne tvarovanie,“ znie jeho radikálna myšlienka.⁷



Kovový nábytok pre záhrady a terasy od Hany Kučerovej-Záveskej, výrobca Hynek Gottwald, Praha, najstaršia továreň na kovový nábytok v ČSR s filiálkou v Bratislave; inzercia v katalógu Výstavy moderného bytového zariadenia, SČSD, Bratislava 1929.

Autonómnosť tvorby Muthesius definuje v obrátení pozornosti tvorcov priamo na okolnosti vlastnej doby, na realitu bežného života, z ktorej sa odvíjajú potreby a požiadavky ľudí. Každodennú realitu svojej doby reflektuje najmä prostredníctvom požiadavky praktickosti, no zásadne odlišnej v porovnaní s tou, ktorá podnecovala formy nábytku a predmetov do domácnosti v minulosti. „Naše životné zvyky sú v procese totálnej transformácie,“ upozorňuje. „Tvar stoličky sa vzťahuje na domáce a sociálne zvyky, rovnako ako sa vzťahujú šaty na módu, zvyky v stolovaní sú odlišné od tých kedysi – najmä zdôrazňovanie čistoty viedlo k vyvinutiu nových predmetov, riadov (naš zmysel pre hygienu nie je ešte natoľko preverený, ako je nový) – takže domáce zariadenie sa zásadne zmenilo. Niektoré predmety sa výrazne zmenili vo svojej forme, iné zanikli (prestali sa používať) a nahradilo ich množstvo nových.“⁸

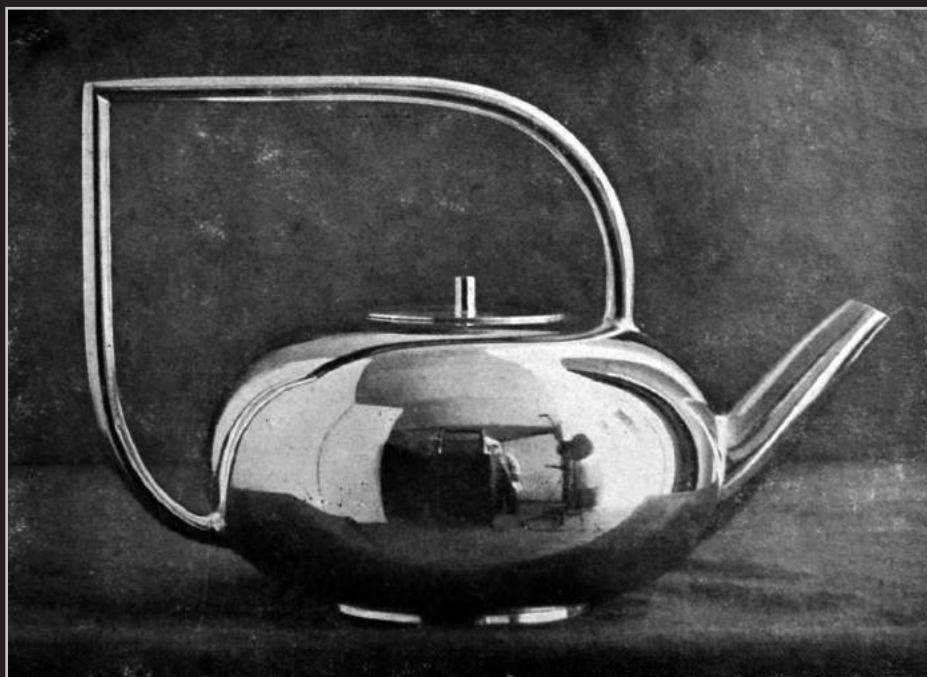
Treba však brať do úvahy, že pre Muthesia je dôležité, aby zmysel a význam moderného umeleckého priemyslu nebol len umelecký, ale predovšetkým kultúrny a ekonomický.

Vníma ho ako prostriedok kultúrnej výchovy a verí, že v prípade, ak uspeje, dôsledky budú ďalekosiahle. Predpokladá, že sa zmenia nielen izby a domy, v ktorých ľudia žijú, ale aj charakter celej generácie.⁹

Zobudiť sa v modernom meste

Muthesiove texty sa širili v prostredí strednej Európy prostredníctvom periodík orientovaných na architektúru a umelecký priemysel ešte v predvojnovom období. No koncept „ducha doby“, rozvíjaný v kontexte tendencií antihistorizmu a antidekorativizmu, našiel živú odozvu i po 1. svetovej vojne, keď ho kritici bytovej kultúry v novozaloženej Československej republike využili ako argument vo svojej kampani za reformu umeleckého priemyslu. Karel Teige napríklad hovorí v intenciách tejto teórie v spomínanom článku *O uměleckém průmyslu a průmyslovém umění* a jedným dychom presadzuje aj novú estetiku, adekvátnu modernej dobe. Konfrontuje sa s tvorcami z prostredia UMPRUM, renomovanými predstaviteľmi národne orientovanej moderny a českého kubizmu, ktorým vyčíta, že v tvorbe úžitkových

predmetov nereflektujú moderný životný štýl a inovatívne výrobné možnosti. Ak by to robili, nevyhnutne by dospeli k odstráneniu všetkého, čo bráni potrebnej účelnosti predmetov i prevádzky.¹⁰ Rovnako ako Muthesius aj Teige svojou argumentáciou smeruje k ustanoveniu účelnosti ako charakteristickej črty doby, a teda ústredného ideálu novej estetiky. Citujme jeho slová: „Dnešný náš umelecký priemysel trpí historizmom nie preto, že by napodobňoval historické slohy, ale že úsilie vytvoriť nový sloh diriguje staromódny spôsobom. (...) Ale mentalita a duch „umprumistov“ podivuhodne príbuzných neprebudenému duchu detstva ľudstva, zaspal viac než celé storočie. Žije v dobách feudálnych, v dobách kultúry šľachtickej, sedliackej, v dobách manufaktúry a senzačné správy o vynájdení strojov či zavedení tovární vydesia ich raz z hlbokého a ľúbivého sna. Bude ukrutným prekva- pením, až sa prebudia a pretrúci si oči zbadajú krásu produktov moderného priemyselného umenia, produktov koncipovaných anonymnými robotníkmi, uvidia autá, americký kancelársky nábytok, písacie stroje, americké knižnice, elektrické reflektory,



Kovový čajník v modernom tvarovaní určený pre sériovú produkciu, autor pravdepodobne Pavel Janák, výrobca Sandrik, Dolné Hámre; čajník vznikol na základe súťaže organizovanej na pôde UMPRUM v r. 1928; inzercia v katalógu Výstavy moderného bytového zariadenia, SČSD, Bratislava 1929.

kúpeľňové súpravy, predmety uniformné, v sériách mechanicky vyrábaných, ktorých pôrodnou babicom nebolo Umenie a ktorých krása nie je mimo praktickú, účelnú formu. Pochopia, že sa do tohto sveta nehodia jeho vratké pohovky, ťažkopádne stoly, pomalované almary a ostatné čačky-hračky. (...) Dnes, opakujeme, „umprumisti“ nevedia ani o stroji, ani o francúzskej revolúcii, ktorá už v roku 1793 postavila požiadavku účelnej krásy.“¹¹

V Teigeho názore je cítiť vplyv strojovej estetiky a purizmu, s ktorými sa oboznámil v Paríži v roku 1922.¹² Teige jednoznačne reaguje na argumenty Le Corbusiera o strojovej estetike, či už prezentované v texte *Architektura a purism* v časopise *Život*, alebo komplexne zhrnuté v roku 1923 v knihe – manifeste *Za novú architektúru*. Podľa Pavly Pečinkovej práve na základe tohto vplyvu Karel Teige a celá česká avantgarda z prostredia Devětsilu už neodvodzovali základy slohu od konceptu „ducha doby“, ale od priemyselnej výroby štandardizovaných výrobkov.¹³ No zdá sa, že tieto koncepty sa v teórii Karla Teigeho ani Le Corbusiera navzájom nevylučujú, ale skôr prelínajú,

a „duch doby“ získava odlišné významy v porovnaní s teóriou zo začiatku 20. storočia. Ako sa môžeme dočítať, aj sám Le Corbusier obhajoval nový štýl ako plastický systém, zakorenený vo všeobecnom stave vecí. Píše: „Štýl sa rodí zo všeobecnej produkcie doby. Dáva všetkým veciam spoločnú tvárnosť, ktorá je jednomyselne pripustená a jednomyselne ochutnávaná.“¹⁴ Štýlom, ktorý podľa Le Corbusiera reflektuje všeobecný stav vecí, čiže priemyselné prostredie, rozmach vied a inžinierstva a takisto stav kultúry a nové problémy, ktoré prináša masívny sociálny rozvoj, je purizmus.¹⁵ Za ideálny prostriedok aplikácie nového štýlu považuje štandardizovanú produkciu.

Karel Teige formuluje modernosť ako dominantný princíp „vecí konkrétnej životnej potreby“. Avšak modernosť nie je samozrejmosťou, zdôrazňuje Teige, ale naopak, vymoženosťou a výsadou, ktorá prináša pokrok.¹⁶ Má pritom na mysli „pokrok“ v zmysle vzostupu a hromadenia vymožeností, nie v zmysle „vývoja“ ako sledu neustálych zmien. Modernosť nemá byť módnosťou, nemá ňpieť na novosti, ako sa to podľa Teigeho deje v tvorbe

dekoratívneho umenia i architektúry. Svet i život svojej súčasnosti považuje za „moderný, intenzívny, zdokonalený a naďalej zdokonaliteľný, pokročilý a pokrokový“ a rovnaký cieľ stanovuje aj pre architektúru a predmety dennej potreby. Úvahy ho napokon privádzajú k myšlienke rýdzo corbusierovskej: sledovaním tohto cieľa sa dospeje k dokonalosti, štandardu, a teda k typovej výrobe.

Vykročiť s duchom doby

„Moderný človek chce bývať v modernom príbytku. Táto požiadavka sa začína vyslovovať i na Slovensku. Kto sa dnes zariaďuje, zariaďuje sa moderne. A tu sa vyskytuje otázka: budú môcť stolári a rôzni tí remeselníci zo Slovenska týmto požiadavkám vyhovieť, keď dosiaľ sa žiadnym činom nevyslovili, že chcú modernému človeku zariaďovať bývanie moderne. Alebo chcú, aby každý, kto sa zariaďuje moderne, obracal sa mimo Slovenska?“ píše Antonín Hořejš v článku *Moderné bývanie a výroba na Slovensku* v roku 1929.¹⁷

Karel Teige zďaleka nebol jediný, kto sa v 20. rokoch vyjadroval



Malá obývacia izba s typizovaným zariadením z UP závodov v Brne a predajňou v Bratislave, Žiline a Košiciach. Kreslo od Hany „Kučerovej-Záveskej“, kvetinový stojan od Ivana Kadlčíka; inzercia v katalógu Výstavy moderného bytového zariadenia, SČSD, Bratislava 1929.

k téme modernosti bytovej kultúry a umeleckopriemyselnej produkcie v Československu. Dá sa povedať, že je to jedna z dominantných tém v obsahu súdobých odborných periodík, no i tak sa len zriedkavo kladie do súvislosti s dianím na Slovensku. Dôležitým momentom je preto rok 1927, keď sa na Slovensku po prvýkrát uskutočňuje *Výstava moderného umeleckého priemyslu*, organizovaná Sväzom Československého Diela.¹⁸ Nasledujú ďalšie podobné podujatia a popri nich sa rozvíja diskurz o bytovej a umeleckopriemyselnej reforme, ktorý možno považovať za významný prejav modernizačného hnutia u nás.¹⁹

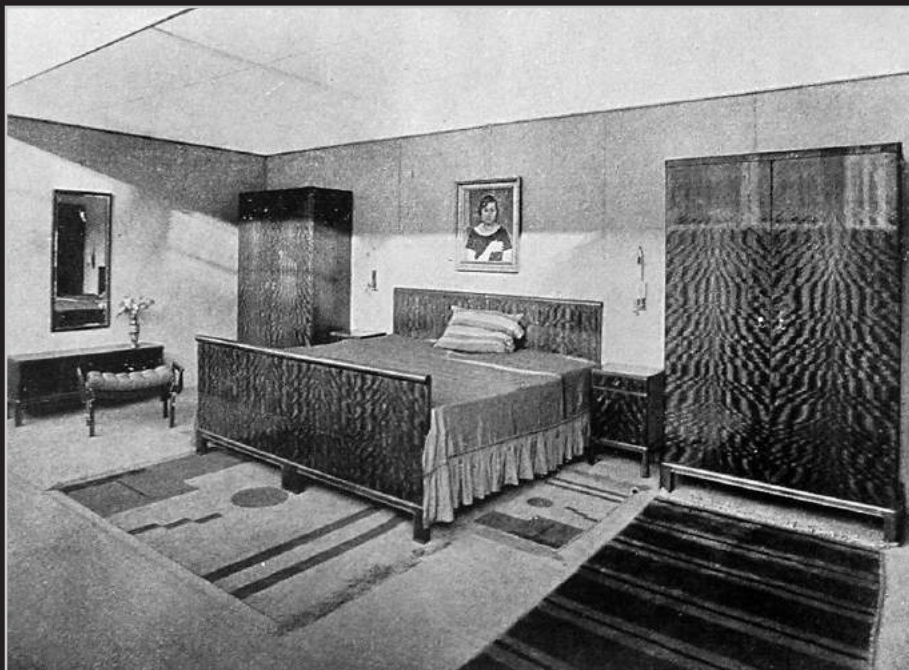
Jednou z najvýraznejších postáv reformy je Antonín Hořejš, ktorý vo svojich textoch venuje veľa pozornosti charakterizovaniu životného štýlu moderného človeka i moderného výrazu úžitkových predmetov.²⁰ Je zrejmé, že práve modernosť vníma ako kľúčové východisko i cieľ reformy a zároveň problematický moment v rámci podmienok na Slovensku. Napríklad v článku *Človek a moderná výroba* z roku 1930 Hořejš konkrétne pomenováva charakter modernej doby ako nové

potreby každodenného života a uvažuje o ich úspešnom aplikovaní na obytné prostredie. Hovorí vecne a pragmaticky: „Ak musí moderný človek používať expresné vlaky, autá, lietadlá, aby stačil svojim úlohám, nemôže myslieť na drobné ozdôbky a s nimi sa hrať. Moderný človek vidí svet rozložitejší, cíti, že jeho zodpovednosť a úloha na svete je omnoho väčšia, než aby sa maznal s ozdôbkami. Vidí tvary ucelené, vidí plochy krásne rozvrhnuté.“²¹ Rovnako ako Teige i Hořejš prízvukuje, že moderný životný štýl vyžaduje zmenu nárokov na funkciu bežných predmetov: „V umeleckom priemysle, ak mám použiť ešte starý a nevyčerpávací pojem, vidí (moderný človek) v prvom rade účelnosť, postavenú hneď vedľa krásy. Zavrhuje v umeleckom priemysle l'artpourl'artizmus, chce so svojimi predmetmi žiť a kapitál, ktorý do nich investuje, musí sa mu rentovať.“²² Za primárnu funkciu moderného predmetu teda Hořejš určuje praktické využitie, dosiahnuté zefektívnením formy, pravdivosťou materiálu a civilnosťou tvarovania.

Antonín Hořejš však nie je iba vizionár, ale aj vnímavý komentátor praxe.

A tak jeho slová presvedčajúce o prítomnosti novej doby sú vlastne apelom a osvetou, no nielen na tvorcov, ale aj na užívateľov, od ktorých v prvom rade závisí úspešné prijatie ideí modernizačného hnutia. „Ľudia sú ešte stále príliš viazaní na staré zvyky, na staré potreby a starý vkus. Neuvedomili si výhody nových výrobkov,“ konštatuje trpkosť.²³ Povojnová doba podľa neho uľahčila splnenie prvých úloh, no až presadenie ideí v konzumentskom prostredí preukáže životaschopnosť reformy. Je však optimistický: „S výchovou vkusu a zbližovaním so zásadami nového umeleckého priemyslu uvoľnia sa cesty ďalšieho rozvoja.“

Hořejšove polemické komentáre praxe na Slovensku nám dnes poskytujú predstavu o náročných podmienkach, v ktorých sa rozvíjalo reformačné úsilie. Priznania prekážok a neúspechov sú často až bolestným uvedomením si rozporu medzi realitou výrobného a spotrebiteľského prostredia a idealistickými zámermi modernizačného hnutia. Podľa Hořejša nie je nedostatočná modernosť umeleckopriemyselných výrobkov ani tak úmyselná ako skôr neuvedomelá. Vyplýva



Typizovaná spálňa so zariadením z UP závodov v Brne a predajňou v Bratislave, Žiline a Košiciach, nábytok od Vladimíra Marečka; inzercia v katalógu Výstavy moderného umeleckého priemyslu československého, Košice 1930.

z neinformovanosti o tom, čo žiada človek a život. Neinformovanosť považuje za príčinu, že na Slovensku sa stále a takmer výlučne tvoria klubovky s levími nohami, používajú sa stolárske predlohy z konca minulého storočia alebo s ľudovým ornamentom a čalúnik je najdôležitejším činiteľom pri výzdobe bytu. No zároveň je presvedčený, že aj na Slovensku môže vzniknúť moderný umelecký priemysel. Ale až vtedy, keď sa „podrobí ozdravujúcej procedúre a pôjde s duchom doby“.²⁴

Text je súčasťou výskumného projektu Dizajn v texte a kontexte, podporeného z verejných zdrojov formou štipendia Fondom na podporu umenia. ■

Silvia Seneši Lutherová je historička a teoretička výtvarného umenia. Zameriava sa na históriu a teóriu dizajnu a úžitkového umenia. Pedagogicky pôsobí na Katedre teórie a dejín umenia na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave.

- 1 Teige, Karel: O umeleckém průmyslu a průmyslovém umění. In: *Bytová kultura*, Sborník průmyslového umění, roč. 1, č. 1, 1924/1925, Vyd. Jan Vaněk, Brno, s. 149.
- 2 Teige, Karel: O umeleckém průmyslu

a průmyslovém umění. Ref. 1, s. 102; „Duch doby“, v originálnom znení „Der Zeitgeist“ alebo „Geist der Zeiten“, je pôvodne koncept nemeckej filozofie 18. a 19. storočia, najčastejšie spájaný s filozofiou Georga W. F. Hegela. Na prelome 19. a 20. storočia je ďalej modifikovaný v rámci koncepcii umenia Viedenskej školy dejín umenia.

- 3 Pečínková, Pavla: Ve stínu utopii. In: Hubatová-Vacková, Lada – Pachmanová, Martina – Pečínková, Pavla (ed): *Věci a slova: Umelecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870 – 1970*. Praha: UMPRUM, 2014, s. 211.
- 4 Hermann Muthesius, vplyvný predstaviteľ raného modernizačného hnutia v Nemecku, bol architekt, teoretik a diplomat a spoluzakladateľ *Deutscher Werkbund* – významnej asociácie umelcov, architektov, dizajnérov a výrobcov.
- 5 Muthesius, Hermann: Die Bedeutung des Kunstgewerbe. In: *Dekorative Kunst* – 10 (1907), s. 177 – 192. Cit podľa: Muthesius, Hermann: The Significance of Applied Art. In: Frank, Isabelle: *The Theory of Decorative Art. European & American Writings*. New York: Yale University, 2000, s. 75.
- 6 Muthesius, Hermann. Ref. 5, s. 75.
- 7 Muthesius, Hermann. Ref. 5, s. 75; V pôvodnom znení v nemeckom jazyku Muthesius uvádza spojenie „die grundsätzlich selbständige Gestaltung“, ktoré možno chápať ako nezávislé tvarovanie, respektíve navrhovanie. V anglickom preklade je použitá formulácia „the principle of autonomous design“.
- 8 Muthesius, Hermann. Ref. 5 s. 76.
- 9 Muthesius, Hermann. Ref. 5, s. 78.
- 10 Teige, Karel: O umeleckém průmyslu a průmyslovém umění. Ref. 1. s. 102 – 104, 149; Teige v texte spresňuje tvorbu pedagógov z československého štátu v Prahe („umprumístov“) ako „kyselovsko-janákovské“ interiéry.
- 11 Muthesius, Hermann. Ref. 5, s. 103.
- 12 V tom istom roku Teige prekladal texty Le Corbusiera, špeciálne napísané pre československý výtvarný zborník *Život*, ktoré propagujú obe teórie.
- 13 Pečínková, Pavla: Ve stínu utopii. In: *Věci a slova*. Ref. 3, s. 211.
- 14 Le Corbusier-Saunier: *Architektura a purism*.

In: *Život*, 1922. 2. zväzok, Vyd. Výtvarný odbor Umělecké Besedy, Praha, s. 74, 76.

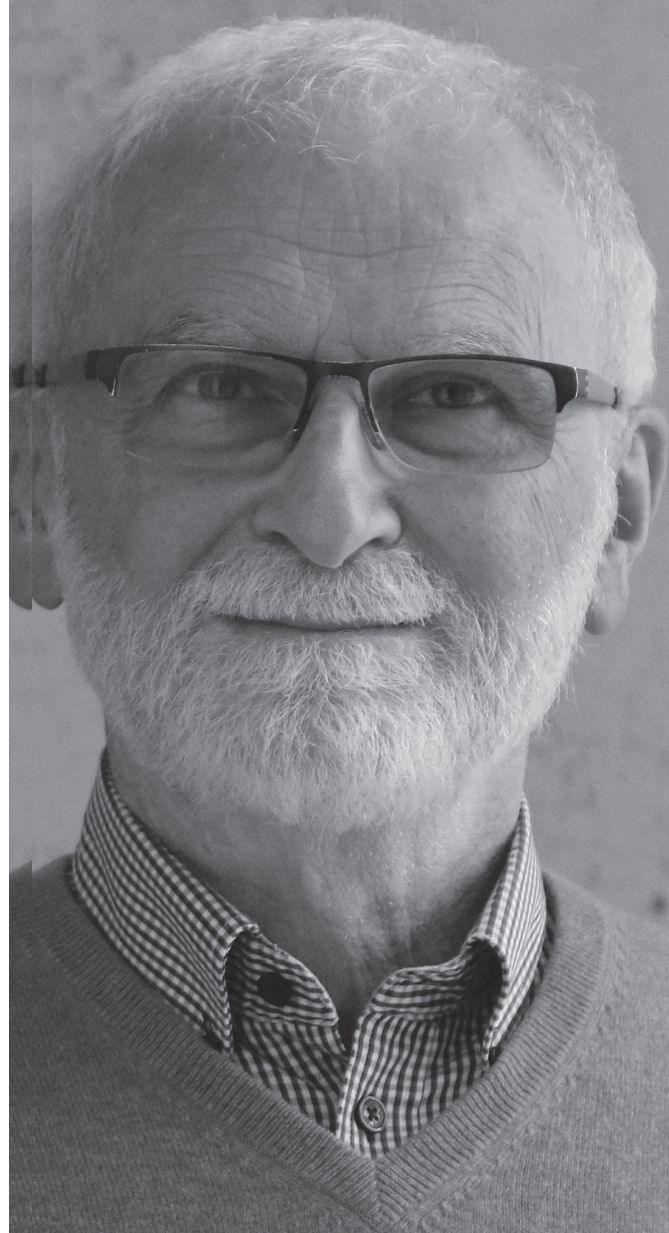
- 15 Le Corbusier-Saunier: *Architektura a purism*. Ref. 14, s. 76.
- 16 Teige, Karel: Foto, kino, film. In: *Život*, 1922, 2. zväzok. Výtvarný odbor Umělecké Besedy, Praha. s. 153 – 154.
- 17 HOŘEJŠ, Antonín: Moderné bývanie a výroba na Slovensku. In: Antonín Hořejš – Josef Vydra (ed.): *Výstava moderného bytového zariadenia (typového nábytku)*. Katalóg výstavy 25. 9. – 20. 10. 1929. Bratislava 1929, SČSD, s. 9.
- 18 *Výstava moderného umeleckého priemyslu v Bratislave, 1927*. Sväzok Československého Diela v Prahe a jeho odbočka v Bratislave, december 1927, komisár výstavy Václav Ložek.
- 19 *Výstava moderného bytového zariadenia (typového nábytku)*. 25. 9. – 20. 10. 1929, Bratislava 1929, SČSD, komisár výstavy Václav Ložek; *Výstava moderného umeleckého priemyslu československého Košice, 1930*, Sväzok Československého Diela. apríl – máj 1930, komisár výstavy Antonín Hořejš. Zásadným momentom je aj založenie Školy umeleckých remesiel v Bratislave v roku 1928.
- 20 Antonín Hořejš vyvíjal mnohé aktivity v záujme reformy a modernizácie umeleckého priemyslu na Slovensku, či už z pozície referenta umeleckého priemyslu Obchodnej a priemyselnej komory, jednatela odboru Sväzku Československého Diela v Bratislave, spoluorganizátora výstav bytovej kultúry a umeleckého priemyslu na Slovensku, editora časopisov *Slovenská Grafia* a *Nová Bratislava*, podporovateľa ŠUR, či člena správnych rád viacerých výrobných podnikov atď.
- 21 Hořejš, Antonín: Človek a moderná výroba. In: *Výstava moderného umeleckého priemyslu československého Košice, 1930*, Katalóg výstavy apríl – máj 1930. ed. Antonín Hořejš. SČSD. neustránkované.
- 22 Hořejš, Antonín. Ref. 21, neustránkované.
- 23 Tamtiež, neustránkované.
- 24 Hořejš, Antonín: Moderné bývanie a výroba na Slovensku. In: Antonín Hořejš – Josef Vydra (ed.): *Výstava moderného bytového zariadenia (typového nábytku)*. Katalóg výstavy 25. 9. – 20. 10. 1929. Bratislava 1929, SČSD, s. 9.

Predstava dizajnu, ktorý nehrá divadlo, je číra fantázia

Rozhovor s Janom Michlom

Text Silvia Bárdová

Foto archív autorka



Jan Michl je český historik a teoretik dizajnu, ktorý dlhodobo žije a pôsobí v Nórsku. Je emeritným profesorom histórie a teórie dizajnu na Vysokej škole architektúry a dizajnu v Osle (AHO). Medzi dizajnérskou obcou na Slovensku a v Čechách je dobre známy najmä vďaka svojim publikáciám *Tak nám prý forma sleduje funkci* (2003) a jej rozšírenému vydaniu *Funkcionalismus, design, škola a trh* (2012). Knihy sú zbierkami esejí, v ktorých kriticky skúma a analyzuje otázky povahy dizajnérskej profesie, vyučovania dizajnu, trhu, ale hlavne funkcionalizmus a modernistickú filozofiu, ktorá je jeho hlavnou výskumnou témou. Jan Michl bol jedným z hlavných prednášajúcich na vedeckej konferencii *Modely umeleckého vzdelávania. Odkiaľ a kam?*¹, ktorú na jeseň 2018 organizovala Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach. Pri príležitosti konferencie vznikol aj nasledujúci rozhovor.



Vo svojej knihe *Funkcionalismus, design, škola a trh*² argumentujete, ako sa funkcionalistickí dizajnéri zdráhali akceptovať preferencie užívateľov. V súčasnosti majú médiá či sociálne siete taký vplyv na formovanie preferencií užívateľa, že často je ťažké rozlíšiť, kde sa začína a končí individuálny vkus a kde už podlieha trendom. To môže viesť dizajnérov k vzájomnému „kopírovaniu“. Nejde v konečnom dôsledku tiež o druh formalizmu?

↓

Túto situáciu nevnímam ako problém. Nakoniec v dizajne ide vždy o formy, záleží iba na tom, aby sa zvolené formy nevzťahovali výhradne k estetike dizajnérov, ale tiež k preferenciám užívateľov, ktorí žijú mimo nášho sveta, „ľudí od umenia“. Pokiaľ ide o vkus, myslím, že nikdy nie je úplne autonómny, vždy je formovaný vkusom iných ľudí, predovšetkým tých, ktorých rešpektujeme. Má to podobnú logiku, ako keď skupina ľudí kráča vo vysokom snehu. Jeden z nich preráža cestu a nikomu z ostatných nenapadne, aby šli vedľa toho prvého. Ideme za tým, ktorý cestu už prerazil, čo nám podstatne uľahčuje život. To je aj jeden z dôvodov, prečo štýl alebo trend – tá už prerazená cesta – sú dôležité tak pre užívateľov, ako aj dizajnérov. Dizajnéri potom môžu prerazenú cestu istým spôsobom, trochu alebo veľmi, meniť a vytvoriť napríklad nový trend, ako sa to stalo s klasicizmom v baroku. Alebo naopak, dodávať na trh to, čo je ešte stále trendom.

Fakt, že dizajn sa používa ako vonkajší znak spoločenskej pozície toho, kto si vec kúpi, to je podľa mňa niečo, čo robíme všetci. Napokon, to je jeden z dôvodov, prečo je o dizajnérov, respektíve o ich expertízu, záujem. Okrem mnohého iného prinášajú estetické riešenia, ktoré ľuďom dočasne dodávajú spoločenskú prestíž. Pretože

žijeme v spoločensky mobilnej situácii, už dávno nejde o nejakú kastovú spoločnosť, ľudia v priebehu života menia svoje spoločenské postavenie, a tým aj svoju spoločenskú identitu. Javy ako móda, trend či štýl sú funkčné v tom, že poskytujú stále nové znaky identity, po ktorých v novej situácii radi siahneme. A to nielen preto, že tým dávame najavo svoj spoločenský status, ale aj preto, že je to pre nás estetickým potešením, ako to v knihe *Říše pomíjivosti* (vyšlo česky v roku 2010) zdôrazňoval filozof módy Gilles Lipovetsky. Záujem užívateľov o módu a trendy zároveň otvára cestu k tomu, aby ocenili estetický prínos dizajnérov.

Moderná spoločnosť je spoločnosť obchodu, to znamená, že užívatelia neprejavujú svoje preferencie tak, že by informovali výrobcu či dizajnéra priamo, ale reagujú na to, čo im ponúka trh. Ako to napísal jeden ekonóm: „... spotrebitelia nevedia, čo si prajú, kým nemajú možnosť vyskúšať si konkrétny výrobok za určité ceny; inými slovami, ľudia reagujú na tvorivé experimenty podnikov.“³ Odtiaľ sa odvíja úsudok, nakoľko človek daný výrobok považuje za zaujímavý. Cena s tým samozrejme veľmi súvisí, čo sa v debate o dizajne vynecháva až príliš ľahko. Možno je v tejto súvislosti na mieste zmieniť sa o princípe obchodu. Všeobecne akceptovaná nemarxistická teória o tom, čo sa deje v obchodnej transakcii, je, že predávajúci a kupujúci, ktorí do transakcie vstupujú, ju obaja považujú za výhodnú. Ak si chcete kúpiť produkt napríklad za sto eur, tak ste dospeli k rozhodnutiu, že tá suma je pre vás menej cenná než vlastníctvo daného produktu, pričom pre predávajúceho je budúce vlastníctvo tejto sumy cennejšie ako daný produkt. Zdá sa mi to ako presvedčivé vysvetlenie. V tomto zmysle je obchod niečo, čo obohacuje všetkých jeho účastníkov.

Úžitkové predmety majú podľa vás provizórny, služobný, prozaický charakter. Vo svojej knihe tvrdíte, že dizajnéri a architekti tento charakter dlhodobo popierajú, predmetom sa dodáva vyššia prestíž a prezentujú sa na spôsob umeleckých diel. Možno z pohľadu dizajnérov či užívateľov nadobudnúť o niečo reálnejší pohľad na úžitkové predmety a dizajn?

↓
Áno, ale čo je realita? Modernisti viedli pod práporom architektonickej pravdy boj proti historizmu 19. storočia, obžalovanému z falošného odievania budov a predmetov do štýlov minulosti. Modernizmus nakoniec prišiel s úplne inou estetikou, ktorá umožnila „obliekať“ predmety a budovy do šiat veľmi odlišných od tých, ktoré používali „historisti“. Chcem tým povedať, že realita, ktorú treba pripomínať možno viac dizajnérom než užívateľom, je, že aj dnešná modernistická estetika je rovnako ako estetika „historistov“ naďalej súborom estetických konvencií, naďalej obliekaním a naďalej nápaditým vizuálnym divadlom. Predstava dizajnu, ktorý sa neoblieka a ktorý nehrá divadlo, je číra fantázia, použiteľná jedine ako reklamný slogan. Technický, utilitárny dizajn bez *stylingu* bol, esteticky vzaté, tradične považovaný za niečo provizórne a menejcenné, v podstate až dovtedy, kým modernisti nezačali vyzdvihovať utilitárne tvary ako esteticky zaujímavé. Tým ale urobili z utilitárneho estetické: ako vždy predtým aj teraz šlo o estetiku, ktorej témou boli tentoraz technicky vyzerajúce tvary. Čiže opäť divadlo.

Príkladom dizajnu v zmysle úspešného zakrývania každodenného, prozaického, až triviálneho charakteru mnohých produktov môže byť zubná kefka. Svojou povahou to je tak trochu odpudzujúci nástroj, ktorým kmitáme v ústach, aby sme si odstránili tlejúce zvyšky jedla alebo zubný

povlak. Dizajnéri nielenže fungovanie kefky vylepšujú, ale robia z nej navyše vizuálne zaujímavý, príťažlivý a módný produkt. Povedané všeobecne a obrazne, dizajnéri pozdvihujú nástroje z ich prirodzenej utilitárnej triviálnosti tým, že ich tvary a prvky zapájajú do komorného divadelného scenára, ktorý píše špeciálne pre ten konkrétny produkt. Spotrebitelia takéto produkty oceňujú, pretože im popri funkčnej efektívnosti poskytujú navyše aj estetické potešenie a pobavenie. Nesmieme ale zabudnúť, že vývoj týmto smerom bol umožnený až v rozvinutom, konkurenčnom type trhovej ekonomiky, keď životná úroveň ľudí stúpala a počet ľudí s ekonomickým alebo kultúrnym kapitálom sa zvýšil. Dnes žijeme v bohatej spoločnosti, a aj keď možno my sami bohatí nie sme, všetci na tom bohatstve nejakým spôsobom participujeme.

Dizajnéri vylepšujú svet úžitkových predmetov tým, že vytvárajú určité príjemné ilúzie, a pretože v dnešnom svete má umenie vysokú prestíž, nie je prekvapujúce, že dizajnéri posúvajú vzhľad utilitárnych predmetov do iluzívnej blízkosti galerijných umeleckých objektov. Téma dizajnu ako ilúzie sa mimochodom dotýkal napríklad brilantný česko-brazílsky mysliteľ Vilém Flusser.

Oproti pojmu provizórnosť produktov stojí módný a často používaný pojem nadčasovosť dizajnu, do tejto kategórie by bolo možné zaradiť aj pojem univerzálny dizajn. Zodpovedajú tieto pojmy povahe dizajnerských riešení, vystihujú ich?

↓
Ako každý pojem, aj tieto majú rad možných významov a niektoré sú obhájiteľné, iné zas nie. Dá sa tvrdiť, že žiaden dizajn nie je prísne vzaté nadčasový – každý je nejakým spôsobom súčasťou doby, v ktorej vznikol. Pojem nadčasovosti však možno

konferencia

Odkiaľ — a — kam?

MODELY UMELECKÉHO
VZDELÁVANIA

FUT

akceptovať, ak rozlišujeme na jednej strane medzi ťažko prijateľným pojmom nadčasovosti v „tvrdom“ či absolútnom zmysle, a na druhej strane prijateľnejším „mäkkým“ alebo relatívnym zmyslom (čiže „nadčasovosťou“ v úvodzovkách). Hlavným reprezentantom takejto „mäkkej“ nadčasovosti v dejinách architektúry a dizajnu bol asi klasicizmus, aj keď vo svojej vlastnej dobe bol považovaný za absolútne nadčasový typ estetiky. Nemecký kunsthistorik 18. storočia Johann Joachim Winckelmann veril v absolútnu nadčasovosť klasicizmu do tej miery, že považoval verné napodobovanie diel Grékov za to najlepšie, čo umelci môžu urobiť.

Modernisti si mimochodom tiež mysleli, že ich estetika je nadčasová a univerzálna, čo asi vysvetľuje, prečo školy architektúry a dizajnu vyučujú iba tento typ estetiky už posledných zhruba sedemdesiat rokov. Predstava absolútnej nadčasovosti sa ale v oboch prípadoch ukázala ako neudržateľná. Jeden komentátor pred časom ironicky poznamenal, že pri pohľade na rad holiacich strojčekov firmy Braun od Dietera Ramsa je zaujímavé si všimnúť, ako sa ich „nadčasový“ dizajn počas celej doby menil. Inými slovami, pojem nadčasový dizajn je viac predajný slogan než fakt.

Pojem relatívnej nadčasovosti umožňuje vymedziť sa nielen voči pojmu nadčasovosti absolútnej, ale tiež pojmu odlišiť typ dizajnu, ktorý je práve *trendy*, od starších objektov dizajnu z 20. storočia, ktoré síce *trendy* nie sú, avšak sú dodnes obdivované, a preto sa o nich často hovorí ako o „modernej klasike“. Keď počas amerických prezidentských volieb v roku 1960 vysielali prvú televíznu diskusiu medzi dvoma kandidátmi, Kennedym a Nixonom, organizátori do nej vybrali elegantný typ stoličky od dánskeho dizajnéra Hansa

Wegnera z roku 1949, dnes známou ako *The Chair*, zrejme preto, že pôsobila moderne a zároveň „nadčasovo“.

V súvislosti s tým „módny pojmom nadčasovosti“ (ako ste ten fenomén výstižne nazvali) je, myslím, dôležité upozorňovať študentov, že ak ako dizajnéri stavia na posledný dizajnový trend, majú síce šancu, že sa ich návrhy objavujú v dizajnerských časopisoch a že im to prinesie potlesk, no o to rýchlejšie ich návrhy zasa vyjdú z módy. Každý dizajnér má však možnosť zvoliť si typ *stylingu*, ktorý reprezentuje skôr stabilnejšie, zavedené estetické riešenia, namiesto toho, aby vždy odkazoval na to, čo práve „letí“. Nie každý problém si však žiada „nadčasové“ riešenie, rovnako ako nie každý problém volá po poslednom estetickom trende.

Pokiaľ ide o „univerzálny dizajn“, myslím, že požiadavka, aby dizajn z ergonomického hľadiska univerzálne vyhovoval všetkým užívateľom, je ako myšlienka veľmi dôležitá. Kto nemal v sprche bez okuliarov ťažkosti rozlíšiť medzi fľašou balzamu a šampónu kvôli tomu, že dizajnér myslel iba na to, aby na regáli v obchode obe vyzerali tvarovo aj graficky jednotne? Na druhej strane má požiadavka univerzálnosti pre úplne všetkých ľudí dosť utopickú príchut', pretože zahrnúť všetkých ľudí, so všetkými druhmi hendikepov a zvláštnych potrieb, do každého jedného riešenia asi nie je možné. Napriek tomu sa dá toho urobiť veľa. Príkladom môžu byť dnes už široko používané bezbariérové prístupy pre vozíčkarov alebo orientačné pruhy pre nevidiacich a slabozrakých na podlahách verejných budov.

Prívrženci modernizmu v architektúre a dizajne sami nezriedka proti princípom univerzálnosti dizajnu hrešili zrejme preto, že hlavným cieľom ich úsilia bola pred všetkým ostatným moderná

forma. Honba za esteticky netradičnou formou viedla často k funkčným kolíziám; napríklad príbory, ktorých lyžice a vidličky boli vybavené tenkou rukoväťou kruhového profilu.

Aká schopnosť alebo vedomosť je podľa vás v súčasnosti pre dizajnéra dôležitá, kľúčová? Do akej miery by sa dizajnér mal zaujímať o teóriu dizajnu, aj keď to v jeho profesii nie je nevyhnutné? Vo svojej knihe odkazujete na publikácie Davida Pyea, ktorý sa zároveň venoval praxi aj teórii dizajnu. Podobne aj vy ste sa k teórii dostali cez prax, keďže ste vyštudovali umeleckú strednú školu.

↓
Áno, Davida Pyea si veľmi vážim. Je pre mňa príkladom výnimočného dizajnéra v tom, že sa tvrdo snažil rozumieť tomu, čo ako dizajnér robí a aké problémy sa k tejto činnosti viažu. A to bez toho, aby zo seba chcel robiť filozofa, historika či estetika. Vynikal veľmi prenikavým spôsobom pozorovania i myslenia, a prišiel s radom zásadných postrehov, okrem mnohých iných tiež na tému vkusu, módy, štýlu a vnímania krásy. Hovorí, že náš vkus nám umožňuje oceňovať veci, ktoré sú esteticky aktuálne, ale tým nám zároveň zabráňuje vidieť kvalitu i krásu vecí, ktoré už aktuálne nie sú. Aby sme videli krásu vecí, musíme ísť za náš vkus a venovať im čas. Čo je ale krásne, to sa podľa Pyea nedá nikomu vysvetliť; to môže človek zistiť jedine vlastným úsilím. Dodnes si myslím, že Pyeove postrehy o kráse sú tým najinšpiratívnejším, čo som kedy na túto tému čítal.⁴

Na otázku, či je potrebné, aby sa dizajnér zaoberal teóriou dizajnu, asi nie je jednoznačná odpoveď. Ak slovo teória chápeme ako synonymum slova reflexia, je zrejme, že každá reflexia je cenná. Niektorí sú dobrí praktik, niektorí majú sklon dizajn reflektovať. Ani jedno, ani druhé nie je samo osebe lepšie alebo horšie. Čo sa týka mňa

samého, zistil som, že intelektuálna dimenzia dizajnu je pre mňa dôležitejšia ako jeho praktikovanie, a mal som šťastie, že som sa tomu mohol venovať.

K otázke, čo je pre dizajnéra dôležité: som presvedčený, že ak pedagógovia presvedčia študentov, že dizajn je svojou povahou vlastne redizajn, čo znamená, že nikto nikdy nezačína od nuly, ale vždy už od existujúcich riešení, môže to zásadným spôsobom prispieť k realistickejšiemu pohľadu na ich budúcu profesiu. A tiež k tomu, aby študenti boli vďační predchádzajúcim dizajnérom a ich kultivovanosti za to, kde sú oni sami dnes. Aby videli, že my všetci vlastne ďalej rozvíjame, inovujeme, vylepšujeme, rekonfigurujeme a rekonceptualizujeme riešenia, ktoré sme prevzali. Z tohto pohľadu plynie ešte jedna dôležitá vec: že minulosť dizajnu, jeho história sa potom objaví v inom svetle – nie ako cintorín starých foriem či ako syr po dátume spotreby, ale ako obrovská, úžasne bohatá – a málo využívaná – pokladnica možných formálnych riešení. Minulé formy tu sú s nami stále a jediný dôvod, prečo tento fakt dizajnéri nevnímajú ako výhodu, je modernistický názor, že ďalej než k Bauhausu nemá cenu ísť, pretože tam ďalej je už iba staré haraburdie.

Odporúčate vnímať každý nový dizajn ako redizajn. Čo s otázkou, či je pri momentálnej nadprodukcii ďalší redizajn produktu potrebný? Súhlasíte s názorom, že pri podobných rozhodnutiach by rola dizajnérov mala byť väčšia a ich pôsobnosť by bolo dobré rozšíriť? Napríklad tak, ako to v sedemdesiatych rokoch minulého storočia navrhoval dizajnér a autor Victor Papanek, ktorého meno sa v súčasnej odbornej diskusii o dizajne opäť výrazne skloňuje. Aký máte názor na prácu a teóriu tejto osobnosti dizajnu?

↓



Obávam sa, že téza o súčasnej nadprodukcii je obhájiteľná len v rámci marxistickej analýzy kapitalistickej ekonomiky. Túto analýzu okrem dnešných neomarxistov však nikto neberie veľmi vážne, hlavne pre radikálne fiasko všetkých minulých socialistických ekonomík. Téza sa však dotýka kľúčovej otázky, teda čo je vlastne potrebné a čo nie je, a hlavne, kto o tom rozhoduje.

Tu je na mieste spomenúť prínos Karla Engliša, brilantného českého teoretika ekonomie, ktorý v tridsiatych rokoch minulého storočia v súvislosti so svojou kategorizáciou existujúcich hospodárskych sústav vniesol do pojmu potreby veľmi jasné svetlo. Engliš totiž vychádzal z tézy, že ľudia sa môžu udržať pri živote jedine dvoma spôsobmi: buď tak, že sa o seba starajú sami, alebo tak, že sa o nich stará niekto iný. Z toho potom plynú tiež dva úplne odlišné spôsoby, ako pojem potreby chápať. Ak sa starám sám o seba, rozhodujem ako svojprávny človek iba ja, a nikto iný, čo sú a čo nie sú moje potreby. Ak sa o mňa stará niekto iný, napríklad rodičia alebo štát, potom o tom, čo sú a nie sú moje potreby, nerozhodujem ja, ale tí, ktorí sa o mňa starajú.

Preto je dôležité ujasniť si, z čej perspektívy sa na otázku potrieb vlastne dívame. Vaša otázka naznačuje, že sa podobne ako americký *enfant terrible* priemyselného dizajnu Victor Papanek možno prikláňate k názoru, že o tom, čo sa bude či nebude vyrábať, by mali rozhodovať nie spotrebitelia prostredníctvom trhu, ale v podstate dizajnéri sami. To by ale predpokladalo, že výroba by musela prejsť z rúk samostatných podnikateľov do správy štátu a tiež, že nový režim by bol ochotný obsadiť ministerstvo priemyselnými dizajnérmi, ktorí by potom boli v role akýchsi poručníkov obyvateľstva. Napokon podobne uvažoval už pred sedemdesiatimi rokmi architekt Karel

Honzík vo svojej brožúre *Necessismus, aneb myšlenka rozumné spotřeby* (1946). Šlo by teda o akési nové socialistické riešenie, ktoré však v minulosti vždy a všade fungovalo zďaleka horšie ako systém, ktorý malo nahradiť.

Prečo sa dnes teda vyrábajú stále nové a nové variácie napríklad stoličiek? Jedna možná odpoveď je, že na trhu je zo strany spotrebiteľov po nových variáciách stále dopyt. Stálosť dopytu po redizajne stoličiek súvisí, zdá sa, s faktom, že dizajn má a vždy mal taktiež prestížnu funkciu. Avšak to je fakt, ktorý dizajnér väčšinou zaťažko akceptuje. Čo je výsledkom toho, že školy nič realisticke o fungovaní trhovej ekonomiky nevyučujú, a pokiaľ áno, tak sú to často tézy nejakej opäť módnjej antitrhovej doktríny. Videné čisto pragmaticky: keď napríklad niekto založí novú reštauráciu a chce, aby to miesto pritiahlo pozornosť, tak bude chcieť v jej interiéri niečo špeciálne a, samozrejme, stoličky sú v tejto súvislosti zásadná vec. Je proste v majiteľovom záujme, aby stoličky vyzerali zaujímavo, a to je dôvod, prečo sa obzerá po niečom, čo by bolo vizuálne iné, neopotrebované alebo neobvyklé – a dizajnéri sú si dopytu tohto druhu vedomí a vychádzajú mu v ústrety.

Zásadný problém s Papankovým pohľadom na dizajn vidím v tom, že vychádzal z faktu, že ľudia si chcú byť rovní, a odmietal vziať na vedomie ďalší fakt, že ľudia si chcú byť takisto nerovní. Gilles Lipovetsky na rozdiel od Papanka túto dvojakoť považoval za niečo, čo proste patrí k ľudskej spoločnosti. Myslím, že prvý krok k realistickej diskusii o dizajne je akceptovať, že ľudia si chcú byť s niekým rovní a s niekým zas nerovní. Aj napriek tomu, že napríklad súcitíme s tými, ktorí na tom sú práve horšie ako my sami, nechceme, aby si nás ľudia pomýlili s bezdomovcami. Neprekážalo by nám však, ak by nás niekto omylom považoval napríklad za

vysokoškolského profesora z Oxfordu. Naša snaha o rovnosť i nerovnosť sú dve strany jednej mince. Ľudia chcú proste vyzeráť ako niektorí ľudia, ale z toho zároveň plynie aj to, že nechcú vyzeráť ako niektorí iní ľudia. To sa týka aj vecí, ktoré vlastníme. Papanek tento fakt odmietal a z toho, myslím, vyplynula jeho vízia akéhosi priameho dizajnu, kde by prestíž, a teda ani *styling* nehrali žiadnu rolu. Podľa môjho názoru to ale bola úplne nerealistická a utopická vízia. Dizajnér sa síce môže snažiť obmedziť iba na „technický“ dizajn, t.j. dizajn bez *stylingu*, ale to v skutočnosti nie je logicky možné. Keď si dizajnér ako odborník na estetickú stránku riešenia zámerne vyberie niečo, čo vyzerá technicky, snaží sa tým vlastne o „technický“ *styling*. Potom ale nejde o priamosť, ale o hranie sa na priamosť, divadelnú ilúziu priamosti.

Ako vnímate niektoré nové oblasti dizajnu, napríklad *service design*, kde už nejde o navrhovanie produktov, ale služieb alebo dokonca systémov verejnej správy či štátu. Čo si myslíte o tomto posune kompetencií dizajnérov? Mali by sa podľa vás dizajnéri púšťať do takýchto komplexných úloh?

↓
Myslím, že rozhodne áno a že takéto rozšírenie dizajnerskej špecializácie je nanajvýš potrebné. Nakoniec o tom, čomu sa hovorí servis často konštatujeme, že príliš servisné nie je, a stretávame sa s tým každý deň. To sa do veľkej miery týka webového dizajnu, ktorý štátna správa využíva na komunikáciu s obyvateľstvom v stále väčšom rozsahu, a kde niekedy veci naozaj nie sú premyslené. V podstate ide o to, keď sa užívateľ na webovej stránke vydá určitým smerom so zámerom niečo urobiť, aby tam dizajnér bol už pred ním. To je jedna z možných definícií dobrého informačného dizajnu: dizajnér tam bol pred nami, pretože pochopil, že tým smerom možno pôjdeme, a aby

sme nenarazili na múr, dal tam napríklad ďalšie dvere, ktorými sa môžeme vrátiť späť. Jadro problémov webového dizajnu je lapidárne zhrnuté v názve bestsellerovej príručky od webového dizajnéra Stevea Kruga: *Nenuťte užívateľa premýšľať!* (vyšlo česky v roku 2010).

Myslím, že je tiež dôležité, aby dizajnéri nemali tendenciu už zabehnuté stránky prerobiť na nepoznanie. Obzvlášť ak riešenie už nejako funguje, dizajnér by mal robiť skôr menšie kroky, prípadne urobiť veľký redizajn, ale len raz za čas, pretože celkom irituje, ak sa radikálne zmení veľa vecí zároveň. To bol v roku 2012 prípad novoaktualizovaného operačného systému Windows 8. Vo webovom dizajne, rovnako ako v dizajne úradných formulárov, sú estetické riešenia ešte výraznejšie a striktnéjšie podriadené funkčným kritériám a logickým požiadavkám ako napríklad pri grafickej úprave kníh, a preto je otázka, či disciplinovanosť a anonymita webového zlepšovateľa bude pre dizajnérov dostatočne príťažlivá. Na druhej strane, dizajn je povolanie, a zmyslom každého povolania je uľahčovať život iným ľuďom. Takže všade tam, kde ide o riešenie funkčných a zároveň štýlových problémov, môže expertíza dizajnérov veci výrazne zlepšiť. ■

Silvia Bárdová je produktová dizajnérka. Pôsobí ako doktorandka na Katedre dizajnu Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach. Zaoberá sa témou nomádskeho dizajnu.

1 Text jeho prednášky je prístupný na webovej adrese janmichl.com/cz-styl-styling.pdf.

2 Recenzia knihy Kolesár, Zdeno: Jan Michl: *Funkcionalismus, design, škola a trh*. *Designum* 6/2012, s. 72 – 73.

3 Gilder, George: *Wealth and poverty*, Bantam Books, 1981, s. 54.

4 Pye, David: *The nature and aesthetics of design*, London : Barrie and Jenkins, 1978, kap. 15.

Dizajn, zánik obchodov, umelá inteligencia, balenie skrutiiek a niektoré trendy

Text Eduard Toran
Foto archív autora



Poznáte úsmevnú definíciu: dizajnér zameraný všeobecne pozná mnoho vecí, ale vie o nich málo (aspoň spočiatku), zatiaľ čo dizajnér-spezialista vie mnoho, ale len o málo veciach. Keď siaham po príkladoch z histórie, nezaoberám sa takými technickými detailmi dizajnu, ako je šálka, ktorá by fúzatým a bradatým mužom umožňovala elegantne piť čaj v spoločnosti. Skôr sa sústreďujem na sledovanie trendov, teda na nenápadnejší vývoj v zdánlivo nesúvislých rozvetvených oblastiach, ktoré sa napokon spájajú v historické sily, čo ovplyvňujú správanie ľudí, trhy, výrobu, dizajn i národné hospodárstva. Takto napríklad dizajn plynových masiek za prvej svetovej vojny ovplyvnil neskôr novú módu hladko oholených mužov, s čím súviseli revolučné zmeny v dizajne mnohých produktov. Inými slovami, namiesto súčasnej módy tvarovania automobilových karosérií v ateliéri Pininfarina v Miláne ma zaujíma, ako sa ľudia v budúcnosti budú pohybovať, aké technológie a zariadenia budú používať a aký budú mať dizajn. Dnes sa človek už môže prepravovať vzduchom na drone; ale aby boli funkčnejšie a atraktívnejšie na konkurenčnom trhu, tvarovanie elegantných dronov bude záležitosťou špecializovanejšieho dizajnu, ktorým sa najprv budú zapodievať odborníci z iných oblastí.



Nákladné auto s ručnými vozíkmi, ktoré dopravujú tovary do bytu. Za ním prázdne priestory skrachovaného obchodu.

Nedávna minulosť poskytuje dostatočné dôkazy, ako mladí ľudia opustili školy, aby sa urýchlenejšie oddali svojim vidinám v spleťtých možnostiach medzi novými technológiami a neuvedomelými budúcimi potrebami potenciálnych konzumentov. Niektorí sa „za noc stali bilionármi“. Tým predstihli etablované firmy. V rokoch 1970 – 1980 prichádzali na trh s prvými počítačmi dostupnými pre širšiu verejnosť, zatiaľ čo taká vedúca počítačová firma ako IBM sa nezaujímala o malé počítače, lebo „veď kto by doma používal počítač!“.

Teda potenciálne možnosti treba predpokladať v širších záberoch. Jednu nedeľu som na Tretej Avenue v New Yorku videl, ako pred bývalým železiarstvom a obchodom s domácimi potrebami stálo nákladné auto. Zopár chlapcov sedelo na okraji chodníka a pri nich boli ručné dopravníky na prepravu škatúl. Za nimi vyprázdnené obchodné priestory, pre ktoré už dlhší čas hľadali nových nájomníkov. Tá scénka výstižne charakterizovala stav vývoja technológie, umelej inteligencie, zbierania dát o ľuďoch a možnosti dizajnu a vnútornej architektúry vrátane dizajnu balenia skrutiek.

Miniaturizácia v elektronike si vyžaduje nové spôsoby predaja, pre ne už nie sú potrebné obchodné domy. Za pokojným dňom na tichej slnečnej ulici sa skrývalo súťaženie bystrých obchodných mozgov spájajúcich, ako sa hovorí, rozptýlené bodky novými priamkami. S tým súvisia profity podnikania aj nové investície, nové stratégie skladovania a dopravy tovarov, a v pozadí zápolenie automatizovaných robotov. Ide o neustále ovplyvňovanie vzťahu zvaného *prosumer*⁴, kde sa výroba a distribúcia snažia odsúvať vlastné činnosti a náklady na zákazníka, a tým znižovať ceny. Veľkú úlohu pritom hrá dizajn objektov, balenie, predajné zariadenia a architektúra pracovných priestorov. V stručnom historickom priereze spočiatku zákazníci vstupujú do obchodov, aby si od predavačov za pultom kúpili trebárs skrutky. To si vyžadovalo školeného predavača v pomere 1:1 pre každého zákazníka, ktorý aj poradil, priniesol tovar, zabalil ho, určil cenu, vyberal peniaze a pripravoval účtenky. Ďalším stupňom *prosumerizmu* sa stali samoobsluhy, kde si výber vykonáva sám zákazník. Obchod vystačí so zopár poradcami a schopnými pokladníkmi. Čiarový kód na obaloch a technika jeho snímania zľahčuje úpravy cien a výpredaje. Pričom vyžadujú menej kvalifikovaných pokladníkov s viac automatickými pokladnicami. Napokon systém IKEA sa zbavuje konštruovania nábytku. Dopravu domov a zmontovanie si vykonávajú zákazníci sami.

Dopravu je možné zabezpečiť aj nákladným autom s pomocníkmi, ktorí tovar dodajú priamo do domov v presne určenú hodinu, objednávky sa vybavujú telefonicky alebo cez počítače, platí sa kreditnými kartami, ktoré ani netreba predkladať, stačí uviesť údaje. Tieto služby nahrádzajú obchodné priestory. Takúto výstižnú kompozíciu pred bývalým železiarstvom som si nechcel nechať ujsť. Naša spoločníčka, fotografka Karen Gaitherová mi odfotovala scénu svojím telefónom a fotku hneď odoslala (snáď pomocou nadpozemských satelitov) do môjho domáceho počítača. Paradoxne, vreckové bezdrôtové telefóny v Amerike síce vynašli, ale pomalšie sa ujímali než v niektorých zaostalých krajinách tzv. tretieho sveta. To je tiež typické pre vývoj niektorých technických noviniek. Amerika mala oddávna výbornú telefonickú sieť, káble, diaľkové vedenia, prenosné stanice, takže komunikácie tu boli prvotriedne. Neboli pod tlakom prijímať novinky. Technicky zaostalé krajiny, ktoré nemali takéto infraštruktúry, preskočili technologickú generáciu výstavby káblových sietí a dychtivejšie sa ujali bezdrôtových vreckových telefónov. Niečo podobné vidno pri zverejňovaní novo navrhnutých produktov: existencia novších a lepších zariadení sa zatajuje v snahe najprv odpredať existujúci tovar a profitovať z neho, ako sa to stávalo v audiovizuálnom priemysle. Korešpondencia emailami likviduje systém poštových úradov.



Funkcia prípravných miestností bývalého obchodu sa teraz môže konať na chodníku.

Lokalita Tretej Avenue v New Yorku sa dobre hodí na parkovanie, lebo je širšia než iné ulice. Od roku 1878 tu premávala nadzemná železnica po súvislej mostnej konštrukcii, zvaná EL (*Elevated* = zvýšená dráha). Podzemné dráhy vznikli iba neskôr. EL trvala do rokov 1950 – 1955 a do istej miery sociálne, obchodne, a teda aj spotrebiteľsky rozdeľovala túto časť mesta. Vývoj železníc v 19. storočí bol iný v Európe ako v Amerike. Európa mala vyvinuté územia so starými mestami a diaľkovými spojeniami a železnica predstavovala novší spôsob prepravy ľudí a tovarov na väčšie vzdialenosti. Ameriku v 18. storočí tvorila najprv skupina štátov na východnom pobreží kontinentu pri Atlantickom oceáne, ich obyvatelia a prisťahovalci sa postupne sťahovali na prázdnnejší neosídlený západ, či už kvôli pozemkom, stádam alebo zlatu. Stavba železnice v polovici 19. storočia pritom hrala budovateľskú úlohu. Trať však rozdeľovala mestá sociálne, čo sa zachovalo v americkom obraze vyjadrení, že „sa narodil za traťou“, čo označuje niekoho, kto má nižší spoločenský pôvod. To pochádza z typického pôdorysu starých mestiečiek, ako ich dnes možno romanticky pozorovať v kovbojských filmoch: všadeprítomná Main Street (Hlavná ulica), ktorá sa končila pri železničnej

stanici. Na druhej strane za stanicou boli lacnejšie pozemky, ktoré neskôr osídľovali chudobnejší ľudia. Podobne aj na východ od nadzemej dráhy na Tretej Avenue zostávala nerozvinutá staršia časť mesta, štvrť zvaná Yorkville. Stala sa strediskom stredoeurópskej, najmä rakúsko-uhorskej imigrácie od druhej polovice 19. storočia s výraznými nemeckými, maďarskými, českými i slovenskými osvetovými a kultúrnymi inštitúciami, obchodmi a kostolmi. Niektoré sa zachovali dodnes. Vďaka izolovanosti, danej železničnou dráhou na Tretej Avenue, ľudia si v tejto štvrti uchovali prostredie starej domoviny, s „viedenským café“, nemeckým obchodným domom, slovenským kostolom, českým Sokolom. Po príchode do New Yorku v roku 1969 som tu ešte mohol navštevovať tri české reštaurácie, ktoré už zanikli. Po zrušení nadzemej dopravy sa staré prostredie začalo rozpadávať. Deti pôvodných usadlíkov, ktoré sa venujú modernejším povolaniam, sa odsťahovali inde, nemajú záujem o starý národnostný charakter tejto štvrte.

Dovoľte osobnú spomienku: maďarský mäsiar vytvoril dekoratívnu výkladnú skriňu, v ktorej použil ako výzdobu aj oškvarky (snáď tiež druh užitého umenia?). Keď sa moja manželka snažila nejaké pre mňa nakúpiť, lebo som ich občas s láskou spomínal, akási moderná, diétne uvedomelá mladá žena sa na ňu v obchode osopila, či chce cholesterolom zabiť manžela. Proste, iné časy a kraje, iné chute a zvyky.

Keď sa mesto, developeri a politici konečne dohodli na zrušení nadzemnej dráhy, nastali revolučné zmeny. Tretia Avenue je širšia než iné, z oboch jej strán vyrástla moderná bytová architektúra. Železiarstvo a obchod s domácimi potrebami *Gracious Home* (Graciózný domov) otvorilo predajňu vo vhodnom období na vhodnom mieste, keď sa noví nájomníci húfne sťahovali do nových bytov. Pôvodný malý priestor obchodu bol predelený zvyčajným pultom. Spredu boli zákazníci, z druhej strany predavači a uskladnené tovary. Z hľadiska obalového dizajnu – keď zákazník potreboval skrutky, predavač ich vyberal z jednoduchých škatúl bez reklamného grafického dizajnu, ale balil ich do vreciek propagujúcich obchod. Tento obchod – Graciózný domov – sa zavedením samoobsluhy natoľko rozšíril, že zabral všetky obchodné priestory v celom bloku medzi dvoma ulicami, a ešte vytvoril dve veľké predajne v dvoch iných neďalekých budovách. Bol preslávený tým, že „majú všetko“, a ľudia zo širokého okolia sem prichádzali hľadať špeciality. (Potom pred rokmi celá sieť predajní skrachovala). Samoobsluha s novými prehľadnými stojanmi však vyžadovala nový postoj dizajnu, lebo výrobcovia skrutiek a klinov začali súťažiť, aby ich obaly boli graficky a tvarovo čo najnapaditejšie.



Nájomca ponúka plánovanie interiéru, kde navrhuje potenciálnym nájomníkom, ako veľkopriestor možno rozdeliť do viacerých prevádzok.

Skrutky a klince, mimochodom, boli pre usadlíkov Ameriky v 19. storočí také vzácne, že keď sa rozhodli sťahovať ďalej na západ – čo je typický vývoj osídľovania amerického kontinentu – domy jednoducho spálili. Kovania a stavebné kovy zo zhoreniska starostlivo pozbierali vrátane klincov, zabalili do handier a tiahli ďalej na západ. Keď našli vhodné miesto na osídlenie, dreva na výstavbu domov bol vždy dostatok v okolitých lesoch. Stavebné kovania sa za týchto podmienok v odľahlých oblastiach stali aj komoditou, čiže ich mohli odpredať iným záujemcom.

Spomenuli sme zavedenie čiarových kódov a skenovanie, ktoré sa v počítačoch spájajú s údajmi z kreditných kariet. Analýza takýchto dát – zbieraných vo veľkých množstvách – o tom, kto kedy kupuje koľko akých vecí za aké ceny, začína viesť k novým národohospodárskym, sociologickým, psychologickým i politickým poznatkom. Poskytuje nové pohľady na požiadavky špecifických skupín obyvateľstva v rôznych oblastiach a obdobiach. Umožňuje lepšie plánovať

zásobovanie, distribúciu a výrobu tovarov. Najprv sa odhaľujú štatistické súvislosti medzi charakteristikami konzumentov, lokalizáciami, časom, potrebami, finančnými schopnosťami, výberom, obľubami a mnoho iného. Na základe toho špekulatívne mysle začali predvídať revolučne nové spôsoby, ako dostať objekty od výrobcov k zákazníkovi. Väčšie množstvá nazhromaždených dát ponúkajú pomocou počítačových „algoritmov“ predpovedateľné situácie, čo pomáha vylepšovať operáciu prevádzky a ekonomizáciu podnikania. Nové typy elektroniky, najmä vstavanej do dostupných a dnes všadeprítomných „chytrých telefónov“ (smartfónov) ponúkajú balíky služieb; popri telefonovaní nahrádzajú kalkulačky, počítače, písacie stroje, poštový úrad, hodinky, fotografické i filmovacie kamery, mapy s GPS a navigačnú pomôcku, diaľkové kontroly zariadení, rozhlasové a televízne prijímače. Teroristi ich používajú aj ako diaľkové ovládače výbušných zariadení.

Slovenské umenie do Viedne



ského užitého umenia v zahraničí. O jej poslaní sme sa pohovorili s komisiárom výstavy dr. Eduardom Tóranom.

● Pôjde o celoslovenskú prehliadku užitého umenia v zahraničí?

— Nie, iba o výber, a to predovšetkým v jednotlivých odboroch ako sú: sklo, nábytok, textil, keramika, priemyselné tváranie, užitá grafika.

● Koľko autorov sa zúčastní svojimi prácami na výstave?

— Dovedna do tridsať autorov s vyše sto exponátmi.

● Aká koncepciu ste volili pre výstavu?

— Chcel som predovšetkým predstaviť produkty, ktoré sú v sériovej výrobe a exponáty chcem do-

plniť aj ukázkami niekoľkých unikátnych exponátov, lebo v tejto skladbe sa môže lepšie predstaviť charakter našej celkovej tvorby a výtvarné pozadie, z ktorého priemyselný návrh vyrastá.

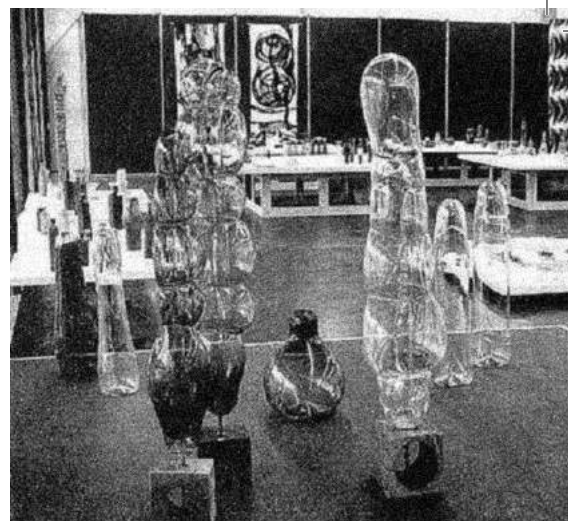
● Poslanie výstavy?

— Nejde len o ukážku našej práce u najbližších susedov. Touto akciou sa fakticky reprezentujeme aj pred širšou európskou odbornou verejnosťou.

● Kde bude výstava a kedy ju otvoríte?

— Vo viadenskom Palais, Lichtenstein. Usporiada ju Design Centre, vo Viedni v spolupráci so Sväzom slovenských výtvarných umelcov a otvorí ju 5. januára.

Zhovoril sa:
JURAJ FUCHS



„Ešte tohto týždňa expozitúry do blízkej Viedne exponáty výstavy slovenského užitého umenia a priemyselného výtvarníctva. Po výstave v juhoslovenskom Novom Sade a pravidelnej slovenskej výstave v Berlíne, ako aj po spoločnej čes. výstave v Londýne, je to ďalšia samostatná výstava sloven-

Prvý náhodný kontakt s Rakúskym inštitútom dizajnu viedol v roku 1968 k výstave slovenského umeleckého priemyslu vo Viedni.

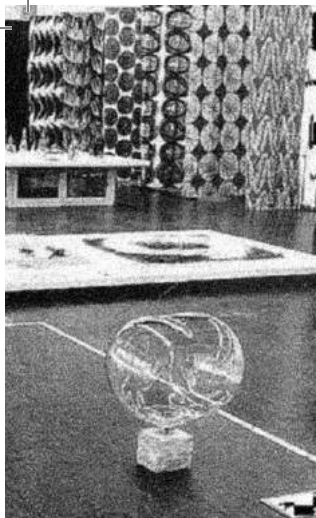
Táto dostupná miniaturizácia vedie k zrušeniu bežných predajní „z tehál a omietky“ (brick-and-mortar). Nové internetové možnosti majú aplikáciu, na ktorej možno vyhľadať a zobraziť všetko, jednoducho a rýchlo. Tým nemilosrdne napádajú staršie dobre vybrúsené predajné koncepty, ktoré potrebovali grafické reklamy v médiách, priestory na vystavovanie a ponúkajú tovaru. Veľké nákupné centrá ako americké shopping mall boli starostlivo plánované podľa skupín obyvateľstva žijúcich v okolitých oblastiach, podľa dopravných sietí, prístupnosti s parkoviskami pre autá. To všetko stráca opodstatnenie pre existenciu malých, často vreckových, bezdrôtových a všadeprítomných elektronických zariadení s obrazovkami. Niektoré nákupné centrá sa kompletne zatvárajú. Iné hľadajú nové uplatnenia ako verejné spoločenské priestory, sklady, výrobné alebo manipulačné pracoviská.

Ale zatiaľ čo architektúra obchodných priestorov zaniká, vzrastá potreba skladovania a priestorov na manipuláciu tovarov, balenie a dopravné služby, niekedy strategicky umiestnené priamo vo väčších mestách. Zostavovanie nakúpených tovarov do balíkov vykonávajú podľa možnosti automatizované roboty. Firma, ktorá je schopná lepšie vyriešiť túto automatizáciu, vyhráva na trhu lepšími cenami a lepšími dodávateľskými lehotami. Ideálne lehoty sú dodávky „dnes“ alebo na druhý deň, prípadne v istej hodine.

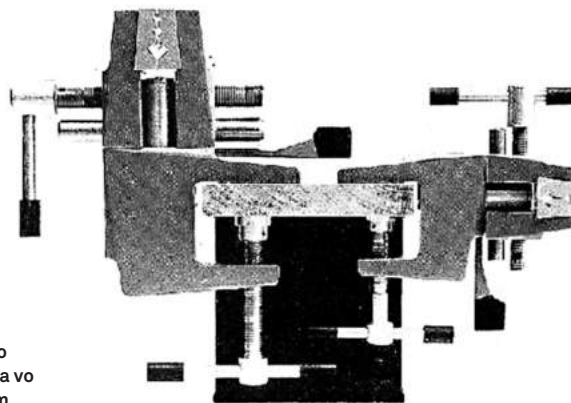
Keďže som sám prešiel na tento novodobý spôsob nakupovania niektorých spotrebných vecí do domácnosti, ktoré výhodnejšie dostať vo väčšom množstve, zistil som, že skladovací priestor, ktorý bol voľakedy záležitosťou obchodov, sa teraz čiastočne nasťahoval do nášho bytu; musel som prispôbiť rozmiestnenie nábytku na vytvorenie skladovacích plôch. A inými dočasnými skladovacími a manipulačnými plochami sú vlastne chodníky vedľa nákladného auta na Tretej Avenue, na ktorých stoja ručné vozíky na prepravu škatúl. Dnes za to asi neplatia dane alebo nájomné a môžu si to dovoliť pred prázdny výkladmi bývalého obchodu, ale viem si predstaviť, že to raz niekto napadne, a systém sa bude musieť právne a finančne prispôbiť.

Ďalšou otázkou v architektúre obytných budov bude plánovanie pôdorysov poschodí. Popri nových priestoroch na skladovanie takto nakúpených zásob vzniká aj otázka odpratávania smetí. Moderné domy majú odpadový systém, kde na každom poschodí je prístup k odpadovej šachte dimenzovaný pre voľakedajšie normálne nákupy primeraných rozmerov. V budúcnosti sa bude treba zbavovať množstva silnejších škatúl väčších rozmerov. Naše domy sú zatiaľ obsluhované istým počtom zamestnancov, ktorí sa starajú o normálny chod budovy, ale vplyv donášok do domu a odpratávanie obalov vyžaduje nové pracovné špecifikácie. To všetko má neustály vplyv na zmeny v dizajne okolo nás.

1 Pojem *prosumer* vznikol spojením slov výrobca a spotrebiteľ (producer a consumer) a označuje vzťah medzi nimi, ktorý sa bude postupne meniť tak, že spotrebiteľ preberá niektoré činnosti, zodpovednosti alebo vplyvy, ktoré predtým vykonávala výroba a obchod. Výraz *prosumer* zaviedol v roku 1980 americký futurista Alvin Toffler. Tento trend stierania rozdielu medzi výrobcou a spotrebiteľom v dnešnej znalostnej ekonomike naznačuje, že proaktívny spotrebiteľ môže zohrávať aktívnejšiu úlohu pri vytváraní a dokončovaní produktu alebo služby.



Časť výstavy slovenského úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva vo Viedni s vystaveným sklom a textilom.



Ukážka produktového dizajnu na viedenskej výstave (zveráky Jana Ondrejoviča z Výskumného ústavu mechanizácie a automatizácie).

Iným smerom nových možností, ktoré vznikajú vďaka množstvu nazbieraných elektronických dát uschovaných v pamätiach počítačov, je prechod od štatistických prehľadov k predpovediam budúcich vývojov. Keď si dnes objednávam nejakú vec (napríklad knihu, hudobné CD, film, zájazd, vstupenku na program alebo odev), systém mi okamžite ponúkne iné podobné diela alebo možnosti, lebo ma vie správne zaradiť do istej skupiny ľudí s rovnakým konzumným profilom. Zatiaľ to však boli programátori, ktorí pripravovali takéto profilové algoritmy. Ďalší krok, od ktorého sa v budúcnosti mnoho očakáva, je, že počítače – vďaka veľkým štatistickým skúsenostiam – sa môžu sami vzdelávať a z množstva nazbieraných informácií môžu samostatne vytvárať nové posudzovanie situácií, odhady o trendoch, a prichádzať s novými nápismi, ktoré nemali ani programátori. Tým pomôžu ďalej budovať nový svet s rozvetvenými črtami, o ktorých sa nám ani nesnívalo. Očakáva sa, že umelá inteligencia niekde nahradí aj aktivity tvorivých ľudí, teda aj dizajnérov. Pri tom dnes sa teoreticky špekuluje, do akej miery táto umelá inteligencia strojov začne nadobúdať nepredpovedateľné moralizujúce či politizujúce postoje. Nemám však obavy; dizajnéri budú neustále potrební pri zmenách funkčnosti a estetiky vecí. To všetko mi prebieha myslou pri pohľade na nákladné auto na ulici s pomocníkmi dodávajúcimi tovary do bytov pred vyprázdneným bývalým obchodom.

Pri dopisovaní tohto článku, v ktorom som sa snažil o predvídanie niektorých trendov, mi napadá fakt, že mi minister kultúry Slovenskej republiky udelil pri príležitosti Národnej ceny za dizajn 2017 Cenu za kultúrny prínos v oblasti dizajnu. To ma núti k pohľadu do minulosti, keď som sa po druhej svetovej vojne začal zaujímať o dizajn a na Slovensku tento odbor oficiálne neexistoval. Boli tu síce jednotliví výtvarníci, anonymní pracovníci v priemysle, tradície ľudovej výroby a zapadnutá história krátkodobej Školy umeleckých remesiel. Keď som sa počas štúdia dejín umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave snažil napísať diplomovú prácu o interiéroch a tzv. umeleckom priemysle na Slovensku, profesor Vladimír Wagner túto tému neschválil, lebo sa mu nezdała dôležitá. Venoval som sa potom architektúre. Ako vedecký pracovník Slovenskej akadémie vied som sa našťastie mohol popri oficiálnom zamestnaní zaoberať aj činnosťou pre tzv. užité umenie a priemyselné výtvarníctvo. To sa dialo v prostredí akéhosi oficiálneho vákuu. Publikoval som štúdiu, založili sme sekciu pre Užité umenie a priemyselné výtvarníctvo pri Zväze slovenských výtvarných umelcov, začali organizovať celoslovenské prehliadky, prednášky a konferencie. Pripravovali sme ďalšie logické plány na rozvoj, ktoré sa však v tej dobe ťažko okamžite uskutočňovali, ako školenia, vlastný časopis, múzeum. S Rakúskom sme nadviazali kontakt – neskôr veľmi aktívny – týmto náhodným a neobvyklým spôsobom: začiatkom šesťdesiatych rokov som sa dostal na jeden deň do Viedne, t.j. za železnú oponu, lebo som autom zobral

predstaviteľov Slovenského fondu výtvarných umení niečo vyjednávať. Mal som čas blúdiť po meste a na jednej budove som zbadal tabuľu s nápisom Rakúsky inštitút dizajnu (*Österreichisches Institut für Formgebung*). Nepripravený som tam zašiel a s riaditeľkou Charlotte Blauensteinerovou sme za hodinu dojednali medzinárodné výmeny výstav, materiálov a lektorov.

Boli to ťažké začiatky zakladania plodného pracovného prostredia, a preto dnes s uspokojením pozorujem trendy našich snáh, kde z povojnového vákuu prišlo k úspešnej existencii dizajnu na Slovensku. ■

Eduard Toran (1930) je interiérový architekt, dizajnér a historik umenia, praktik i teoretik, ktorý od roku 1968 žije v New Yorku. Po štúdiách viacerých odborov pracoval ako vedecký pracovník v Slovenskej akadémii vied. V New Yorku sa postupne špecializoval na navrhovanie pracovných prostredí, ich zariadení a administratívne budovy. V osemdesiatych rokoch sa zapojil do vyvíjania počítačov v architektúre. Stal sa riaditeľom interiérového oddelenia jednej z najväčších poisťovní Metropolitan Life. V súčasnosti pôsobí v Metropolitnom múzeu umenia v New Yorku. Okrem projektovania pracoval vo výskume, písal, prekladal, vyučoval, prednášal, organizoval výstavy a bol organizačne činný aj vo vývoji dizajnu na Slovensku. Je autorom a spoluautorom kníh. V roku 2017 mu minister kultúry Marek Maďarič udelil pri príležitosti Národnej ceny za dizajn 2017 Cenu za kultúrny prínos v oblasti dizajnu.

Od analógu k digitálnej tvorbe písma

Text Samuel Čarnoký

Posledné dva ročníky časopisu *Designum* sa zamerali na popularizáciu písniem od domácich tvorcov. Ich praktické použitie osviežilo typografiu nadpisov k článkom. Kým predošlé čísla upriamili pozornosť na písma od študentov a absolventov Ateliéru typografie Katedry vizuálnej komunikácie na VŠVU v Bratislave, tento ročník nadväzuje na túto tradíciu a ponúka priestor písamam a autorom prezentovaným v publikácii *Fonts SK* (vydanej v priebehu minulého roka Slovenským centrom dizajnu). Výber písniem pre jednotlivé čísla tohto ročníka je selektovaný podľa špecifických kľúčov s ohľadom na ich nadpisové použitie. Úvodnou témou je samotný začiatok, ktorým je priekopnícka práca v oblasti digitálnej tvorby písma koncom osemdesiatych a v priebehu deväťdesiatych rokov minulého storočia. Predstavujú sa tu štyri písma. Nevšedná antikva Nara (pôvodne Adria) od Andreja Krátkeho – prvé digitálne písmo od slovenského autora. Od

etablovaného písmotvorcu Petra Biľaka je to expresívne písmo Craft, jeho prvé publikované písmo. Ďalej je to lákavo konštruovaná antikva s príznačným názvom Hrana od Daniela Markoviča, ktorá funguje rovnako dobre v nadpisovom aj textovom použití. Výber uzatvára bezerifové písmo Jigsaw Stencil, ktoré je šablónovou kresebnou verziou písma Jigsaw od Johanny Biľak. V rámci spomínaných súvislostí (doba vzniku, použiteľnosť) vybrané písma charakterizuje aj to, že ich digitálnej podobe predchádzala dôsledná analýza v analógovom prevedení – kresba na papieri a v prípade písma Craft dokonca ručne rezaná práca. Vybraní autori a ich tvorba položili základy digitálnej písmarskej disciplíny, ktorá sa dnes teší v našich končinách veľkej obľuby a prináša pozoruhodné výsledky. Ak bude tento sľubný scenár naďalej pokračovať, máme sa na čo tešiť. Rovnako sa môžu tešiť čitatelia na ďalšie písma a ich príbehy v nasledujúcich číslach časopisu *Designum*.

Peter Biľak

Craft Regular
Craft Black

V prvom ročníku na VŠVU som pracoval veľa s linorytom. V lete 1992 som pomerne rýchlo vryl a zoskenoval celú sadu znakov. Tie som vytlačil, zoskenoval a v septembri, keď som sa vrátil do školy, zdigitalizoval v ilegálnej verzii Fontographeru 3, ktorú nám nainštaloval Andrej Krátky (vďaka Andrej!). V celom procese nešlo ani tak o jednotlivé znaky, ale o to, aby som dosiahol vyvážený obraz textu. Na to som urobil až 12 rôznych medzier, ktoré dopĺňajú obraz textu. Andrej mi poradil, aby som poslal nejaké ukážky do novo založenej firmy Fontshop, ktorá súhlasila publikovať tento font v ich kolekcii.

Daniel Markovič

Hrana Regular
Hrana Italic

Všetko sa začalo antikvou benátskeho typu Nicolasa Jensonu z roku 1470, ktorá sa mi stala inšpiráciou. Páčili sa mi jej proporcie, rytmus, kresba, tmavosť v texte a čitateľnosť. V mojom návrhu fontu z roku 1997 som chcel dizajn renesančného textového písma posunúť ešte ďalej. Pustil som sa do experimentu. Lákalo ma skúsiť minimalisticky vyextrahovať kresbu litier do striktné priamkovej podoby bez použitia akýchkoľvek oblých línií. Cieľom bolo navrhnuť font s vynikajúcou čitateľnosťou v rozsiahlej knižnej sadzbe a expresívnym, nadčasovým výrazom vo veľkých titulkoch. V súčasnosti som sa po rokoch pustil do jej dokončenia a doplnenia o ďalšie rezy.

Andrej Krátky

Nara light
Nara Cursive
Nara Italic
Nara Regular
Nara Cursive
Nara Italic
Nara Medium
Nara Cursive
Nara Italic
Nara Bold
Nara Cursive
Nara Italic
Nara Black
Nara Cursive
Nara Italic

Nara skúma medzeru v klasifikácii písma kombináciou dynamických a statických princípov antikvy, vzpriamenou kurzívou a naklonenou italicou. Vykazuje zreteľné znaky renesančných humanistických písiem, akými sú výrazne naklonená os tieňovania a kaligrafická štruktúra ťahov, ale zároveň tiež prvky takzvanej klasicistickej, modernej antikvy, ktorá je charakterizovaná racionálnou konštrukciou, vysokým kontrastom a ostro nasadenými serifmi. Nara obsahuje dva druhy tzv. vyznačovacieho štýlu – zvislú kurzívu, ktorá je inšpirovaná humanistickým kurzívnym rukopisom a bežnejšiu, naklonenú italicu. Nara bola navrhnutá medzi rokmi 1989 až 2009 a vydaná v spolupráci s Nikolom až Djurekom a Petrom Biľakom v roku 2011.

Johanna Biľak

Jigsaw Cursive
Jigsaw Italic
Jigsaw Regular
Jigsaw Cursive
Jigsaw Italic
Jigsaw Medium
Jigsaw Cursive
Jigsaw Italic
Jigsaw Bold
Jigsaw Cursive
Jigsaw Italic

Jigsaw je monolineárny sans serif s takmer vyrovnanou šírkou ťahov, pôvodne navrhnutý ako Multiple Master font. Táto technológia bola použitá netypickým spôsobom, na vytváranie postupne meniacich sa rezov medzi verziami Jigsaw Stencil a Jigsaw Solid. Odkedy sa Multiple Master stal menej používaný, pôvodná myšlienka generovania mnohonásobných verzií ostala iba v polohe experimentu. Následne sa prvé verzie stali základom pre rozšírenie písmových rodín Jigsaw Stencil a Jigsaw Solid o nové rezy regular, medium a bold. Spomedzi znakov vyniká nekonvenčne tvarované písmeno 'g'. Jigsaw bolo úspešne použité v architektonických riešeniach, zatiaľ čo má stabilný a vyvážený charakter i v textových veľkostiach.

SUMMARY



Letters Were Close to Me

Interview with Johanna Biláková

Written by Johanna & Peter Bilákov

Johanna Biláková née Balušíková (1974) is a graphic and type designer. She studied at the Academy of Fine Arts in Bratislava (1992 – 1998), École des Beaux-Arts in Saint-Etienne (1997 - 1998), Atelier National de Recherche Typographique in Paris (1998-1999), and Jan van Eyck Akademie in Maastricht (1999 - 2001). She is a partner in the family company Typotheque.com, co-authored the publication *We Want You To Love Type*. She is a laureate of the Slovak Design Award 1999 for a unified visual style of Biennale Internationale de Design '98 Saint Étienne and the 1st prize in the Type Design category of the 21st Brno Biennial 2004. Currently, she works with children in her Kids Atelier studio in The Hague.

Old wisdom says that nobody is a prophet in their own land. In Johanna Biláková's case, it does not really apply, however. Although her works have been a part of the global culture for several years, she has an important position in the context of Slovak graphic design. Her affiliation with home and family is irreplaceable in her daily life. After all, this interview was created in our family circle in The Hague, the Netherlands.

When a stranger asks you what you do, how do you respond?

↓
I have always enjoyed doing many things and would have always wanted to study even several fields at once: architecture interested me — and I got accepted to the Slovak University of Technology. I was making my clothes — I liked fashion and handiworks, free art also appealed to me, and most graphics, but I finally graduated from the field of graphic design at the Academy of Fine Arts. Now I am a partner in Typotheque.com, our family company specialising in type design and typography, and as a hobby, I work with small children. Even though I never dreamt of becoming a teacher, since our daughter was born, children have grown into my focus, and they

still inspire me. Things happen spontaneously, and I keep them free. I like to be surprised by what comes to my way. I am open to changes.

The Netherlands is known for its high level in design and visual culture. Is there something in Slovakia that you'd highlight because it works better?

↓
To my surprise, there is no system of art schools for children in the Netherlands where children could pursue art as an after-school activity. There are very few clubs for children with a focus on visual art. Music and dance education offers a lot more options. Museums and occasional holiday festivals take the role of education in visual art. In typical schools, there is only a minimum of free drawing and painting. It might be the result of development in the past decades. It results in children having still more issues with fine-motor skills and concentration, their handwriting and drawing are less detailed and developed, but artistic self-expression is vital for their mental development. I believe that if we can read a child's drawing, it can also help us understand children better. When I could not find any art school for our daughter, I established Kids Atelier (kids-atelier.nl) where children have the space to create and develop their fantasy. In this project, I also invited my friend, a dancer, Valentina Scaglia, who works with modern dance and activity — she helps children relax with it. Our occasional speciality is workshops in which we combine drawing with motion expression. We've got very positive feedback not only from children but also from adults who would like to try it.

<https://vimeo.com/album/4214777>

Quality Book Design Hides in Detail

Interview with Peter Gála

Peter Gála (1988) studied at Secondary Art School in Trenčín and Academy of Fine Arts in Bratislava (2007 – 2013). The focus of his works is the design of book publi-

cations complemented with various author projects, poster design, and organisational and managerial projects. He regularly cooperates with the Artforum publishing house. The characteristic feature of his work is the emphasis on purity of book layout, clarity and compositional definition of publications, as well as the sense for imaginative detail, making the visual form of a book more special. Balancing material and art form of a book always navigates toward a cultivated result with added value. In the Slovak Design Award 2018, there were nominated 3 projects to which he contributed: the book *Majstrovstvo za dverami*, a selection of lyrics by the band Modré hory: *Dobré slohy*, and spatial illustrations for a waiting room at Kramáre titled *Galéria ľudského tela*. Since 2014 he is the Chairman of The Slovak Illustrators Association – ASIL.

A critical period for a graphic designer is the transition from the school environment to the professional scene — having the ability to break through with own work in the field and also on the “market”. Was this transition smooth for you? What were your first realisations within the graphic-designer practice?

↓
The school played an important part in it because it dragged us students into a community of professionals and I met the people with whom I often cooperate until today. The transition from school to practice was very smooth thanks to it, actually, these two periods overlapped. Even during studies, I had a part-time at Bibiana, I met with Vladimír Michal, and I ended up in Artforum. I joined the group of designers — Palo Bálik and Erik Groch — who were making books for Artforum. I became fond of book design at that time. I am actually a big stickler and rather an endurance runner than a sprinter. A book with its requisites required at designing is very much suited for my “nature”. Subsequently, the range of publishing houses with which I cooperate started to widen, and that is how I work until now. Books make up the most substantial part of my portfolio, and a majority of them came out just in Artforum.

In your portfolio, there are various types of books: specialist publications (Agata Schindler: *Maličká*



slzička, 2016), memoir literature (Anna Ötvös: *Lolína kniha*, 2018), selections of short stories (Pavol Rankov: *Na druhej strane*, 2013), tales (Gianni Rodari: *Rozprávky po telefóne*, 2016), poetry (Modré hory: *Dobré slohy*, 2016, cooperation with Martina Rozinajová) or comic book (Anna Kratochvílová: *M&m*, 2017). Which of these genres and literary forms suits you best?

↓
Gradually and very naturally, a specific type of books I work on profiles. I still like specialist books more where the text is very structured. They offer a significant challenge in designing them the way that makes it easy for a reader to orient in such demanding publications. Also, I really enjoy the typical art part of the work — cover design. It is true that my portfolio contains books of various genres. The fact is that I do not boldly select books on which I will or will not work. I am not so defined to refuse some type utterly. There are not even enough enquiries for me to reject one for the benefit of the other. Every book is a challenge. Some publishers already know that I actually thrive on those more demanding books and that I can be quite fast and efficient, and they actually leave those on me. Such books were, for example, *Lolína kniha*, Mária Janšáková a jej Cela č. 20, or *Maličká slzička*. I also enjoy cooperating with illustrators on books for children very much. We are close to each other also thanks to The Slovak Illustrators Association — ASIL; I lead it alongside my work. Several illustrators know me thanks to it, and they sometimes ask publishers for cooperation with me. Doing graphic layout for such books is something I enjoy a lot, and I also like consulting art form of illustrations with illustrators.

Ema Has Tablet

Handwriting for schools in the digital era

Written by Ján Filípek & Martina Rozinajová

Modern handwriting used in Slovak schools has been in practice with no distinct changes for almost 100 years; every teacher, pupil, and

parent knows it. The method and form of instruction using a spelling book have been changing in the past decades, and today, schools can even choose from various types. Spelling books are perfecting over the years; the texts adapt to pupils' perception; there is an emphasis on reading with comprehension. The content of spelling books changes all the time, but the templates used to teach children writing remain identical. The modern continuous handwritten type used in Slovak schooling from the thirties of the past century has not changed at all. Over time, several generations have gone through the drill of the same written alphabet.

As well as improving the reading methodology, the school handwriting deserves to be adapted to meet today's needs. Currently, the school handwriting is very tilted and narrow; it is supposed to motivate pupils to write faster later. Even though it is easier to write in tilted type than in upright — vertical, too tilted type is unsuitable for left-handers and dyslectics (it is hard to read). The main weakness of the school handwriting is that it is not digitised and cannot be used as a font; this brings many problems to teachers, graphic designers, and publishers.

For this reason, we have started our project which deals with the issue of continuous handwriting in Slovak schooling with the target to create its bettered digitised version. We focused our research on finding out why school handwriting is narrowed and overly tilted, how spelling books came to be, and how the schooling system used to function in our territory.

Function Chases Form

The story of the O. Koller Body Shop, Bratislava

Written by Maroš Schmidt

Ideal society does not generate skillful and creative people. They form with the ability to tackle obstacles and determination to pursue their goal. They do not give up even when everything they have built with their own hands is taken away from them.

Such is also the story of Ondrej Koller, the founder of body shops in Slovakia of which we are so proud that we are unaware of its history.

The last Škoda's apprentice

Ondrej Koller started his training in 1918 at the Škoda Engineering Concern of Plzeň, where he was taken on by the son of Škoda founder — Karel Škoda — at the time, the Chairman of the Board of Directors of the Škoda factory. Škoda immediately noticed a young talent joining the workshop. He was excited by Koller's work and so he entirely naturally supported his further professional development. However, it did not last long. After the dissolution of Monarchy and the establishment of Czechoslovakia, Karel Škoda in 1919 resigned from all his functions, left the company, sold his shares, and moved to Austria. Koller, regardless of the turbulence, was learning to become a wheel-maker. Very quickly, he became a sought-after specialist in his field. He understood wood very well, and the management of the Škoda factories noticed his excellent work. With an excellent recommendation, they transferred Koller to the workshop making large wooden forms on which they were making tin bodyworks. Several existing photographs of wooden forms of the automobiles Laurin & Klement Škoda 350 from 1925 document the mastership with which Koller shaped future bodyworks. Gradually he became a craftsman and soon received an offer he could not refuse.

Slovak dream

In 1927 Ondrej Koller got in charge of the management of the Škoda branch in Bratislava which had 9 employees and was located next to the extensive Apollo Nafta conglomerate. It was right there where he was hit by the Great Depression which wholly broke out in 1929. However, the company managed to overcome the Depression without any particular difficulties, and it was during these hard times that something happened in Bratislava that changed the career of a talented body-shop worker and director of the branch. Mr Müller from Vienna came to the office with a request for an exclusive carriage. Koller prepared a luxury work for the customer; he alone built several improvements on it —

from unique fenders to the so-called sill board. Müller immediately paid the full amount to Škoda and, besides, gave a generous reward to the design engineer Koller. Great appreciation, generous bonus, and saved-up finances encouraged the young car enthusiast to buy the Bratislava branch and set up his own business. Overnight, from a branch director, he became a designer-entrepreneur dreaming about his own automobile manufactory.

Krásna izba from Functionalism to Organic Style

Written by Lada Hubatová-Vacková

The exhibition in the venue of recently-renovated Prague's Museum of Decorative Arts presented an important institution focused on housing culture and design — *Krásná jizba*. Twenty-one years of *Krásná jizba*'s existence (1927 – 1948) includes a historically turbulent period starting with the “first” democratic Czechoslovak Republic, through a short period of limited freedom in the “second” republic, the era of the war protectorate and the German occupation to the post-war years of the renewed “third” Czechoslovak Republic. Just like the historical stages changed dynamically, neither the design of *Krásná jizba* remained unchanged and limited in one style, but strict technicist functionalism and softer organic style gradually entered its moulds.

Lucie Vlčková was the curator of the exhibition; she had already pursued the Czechoslovak design of the twenties to fifties of the 20th century and the close thematic areas related with it — a wide range of utility art from graphics, typography to textile. In particular, let us mention her authorial share in the monographs devoted to the professional relationship of Šutnar-Sudek, Vojtěch Preissig, Antonín Kybal; and also *Krásná jizba*'s exhibition activities realised at the turn of the twenties and thirties of the 20th century. Unfortunately, at the time of the recent Prague exhibition, the



otherwise hard-working author did not manage to publish an accompanying catalogue which was supposed to summarise the team's three-year research under her leadership.

In the context of the Czechoslovak design history, Krásna jizba was an important platform that contributed to shaping the citizens' tastes and lifestyle of the young, independent democratic state. Prominent personalities of the contemporary cultural scene added to the focus and boom of the famous institution — the designers Ladislav Sutnar, Antonín Kybal, Ludvíka Smrčková, Bohumil Južnič, Jan E. Koula, photographer Josef Sudek, and others. The establishment of the publishing house Družstevní práce in 1922 preceded Krásná jizba; Krásná jizba was established a few years later, at the end of 1927 as a subsidiary of the publishing house, that is why it is always mentioned in the associated title Krásná jizba – Družstevní práce.

Václav Poláček (1898 - 1969), an enlightened and enterprising manager, who had many friends among writers and artists; was the initiator of the publishing house and his subsidiary focused on housing culture and design. Poláček seemed to be a constitutive, substantial person who has so far been unfairly forgotten: a Social Democrat, who believed in Masaryk's civil ideals; he aimed to actively participate in shaping a modern social unity based on equality and democratic principles.

Czech Fashion in the Museum of Decorative Arts

Interview with Eva Uchalová

Written by Lenore Jurkyová

Over a year ago, the Museum of Decorative Arts in Prague after a demanding renovation again opened its gates to the public. Almost immediately, it became one of the most-visited museum institutions in Prague, and the public interest is not fading out. Surely thanks to the quality exhibition programme in

a substantial part focused on fashion and lifestyle. The current exhibition — Hana Podolská — is breaking visitors' records. About past and future fashion exhibition, research, building permanent expositions, and working at MDA; we talked with its curator and prominent Czech fashion historian — Eva Uchalová.

The Museum of Decorative Arts (MDA) due to huge visitors' interest, extended the exhibition Krásná jizba 1927 – 1938 / Design in the Service of Democracy until March 3rd, and Hana Podolská even until May 19th. More than 25 000 visitors have come to see this legend of Czech fashion in six months making it one of the most visited exhibitions in the Museum's history.

Did you expect such great excitement?

↓
Honestly, I do not watch visitor numbers at all. Fashion exhibitions always have a high turnout. Even the exhibition Elegance of the First Republic that I prepared for MDA in 1996 was hugely successful. If I remember correctly, the number of visitors exceeded 30 000 even though it lasted only less than four months. Even during its last days, visitors queued in a long queue in front of the Museum to get to see it.

I must admit it surprised me; nobody expected such a high turnout. Visitors were coming from all over the country, from Ostrava, South Czechia, Plzeň, ... Hana Podolská was famous; she had customers from around the whole Republic including Slovakia. People still know her works, and they are still interested in it even today.

With the extension of the Hana Podolská exhibition, the Museum also announced the exchange of some of the displayed clothing.

↓
Yes, we are afraid to exhibit some clothes for too long. Moreover, we already have new additions in our collections donated or borrowed by private owners to the Museum. We will undoubtedly exchange some exhibits. If you revisit the exhibition, you will see something new.

Will it be evening gowns or also casual wear?

↓

We have prepared evening dresses, fur coat, winter coat, but also two wedding dresses. However, they are more civil, short, and colourful. I think there will be more to see.

Is it common for people who have Podolská or Rosenbaum still at home to contact the Museum and want to donate dresses?

↓
After each exhibition, people bring us some clothes and offer them as a gift or to buy. It turns out that they have something hidden at home after their ancestors. Some even try wearing these garments, but then they anyway figure out that they are fragile and unsuitable for casual wearing. They eventually bring them to us, we keep and respect them. As soon as we put the garment into collections, we give it all the care, and it does not disappear from the world.

Do you have such models that you could not include in the exhibition for their poor condition?

↓
We have only one such model yet, but it is still possible to restore it. It is a dress from the twenties; it needs cleaning and skeletonising embroidery. Initially, I wanted to exhibit it in the second phase of the exhibition, but the colleagues from the restoration department will not be able to make it on time even with the help of an external restorer. Apart from this exception, we are exhibiting all we have got in the Podolská collection. For example, also the clothes that are not signed but according to family tradition, they were sewn at Podolská.

A large part of the visitors is members of the older generation who remember their mothers or grandmothers were sewing at Podolská. Do you think nostalgia has attracted them here?

↓
I have been thinking about it, and I think a certain amount of nostalgia definitely plays some role with a large part of visitors. The senior generation who remembers the tradition and elegance of the Podolská saloon goes to the exhibition to think back. However, the show definitely has something to say also to the young generation. The exhibition's theme corresponds with the mood in contemporary society where people have already had enough



of poor quality production and are beginning to look for lasting values. And values such as durability, quality, and solidity are characteristic of Mrs Podolská's garments.

On Modernity of Modernist Design

Written by Silvia Seneši Lutherová

"The main and fundamental fallacy of the modern art industry is the unpleasant circumstance that it is not modern at all," provocatively states Karel Teige, an architect and one of the most prominent representatives of the Czechoslovak avant-garde criticism of housing culture and art industry. In his sharp polemics in the Bytová kultura magazine from 1924 – 1925, he reproaches the current practice in the art industry in Czechoslovakia its misunderstanding of the era's needs. They, he thinks, determine resolute and consistent solutions in the product creation process. Such solutions build on other problems, automatically generate a new situation and arise still new needs and requirements. "Modernity is a positive and rational response to our present questions," Teige claims.

The concept of "modernity" represents one of the most substantial ideals of the modernist theory and criticism of art industry, respectively design in the inter-war period in Czechoslovakia and abroad. However, how is the value of "modernity" explained in these times and how does it relate to the needs of changing every-day life in an urban environment? Moreover, most importantly, what principles does it set for making utility objects?

↓
In the individual text by architects, artists, and critics from the fields of culture and economy, published in professional journals, the concept of modernity appears in various interpretations and is given several meanings in different contexts. Modernity's importance derives from the era's circumstances, with it, the changing demands of the urban population are defined, arguments are put forward to



make changes in the functional determination and also a formal solution of utility objects, etc.

Karel Teige sets the paragon of modernity in his texts in the mid-1920s. According to him, the modern art industry expresses its era and by this idea, declares the interpretation of modernity concerning the concept of “the spirit of the time”. Modernism’ pioneers legitimised innovation of utility object forms and architecture with this concept and they, at the same time, rejected historicism and decorativism (in terms of decorating with ornaments by additional application of a feature). This concept’s popularity at the turn of the century was, according to Pavla Pečinková, related to the then style-forming ambitions.

The Idea of Design That Does Not Stage is a Pure Fantasy

Interview with Jan Michl

Written by **Silvia Bárdová**

Jan Michl is a Czech historian and design theoretician who lives and works in Norway for an extended period. He is the Professor Emeritus of History and Design History at The Oslo School of Architecture and Design (AHO). Michl is well known among designers in Slovakia and Czechia thanks to his publications *Tak nám prý forma sleduje funkci* (2003) and its extended version *Funkcionalismus, design, škola a trh* (2012). The books are essay collections in which he critically examines and analyses the issues of the design profession, teaching design, market, but mostly functionalism and modernist philosophy which is his main research subject. Jan Michl was one of the main speakers at the scientific conference *Modely umeleckého vzdelávania. Odkiaľ a kam?* organised in Autumn 2018 by the Faculty of Arts of the Technical University of Košice. The following interview was done on the occasion of the conference.

In your book *Funkcionalismus, design, škola a trh*, you argue how functionalist designers were reluctant to accept user preferences. Today, the media or social networks have such an influence on shaping user preferences that it is often difficult to distinguish where individual tastes begin and end and where they are already subjected to trends. Such a situation can lead designers to “copy” each other. Ultimately, isn’t it a kind of formalism?

↓
I do not see this situation as a problem. At the end of the day, it is always about forms in design, what matters is that the selected forms do not only relate to the aesthetics of designers but also to user preferences who live outside our world — “the world of people in arts”. When it comes to taste, I think it is never autonomous; it is always formed by the tastes of other people — especially those we respect. It has a similar logic to that when a group of people walks in high snow. One of them is breaking the way, and none of the others would think of walking by the side of the first. We follow the one who has already beaten the track; it makes our life a lot easier. That is one of the reasons why style or trends — the beaten tracks — are so important for users as well as designers. Designers then can alter or change the beaten track or, for example, create a new trend just as it happened with classicism in Barocco. Alternatively, on the contrary, provide the market with what is still a trend.

The fact that design is used as an external sign of a position in society of the one who buys a thing is, in my opinion, something we all do. Finally, this is one of the reasons why there is a demand for designers or their expertise. Besides anything else, they bring aesthetic solutions giving people temporary social prestige. Since we live in a socially mobile situation, it is no longer a caste society; people change their social status over the course of their lives, and thus their social identity. The phenomena such as fashion, trend or style are functional in still offering new signs of identity we like to reach for in a new situation. Also, it is not only because we show our social status with them, but also because it gives us aesthetic



pleasure, as the fashion philosopher Gilles Lipovetsky emphasises in his book *The Empire of Fashion* (published in Czech in 2010). The interest of users in fashion and trends at the same time opens up the path to users’ appreciation of designers’ aesthetic contribution.

Modern society is a society of trade which means that users do not express their preferences by informing a producer or designer directly, but they react to what the market offers them. Just as one economist says: “... consumers do not know what they want until they have the option to try a particular product for a specific price; in other words: People respond to companies’ original experiments.” Thence comes a judgement of how exciting is a product to a person. Of course, the price is very much related, which is too easy to ignore in the design debate. Perhaps in this context, it is the place to mention the principle of trade. The generally accepted non-Marxist theory of what happens in a business transaction is that the seller and buyer are entering a deal both consider profitable. If you want to buy a product for, for example, a hundred euros, you decide that this amount is less valuable for you than owning the given product; while for the seller, the future ownership of this amount is more valuable than the given product. It seems to be a compelling explanation. In this sense, trade is something that enriches all its participants.

Design, Businesses Fading Out, Artificial Intelligence, Screws Packaging, and Some Trends

Written by **Eduard Toran**

You know an amusing definition: A designer with general focus knows many things but does not know

much about them (at least initially), while a designer-specialist knows much but only about a few things. When I reach for examples from history, I do not deal with such technical details of design such as a cup that would make bearded man elegantly drink tea in society. Instead, I focus on following trends — a more subtle development of seemingly unrelated branched fields which finally connect in historical powers influencing the behaviour of people, markets, production, design, and also national economies. Thus, for example, the design of gas masks during the First World War later influenced a new fashion of clean-shaven men — there were revolutionary changes in the design of new products related to it. In other words, instead of being interested in the current fashion in shaping car bodies at Pininfarina Studio in Milan, I care about how people will move in the future, what technologies and devices they will be using and what will be their design. Today, one can transport by air using a drone; but to make it more functional and attractive in a competitive market, the shaping of elegant drones will be a thing of a more specialised design with which experts from other fields will be dealing initially.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 01
rok / year 2019
ročník / volume XXV
cena / price 3,40 €



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

dátum vydania / date of publishing
marec 2019

vedúca redaktorka / editor in chief
Jana Oravcová, jana.oravcova@scd.sk

**zodpovedná redaktorka /
executive and contributing editor**
Ľubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader
Marta Bábiková

jazykový preklad / translation
Katarína Kasalová

marketing
marketing@scd.sk

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

písmo / typeface
Akkurat, Comenia Serif,
Craft, Hrana, Jigsaw, Nara

obálka / cover
Peter Gála: Herbarium, 2012
Johanna Biľak: Propagačný plagát,
Jigsaw Herbal/Type specimen, 2004

papier / paper
Claro Bulk 135g
obálka / cover:
Keaykolour Chalk 100%
Recycled 250g

tlač / printing
Ultra Print, s.r.o.

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj
v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
**v kníkupectvách a galériách
v Bratislave**
Satelit SCD, Artforum, Slovenská
národná galéria, Martinus, Slávica
**v kníkupectvách a galériách
mimo Bratislavy**
Artforum v Žiline a Košiciach

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

Redakcia nezodpovedá
za obsah inzerátov.

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

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

Vopred nevyžiadané príspevky
redakcia nevracia.

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

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