



	2	Editoriál Jana Oravcová
Aktuálne	4	Potvrdenie kvality Zdeno Kolesár
	6	Graduation Projects (G4) – známa neznáma prehliadka Marcel Benčík, Sylvia Jokelová
	18	Malá retrospektíva grafického dizajnu z Fakulty umení v Košiciach Zdeno Kolesár
	22	Bienále Brno 2014 o grafickom dizajne, vzdelávaní a školách Ľubica Pavlovičová
	30	Marseille Modulor (druhá šanca pre Corbusierovo stredozemné viridárium) Nina Gažovičová
	38	Grafický dizajn vo Francúzsku: medzi kultúrou a umením Sonia de Puineuf
Múzejne	46	Zo zbierok Maroš Schmidt, Mária Rišková
	50	Pokus o rehabilitáciu. O knihe Vyzliekanie z kroja Mária Rišková
Retrospektívne	56	Plagát v súboji ideológií. Výstava v pražskom DOX-e Pavel Noga
	62	Princíp Kramer Monika Miklášová
Teoreticky a prakticky	68	O antológii K dejinám dizajnu na Slovensku Ľubica Pavlovičová
	74	Zlínska umprumka ako súčasť československých dejín dizajnu: z pohľadu novej antológie. 1. časť Jan Oravcová
	80	byDesign Ľubica Pavlovičová
	83	Summary Rastislav Majorský

Editoriál

Text Jana Oravcová

Milí čitatelia,

v jubilejnom roku 2014, keď časopis Designum oslavuje dvadsiate výročie svojho vzniku, sme pripravili pre vás niekoľko noviniek. Okrem nového grafického dizajnu časopisu a loga autorov Matúša Lelovského a Juraja Blaška predstavujeme novú rubriku *Múzejne*, ktorá bude od tohto čísla pravidelne prinášať textové a obrazové informácie zo zbierkového fondu budúceho Slovenského múzea dizajnu. V múzeu dizajnu, ktoré sa po nadobudnutí platnosti zriaďovacej listiny nachádza v procese vykonávania všetkých potrebných krokov smerujúcich k registrácii múzea do registra Múzeí a galérií SR, sa v súčasnosti nachádza mnoho pozoruhodných zbierkových predmetov (česko) slovenskej proveniencie od známych i menej známych autorov. Jeho kurátori vám postupne na štyroch stranách budú predstavovať výber predmetov zbierkového fondu múzea z oblasti priemyselného, grafického a textilného dizajnu. Preto viac ako o akvizičnej činnosti, získavaní jednotlivých druhov dizajnov do zbierky, ktoré prinášali *Správy o múzeu*, sa čitatelia dozvedia o mnohých prírastkoch prostredníctvom reprezentatívnej vzorky zbierkového fondu sprevádzanej krátkym komentárom kurátorov. Domnievame sa, že práve nový vizuál časopisu, jeho inovovaný rozmer, môžu rovnako poskytnúť platformu na prezentáciu a šírenie informácií o aktuálnych prírastkoch múzea dizajnu, ale aj výsledky bádateľských a výskumných aktivít kurátorov. Veríme, že táto rubrika bude predstavovať akúsi dynamickú obrazovú a informačnú databázu budúcej inštitúcie zameranej na prezentáciu, uchovávanie a odborné spracovanie zbierok dizajnu. Pripomíname, že zbierkové predmety, ktoré boli súčasťou mnohých domácností, každodenného života či verejných priestranstiev predstavíme spolu s ich (neraz neznámymi) autormi, ktorým budú postupne venované samostatné profily.

Záver akademického roka na umeleckých školách symbolicky pripomína rubrika *Aktuálne*, ktorá obsahuje blok štyroch príspevkov venujúcich sa študentským prezentáciám z rôznych perspektív. Tento tematický blok zameraný na študentský dizajn otvára text Zdena Kolesára *Potvrdenie kvality*. Prináša hodnotenie medzinárodnej súťažnej prehliadky stredných umeleckých škôl *Junior Design Fest*, ktorý po prvom ročníku v roku 2012 potvrdil kvalitou súťažných prác i kvantitou prihlásených škôl z domáceho a medzinárodného prostredia opodstatnenosť svojej existencie. Táto ojedinelá biennialna medzinárodná prehliadka, ktorá sa konala vo viacerých bratislavských výstavných priestoroch, priniesla nielen komparáciu pedagogických koncepcií domácich a zahraničných škôl, ale i výzvy a perspektívy pre stredné umelecké vzdelávanie. Marcel Benčík a Sylvia Jokelová sa v článku *Graduation Projects (G4) – známa neznáma prehliadka* zamýšľajú nad profilovaním súťažnej prezentácie záverečných študentských prác, keď sa z lokálnej súťaže iniciovanej v roku 2001 okolo poľského časopisu 2 + 3D stala v roku 2009 medzinárodná platforma regiónu V4 zameraná na konfrontáciu študentských a pedagogických prístupov štyroch stredoeurópskych krajín. Zdeno Kolesár v príspevku *Malá retrospektíva grafického dizajnu z Fakulty umení v Košiciach* prináša prostredníctvom výstavy vo Výstavnom a informačnom bode Slovenského centra dizajnu Satelit pohľad na Ateliér vizuálnej komunikácie Katedry dizajnu Technickej univerzity v Košiciach, ktorá ako súčasť Fakulty umení spolu s ďalšími odbormi spájajúcimi oblasť voľného umenia, architektúry a dizajnu, oslávila v minulom roku 15. výročie svojho založenia. Výstava Ateliéru vizuálnej komunikácie, ktorý sa postupne stal plnohodnotnou súčasťou výučby dizajnu na fakulte, dokumentovala nielen komplexnú orientáciu vzdelávania ateliéru na

oblasť tradičných printových médií, ale aj na dynamicky sa rozvíjajúce druhy vizuálnej komunikácie nadviazanej na digitálne technológie. Tematický blok sústredený na umelecké vzdelávanie prostredníctvom prezentácií uzatvára predvernissážový rozhovor Ľubice Pavlovičovej s kurátormi tohtoročného bienále v Brne Tomášom Celiznom, Adamom Macháčkym a Radimom Peškym, ktorí sa rozhodli venovať tento ročník jednej téme – grafickému dizajnu, vzdelávaniu a školám. Do akej miery sa predstavený zámer kurátorov – zmapovať, preskúmať rozmanitosť škôl a prístupov prostredníctvom výstav, prednášok a sprievodných programov, a do istej miery vystihnúť súčasný stav grafického dizajnu – naplnil, budú môcť naši čitatelia konfrontovať priamo na podujatiach v Brne. Nasledujúce dva príspevky informujú o kultúrnom dianí vo Francúzsku. Nina Gažovičová, ktorá pre Designum 6/2013 pripravila rozhovor s francúzskym dizajnérom ORA-ĽTO-m, v texte o novom umeleckom centre MAMO (Marseille Modulor) pokračuje v prezentácii jeho ďalšej tvorby. Predstavuje nám revitalizáciu terasy situovanej na streche ikonického bytového komplexu Cité Radieuse – jednej z najvýznamnejších pamiatok svetovej modernistickej architektúry od Le Corbusiera, ku ktorej ORA-ĽTO pristúpil s maximálnym rešpektom. Sonia de Puineuf v príspevku *Grafický dizajn vo Francúzsku: medzi kultúrou a umením* prináša pohľad na podujatie *Grafický dizajn vo Francúzsku 2014*, v rámci ktorého sa konajú vo Francúzsku viaceré akcie, ale zamýšľa sa aj nad prezentáciou grafického dizajnu v muzeálnych inštitúciách či jeho dostupnosťou širokej francúzskej verejnosti. V novej rubrike *Múzejne* Mária Rišková a Maroš Schmidt prezentujú zo zbierkového fondu múzea práce Bohumíra Prihela, Jána Vikruta a Josefa Vlčka. Rozhovorom Márie Riškovej s Ľubomírom Longauerom chceme upozorniť na novú publikáciu

Výzliekanie z kroja, ktorá je výsledkom kontinuálnej bádateľskej činnosti Ľubomíra Longauera v oblasti grafického dizajnu. V rubrike *Retrospektívne* prinášame recenziu výstavy *Plagát v súboji ideológií 1914–2014*, ktorá prostredníctvom ikonografických vyobrazení a motívov obsiahla storočie niekoľkých vojnových katastrof a nezmieriteľných ideológií, ako aj osobné príbehy tvorcov a zberateľské kuriozity. Monika Miklášová vo svojom príspevku *Princíp Kramer* obracia pozornosť na tvorbu nemeckého architekta Ferdinanda Kramera, ktorého Múzeum úžitkového umenia vo Frankfurt nad Mohanom prostredníctvom jeho autorskej výstavy predstavilo aj ako dizajnéra. Avšak jeho príspevok do vývoja dizajnu nebýva vždy hodnotený pozitívne.

Posledné strany čísla v rubrike *Teoreticky a prakticky* venujeme recenziám dvoch antológií: *K dejinám dizajnu na Slovensku* editorov Adrieny Pekárovej a Zdena Kolesára a českej antológii venujúcej sa histórii výučby na zlínskej „uprumke“ od Lady Hubatovej-Vackovej, Martiny Pachmanovej a Jitky Ressoovej.

Príjemné letné čítanie.

Potvrdenie kvality

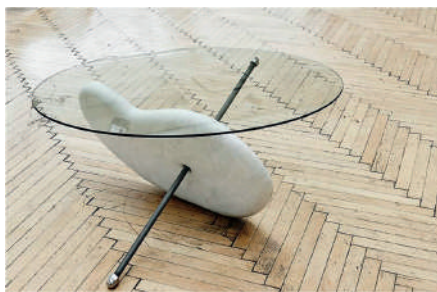
Text Zdeno Kolesár

Foto archív ŠÚV Josefa Vydru



Hovorí sa, že pre hudobníka je najťažšia druhá platňa. Nadviazať na šťastie začiatočníka býva neľahké, nové a zaujímavé treba potvrdiť stabilnou kvalitou, k talentu pridať tvrdú robotu. Do veľkej miery to platí i pre pravidelné výtvarné prehliadky, z ktorých nejedna po začiatočnom nádejnom rozbehu postupne stráca dych. V prípade bienálnej medzinárodnej prehliadky dizajnu stredných umeleckých škôl Junior Design Fest, organizovanej Školou úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave, sa našťastie v druhom ročníku nielen podarilo zopakovať kvalitu toho úvodného, ale ju aj posunúť na vyššiu úroveň. Zatiaľ čo prvé dejstvo sa v novembri roku 2012 konalo v trocha odľahlých výstavných priestoroch bratislavského Slovenského rozhlasu, tentoraz festival, organizovaný od 25. marca do 13. apríla 2014, prebiehal hneď v troch galériách v centre mesta: v galérii Umelka v Umeleckej besede, vo výstavnom bode Satelit v rodiaom sa Slovenskom múzeu dizajnu v Hurbanových kasárňach a v Dizajnštúdiu ÚLUV-u na Dobrovičovej ulici. Oproti jedenástim umeleckým stredným školám v prvom ročníku sa tentoraz predstavilo štrnásť škôl. Cenný prírastok znamenali kvalitné kolekcie rakúskej Ortweinschule z Grazu a poľského Zespólu Szkół Plastycznych z Katovic, ktoré doplnili zahraničných účastníkov z Maďarska a Čiech (škola zo slovinskej Ľubľany svoju účasť v poslednej chvíli odriekla). Slovenských škôl vystavovalo sedem.

Recenziu pilotného ročníka v prvom minuloročnom čísle časopisu *Designum* Jana Oravcová začínala úvahou o rastúcom počte škôl zameraných na dizajn. Aj druhý ročník ponúkol v tomto smere viacero podnetov na úvahy. Na Slovensku dnes existuje asi štyridsať stredných umeleckých škôl a približne sedemdesiat stredných škôl má aspoň jeden umelecký odbor. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že situácia u nás je v tomto smere vynikajúca, ale konjunktúra v kvantite nie je, žiaľ, sprevádzaná rastom kvality. Aj viaceré exponáty Junior Design Festu svedčili o tom, že menej by mohlo byť viac (kedysi malo Slovensko len tri stredné umelecké školy). Pritom išlo o najlepšie práce vystavujúcich škôl a dá sa predpokladať, že tie, ktoré nevystavovali, sú na tom ešte horšie. Popri „šupkách“ s dlhoročnou tradíciou v Bratislave a Košiciach dokumentovali kvalitný štandard výučby školy v Ružomberku a v Lednických Rovniach. Súborné ostatných škôl boli kvalitatívne rozkolísané. Platí to žiaľ aj o kremnickej zástupkyni pôvodnej trojky slovenských stredných umeleckých škôl.



↑ Livia Nidelová, ŠÚV Josefa Vydru Bratislava. Konferenčný stolík. Grand Prix Lenovo.

Ernest Marko, ŠÚV Josefa Vydru Bratislava. Detská hojdačka. Čestné uznanie.



↑ Sara Seres, KISK Budapešť. Čajová súprava. Čestné uznanie.

Eduard Raždík, Detské sane, ŠÚV Josefa Vydru Bratislava. Čestné uznanie.



↑ Martina Labdová, ŠÚV Ružomberok. Misy. Čestné uznanie.

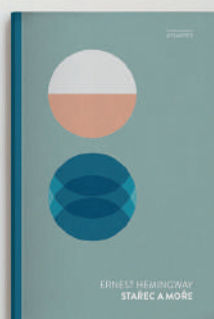
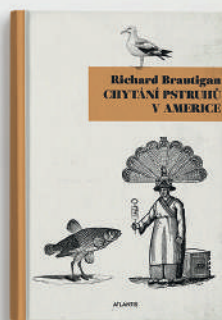
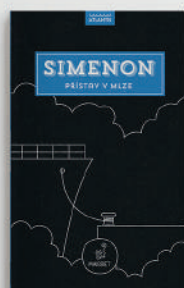
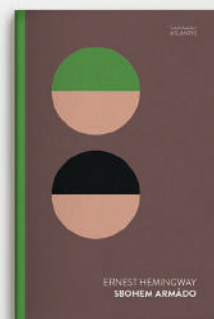
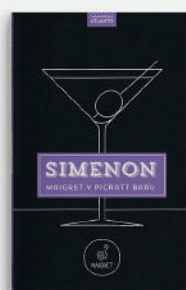
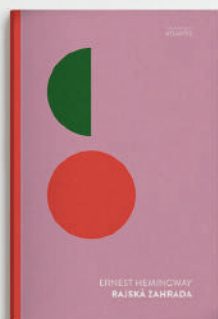
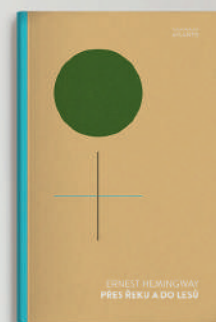
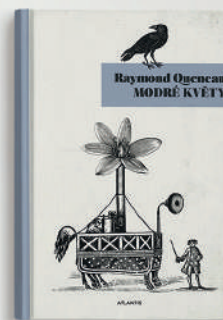
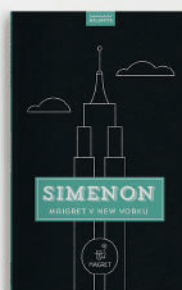
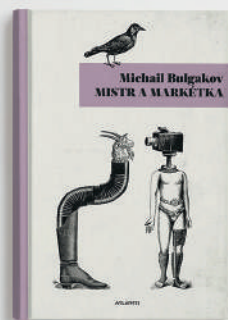
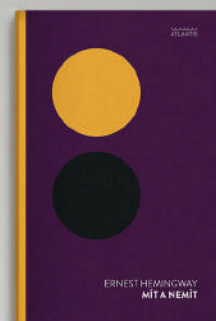
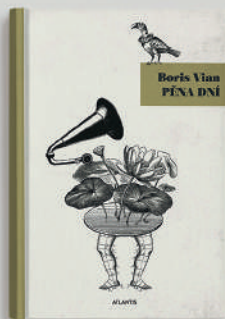
Matyáš Kočnar, SUPŠ Ostrava. Núdzová obytná bunka Piksla. Cena Slovenskej výtvarnej únie.

Venujme sa však radšej tomu lepšiemu, čo druhý ročník Junior Design Festu priniesol, teda oceneným exponátom. Podobne ako pred dvoma rokmi, i tentoraz viedol odbornú porotu rektor Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave Stanislav Stankoci. Jej členmi boli riaditeľka Slovenského centra dizajnu Katarína Hubová, predseda Slovenskej výtvarnej únie Pavol Kráľ, odevná dizajnérka Júlia Sabová, dizajnéri Miroslav Debnár, Štefan Klein, Pavel Choma, Ferdinand Chrenka a historik dizajnu Zdeno Kolesár. Hlavnú cenu Grand Prix si odniesla študentka Školy úžitkového výtvarníctva Josefa Vydru v Bratislave Livia Nidelová za konferenčný stolík kombinujúci kameň, sklo a oceľ. Azda možno prezradiť, že na najvyššie ocenenie bolo viacero vyrovnaných kandidátov. Ku konečnému verdiktu do istej miery prispel lobing hlavného sponzora podujatia, počítačovej firmy Lenovo, ktorej zástupca oceňoval spojenie poézie a odkazu na techniku vo víťaznom diele. Jednoznačné bolo rozhodnutie poroty pri udelení Ceny ministra školstva SR kolekcií ŠÚV Josefa Vydru. Skutočnosť, že hlavnú cenu v kategórii škôl dostala organizujúca inštitúcia, môže budiť isté podozrenie, ale zjavne išlo o najvyrovnanejší súbor reprezentovaný kvalitnými prácami vo

všetkých odboroch priestorovej i plošnej dizajnerskej tvorby. Tromi z jedenástich čestných uznaní boli v jeho rámci ocenené aj vybrané individuálne výkony: detská hojdačka Ernesta Marka, detské sane Eduarda Raždíka a kamenná žardiniéra na bonsaj Dominiky Želiarovej. Zo zahraničných škôl najviac zaujala Ortweinschule z Grazu prácami pohybujúcimi sa na hranici dizajnu a voľnej tvorby. Škola si odniesla Cenu župana Bratislavského kraja a jej študent Fabian Terler za súbor grafických prác čestné uznanie. Zo školských kolekcii si ďalšie ocenenie, Cenu primátora mesta Bratislava, odniesol súbor plagátov katovickkej školy, ktorý spájal nadväznosť na tradície slávnej poľskej plagátovej školy so schopnosťou progresívne ich rozvíjať. Za výtvarne presvedčivé spájanie skla s kovom získala Cenu Slovenského centra dizajnu Stredná umeleckopriemyselná škola vo Valašskom Meziříčí. A napokon Škola úžitkového výtvarníctva v Košiciach si odniesla za celú kolekciu čestné uznanie. Spomedzi individuálnych prác študentov jednu z hlavných cien, Cenu Slovenskej výtvarnej únie, získal aj Matyáš Kočnar zo Strednej umeleckej školy v Ostrave za obytnú bunku Piksla, ktorá môže poslúžiť na núdzové bývanie v prípade živelných katastrof. Čestné uznanie

ešte získali budapeštianske študentky Daniella Telek za prírodný textilný vzor a Sara Seres za keramickú čajovú súpravu, Natálie Nepovimová z Uheriského Hradišťa a Michaela Bulejková z Trenčína za návrhy odevov, Martina Labdová z Ružomberka za kolekciu mís a Matúš Tománek z Lednických Rovní za hutne tvarované sklo.

Na záver možno zopakovať, že v druhom ročníku Junior Design Fest potvrdil svoju životaschopnosť. Ponúkol možnosť porovnať pedagogické koncepcie našich a zahraničných škôl, študentom umožnil zmerať si sily s domácou i zahraničnou konkurenciou. Ocenení získali dôležité povzbudenie do ďalšej práce a tých, ktorí si ceny neodniesli, môže potešiť skutočnosť, že ich tvorba bola vystavená na medzinárodnom fóre. Na svoje si iste prišli aj návštevníci. Študentské práce predstavili rôznorodosť, otvorenosť, aj istú dávku mladistvej bláznivosti, ktorú v bežne produkovanom dizajne obvykle už nevidieť. Verme, že o dva roky sa latku kvality bienále mladého dizajnu podarí opäť zvýšiť. ■



Graduation Projects (G4)

– známa neznáma prehliadka

Text Marcel Benčík a Sylvia Jokelová
Foto archív Graduation Projects

Očakávaní a výzvy nového milénia naštartovali v Poľsku roku 2001 novú súťažnú prehliadku toho najzaujímavejšieho, čo sa na tamajších akadémiách a vysokých školách vyprodukovalo v predchádzajúcom akademickom roku. Vtedy ešte jej autori, redaktori poľského časopisu *2+3D* snád' ani netušili, že sa prehliadka o deväť rokov neskôr stane stredoeurópskou – V4 hviezdičkou súťaže čerstvých držiteľov bakalárskych a magisterských diplomov v grafickom a priemyselnom dizajne.

← Pavel Mrňous, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Česká republika.

Aktuálne

7

Rok 2009 rozvlnil pokojné vody populárneho poľského podujatia a priviahal bohatú rôznorodosť dizajnerských prístupov a formálnych výstupov z inak zdanlivo homogénneho regiónu. Nafúknutý medzinárodný organizačný a hodnotiaci kolektív (názorovo tiež veľmi pestrý) musel hľadať nový model organizácie na diaľku a spôsoby nivelizácie mediálne nerovnej pozície jednotlivých krajín. Etablovaná gigantická poľská súťaž vytvorila priestor na rovnocenné podujatie pre geograficky menšie krajiny. Mladučké G4 bolo (mimo Poľska) veľkou neznámou a ráta sa každá študentská práca, ktorú študent prihlásil pomocou *online* formulára. Prvé ročníky pripomínali zväzákku agitáciu a vyžadovali veľa času a osobného vysvetľovania a presvedčania, čo prinieslo veľké rozdiely v kvalite prihlásených prác (nielen medzi krajinami, ale aj medzi dizajnerskými odbormi). Za krátky čas sa snáď podarilo aspoň sčasti (v každej krajine v inej disciplíne) „detské choroby“ eliminovať a prehliadka sa už stala bežnou súčasťou programu absolventa vysokej umeleckej školy.

38 500 000 obyvateľov (Poľsko 60 %), 10 000 000 obyvateľov (Maďarsko 15 %), 10 500 000 obyvateľov (Česko 16 %) a konečne 5 500 000 obyvateľov (Slovensko 9 %) = 64 500 000 (100 %) obyvateľov krajín V4. Celkový počet prihlásených prác za akademický rok 2012/2013 (245; z toho 2D práce 132 a 3D 113) bol o niečo menší ako v predchádzajúcich ročníkoch, no s výnimkou Maďarska čísla približne rešpektujú pomerné zastúpenie každej krajiny. Pre Slovensko sú to síce uspokojujúce čísla (spolu 20; 2D 9 prác, a 3D 11), ale v skutočnosti by vzhľadom na dizajnersku produkciu mohli byť aj o niečo vyššie. Lepšia propagácia zo strany slovenského organizátora (o. z. 1977) a opätovný import fyzickej podoby prehliadky do Bratislavy by značku G4 dokázali ešte viac zatriktívniť. Počet prihlásených však nemusí byť jediným kritériom, čo dokladujú slovenské projekty z odboru grafického dizajnu, kde je skôr problém vybrať štyri najlepšie, pretože kvalitných prác je každoročne viac ako môžeme vybrať. Menej optimistická situácia je v priemyselnom dizajne, kde sa kvalitné projekty prihlasujú skromnejšie a často sa stáva, že nie sme schopní vyčerpať počet miest určených pre Slovensko.

Genetic

Genetic Noema Stencil C1

The quick brown fox and the lazy dog.

Genetic Noema Sans Black C8

hamburgefonsiv

Genetic Noema Serif Regular C8

My faxed joke won a pager in the TV quiz show.

Genetic Noema Serif Bold C2

Blind Constance

Genetic Noema Sans Contrast C3

Swash

Genetic Noema Serif Contrast C1

Sentence with high contrast touched by lines above.

Genetic Noema Stencil Black C3

Genetic Stencil

Genetic Noema Stencil Handline C8

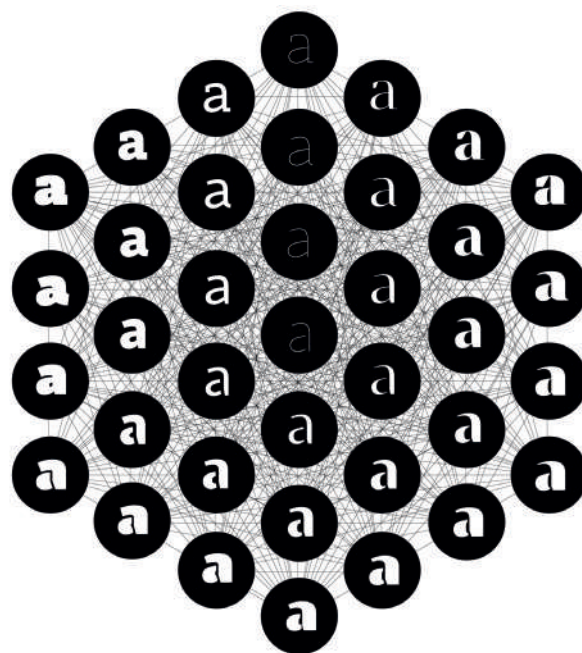
HANDGLOWES

Genetic Noema Sans Black C8

Three Black Words

Genetic Noema Sans Regular C8

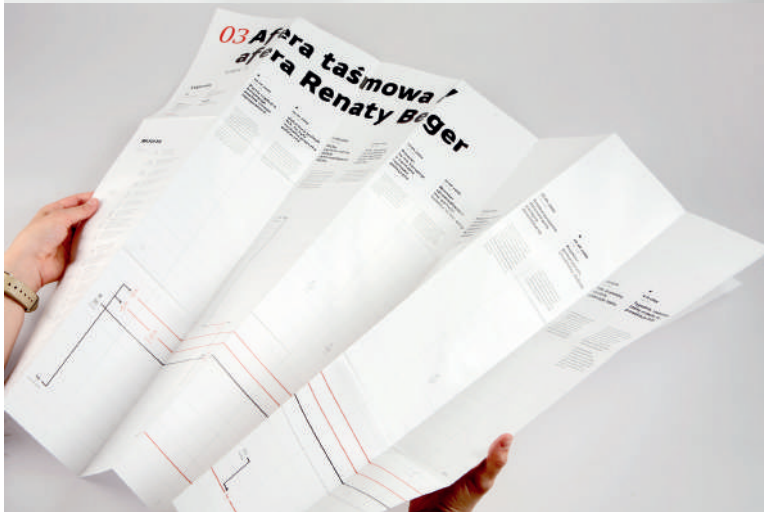
Another sentence to show the sans regular.



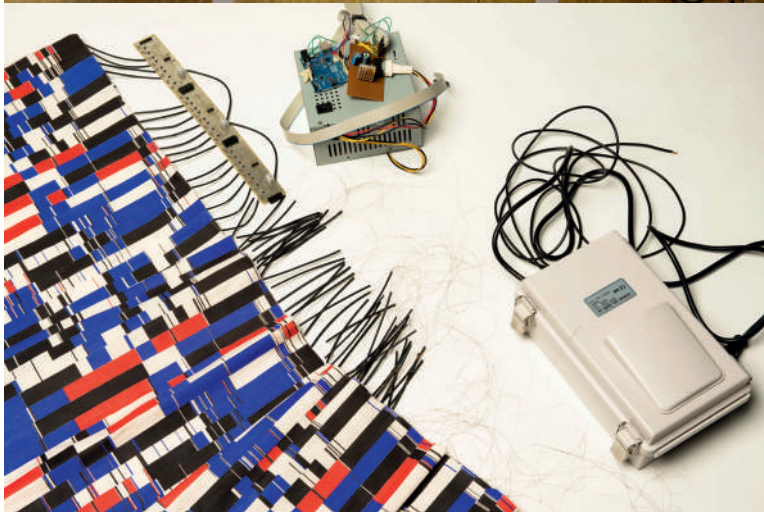
David Chmela, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave.



Martyna Bargiel, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Polsko.



Christian Jánkský, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Česká republika.



Judit Eszter Kárpáti, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Budapest, Magyarország.

2013/2014 2D dizajn

Každý ročník je pre hodnotiacu porotu vždy iný, prekvapivý a jedinečný. Najzaujímavejšie práce v tomto roku boli od našich severných susedov. Na niektorých poľských školách v posledných rokoch badať výraznú premenu výstupov z typicky výtvarných (estetických) na také, v ktorých je študent zodpovedný za tvorbu samotného obsahu (Martina Bargiel – *Korupčné škandály*) a tiež snahu o skutočnú zmenu zaužívaných stereotypov a naplnenie úlohy dizajnu ako prostriedku na lepšie a efektívnejšie zvládanie činností odlišných profesií (Hanna Stano – *Organizácia vizuálnych informácií v detskej ambulancii*). Často ide o veľmi komplexné a náročné práce, ktoré výrazne vystupujú spomedzi ostatných a reflektujú spoločenské potreby. Komplexnosť reprezentujú aj ďalšie poľské absolventské projekty (Izabela Jackowska – *Systém trás po modernistickej Gdyni* vo forme tlačeneho sprievodcu; Ania Kaleta – *Vizuálna identita Sliezskej technickej univerzity*). Naopak mnoho maďarských projektov sleduje ciele, pre ktoré, zdá sa, je dizajn len metaforou alebo pomocným médiom. Študenti sa pokúšajú o teleportáciu grafického dizajnu do sveta voľných výtvarných disciplín a výstupy zostávajú uzatvorené vo vlastnej fyzickosti alebo neuchopiteľnej nematerialite (Judit Eszter Kárpáti – *Chromosonic*). Výnimkou v tomto ročníku bol snáď len projekt *Typografia v kontexte* (Sára Ulrich) vhodne balansujúci na tejto hrane pri zachovaní typickej experimentálnej dizajnerskej polohy alebo sympatický sprievodca po maďarských regiónoch (Zsófia Szabó – *Malá Hungaropedia*). Český výber reprezentuje súčasný záujem mladých autorov o klasické graficko-dizajnerské témy ako kniha, resp. vizuálna identita knižných vydavateľstiev (Christián Jánsky, Pavel Mrňous). Tieto práce splnili povinné kritériá výberu G4, ale akoby nepriniesli zásadnejší záber a posun akademickej práce. Najpodstatnejším momentom slovenského výberu je historické prelomenie dominancie bratislavskej VŠVU sviežou a netypickou prácou košickej absolventky Zuzany Marhefkovej (*Vizuálna identita slovenskej spoločnosti v Poľsku*). Zvyšný výber sú práce reprezentujúce portfólio záberu Katedry vizuálnej komunikácie VŠVU a slovenskej verejnosti dnes už aj dosť známe projekty (David Chmela – písmo *Genetik*; Marek Menke – komiksový časopis *BAM!* a experimentálny projekt *Post digitálny papier* – Roman Mackovič).



Izabela Jackowska, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Poľsko.





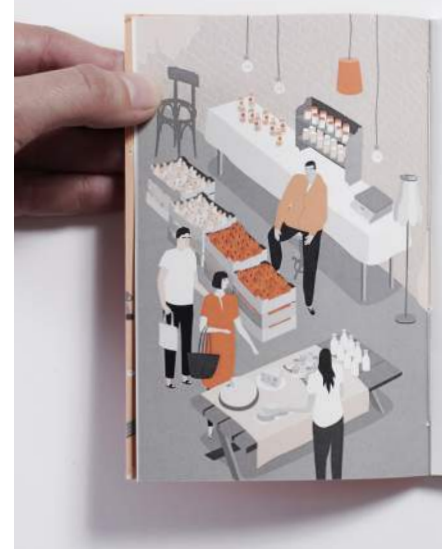
Zuzana Marhefková, Technická univerzita v Košiciach.



Sára Ulrich, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Budapest, Magyarország.



Ania Kaleta, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Polska.



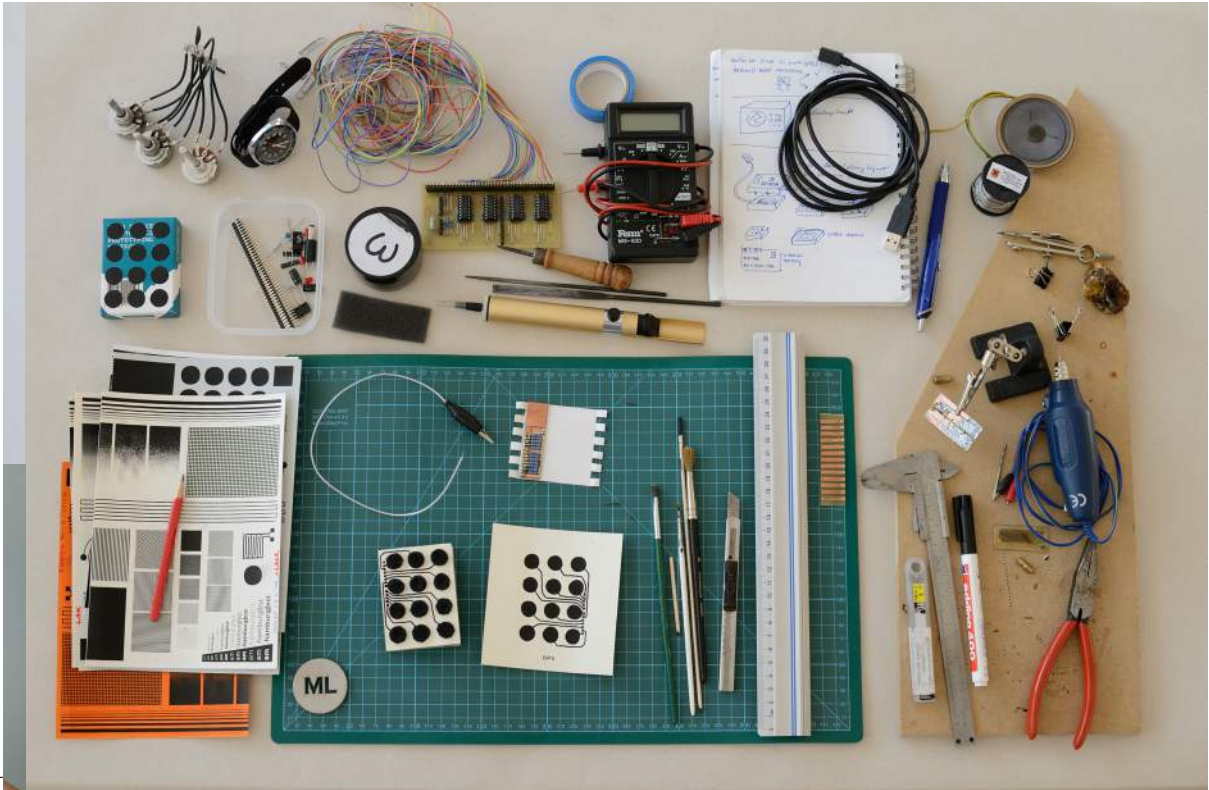
Zsófia Szabó, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Budapest, Magyarország.



Hanna Stano, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Polska.



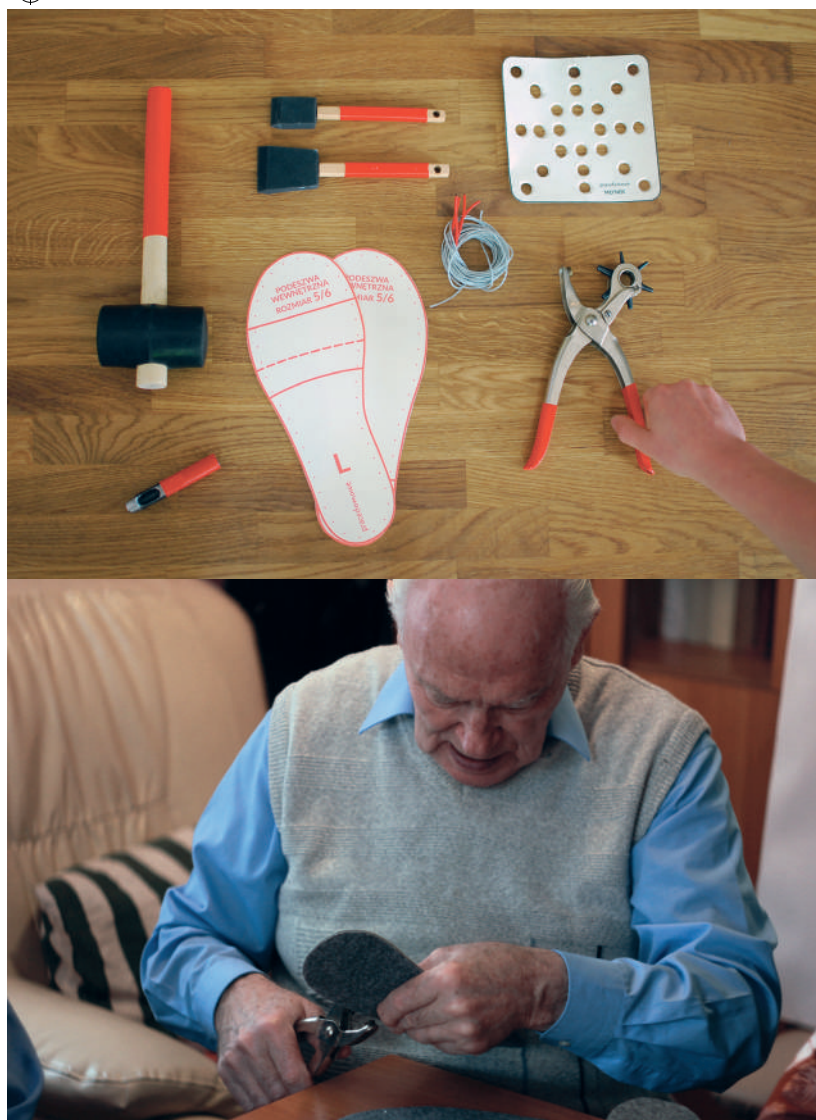
Marek Menke, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave.



Roman Mackovič, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave.

2013/2014 3D dizajn

V 3D dizajne opäť dominovali poľské projekty. Oproti minulým ročníkom sa tu objavujú aj experimentálne práce s procesuálnym charakterom (Dag-nyho Rewera – *Winter Tide*), presahy do sociálneho dizajnu v práci Marty Morawskej – *Homework* s programom začlenenia seniorov do výrobného programu dizajnéra, ako aj kritika hľadania neustále šokujúcejších tvarových riešení v projekte Agaty Matlak Lutykovej *Obyčajná stolička*. Výber českých projektov nepriniesol žiadne väčšie prekvapenie. Snáď len lampa *Memora* od Veroniky Řandovej zaujala interaktívnym pohybom v závislosti od teploty zdroja. Ide však o bezpečné teritórium očarenia čisto estetickým zážitkom. Naopak prekvapením boli maďarské práce. Porota sa preto rozhodla do víťazného výberu zahrnúť až štyri projekty, a to na úkor slabo zastúpených slovenských prác v tejto kategórii. Skladacia kolobežka od Ádáma Töröka v sebe vzácné prepája účelnú skladnosť bez narušenia primárnej funkcie. Ďalší sociálny projekt v tomto ročníku od Ágnes Jekli *Open Doors* rieši problém prelomenia rečovej bariéry u imigrantov prostredníctvom komunikačnej hry a pomáha ich rýchlejšej socializácii v novom prostredí. Kolekcia topánok od Sóry Gyulásovej spĺňa parametre súčasného prístupu k výrobku v duchu hesla *doing more with less* (urobiť viac s menšou námahou). Slovensko bolo, ako sme spomenuli, zastúpené v tejto kategórii veľmi skromne. Do finálneho výberu sa dostali iba dva projekty. Útechou môže byť snáď len to, že prácu Silvie Lovasovej 1:1 označila porota za jeden z najzaujímavejších projektov tohto ročníka.



Marta Morawska, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Poľsko.





Silva Lovasová, Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave.



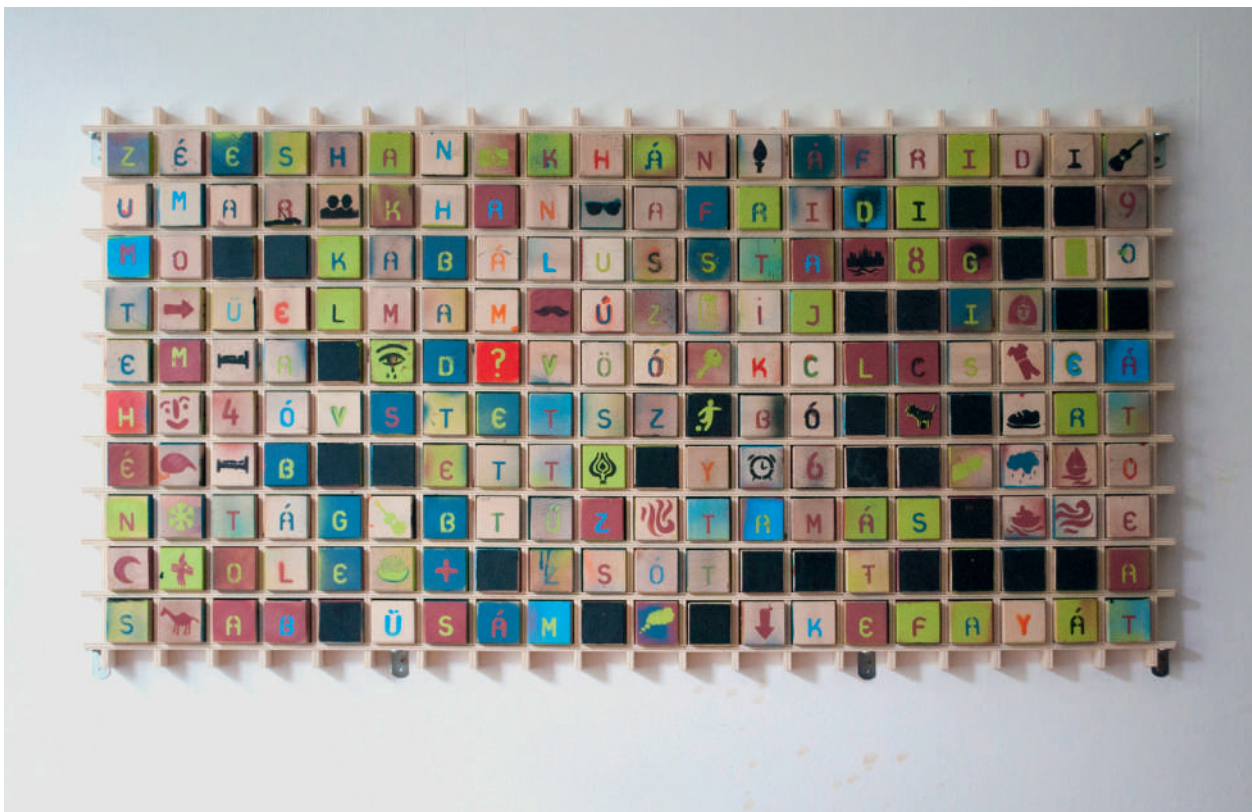
Veronika Řandová, Fakulta umění a designu Ústí nad Labem, Česká republika.



Ádám Török, Alkalmazott Művészeti
Intézet, Sopron, Magyarország.



Sára Gulyás, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Budapest, Madarsko.



Ágnes Jekli, Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Budapest, Madarsko.

Pozitívnou skutočnosťou je každoročné zastúpenie nielen prác magisterských, ale aj bakalárskych, čo svedčí, že kvalitná práca môže vznikať takmer kedykoľvek počas štúdia a dobrá bakalárska práca je dôkladom správneho pedagogického vedenia a prísľubom zaujímavých magisterských prác v budúcnosti.

Medzinárodná prehliadka G4 vznikla v roku 2009, aby sme vytvorili platformu, kde sa môžu konfrontovať študentské a pedagogické prístupy štyroch susedov. Platformu, ktorá rezultuje do výberu to najlepšie, čo sa za ostatný rok v študentskom dizajne udialo. Vznikol tak priestor na uvedomenie si rozdielov a identických prvkov slovenskej, českej, maďarskej a poľskej „školy“. Dlhodobým sledovaním mladej dizajnerskej scény chceme zistiť našu konkurencieschopnosť v európskom, či aspoň platonicky vo svetovom dizajne a zároveň hľadať regionálne a možno – bez nacionalistického podtextu – národné špecifiká a hodnoty, ktoré do dizajnu prinášame. Pokúšame sa sledovať smer, ktorým sa stredoeurópsky mladý dizajn a dizajnéri/dizajnérky uberajú a aké môžu byť naše očakávania do budúcnosti. *Katalóg V4* dizajnu môže byť aj motiváciou pre študentskú výmenu a pre záujemcov o štúdium dizajnu, portfóliom škôl a prístupov, vďaka ktorému si môže nájsť tu správnu pre seba. Do akej miery a či vôbec sa nám darí naplňovať naše zámery musia (objektívne) posúdiť iní, no za štyri roky sme predstavili 160 najzaujímavejších záverečných prác, ktoré sme do prehliadky vybrali spomedzi 800 prihlásených. ■



Agata Matlak-Lutyk, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Poľsko.

„Křídla
dětlov

Učí

koňá

žrať

kôr-u!“

Malá retrospektíva grafického dizajnu z Fakulty umení v Košiciach



Text Zdeno Kolesár

Foto archív Katedra dizajnu FU TU Košice

Po zásadných spoločenských zmenách sa v deväťdesiatych rokoch uplynulého storočia na Slovensku rozrástla základňa dizajnérskeho vzdelávania. Pribudli viaceré stredné a vysoké školy, ktoré rovnomernejšie pokryli naše územie. V minulom roku oslávila Fakulta umení košickej Technickej univerzity spájajúca odbory voľných výtvarných disciplín, architektúry a dizajnu. Od jej počiatkov sa v rámci dizajnérskeho ateliérov výučba zamerala aj na oblasť grafického dizajnu. Vo Výstavnom a informačnom bode Slovenského centra dizajnu Satelit v Hurbanových kasárňach v Bratislave sa od 17. apríla do 18. mája predstavili pedagógovia, doktorandi, absolventi a študenti vizuálnej komunikácie Fakulty umení malou retrospektívou svojej tvorby.

← Samuel Čarnoký: CarnokyType, 2013.

A ROMAN POLANSKI FILM



MUSIC WAS HIS PASSION. SURVIVAL WAS HIS MASTERPIECE.

Katowice
Warszawa
Berlin
Gdańsk
Poznań
Złotów
Płock
Bydgoszcz
Toruń
Częstochowa
Łódź
Kraków
Wrocław
Gdynia
Szczecin
Białystok
Kielce
Legnica
Opole
Rzeszów
Tarnobrzeg
Zielona Góra

ANDRZEJ
BENEFK



SPISOK

Spisok Slovakov v Polsku
ul. Św. Filipa 7, 31-150 Kraków
info@ssp.pl www.ssp.pl

↑ Andrej Haščák: The Pianist, 2010.

↗ Władysław Pluta: Andrzej Bębenek, 2012.

→ Zuzana Marhefková: Spisok Slovakov v Polsku, 2013.

Rozbeh ateliéru grafického dizajnu bol na Katedre dizajnu FU TU Košice späť s pôsobením všestranne zameraného výtvarníka Jozefa Haščáka. Pôsobil na Katedre dizajnu až do svojej predčasnej smrti v roku 2012. Za ten čas sa ateliér grafického dizajnu, v súvislosti s rozšírením zamerania riešených projektov premenovaný na ateliér vizuálnej komunikácie, rozrástol z „chudobného príbuzného“ priemyselného dizajnu na plnoprávnú súčasť vzdelávacieho systému Fakulty umení. V roku 2001 sa do výučby zapojil čerstvý absolvent dizajnerskeho štúdia na VŠVU v Bratislave Andrej Haščák a o päť rokov neskôr sa ku kmeňovým pedagógom zaradil Pavol Rozložník. Renomé odboru ďalej povzniesol medzinárodne uznávaný poľský grafický dizajnér Władysław Pluta, ktorý sa stal garantom dizajnerských odborov Fakulty umení a svoju pozíciu vôbec nebral formálne. Výučba v ateliéroch vizuálnej komunikácie postupne získavala novú dynamiku príchodom vlastných odchovancov. Či už v pozícii asistentov (Linda Marenčíková, Mária Ištvánová, Mária Tokárová) alebo doktorandov (Samuel Čarnoký, Peter Javorík).

Na výstave v galérii Satelit dominovali plagáty, ktoré predstavujú divácky najatraktívnejšiu disciplínu grafického dizajnu. Hovorí sa, že dobrý plagát musí diváka zaujať a odovzdať mu informáciu za pár sekúnd. Má však ambíciu byť aj „obrazom“, pred ktorým sa oplatí postáť dlhší čas tak, ako pred dielami voľného umenia. Tento potenciál naplnili viaceré vystavené diela. Spomenúť si iste zaslúžia typografické plagáty Władysława Plutu, dnes už zahrnuté do základných publikácií o dejinách grafického dizajnu. Pluta ťaží z renomé poľskej plagátovej školy, ale akcentom na razantnú prácu s elementárnou typografiou sa celkom odklonil od jej charakteristického spájania ručne tvoreného obrazu a písma. Ďalší z vystavujúcich pedagógov sa obrazu nevzdávajú, využívajú ho v širokom rozmedzí od fotografie po kresbu a v jeho prepojení s písmom si nachádzajú autentické polohy korešpondujúce s aktuálnymi prúdmi plagátovej tvorby.



Každý vidí túto súťaž len papal,
uvidíš stále prasiatko.

**Tvrdiť, že
alkoholizmus
prispieva ku
genialite,
znamená tvrdiť,
že viac vidí ten,
kto vidí
dvojmo.**



ALICE IN WONDERLAND

CHOREOGRAPHY CHRISTOPHER WHEELDON

ROBEY JAMES LINDSEY CHRISTOPHER WHEELDON
CHOREOGRAPHY CHRISTOPHER WHEELDON
MUSIC BY JAMES LINDSEY
DANCE COMPANY ALICE IN WONDERLAND
20. 11. 2013 STATE THEATRE BUDAPEST WWW.AIXW.COM



← Juraj Vačko: Vianoce 2013.

↖ Martin Fek: Písmo, 2013.

↑ Marie Hudecová, Alice In Wonderland,
divadelný plagát, 2013.

V súbore študentských prác viaceré pútali pozornosť netradičným prístupom. Zuzana Marhefková v plagáte z kolekcie vytvorenej pre Spolok Slovákov v Poľsku „strihovým“ zásahom do konvenčného plagátového formátu vytvorila metaforu spojenia, ale zároveň aj hranice, ktorá delí dva susediace štáty. Študentskú hravosť a humor osvedčil Juraj Vačko. Pred vianočným občerstvom varuje jeho plagát so zlatou fóliou v siluete prasaťa, v ktorej môže patrične „napapaný“ divák vidieť sám seba ako zlaté prasa. Vtipom s jemným apelom k zdravej životospráve sa prezentoval aj Martin Fek v plagáte s rozmazaným textom. „Tvrdiť, že alkoholizmus prispieva ku genialite znamená tvrdiť, že viac vidí ten, kto vidí dvojmo.“ Vážnejší tón reprezentoval plagát Juraja Vačka k holokaustu. Zďiaľky homogénne sivý ako anonymná masa mŕtvych, zblízka však rôznofarebnými pixelmi odkazujúci k individuálnemu osudu každého zo šiestich miliónov zavraždených Židov. Spomedzi plagátov viazaných na oblasť kultúry spomeňme aspoň plagát Lucie Kavečanskej zo súboru pre Štátnu vedeckú knižnicu v Košiciach oceneného v rámci Národnej ceny za dizajn.

Neboli to však len plagáty v širokom zábere od politických, kultúrnych, osvetovo-vzdelávacích a ekologických až po privátnejšie témy, ktoré tvorili obsah výstavy. Ďalšie diela dokumentovali komplexnú orientáciu vzdelávania ateliéru vizuálnej komunikácie na oblasť tradičných printových médií aj na dynamicky sa rozvíjajúce druhy vizuálnej komunikácie nadviazanej na digitálne technológie. Predstavili sa tak aj projekty zamerané na tvorbu kníh, značiek, súdržných riešení vizuálnej identity, reklamnej produkcie, ale aj digitálnych užívateľských rozhraní. Presahy grafického dizajnu do oblasti trojrozmernej tvorby dokumentovali realizácie obalovín a spolupráca na tvorbe produktového dizajnu. A napokon spomeňme aj tvorbu písma, ktorá na Slovensku nemá dlhú tradíciu. Po ojedinelých pokusoch v dávnejšej histórii sa jej až v neskorých deväťdesiatych rokoch minulého storočia začala systematicky venovať mladá generácia dizajnérov na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Zdá sa, že v Košiciach jej vyrastá vážna a žiaduca konkurencia. Práce doktoranda ateliéru vizuálnej komunikácie Samuela Čarnokého a jeho pokračovateľov sú v tomto smere viac ako nádejné.

Ateliér vizuálnej komunikácie košickej Fakulty umení je najmladšou slovenskou vysokoškolskou inštitúciou zameranou na výchovu grafických dizajnérov. Za relatívne krátkych šesťnásť rokov existencie však získal viacero domácich i zahraničných ocenení. Jeho životaschopnosť potvrdila aj výstava v galérii Satelit. ■



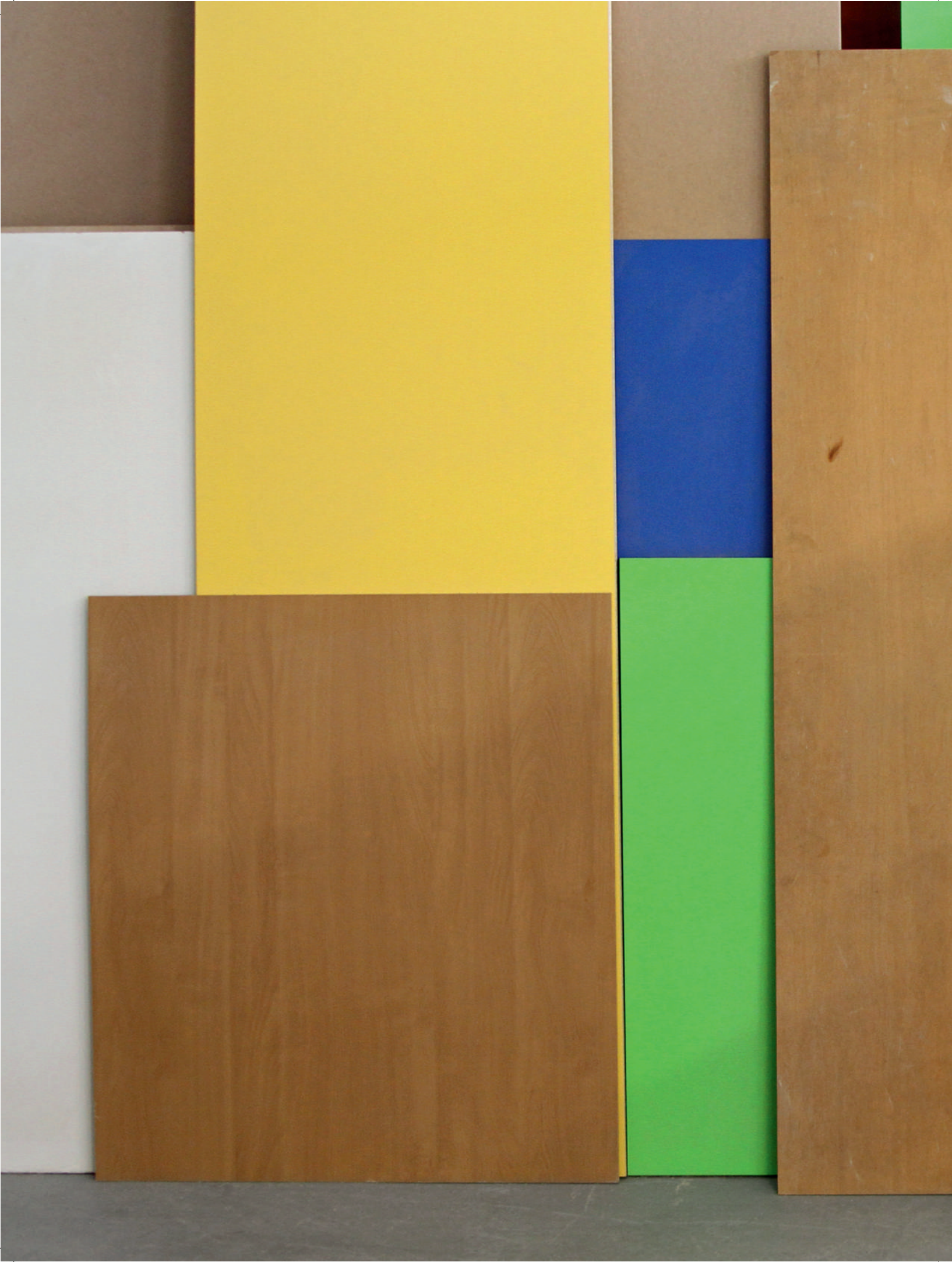
Bienále Brno 2014 o grafickom dizajne, vzdelávaní a školách



Text Lubica Pavlovičová
Foto archív Moravská galéria Brno

26. Bienále Brno 2014 potrvá do 26. októbra.
www.bienalebrno.org

Kurátori tohtoročného bienále v Brne Tomáš Celizna, Adam Macháček a Radim Peško, ktorí v roku 2010 vystriedali v organizačnom výbore bienále Aleša Najbrta, Tomáša Macheka a Alana Zárubu, už počas jubilejného 25. ročníka v roku 2012 zaviedli koncepčné zmeny v jeho obsahu. K najviditeľnejším z nich patrilo zrušenie špecifikácie jednotlivých ročníkov podľa kategórií grafického dizajnu. Tento rok bude bienále venované téme vzdelávania a súťažná prehliadka bude po prvýkrát bez zastúpenia profesionálov – predstaví výber najlepších študentských prác. Na bienále pribudne nový formát: v Miestodržiteľskom paláci bude možné navštíviť tzv. OFF program – *otvorený priestor venovaný workshopom, intervenciám a iným odborovým prezentáciám*. Podujatie prechádza prerodom, ktorý so sebou prináša aj rôznorodé reakcie. To bol aj jeden z dôvodov, prečo sme kurátorov 26. ročníka požiadali o rozhovor.







Tohtoročné bienále prichádza s radikálnou zmenou v zameraní súťažnej prehliadky – rozhodli ste sa vynechať tvorbu profesionálov a cez vybrané práce študentov predstaviť rôzne metódy a ciele vyučovania grafického dizajnu v súčasnosti. Tomuto zámeru sú v prevažnej miere venované aj sprievodné podujatia. Čo vás motivovalo k tomuto kroku? Prečo si myslíte si, že práve edukatívny proces dokáže naplniť poslanie medzinárodnej prehliadky typu brnianskeho bienále?

↓

Tomáš Celizna & Adam Macháček & Radim Peško: Grafický dizajn sa od prvého ročníka bienále v roku 1964 samozrejme podstatne zmenil. Naším zámerom bolo okrem iného tieto zmeny odradiť nielen v samotnom obsahu, ale aj vo formáte a štruktúre. Bienále od svojho začiatku striedalo dve kategórie: kniha a písmo a plagát a firemná identita (s výnimkou 3. ročníka v roku 1968, ktorý bol venovaný výstavníctvu). Myslíme si, že tento formát už nepojme celé spektrum toho, čo chápeme ako grafický dizajn. Súťažná prehliadka dnes už tiež nie je jadrom bienále. Preto sme sa rozhodli tento model v minulom ročníku opustiť a podujatie sme otvorili všetkým formám grafického dizajnu. Z tohto pohľadu bol pre nás 25. ročník zlomový, a umožnil nám nadchádzajúci ročník venovať jednej téme – grafickému dizajnu, vzdelávaniu a školám – a premietnuť toto zameranie do všetkých jeho súčastí.

Vzhľadom na to, že sme všetci traja študovali na školách v rôznych krajinách (ČR, USA, Švajčiarsko, Veľká Británia, Holandsko), a v súčasnosti pôsobíme ako pedagógovia, je nám téma vzdelávania blízka. Našou ambíciou bolo pokúsiť sa ju zmapovať, preskúmať rozmanitosť škôl a prístupov, a prostredníctvom výstav, prednášok a sprievodných programov sa spolu s návštevníkmi zamyslieť nad tým, ako sa grafický dizajn dnes vyučuje, aké sú metódy a prístupy jednotlivých pedagógov či škôl, a do istej miery tým aj postihnúť súčasný stav grafického dizajnu.

Po zverejnení zamerania BB 2014 niektoré osobnosti, ktoré sa v minulosti rôznymi formami zúčastňovali na tejto prehliadke dizajnu, vyslovili obavy, že Bienále Brno môže vylúčením profesionálnej tvorby stratiť dlhoročne budovaný medzinárodný kredit. Máte určite iný názor...

↓

TC&AM&RP: Práce profesionálov sú samozrejme na bienále zastúpené aj tento rok – ale deje sa to cez práce ich študentov, pretože pre rad osobností je pôsobenie na školách neoddeliteľnou súčasťou ich dizajnerskej praxe. Navyše bienále zďaleka nestojí iba na prácach prezentovaných v rámci medzinárodnej prehliadky, ale aj na jeho ďalších zložkách – výstavách renomovaných dizajnérov – pedagógov a trojdenného sympózia, ktoré predstaví osobnosti s blízkym vzťahom ku vzdelávaniu a grafickému dizajnu.

Medzinárodná výberová porota vybrala do súťažnej prehliadky z vyše 2 000 prác asi jednu pätinu. Nenašli sme medzi nimi žiadnu zo Slovenska, iba jednu z Poľska a naopak veľmi úspešné boli napríklad Estónsko, Nemecko, Holandsko, Švajčiarsko a Česká republika. Myslíte si, že tieto krajiny majú v súčasnosti v príprave dizajnérov niečo spoločné?

↓

TC&AM&RP: Medzinárodná prehliadka predstaví takmer 400 exponátov, ktoré vznikli v prostredí škôl v posledných štyroch rokoch, od viac ako 200 autorov z 24 krajín. Prezentované práce odrážajú subjektívny názor výberovej poroty, ktorá zo zaslaných prác vyseletovala podľa svojho uváženia tie najzaujímavejšie. Bolo by teda omylom medzinárodnú prehliadku chápať ako predstavenie toho najlepšieho z grafického dizajnu za posledné 4 roky. Toto sa často zamieňa. Geografické zastúpenie je v prehliadke odrazom mnohých rôznych faktorov, predovšetkým však záujmu o takúto akciu. Samozrejme, viac prác prichádza z krajín, kde má dizajn dlhú tradíciu, svoju rolu zakotvenú v spoločnosti, a kde je mu venovaná pozornosť – čo sa tiež odráža napríklad na počte škôl.





Spríevodná výstava *Vzít si linku na procházku* – výstava o zadaniach vo vyučovaní dizajnu – vznikla podľa vášho námetu v koncepcii Brazíľčanky Niny Paimovej, ktorá v súčasnosti žije v Berlíne a bude prezentovať práce študentov z Bazileja, Lisabonu, Tallinu a Brna, čiže z európskych krajín s odlišnými kultúrnymi tradíciami. Očakávate, že práve tento fakt prinesie rôznorodosť a stane sa prostriedkom ako poukázať na šírku špecifik výučby grafického dizajnu?

↓

TC&AM&RP: Výstava *Vzít si linku na procházku* spracúva tému školských zadaní zo škôl z celého sveta, ich históriu, rôznorodosť či jazyk. Veríme, že práve touto cestou sa dá na tieto špecifiká výučby grafického dizajnu poukázať.

Ďalším sprievodným podujatím bude kniha a výstava *Off-White Paper. On Brno Biennial and Education* (O Bienále Brno a vzdelávaní), ktoré vychádzajú z princípov metódy Isotype, čiže ich podstatou budú rôzne grafické znázornenia, ktoré vyjadrujú vzťahy medzi podmienkami vzdelania grafických dizajnérov (krajina, jej ekonomika, druh školy...) a ich úspešnosťou na posledných prehliadkach na Bienále Brno. Autorstvo patrí kórejskému páru Sulki&Min Choi. Čo je podľa vás hlavným cieľom tohto projektu?

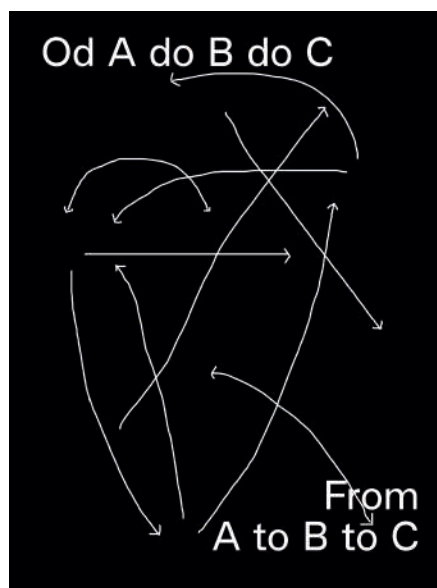
↓

TC&AM&RP: Je to akási sonda, revízia, a analýza posledných piatich ročníkov bienále – príležitosť porovnať fakty, ktoré je možné vyčíslieť, pokus o zostavenie akejsi mapy faktorov, ktoré grafický dizajn a grafického dizajnéra buď priamo či nepriamo ovplyvňujú a vlastne nastavujú. Ako sami autori poznamenali, dopredu je veľmi ťažké odhadnúť, do akej miery bude výsledok vypovedajúci, a či z nimi zostavených štatistík bude možné vyvodiť nejaké závery. Sulki & Min svoju prácu na tejto publikácii zhrnú v rámci sympózia.

Vaše ďalšie zadanie, v tomto prípade pre Francúza Rudyho Guedja vzniklo v súvislosti s esejou Thierryho de Duveho *Keď sa forma stane postojom – a ďalej* (1994), ktorá sa zamýšľa nad charakterom vzdelávania na výtvarných školách v rôznych obdobiach. Prečo ste sa rozhodli využiť práve tento text?

↓

TC&AM&RP: Zadanie pre Rudyho znelo jednoducho: vizuálne spracovať históriu grafického dizajnu na stenách Átria Moravskej galérie. Autor pri svojej práci prešiel rad materiálov, medzi nimi i text *When Form has become Attitude – And Beyond* (1994), ktorý sa považuje za jeden z kľúčových textov o vzdelávaní na výtvarných školách za posledných dvadsať rokov. Rudy mal celkom voľnú ruku a teší nás, že bienále týmto spôsobom generuje nielen samotné výstavné projekty, ale aj rad odkazov na materiály a publikácie súvisiace s grafickým dizajnom. Otázkou, z čoho grafický dizajnér čerpá a aké sú jeho zdroje, sa cielenne zaoberá projekt *Študovňa*. Tá predstaví prvý vklad publikácií do novo vznikajúcej sekcie knižnice Moravskej galérie venovanej grafickému dizajnu, a je akousi mapou referencií prizvaných autorov odrážajúcou mnohotvárnosť praxe súčasného grafického dizajnu.



Ďalší projekt pripravený na tohtoročné bienále s názvom *Furnitures* skúma školy z iného pohľadu: v priestoroch galérie budú vystavené nábytky, ktoré boli súčasťou vybavenia výtvarných škôl v rôznych obdobiach.

↓

TC&AM&RP: K zamysleniu nad vplyvom prostredia a vecí, ktorými sa denne obklopujeme, vplyv na formovanie vlastných názorov a pohľadov na svet, nás priviedla naša osobná skúsenosť z pôsobenia na rôznych školách po celom svete. Výstava *Furnitures*, voľne prechádzajúca priestormi celého bienále, sa zameriava na súvislosť školského prostredia a výučby prostredníctvom ukážok nábytku a iných trojrozmerných predmetov, ktoré dizajnéri navrhli pre svoje školské ateliéry. Školský mobiliár reflektuje pedagogické prístupy a študijné postupy a zároveň je aj manifestáciou názoru na všeobecnú úlohu a poslanie dizajnu. Originály alebo repliky nábytku Wolfganga Weingarta, Maxa Billa, Hansa Gugelota a Paula Hildingera, Gerrita Rietvelda a ďalších budú vystavené vo všetkých častiach výstav s rešpektom k ich pôvodnej funkcii a použitiu.

Súčasťou bienále je aj výstava *Our Art* laureátov Grand Prix Bienále Brno z roku 2012, zároveň významných osobností svetového grafického dizajnu holandského štúdia Mevis & van Deursen, v kurátorskej koncepcii Švajčiara Moritza Künga, a výstava Rostislava Vaňka, ktorý sa predstavuje v rámci výstavného radu *Osobnosti českého grafického dizajnu*. Čo podľa vás tieto osobnosti spája a čo odlišuje?

↓

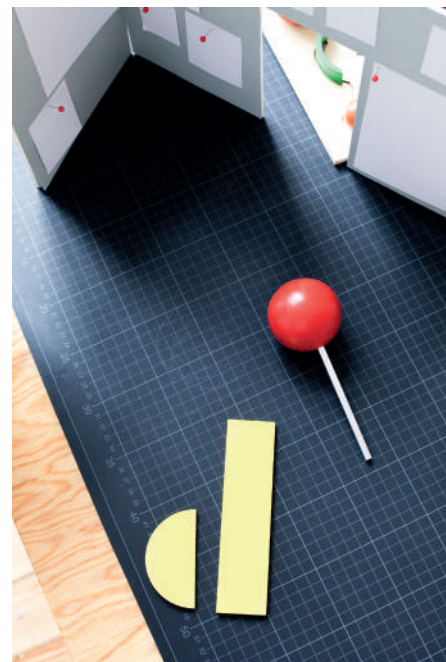
TC&AM&RP: Tieto osobnosti sú aktívnymi dizajnérmi a zároveň pedagógmi s dlhoročnými skúsenosťami. Linda van Deursen je vedúcou ateliéru grafického dizajnu na Gerrit Rietveld Academie v Amsterdame a okrem iného pôsobí aj na Yale University School of Art v New Haven, Armand Mevis vedie Werkplaats Typografie v Arnheme, a Rostislav Vaněk je vedúcim ateliéru grafického dizajnu a vizuálnej komunikácie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Prahe. Našou snahou bolo zostaviť tento ročník bienále tak,

aby na seba jednotlivé zložky nadväzovali alebo dokonca reagovali, a návštevník tak medzi nimi mohol nachádzať a objavovať vlastné súvislosti. Výstavy Mevis & van Deursen a Rostislava Vaňka tak predstavujú tvorbu pedagógov, ktorých študenti sú čiastočne zastúpení v medzinárodnej prehliadke.

Ako uvádzate na webovej stránke bienále, Miestodržiteľský palác bude až do konca podujatia otvoreným priestorom pre workshopy, intervencie a projekty spojené s grafickým dizajnom. Máte už predbežnú predstavu o tom, kto sa zúčastní alebo je tento projekt predovšetkým výzvou/prieskumom o mladom dizajne?

↓

TC&AM&RP: *OFF Program*, celkom nová súčasť bienále, vo svojej rozmanitosti tvorí protíváhu „oficiálnym“ kurátorským počinom, a poskytuje tak priestor tým projektom grafických dizajnérov, ktoré sa svojou podstatou tak trochu vymykajú klasickým formám prezentácie. Ukazuje na ich schopnosť iniciovať vlastné aktivity bez impulzu zadávateľa. *OFF Program* predstaví približne 26 projektov rozdelených do dvoch semestrov, pripravených dizajnérmi z Českej republiky, Chorvátska, Francúzska, Talianska, Maďarska, Nemecka, Holandska, Nového Zélandu, Spojených štátov, Švajčiarska a Veľkej Británie. Aktuálny program nájdete na webe Bienále Brno: www.bienalebrno.org/cs/OffProgram ■



Marseille Modulor

– druhá šanca
pre Corbusierovo
stredozemné viridárium

Text Nina Gažovičová

Foto Fondation Le Corbusier,

Studio ORA-İTO, Studio ORA-İTO & Daniel Buren





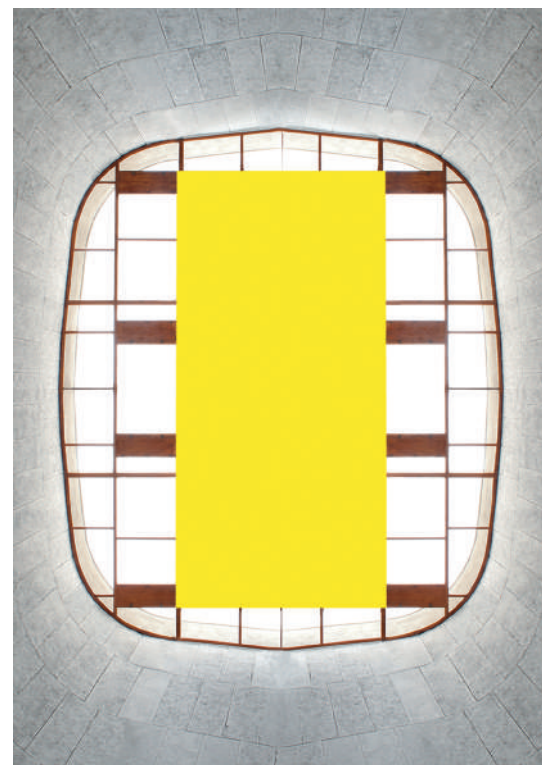


Najväčšie francúzske prístavné mesto Marseille sa minulý rok z pochopiteľných dôvodov ocitlo v širšej pozornosti našej kultúrnej verejnosti. V bohatom oficiálnom programe realizovanom počas trvania prestížneho titulu Európske hlavné mesto kultúry sa tak trochu neprávom stratila pozoruhodná iniciatíva významného marseillského rodáka Ita Morabita (1977), v súčasnosti známeho pod umelecko-obchodným pseudonymom ORA-ĽTO (*Designum* 6/2013). Popredný francúzsky dizajnér v júni minulého roka slávnostne sprístupnil nové umelecké centrum MAMO (Marseille Modulor), situované na streche ikonického bytového komplexu Cité Radieuse, jednej z najvýznamnejších pamiatok svetovej modernistickej architektúry. Le Corbusierovo dedičstvo, jeho nadčasové architektonické poslanstvo a výnimočný socializačný program sa ukázali ako jeden z mála (vyšších) princípov, pred ktorým kapituloval inak nespútaný (francúzske médiá občas používajú menej eufemické adjektívum drzý) ORA-ĽTO. K revitalizácii terasy pristúpil s nečakanou pokorou a dôslednosťou. Vzdal sa akýchkoľvek osobných intervencií, autorského predvážania, program obnovy nekompromisne podriadil pôvodnej Corbusierovej vízii. Renovovaná a znovuoživená terasa je tak vyjadrením jeho najhlbšej úcty, poctou mimoriadnemu architektovi, výnimočnej stavbe, ale rovnako aj príkladným iniciačným počínom pre nastupujúcu generáciu francúzskych dizajnérov.

Aktuálne

321 z 294 000

Češť, radosť, pýcha. Týmito slovami, 14. októbra 1952, presne päť rokov od polozenia základného kameňa (14. 10. 1947), uviedol svoju inauguračnú reč Le Corbusier, keď „*Unité d'Habitation de Grandeur Conforme*“ odovzdával francúzskemu ministerstvu obnovy a územného plánovania. Ako poznamenal vo svojom úvodnom prejave, išlo o historicky prvý príklad moderného bývania, ktorý inicioval a bez zásahov a regulácií financoval (francúzsky) štát.¹ V ťažkých povojnových rokoch, v čase keď Francúzsko ochromila vážna bytová kríza, bol v relatívne krátkom čase po oslobodení, ešte v septembri roku 1945, spustený vládny program výstavby nových bytových jednotiek I.S.A.I. (Immeubles sans affectation individuel). Prvý francúzsky minister obnovy a územného plánovania Raoul Dautry oslovil v auguste 1945 Corbusiera s možnosťou realizovať jednu z nich, bytový komplex v Marseille.² Dôvodom pre takúto rozsiahlu, štátom koordinovanú a financovanú podporu bola potreba regulovať trh a zabezpečiť kvalitu pri požadovanej finančnej nenáročnosti, v čase keď hrozila hromadná a divoká výstavba bez akejkoľvek kontroly. Od Corbusiera minister očakával relevantnú štúdiu prototypu, ktorý by sa dal v budúcnosti použiť ako vzor pre „ľudové bývanie“.



Daniel Buren: *Défini, Fini, Infini*. Tohtoročný výstavný projekt predstaví sedem monumentálnych diel, ktoré pre MAMO in situ realizoval Daniel Buren. Výstava potrvá do 30. septembra 2014. MaMo, Marseille, 2014. © Studio ORA-ĽTO & Daniel Buren.

¹ Le Corbusierov inauguračný prejav je v plnom znení publikovaný (Boesinger, 1953, s. 191).

² Dátum oficiálnej štátnej objednávky je 27. december 1945, neoficiálna ponuka je datovaná augustom 1945.



Napriek náročným administratívnym podmienkam – v období nestabilnej štvrtej republiky sa počas projektovej prípravy a výstavby *Unité* vystriedalo šesť ministrov a desať vlád – štvavej kampani kolegov architektov proti dokončeniu stavby, finančným problémom súvisiacim s viacnásobným zvyšovaním pôvodného rozpočtu a dlhodobému odmietavému postoju samotných Marseillčanov, ktorí betónovému bloku nepovedali inak ako *l'immeuble de Fada* (dom blázna), sa napokon stavbu podarilo dokončiť. Aj napriek významnému sociálnemu rozmeru a rozhodujúcim inováciám v početných oblastiach (náročná konštrukcia, premyslené zasadenie budovy a jej orientácia (os západ – východ, kompletné uzatvorenie na sever vzhľadom na častý mistrál – silný, studený severozápadný vietor),³ využitie betónu v dovtedy nepoznanom rozsahu, premyslené usporiadanie a využitie priestoru na bývanie, rozvrhnutie vstavaného nábytku, komplexná klimatizácia budovy, kalkulácia zaslňenia – dômyselný systém slnolamov a i.), bola dlhodobá spochybnosť opodstatnenosť tejto realizácie a prirodzene, pri toľkých technologicky náročných inováciách aj zaradenie do pôvodného, sociálneho programu I.S.A.I. Je pravdou, že *Unité* predstavovala zanedbateľný zlomok, 321 bytových jednotiek, z celkového počtu 294 000, ktoré boli v rámci plánu obnovy po oslobodení vo Francúzsku realizované.⁴ Pri toľkej pozornosti a finančnej benevolentnosti zo strany štátu⁵ bolo prirodzené, že tento experiment laická i odborná verejnosť prijímala s vážnymi výhradami.⁶

Pre Le Corbusiera predstavovalo toto vládne zadanie jedinečnú príležitosť konkretizovať idey, ktoré ako architekt rozvíjal vo svojej tvorbe, ale aj teoretickej reflexii takmer tridsať rokov. Zároveň to bola možnosť syntetizovať štyri mimoriadne dôležité aspekty uvažovania, ktoré zároveň predstavujú štyri kľúčové momenty marseillského komplexu – novátorská koncepcia bývania, náročná a inovatívna technická realizácia, dôsledný sociálny výskum a celkovo priekopnícky prístup k urbanizmu. Všetky štyri východiská pritom v *Unité* spája trvalo dvojdomé uvažovanie o hľadaní ideálnych riešení pre kolektívne, ale zároveň aj individuálne potreby jednotlivca. Aj keď sa spätne Corbusierovi vyčítala prílišná „kolektivizácia“ súkromného priestoru, on sám nikdy nenadradoval to spoločné nad súkromné. V jednej z poznámok venovaných marseillskej realizácii píše: „Všetko, čo jednotlivec zvládne sám, nenúťme ho robiť kolektívne. Kolektív nastupuje v momente, keď jedinec zlyháva“.

Naopak, *Unité* bolo postavené a od začiatku koncipované výhradne pre človeka – jednotlivca, individuum; navyše v ľudskej mierke – antropometrický systém Modulor, ktorý Corbusier vypracoval medzi rokmi 1942–1950 našiel práve v tejto realizácii svoje prvé uplatnenie. Pôdorysy izieb, ako aj organizácia ich vnútorného zariadenia (spolupráca s Charlottou Perriandovou) boli špeciálne dimenzované vo vzťahu k ľudskému telu, všetko vo výnimočne dôslednej organizácii. Jednou z hlavných inšpirácií pri uvažovaní o usporiadaní bytových jednotiek boli spomienky na kartuziánsky kláštor Certosa di Firenze, ktorý Corbusier navštívil v rokoch 1907 a 1911. Kartúza ako väčšina kláštorných komplexov pozostávala z troch samostatných jednotiek – jasne definovaných a oddelených priestorov: obytnej časti (hlavný kláštor s mníšskymi celami); komunitných priestorov (chrám, kaplnky a refektórium – spoločná jedáleň) a pracovných priestorov (kláštorná záhrada, hospodárske objekty). Prostredníctvom viacerých kresieb, zápiskov a textov sa Corbusier opakovane zmieňoval, že práve táto konfigurácia hrala rozhodujúcu úlohu v jeho koncepcii marseillskej jednotky.

- 3 Unité d'habitation je situované v 3,5 hektárovom parku. Dĺžka 165 m, šírka 24 a výška 56 metrov. Budova poskytuje 337 apartmánov (čísla sa v jednotlivých zdrojoch líšia), celkovo 23 rôznych typov – od jednotiek pre singles či bezdetné páry, až po veľké rodiny s 3 až 8 deťmi, pričom tieto sa mohli podľa potreby obmieňať.
- 4 Tieto počty uvádza vo svojom prejave Eugène Claudius-Petit, francúzsky minister obnovy. Prejav publikovaný (Jenger, 2002, s. 145).
- 5 Predpokladané náklady na stavbu v roku 1947 predstavovali 353 miliónov frankov, a čas trvania výstavby jeden rok. Pri záverečnom audite v roku 1955 boli celkové náklady vyčíslené na 2 800 miliónov frankov, stavebné práce trvali 60 mesiacov.
- 6 K problematike pozri archívne dokumenty, listy a výňatky z dobovej tlače citované v publikácii Jeana Jengera: *Le Corbusier. L'architecture pour émouvoir*. Paris : Gallimard, 2002, s. 142-145.
- 7 Pozri manifest moderného urbanizmu, hlavný dokument kongresu – Aténsku chartu, ktorú Le Corbusier vydal roku 1943.
- 8 Le Corbusier venoval mimoriadnu pozornosť rastlinám a ich umiestneniu. V skiciach presne pomenoval kde a aké druhy stromov a kríkov majú byť osadené. Pre park, v ktorom je Unité situované, navrhol palmy. Na terase pri divadle to boli araukárie, k bazéniku vybral citrónovníky a pomarančovníky, popínavé pieprovníky, olivovníky a cyprušteky. Všetky použité kríky, mali pochádzať výhradne z Azúrového pobrežia.
- 9 Pozri poznámku č. 130 z decembra 1950 (*Le Corbusier Sketchbooks 2. 1950 – 1954, 1981*).
- 10 V pôvodných plánoch sa na tomto podlaží rátalo s komplexnými zdravotníckymi službami – service santé – operačnou sálou, izbami pre chorých, stálou lekárskou službou... Pri jednej z početných a opakovaných úprav sem na príkaz ministra musel Corbusier tesne pred dokončením umiestniť predškolské a školské zariadenia.



Aj v Cité Radieuse, podobne ako v kláštorom komplexe, mal byť „solitérny“ život jednotlivca vyvažovaný chvíľami strávenými s komunitou. Aj v tomto „vertikálnom meste“ mali ľudia združovať kolektívne aktivity a sledovanie spoločného záujmu. V Corbusierových predstavách bola ideálna komunita prakticky totožná s jeho predstavou organizácie ideálneho bývania. Práve jeho architektonické dielo ako „formálna deklarácia privátneho a komunálneho šťastia“ malo byť zárukou spokojného a bezstarostného života. V tomto nepripúšťal žiadne kompromisy, bol presvedčený, že život v jeho stavbe – v samostatnom betónovom meste, bol zárukou harmonického a efektívneho života (z telesnej, ale aj duchovnej stránky). Jeho 1 600 obyvateľov tu malo príležitosť spoločne žiť, pracovať, kultivovať myseľ a telo a cirkulovať. Napĺňať štyri kľúčové funkcie, ktoré v tomto poradí a hierarchii nastolil a v Aténach na kongrese venovanom téme funkčnosti mesta schválil CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne).⁷

Stredozemné viridárium

Rozhodujúci prvok v pôvodnom, sociálnom programe marseillskej bytovky predstavuje rozľahlá strešná terasa, ktorá je všeobecne považovaná za významný architektonický akcent celého komplexu. Ak by sme o nej uvažovali v načrtnutých intenciách, terasa by bezpochyby bola rajským dvorom, pravouhlou, uzatvorenou kláštorňou záhradou – *viridárium*,⁸ miestom oddychu a rozjímania, ktoré sa otvára k nebu a je ohraničené ambitom. Podobne, marseillskú terasu po obvode lemuje bežecká dráha, resp. promenáda poskytujúca spektakulárne výhľady na okolité hory a more. Pocit izolovanosti od okolia ešte viac umocňuje parapet, ktorý terasu pozdĺžne uzaviera a je vysoký presne tak, aby zakrýval mestské či industriálne prvky, ale neclonil prírodu. Človek tak na streche ostáva osamotený, zovretý medzi oblohou a morom, neustále konfrontovaný s nádherou stredozemnej krajiny a jej širokého horizontu. Na streche je umiestnených niekoľko samostatne stojacich, no vzájomne premyslene kompozične prepojených jednotiek, ktoré svojimi skulpturálnymi kvalitami vizuálne korunujú monumentálny obytný blok. Terasa v pôvodných Corbusierových plánoch mala slúžiť ako miesto stretávania sa obyvateľov a plnila tri základné funkcie – poskytovala komunálny, či skôr komunitný priestor na spoločné kultúrne vyžitie a trávenie voľného času, športové aktivity a starostlivosť o deti. Už v poznámkach však Corbusier počítal aj s návštevami turistov. Rozvrhol presný plán turistického okruhu s viacerými strategickými bodmi – návštevníci nemali narúšať pohodu domácich obyvateľov, mali mať však zaručený dobrý prístup k výhľadom na samotnú terasu i okolie.⁹

V závislosti od týchto funkcií môžeme terasu rozdeliť na tri hlavné časti – na severnej strane, v mieste, kde scenéria neposkytovala ohromujúci výhľad, Corbusier situoval samostatnú stenu (v podstate funkčný vetrolam), s tromi stupienkami – schodíkmi či lavicami. Vzniklo tak plenérové divadelné auditórium – miesto na verejné vystúpenia či avantgardné performancie, bez ďalšej potreby kulis či dodatočných výdavkov. Nachádza sa tu ešte vetrací komín a dlhý, obvodový vstavaný kvetináč. Centrálne lokalizovaný športový sektor tvoria rozľahlá budova telocvične, samostatne stojaca prezliakáreň so sprchou a voľný priestor na cvičenie gymnastiky. Tu sa nachádza masívna výtahová veža so vstupom na menšiu visutú terasu so vstavanými betónovými stolmi a dve protiahlé *soláriá* – priestranstvá určené na opaľovanie, ktoré sú situované na západnom a východnom obvode terasy, ako aj visutá vyhliadková rampa – balkón. Južná časť, ktorá je rampou spojená s posledným, 17. poschodím¹⁰ je vyhradená pre deti. Je tu budova škôlky a jasli týčiaci sa na pilótach nad malým bazénikom a druhý vetrací komín. Príľahlý detský kútik sa otvára smerom ku škôlke. Je situovaný v rohu terasy, kompletne oddelený od okolia obvodovým múrom, ktorý zároveň slúži ako kompaktné ihrisko – sú tu vstavané rampy, v stene integrované preliezačky, naklonená rovina, betónové napodobeniny skál (ktoré vizuálne korešpondujú so skalným masívom v pozadí), všetko určené na lezenie a hranie. Celú terasu obopína obvodová trisťmetrová bežecká dráha, dnes využívaná najmä ako promenáda pre návštevníkov.

Táto svojbytná strešná (betónová) krajina, ktorá je vo svojej podstate akousi modernistickou alternatívou či variantom prírody, dokonale manifestuje Corbusierovo poslanstvo o novom bývaní a dokladá význam pragmaticky vytýčenej, všestrannej starostlivosti o deti a dospelých v tejto urbánnej komunite. Je nielen odpoveďou na spoločné potreby, platformou pre aktivity rozvíjajúce kultúru tela a ducha, či priestorom na meditáciu. Táto kolosálna skulptúra, veľká „betónová freska“ (Jenger, 2002) je najmä vizuálne pôsobivým manifestom Corbusierovej myšlienky o sociálnom bývaní *habitat social*, architektonickým imperatívom krásy, harmónie a funkčnosti.



Portrét ORA-ĪTO. © Mathieu Colin.

Klapka dva

Napriek všetkým superlatívom musíme pripomenúť, tak ako to zdôrazňuje Jean Jenger,¹¹ že z hľadiska sociálneho programu noví obyvatelia *Unité* nie celkom adekvátne reagovali na dostupné vymoženosti. Vážnym narušením originálneho programu či doslova zlyhaním Corbusierovej koncepcie sa stal veľmi rýchly predaj bytov do súkromného vlastníctva.¹² V januári 1953 si jeho obyvatelia vytvorili asociáciu a v máji 1954 sa *Unité* stala štandardným spoločenstvom spoluvlastníkov. Komunálne služby a zariadenia však nefungovali, resp. fungovali zle. Obchody vo vnútornej ulici boli nedostupné pre záujemcov „zvonka“ a v podstate zápasili s ťažkosťami o prežitie. Rovnako aj telocvičňa na streche budovy prešla rýchlo do súkromných rúk. Aj keď v pôvodnej Corbusierovej vízii mala strecha slúžiť všetkým obyvateľom ako miesto na spoločné športové a spoločenské aktivity, onedlho po jej sprístupnení iba zlomok z tých, čo platili povinný „členský“ poplatok, telocvičňu aj reálne využívali. Spoluvlastníci, teda najmä väčšina, ktorá priestor nevyužívala, bola unavená z nekonečnej údržby objektu a telocvičňu vzápätí sprivatizovala.

To vysvetľuje fakt, ako je možné, že v roku 2010 mohla byť jej budova ponúknutá na predaj. A práve vtedy sa začala písať nová kapitola v histórii *Unité d'habitation*. ORA-ĪTO na pozoruhodnú príležitosť okamžite reagoval, prirodzene nebol jediný. Na získanie potrebnej hotovosti predal dokonca svoj parížsky apartmán, ako aj všetky umelecké diela a starožitné predmety zo svojej zbierky. Pre svoj zámer sa mu navyše podarilo získať podporu spoločenstva vlastníkov – ako jeden z mála potenciálnych kupcov dôsledne presadzoval rekonštrukciu objektu a jeho uvedenie do pôvodného „corbusierovského“ stavu. Pritom priznáva, že keď telocvičňu kúpil, nemal konkrétnu víziu jej využitia. Pôvodne ju ani neplánoval sprístupňovať verejnosti. Časom však pochopil, že si nemôže tento architektonický klenot ponechať na osobné užívanie. Bolo by to hrubé narušenie pôvodnej Le Corbusierovej koncepcie, nerešpektovanie jasne definovaného testamentu. ORA-ĪTO svoj profesionálny a súkromný život dlhodobo delí medzi Paríž a Marseille. Naplnenie zmysluplnej funkcie získaného priestoru preto vnímal aj ako občiansku povinnosť, chápal ju ako splatenie dlhu mestu, z ktorého pochádza a do ktorého sa pravidelne vracia. Tak sa postupne vykryštalizovala myšlienka na vytvorenie medzinárodného umeleckého centra, ktoré by poskytovalo priestor na široké spektrum aktivít súčasných domácich a svetových umelcov, dizajnérov a architektov.

Po takmer šesťdesiatich rokoch užívania bola terasa aj s príslušnými objektmi v zúboženom stave – zanedbaná, zdevastovaná neodbornými stavebnými úpravami a zásahmi. Pôvodne homogénny povrch betónových plôch bol časom značne zvetraný, najmä vplyvom slaného morského vzduchu. Cité Radieuse je pochopiteľne francúzska národná kultúrna pamiatka. Budova telocvične bola klasifikovaná ako športový klub, jej funkcia bola zo zákona nemenná. O plánovanej zmene užívania z účelového športoviska na umelecké centrum museli v referende rozhodnúť vlastníci bytov. Rozhodujúcim faktorom, ktorý pomohol schváliť projekt, bolo odobrenie tejto aktivity Nadáciou Le Corbusier. S jej podporou ORA-ĪTO potom inicioval kampaň za kompletnú renováciu terasy, ktorú obyvatelia komplexu a spoluvlastníci v hlasovaní následne podporili.



Prvoradou a najnáročnejšou úlohou samotnej rekonštrukcie bolo, rešpektujúc originálne Corbusierove plány a dobové fotografie, odstránenie dodatočnej dostavby, postavenej niekoľko rokov po dokončení bloku na pôvodnej terase solária, tesne pred fasádou telocvične. Keď bolo v roku 1986 Cité Radieuse vyhlásené za historickú pamiatku, stal sa automaticky pamiatkovo chráneným aj nepôvodný prístavok postavený koncom päťdesiatych rokov. Nasledovali náročné a zdĺhavé vyjednávania vedené v súčinnosti s Corbusierovou nadáciou, ktorých výsledkom sa napokon stala bezprecedentná zmena zákona a povolenie demontáže tejto sekundárnej konštrukcie. Keď bola budova konečne strhnutá, otvoril sa z južnej fasády telocvične panoramatický výhľad na celé okolie, hory a more. Znovu vyniklo rozsiahle betónové mólo a v pôvodných návrhoch zakreslená umývaňa s prezliekacími boxmi, ktoré boli takmer šesťdesiat rokov obstavané ohydzným prístreškom. Novo odkrytá fasáda telocvične obnažila pozoruhodný akcent – pôvodný mondrianovský dekór, hravý asambláž farebných obdĺžnikov a štvorcov z radu *Matriol*. Nasledovala komplexná renovácia, čistenie a konzervovanie povrchu terasy, všetko s využitím pôvodných dobových technológií a podľa originálnych autorových plánov. V niektorých prípadoch boli dokonca dobudované resp. upravené prvky, ktoré ostali zachované len v Corbusierových plánoch a k ich realizácii v hektickom finále ani nedošlo.

„Čo viac by si človek mohol priať? Čo by mohlo byť silnejšie, ikonickejšie, inšpirujúcejšie či povznášajúcejšie ako táto strešná terasa posadená na oblohe?“ ORA-ĎTO

Po troch rokoch intenzívnych a náročných rekonštrukčných prác a investíciách niekoľkých miliónov eur, ktoré spoločne financovali ORA-ĎTO, spoluvlastníci budovy a francúzsky štát, bola strecha zrenovovaná do pôvodnej podoby. V júni 2013 bolo MAMO sprístupnené verejnosti. Jeho programová koncepcia je definovaná sezónne, aj s ohľadom na fakt, že *Unité* obýva okolo 1 600 stálych rezidentov. V lete, v nápoře turistickej sezóny bude prebiehať výstavný projekt medzinárodného charakteru, v zime sa zasa budú konať menšie lokálne podujatia, expozície, prednášky, kreatívne ateliéry a workshopy v interiéri. Okrem výstavných priestorov pôvodnej telocvične, v ktorej vstupnej časti vznikla nová knižničná časť, je k dispozícii kaviareň, obchod, kníhkupectvo a apartmány pre rezidenčné pobyty umelcov.

Záchrane architektonického monumentu zasvätil ORA-ĎTO nemalé finančné prostriedky a viac ako tri roky svojho života. Dnes túto misiu označuje za svoj najvýznamnejší počin, projekt, na ktorý je vo svojej doterajšej bohatej kariére najviac pyšný. Česť, radosť, pýcha... ■

11 Spracované podľa Jean Jenger: *Le Corbusier. L'architecture pour émouvoir*. Paris : Gallimard, 2002, s. 77.

12 Predaj sa začal realizovať veľmi skoro po inaugurácii komplexu, ešte počas posledných troch mesiacov roka 1952.

Bibliografia:

BOESINGER, Willy (ed.): *Le Corbusier. The Complete Architectural Works. Volume V. 1946–1952*. London : Thames and Hudson, 1953.

CORBUSIER, Le: *La Charte d'Athènes*. Paris : Éditions De Minuit – Points, 1971.

JENGER, Jean: *Le Corbusier. L'architecture pour émouvoir*. Paris : Gallimard, 2002.

Le Corbusier Sketchbooks 2. 1950–1954. 1981. London : Thames and Hudson.

SBRIGLIO, Jacques: *Le Corbusier L'Unité d'habitation de Marseille*. Éditions Parenthèses, 2013.

ORA-ĎTO: *Back to the Future*. Aukčný katalóg. Pierre Bergé et associés. Brusel, november 2011.

Grafický dizajn vo Francúzsku

– medzi kultúrou a umením

Text Sonia de Puineuf

Foto archív Centre national des arts plastiques, Pierre di Sciullo



Pohľad na všetky čísla časopisu Graphisme en France, 1994 – 2013. Centre national des arts plastiques. © CNAP, foto: Y. Chenot.

Grafický dizajn má vo Francúzsku dlhoročnú tradíciu. V krajine, kde už koncom 19. storočia vznikali moderný plagát (Henri de Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha) prerastajúci do originálnych podôb (Paul Colin, Cassandre, Savignac) a kde typografia bola kultivovaná ako ozajstné umelecké remeslo napriek rastúcemu vplyvu priemyslu (Deberny & Peignot), sa dnes kultúrna verejnosť zamýšľa nad mechanizmami fungovania tejto disciplíny.

Tento rok sa v rámci národného podujatia *Grafický dizajn vo Francúzsku 2014* konajú viaceré akcie. Ide predovšetkým o dvadsiate výročie časopisu *Graphisme en France*, ktorého vznik bol iniciatívou Marshe Emanuelovej, vtedy zodpovednej za grafickú misiu na ministerstve kultúry. Časopis vychádza raz ročne, dáva priestor na vyjadrenie sa rozličným osobnostiam (historikom umenia a grafického dizajnu, dizajnérom...) a ponúka úvahy nad problémami, ktorým čelí grafický dizajn z kultúrneho, spoločenského a ekonomického hľadiska. Každé číslo sa nesie v duchu jednej dôležitej témy. V deväťdesiatych rokoch 20. storočia bolo napríklad aktuálnou otázkou rozlíšenie medzi grafickým dizajnom a reklamou, keďže najmä tradícia komerčných plagátov je vo Francúzsku veľmi dlhá a bohatá. S vývojom digitálnych médií sa grafickému dizajnu zjavne podarilo rozšíriť pole pôsobnosti, čo samozrejme neznamena, že sa priamo úmerne rozvinula kvalita jednotlivých diel. Preto už v roku 2002 časopis hlásal ambíciu „vytvorenia grafickej kultúry“ založenej na valorizácii dejín grafického dizajnu a na jeho oficiálnom ocenení štátom. Treba podčiarknuť, že na rozdiel od susedných krajín (Nemecko, Švajčiarsko, Holandsko), vo Francúzsku vtedy už zanikla súťaž o najkrajšiu knihu roka, ktorú sa potom žiaľ podarilo vzkriesiť len na veľmi krátky čas!

V nasledujúcich rokoch časopis *Graphisme en France* vyzýval na vytvorenie archívu grafického dizajnu, alebo aspoň na jeho zviditeľnenie v knižniciach, dokumentačných centrách a v iných inštitúciách, kde sa nachádzajú zbierky kníh, plagátov a ďalších materiálov súvisiacich s grafickým dizajnom. Takisto sa časopis dlhoročne snaží nabádať štátne inštitúcie na nákup diel grafických dizajnérov: od roku 2010 začalo v tomto smere samotné Národné centrum pre výtvarné umenie (CNAU/Centre national des arts plastiques – vydavateľ časopisu) exemplárne podporovať grafických dizajnérov. Samotné povolanie grafického dizajnéra a jeho vzťah s klientelou (od ktorej je grafický dizajn závislý určite viac ako umelci tvoriaci vo voľnej výtvarnej tvorbe) bol analyzovaný v roku 2005 a táto analýza bola prvotným impulzom na vydanie príručky objednávky grafického dizajnu, vypracovanej CNAU a Francúzskou alianciou dizajnérov. Táto príručka, ktorá nedávno vyšla, uvádza vypracované pravidlá, ktoré by mali rešpektovať objednávateľia grafického dizajnu, najmä v kultúrnej oblasti.



Building Paris: Návrhy na vizuálnu identitu podujatia Grafický dizajn vo Francúzsku 2014. Centre national des arts plastiques, 2013.



Vyučovanie grafického dizajnu vo Francúzsku je ďalšou témou, ktorá sa v časopise *Graphisme en France* pravidelne spomína. Je mu napokon venované aj číslo rokov 2008 – 2009, kde z rozličných článkov cítiť najmä obavy o zaradenie grafického dizajnu do kategórie vizuálnej komunikácie v školách umenia, a teda o jeho následne zmiznutie alebo zneviditeľnenie v očiach širokej verejnosti, ba dokonca v očiach samotných študentov umenia. Treba povedať, že vďaka týmto príspevkom sa v posledných štyroch – piatich rokoch mnohé školy umenia zaslúžili o vytvorenie špecifického študijného odboru grafický dizajn. Je to potešiteľné, najmä keď si uvedomíme, že vo Francúzsku naďalej aktívne pracujú ľudia, pre ktorých je grafický dizajn plnohodnotnou umeleckou disciplínou, zaoberajúcou sa nielen grafickou úpravou kníh, plagátov atď., ale i tvorbou písma (Philippe Apeloig, Pierre di Sciullo, Jean François Porchez).

Okrem výročného čísla časopisu *Graphisme en France* ponúkajúceho akúsi bilanciú svojej dvadsaťročnej existencie, sa celý rok 2014 nesie v duchu nadšenia pre grafický dizajn. Múzeum užitočného umenia (Musée des arts décoratifs) v Paríži pripravilo výstavu *Recto/Verso* (21. mája – 9. novembra 2014), na ktorej vystavuje optikou umeleckej tvorby osem súčasných grafických dizajnérov. V Chaumont sa uskutočnil od 17. mája do 9. júna 2014 25. ročník festivalu venovaný grafickej tvorbe a konkrétne plagátu. Tradičné stretnutia typografov *Les Rencontres internationales de Lure*, ktoré inicioval pred šesťdesiatimi rokmi grafik Maximilien Vox, sa uskutočnia posledný augustový týždeň v Lurs-en-Provence. Mnohé iné podujatia (sympóziá, semináre) sú naplánované počas celého roka. Podrobnejšie informácie o podujatiach venovaných grafickému dizajnu vo Francúzsku sú prístupné na webovej stránke <http://www.graphismeenfrance.fr/evenement>, ktorá bola vytvorená pri príležitosti tohtoročných osláv, a ktorá snáď zostane i potom v činnosti ako cenná informačná platforma (hoci možno ľutovať, že funguje len vo francúzštine!).

- ↖ Peter Knapp: Návrh zrkadla pre knihu Marie-Claire Bis. Centre national des arts plastiques. © D. R. / CNAP, foto: D. R.
- ↖ M/M: No Ghost Just a Shell (Pierre Huygue a Philippe Parereno), 2000. Centre national des arts plastiques. © D. R. / CNAP. Foto: M/M. Pierre Huygue a Philippe Parereno odkúpili manga postavičku AnnLee a v spoločnom projekte ju dali k dispozícii súčasným umelcom na vytvorenie videa.

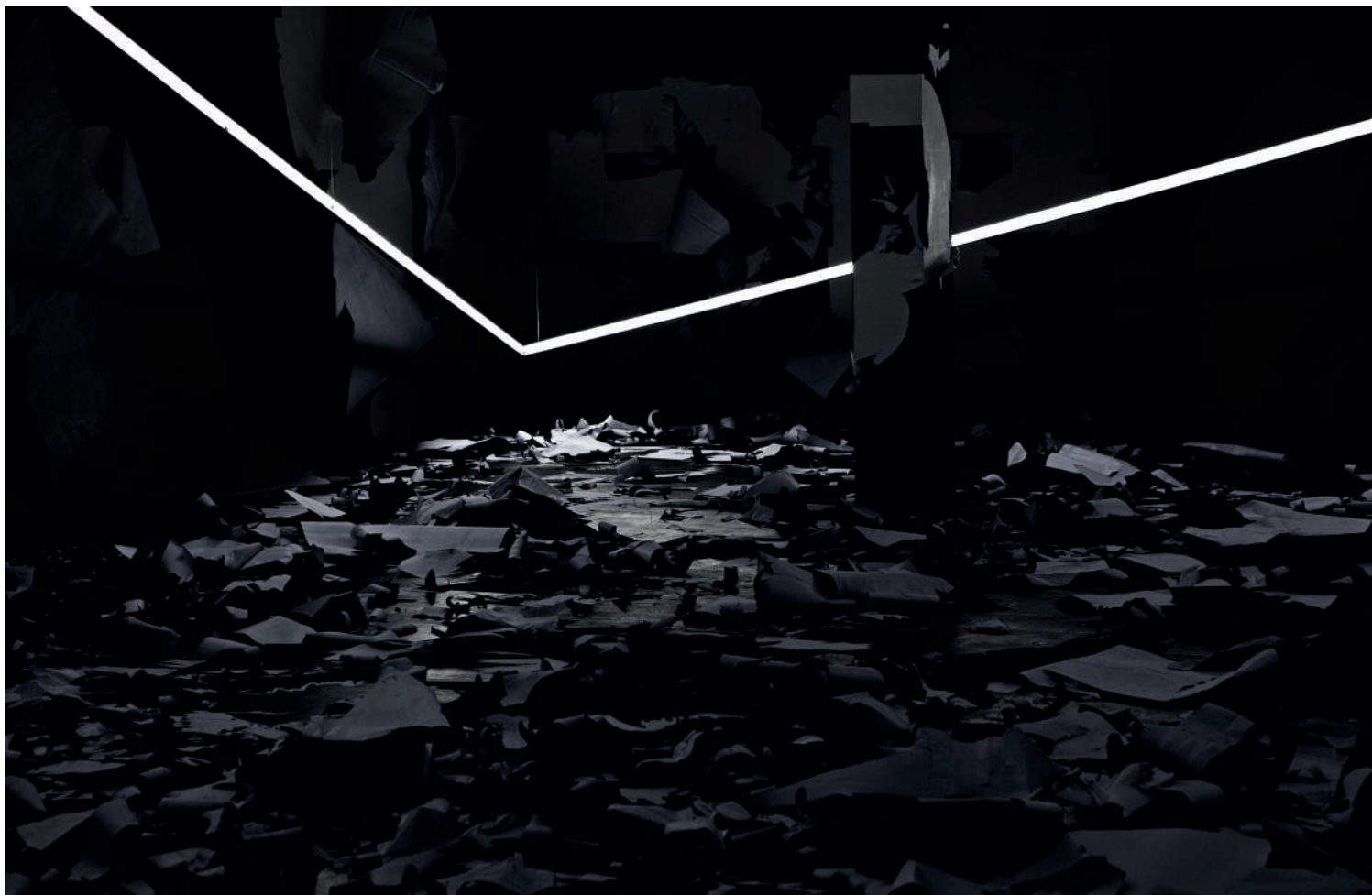


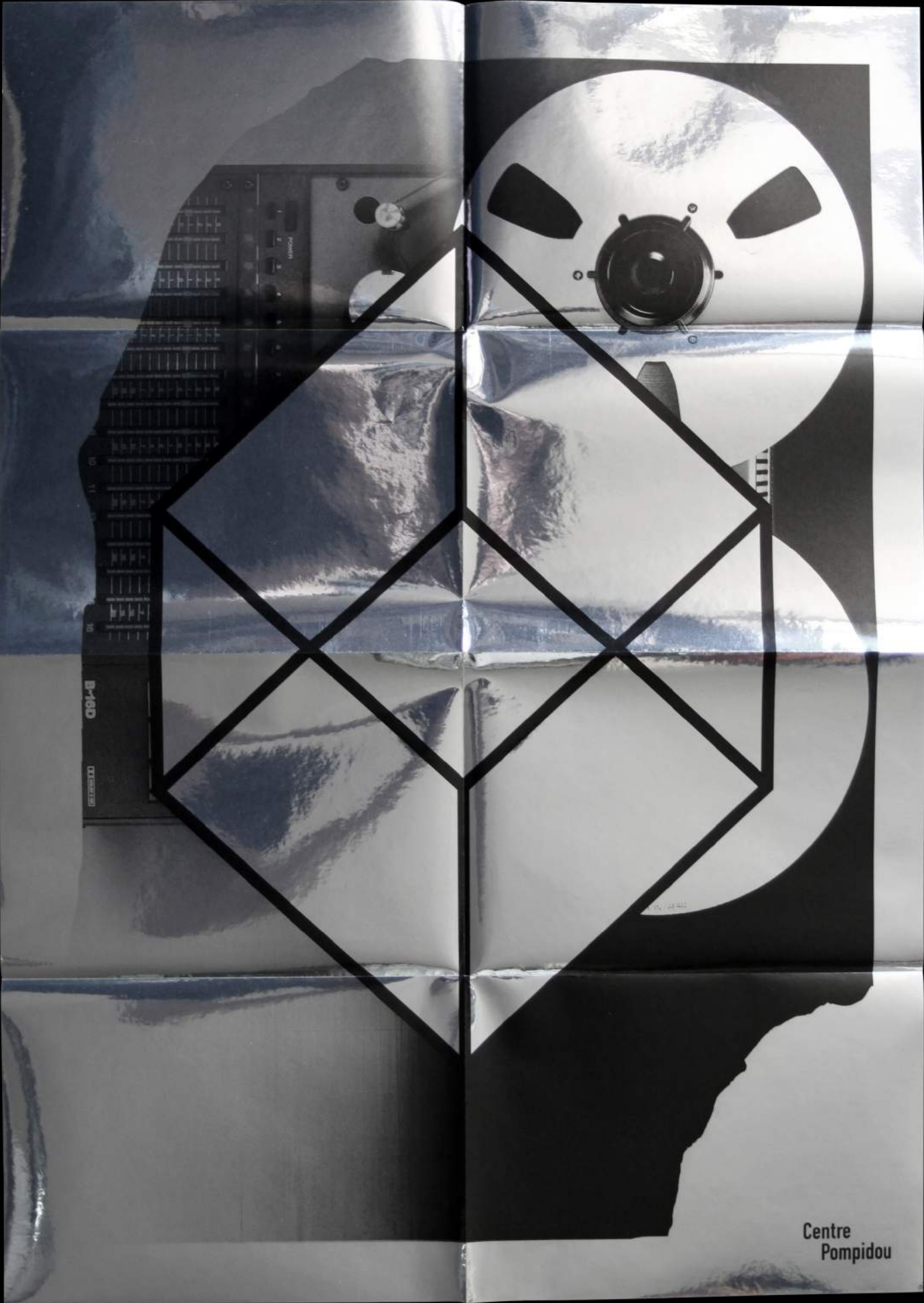
CŒUR en VRAC
RECOUVRANCE
carène



on a ce ver cru
RECOUVRANCE
concevro

Pierre di Sciullo: Generátor anagramov
z Recouvrance, Brest, Francúzsko, 2012.
© Pierre di Sciullo. Typograf a grafický dizajnér
Pierre di Sciullo, ktorý sa zaoberá typografiou
vo verejnom priestore, vytvoril pri príležitosti
inaugurácie v mestskej štvrti Recouvrance
v meste Brest, elektricky trvalú typografickú
inštaláciu, kde písmená slova Recouvrance
permutujú do nových vtipných anagramov.





Centre
Pompidou



Napriek energii vyvinutej niekoľkými vášnivými zástancami grafického dizajnu, ktorí pracujú na dôležitých miestach, sa ešte dnes nedá povedať, že by bol grafický dizajn ako umelecká kategória dostupný širokej francúzskej verejnosti. Venuje sa mu len málo pozornosti v školských osnovách (hoci dejiny umenia – či presnejšie povedané dejiny umení – pred pár rokmi oficiálne vošli do programu francúzskych škôl). Pozoruhodné je napríklad aj to, že výstavy venované grafickému dizajnu prebiehajú na veľmi špecifických miestach: nezaslúžil by si uznávaný umelec ako Philippe Apeloig výstavu v Centre Georges Pompidou (kde sídli Národné múzeum moderného umenia), ktoré organizuje pravidelné (nie vždy kvalitné) výstavy súčasných umelcov a architektov a kde sa vždy hrnú zástupy ľudí? Mohli by sme sa na to opýtať inak: má Apeloigova tvorba bližšie k stoličkám a tanierom alebo k malbám, performanciám a architektúre? Samozrejme, že v *Múzeu užitočného umenia*, kde prebiehala Apeloigova výstava (*Designum 1/2014*) sú návštevníci na grafický dizajn „pripravení“, ale práve v tom je ten problém: pokiaľ sa bude grafický dizajn predstavovať len „pripraveným“ milovníkom umenia, nikdy sa mu nepodari stretnúť široké publikum... Čo je dosť veľká irónia, keď

si napríklad uvedomíme, že Philippe Apeloig vytvoril logá významných francúzskych múzeí (Louvre, Musée d'Orsay). Tieto logá sú samozrejme všetkým známe, ale dopracovať sa k menu nepodpísaného umelca, ktorý ich vytvoril, je pre nezastavenca skutočnou detektívkou. Na nešťastie, nie veľa ľudí to zaujíma... keďže dobrý grafický dizajn je paradoxne ten, ktorý dokáže byť úplne „neviditeľný“, zmysle toho, že nikoho nevyrušuje, nepohoršuje, a len málokterých osvietených užívateľov nadchýna. V súčasnosti, keď je grafická prax (re)formovaná digitálnymi prostriedkami, sa mnohým ľuďom zdá, že len čo si zaobstarajú ten či onen grafický softvér, stanú sa sto-percentnými grafikmi, čo je samozrejme naivná ilúzia. Plávame v mori vizuálnych informácií a naozaj nie všetky možno pomenovať slovom „umenie“. Kultúra je spontánnym výsledkom neorganizovaného spoločenstva, umenie pravdepodobne vecou organizovaných osôb, ktorí aktívne do oblasti kultúry zasahujú. Ale to už je asi iná téma... ■

↑ H5 (François Alaux Hervé de Crécy, Ludovic Houplain): Logorama, 2009. Animovaný film založený na značkách, v roku 2010 ocenený Oscarom za najlepší animovaný krátkometrážny film. Centre national des arts plastiques. © D. R. / CNAP.

← Z výstavy Recto/Verso, Pierre Vanni: Centre Pompidou, vizuálna identita výstavy ON AIR, 2012. Foto: Mitch Feinberg.

Zo zbierok

Text Maroš Schmidt, Mária Rišková

Foto Ostblok, Ľubomír Longauer



Ján Vikrut: Rádioprijímač Tesla
332A Mimoza (Cairo), 1966 – 1967,
výrobca: Tesla Bratislava, n. p./závod
Káhira a Benha v Egypte, bakelit,
plexisklo, kov, 410 x 187 x 156 mm.

Na egyptských vlnách

Tesla 332A Mimoza (Cairo) je jedným z množstva rádioprijímačov, na ktorého tvarovom i konštrukčnom riešení sa podieľal Ján Vikrut (1928). V polovici päťdesiatych rokov 20. storočia bol Vikrut pri zrode vývojového centra v Tesle Bratislava (až do roku 1974 ako vedúci oddelenia tvarovania výrobkov). V šesťdesiatych rokoch pôsobil aj v Egypte ako expert pri zavádzaní výroby rozhlasových prijímačov v novom elektronickom komplexe v Benhe. Cairo bol vyrobený v Egypte ako licenčný výrobok typu 332A Mimoza, no má pozmenenú grafiku stupnice a na prednom paneli znak egyptského výrobcu. (MSCH)



Bohumír Prihel: Model telefónneho prístroja pre Teslu Liptovský Hrádok, n. p., č. 1, 1975, výrobca: Tesla Liptovský Hrádok, n. p., sadra, plexisklo, kov (odliaty sadrový model, kolorovaný), 275 x 150 x 220 mm.

Čiernobiely haló

Sochár Bohumír Prihel (1926 – 1990) sa v roku 1975 zúčastnil súťaže o nový vzhľad telefónnych prístrojov, ktorú zorganizoval národný podnik Tesla Liptovský Hrádok. Typ číslo 1 je tvarovo najzaujímavejším z 3 sadrových modelov, ktoré Prihel vyhotovil v mierke 1:1. Čiernobiely telefón pôsobí dodnes veľmi expresívne a zároveň vyvážené. Netradičné a pritom funkčné tvarové riešenie však podnikovú komisiu nepresvedčilo a z množstva návrhov od rôznych výtvarníkov a dizajnérov sa nakoniec žiaden nerealizoval. (MSCH)



Josef Vlček: Bez názvu (Automobil),
koniec tridsiatych rokov 20. storočia,
americká retuš na papieri, 273 × 368 mm.



Josef Vlček: Obálka knihy Vladimír Orlov:
Tajomstvo vynálezcu, 1949, vydavateľ:
 Matica slovenská, kníhtlač, obálka:
 180 × 222 mm, vnútroblok: 175 × 215 mm.

Vlček: Pionier americkej retuše

Dve diela Josefa Vlčka (1902 – 1971), *Automobil* a obálka knihy *Tajomstvo vynálezcu*, zastupujú unikátnu kolekciu návrhov a realizácií, získanú do zbierok ako pozostalosť po tomto vynikajúcom grafikovi. Unikajúc pozornosti kritikov „vysokého umenia“ tvoril na Slovensku od roku 1937 v oblasti reklamnej grafiky, tvorby známok a ilustrácií kníh i obálok časopisov. Ako retušér pracoval v tlačiarňach Slovenská Grafia a Neografia Martin, kde preukázal majstrovstvo v predtlačovej príprave. Vlček je priekopníkom techniky americkej

retuše na Slovensku, v zbierkach múzea sú zastúpené viaceré originálne návrhy z konca tridsiatych rokov 20. storočia, ktoré vynikajú kultivovaným štýlom definujúcim úroveň dobovej reklamy. Jeho americké retuše s hladkými prechodmi a živými farbami sú svojou estetikou pripomínajúcou digitálny obraz blízke súčasnému divákovi. Kniha *Tajomstvo vynálezcu* z roku 1949 je príkladom Vlčkovho kresliarskeho talentu, v zbierkach sa nachádza nielen výtlačok knihy, ale i súbor originálnych perokresbových ilustrácií do knihy. (MR)

Ľubomír Longauer

Úžitková
grafika
na Slovensku
po roku 1918

2

Graphic Design
in Slovakia
after 1918



Vyzliekanie z kroja

Taking
Off Traditional Clothes



Pokus o rehabilitáciu – o knihe Vyzliekanie z kroja

Text Mária Rišková

Foto archív Ľubomír Longauer

Ľubomír Longauer vydáva druhý diel cyklu *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918* pod názvom *Vyzliekanie z kroja*. Predstavuje v ňom vplyv avantgardných smerov na slovenský grafický dizajn medzi dvomi svetovými vojnami, novú typografiu a predovšetkým autorov okruhu Školy umeleckých remesiel. Opäť sa sústreďuje na komplexnú prezentáciu tvorby jednotlivých osobností v oblasti úžitkovej grafiky, no nevyhýba sa ani problematikým témam vzťahu politiky a výtvarnej kultúry, keďže viacerí predstavitelia avantgardy boli súčasne sympatizantmi komunistickej revolúcie. Publikáciu vydalo Vydavateľstvo Slovart a Vysoká škola výtvarných umení, autor pri príprave spolupracoval so Slovenským múzeom dizajnu.

Ľubomír Longauer: *Úžitková grafika na Slovensku po roku 1918. 2. diel, Vyzliekanie z kroja. Okruh Školy umeleckých remesiel.*

Slovart, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2014, 384 s.
ISBN 978-80-55610-67-2.



Predelová strana z knihy *Vyzliekanie z kroja*, dizajn: Ľubomír Longauer.

Mária Rišková: *Vyzliekanie z kroja* je názov, ktorý každému okamžite prináša asociácie a určite priláka pozornosť čitateľov. Ide o metaforu premeny Slovenska medzi dvomi svetovými vojnami a vyjadrenie túžby istej časti kultúrnej verejnosti zbaviť sa tohto symbolu, hoci ako ukazuješ v knihe, aj priekopníci moderny mali k tradičnej ľudovej kultúre prekvapivo blízko. Obraz vyzliekania z kroja pochádza z dobových zdrojov, kto mal najväčší záujem o Slovensko moderné?

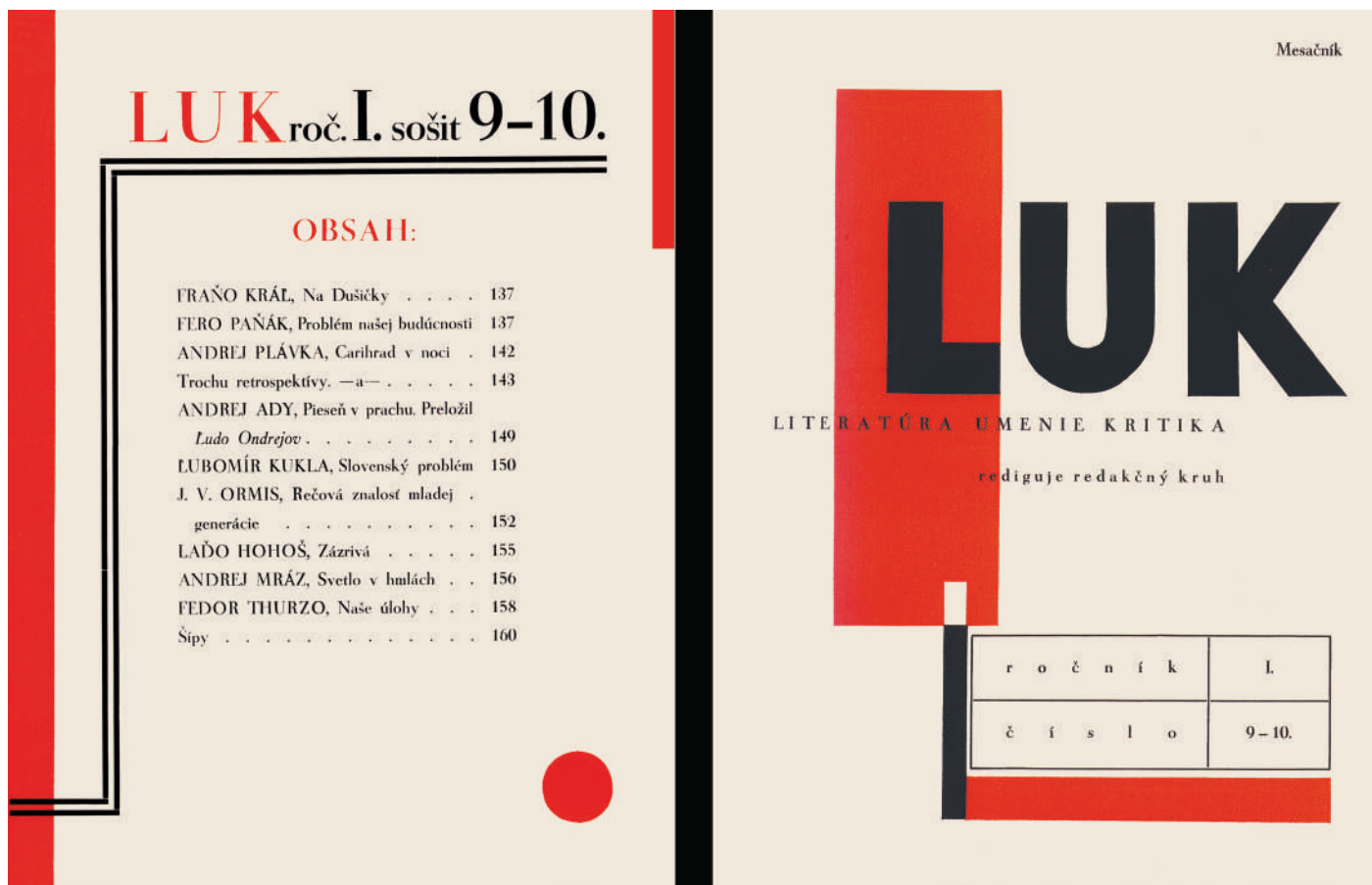
↓

Ľubomír Longauer: Práve preto, že priekopníci moderny mali k tradičnej ľudovej kultúre prekvapivo blízko, nebolo to vyzliekanie dôsledné. Autor najcitovanejšieho textu mojej knihy *Cestou XX. století* Josef Vydra, bol aj etnografom, autorom významných kníh o slovenskom ľudovom umení; ani bojovným modernistom Fullovi a Galandovi nebola dedina vzdialená. Čistý funkcionalista Zdeněk Rossman často používal pri propagácii Slovenska Plickove fotografie, niektoré

jeho práce v tejto oblasti sú doslova ikonické. Na obálke knihy som použil citát z jeho skladačky *Slovensko*. Veci sa málokedy vyskytujú v čistej podobe. Ľudia sa menia, revolucionári sa vekom premieňajú na konzervatívcov, sú vystavení politickým tlakom, alebo sa cítia starí a nechcú už konflikty. Môžem to demonštrovať na príklade najvýznamnejšieho autora knihy Ľudovíta Fullu. Sám Fulla takto spomínal na bratislavské začiatky, keď mal spoločný ateliér s Mikulášom Galandom: „Slovenská dušička si vtedy ešte sladko odpočívala na prežitom folklóre ... Veď my sme sa už vtedy prehrýzli slovenským oštiepkom a nazreli do sveta. Nuž tak, boli sme nepochopiteľní, zavrhnutiahodní, moderní a čo ja viem ešte akí.“

Josef Rybák privítal výstavu Fullu a Galandu v časopise *DAV*, lebo majú odvahu dráždiť a provokovať spotevnaných malomeštiakov, bezradných nad ich umením, Fulla sám napísal, že mladí (určite však myslel seba a Galandu) sú hnaní eruptívnou silou. Všetky tieto revolučno-patetické charakteristiky azda najviac platia na to Fullovo najskromnejšie umenie – typografiu. Fullova kométa žiarila na slovenskom typografickom nebi približne tri roky a potom zhasla. Jeho typografické dielo z tohto obdobia je výnimočné a nikdy viac sa k niečomu podobnému nevrátil.

Zanechal nám aj pozoruhodnú polemiku s Milanom Mitrovským o typografii. Týkala sa podstaty veci, lebo mladý Fulla bol slovenský nespokojenec a Milan Mitrovský (aj keď bol po otcovi českého pôvodu) bol autentický slovenský konzervatívce. Vedel veľmi presne pichnúť Fullu na citlivé miesto tak, že ten zareagoval. Podpichol ho, že jeho obálku LUK-u si v prítmí matičnej expedičnej baliarne pomýlil s obálkou hypermoderného pražského RED-u. „Vracajúc sa hore schodmi stále som sa ešte čudoval, že Fullom (tu ešte s veľkým F), komponovanú obálku LUK-u pokladal som za teigeo (s malým t) RED-u.“



Ludovít Fulla: predná a zadná strana obálky časopisu LUK, 1930.

O podobnej téme polemizovali aj redaktor *Typografických listov* Karel Šifner a redaktor *Slovenskej Grafie* Antonín Hořejš. Zhodou okolností aj pri tejto polemike išlo o Fullovu úpravu a prácu. Šifner napísal z pozície českého konzervatívca o *Slovenskej Grafii*: „Ale slovenskou je bohužel jen řečí. Úprava a ukázkový prací upomínají až příliš na vkus – Pešti a Vídně. Což Slovensko nemá slovenských typografů?“ Nejakí boli, ale bolo ich žalostne málo. A mladí avantgardisti sa nepozerali do Budapešti a Viedne, ale predovšetkým do Prahy, Dessau, Berlína a Moskvy. Antonín Hořejš ho v odpovedi doslova roznosil. Nebol to preňho nijaký problém, ale polemika išla mimo podstaty veci, Šifnerovi chýbali elementárne znalosti o situácii na Slovensku.

Ale vrátim sa k samotnému Fullovi, na záver života napísal pre nasledovníkov odkaz: **wM. R.: Prvý aj druhý diel svojej knihy otváraš politikou, ktorá hlavne v tomto diele zaznieva v celej knihe aj v profiloch autorov. Dôsledne dbáš aj na zobrazenie tragických**

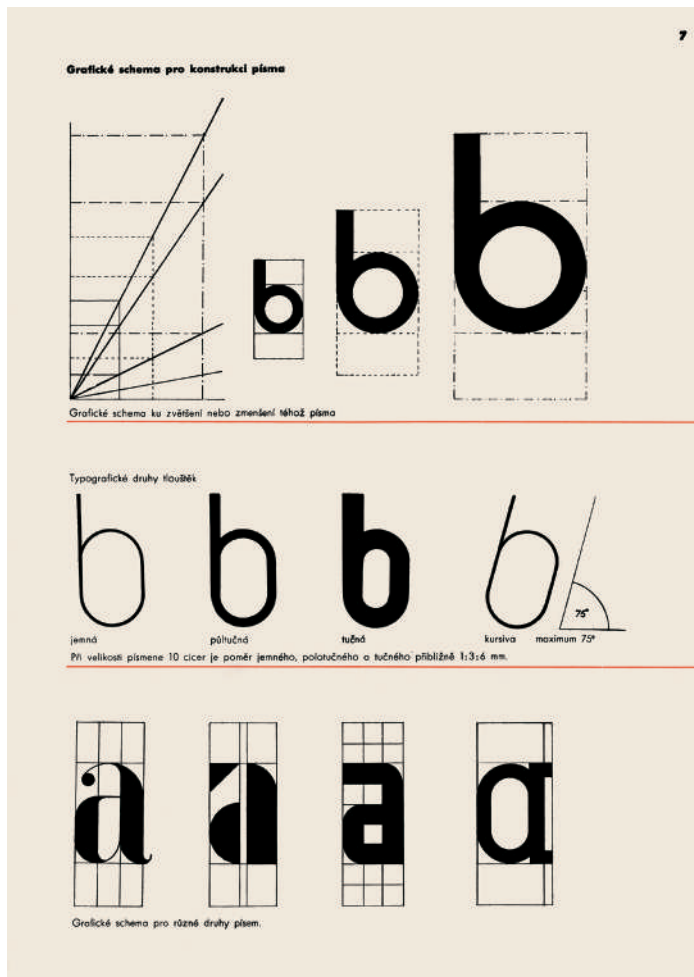
osudov niektorých zástancov komunistickej utópie v duchu výroku „revolúcia požíra svoje deti“. Prečo kladieš politiku v celom svojom cykle na také významné miesto?

↓
Ľ. L.: Politika zaznieva a bude zaznievať v celej mojej práci, nedá sa ináč, teda presnejšie: nechcem to robiť ináč. Ako môžem uviesť úžitkovú grafiku do širšieho spoločenského kontextu bez politiky? Veď je to úžitková grafika, práca na zákazku a v totalitných režimoch ovládala tieto zákazky najmä vládnuca moc.

Budem konkrétny: českých profesorov ŠUR v roku 1939 vyhnala politika, na zmenu Fullovho výtvarného výrazu v tomto roku mala tiež najväčší vplyv politika, socialistický realizmus vynucovali komunisti mocensky, teda opäť politicky a mohol by som pokračovať. Ale chcem zdôrazniť inú vec, ktorá sa mi zdá byť dôležitá. Práce mladých medzivojnových avantgardistov, ktorí boli orientovaní doľava, sú svieže a pôsobia príťažlivo. Oni verili svojej práci

a preto je to tak. Revolučnú obálku na zbierku básní *Demontáž* si objednal u Fullu jej autor a vydavateľ v jednej osobe, mladý komunista Ján Poničan, ktorý bol Fullovým vrstovníkom. Považujem za nevyhnutné poukázať na to, kto týmto avantgardistom najviac ublížil. Vladimíra Clementisa, ktorý bol takým vášnivým propagátorom sovietskej typografickej avantgardy neposlal na šibenicu americký imperialista Truman, ale Clementisov priateľ, kolega a šéf Klement Gottwald, lebo ho k tomu donútil Stalin.

Tu sa musím opakovať, ale nedá mi: červená je veľmi príťažlivá farba, a preto musím mladých varovať, aby aj oni, podobne ako ich predchodcovia, nespádli do pasce tejto utópie.



M. R.: Pre tvoj cyklus je jedným z nosných zámerov zobrazíť známe osobnosti našej výtvarnej kultúry v úlohe úžitkových výtvarníkov, grafických dizajnérov, po Martinovi Benkovi prinášaš tentokrát podrobný pohľad na úžitkové dielo Fullu a Galandu. No nemenej významné miesto má v tvojej práci aj objavovanie až rehabilitácia niektorých osobností, ktoré boli viac či menej zámerne zabudnuté. Pozoruhodný je tu osud Karla Jaroňa.

↓

Ľ. L.: Celá moja dlhoročná historická práca môže mať podtitul pokus o rehabilitáciu. Napríklad aj samotnej typografie. Hoci v tridsiatych rokoch prežíval tento odbor na Slovensku zlaté časy, úplne sa naň zabudlo. Na tomto vzostupe mal veľký organizačný, praktický, ale i mecenášsky podiel práve Karel Jaroň, ktorý bol tiež na slovenské pomery dobrým a zorientovaným typografom. O jeho smutnom osude sa čitateľ dočíta v knihe. Našiel som viaceré dokumenty o nezaplatených faktúrach modernistov a aj samotnej ŠUR v *Slovenskej Grafii*, v ktorej bol riaditeľom – Jaroň to vždy nejakým spôsobom zahladil. To on bol praktickým vydavateľom *Slovenskej Grafie*, svojou osobnou angažovanosťou držal nad hladinou Spolok bibliofilov Slovenska a mal podiel na mnohom užitočnom, čo sa v Bratislave dialo.

Podľa komunistickej ideológie bol však triednym nepriateľom. Neskúmali jeho reálne nepriateľstvo, potrebovali ho zničiť. Preto mu všetko zhabali, pošpinili mu česť, vyhnali ho z Bratislavy a hoci ešte mohli využívať jeho odborné služby, neumožnili mu ani to.

M. R.: Funkcionalista Zdeněk Rossmann patrí k najvýznamnejším grafickým dizajnérom 20. storočia v Čechách, no jeho miesto bolo v istom období aj na Slovensku, kde ovplyvnil počas svojho pôsobenia na ŠUR žiakov i kolegov. Aké je Rossmannovo miesto v твоjich dejinách grafického dizajnu Slovenska?

↓

Ľ. L.: Také, aké mu prináleží podľa práce, ktorú na Slovensku vykonal: významné. Bol to pozoruhodný systematik, všetko bolo uňho zatriedené, racionálne a zdôvodnené. Platilo to

pre jeho tvorbu, pre jeho pedagogickú prácu, aj pre jeho publicistiku. Je príznačné ako svoje pôsobenie v Bratislave začal: pozval prednášať na ŠUR Jana Tschicholda. Ten síce nemal ani tridsať rokov, ale už bol v tom čase azda najvplyvnejším svetovým typografom. Rossmann mu v liste písal aj o tom, že by chcel získať pre Bratislavu kolekciu jeho plagátov.

K výročnej správe ŠUR z roku 1932, ktorú Rossmann upravoval, vyšiel album prác a v ňom bola vložená stať sádzaná príznačným malopisom: „niekoľko účelných pravidiel pre akcidenčnú sadzbu v novodobej typografii“. Bola podpísaná *ivan tschichold*, vtedy ešte totiž veril, že Sovietsky zväz je rajom modernej typografie, preto používal meno *ivan*. Stojí v nej: „Netreba byť predovšetkým originálnym. Skutočná hodnota je lepšia než „púha“ sadzba. ... tvorme skutočne dobrú, premyslenú a účelne pôsobiacu formu, vychádzajúc od vybraného prvku (vhodného typu písma) cez dobre vysádaný riadok...“



↑ Kolektív ŠUR: Strana výročnej správy, Výročná správa učňovských škôl v Bratislave a večernej školy umeleckých remesiel a reklamného umenia, 1930 – 1931.

↖ Zdeněk Rossmann: propagačný prospekt Slovensko, 1936.

↙ Zdeněk Rossmann: ukážka č. 7 z knihy *Předlohy pro odborné kreslení typografické*, 1936.

Toto bolo aj krédo Rossmanna ako tvorcu, učiteľa aj odborného publicistu. Vo všetkých týchto činnostiach sa výrazne prejavil. Moja kniha ho predstavuje ako typografa v rozsahu, v akom ešte nebol predstavený. Ako učiteľ vydal skvelú praktickú učebnicu funkcionalistickej typografie a dnes si čoraz viac ceníme jeho knihu *Písmo a fotografia v reklame*. A hoci ŠUR bola „len učňovka“, zanechal aj výraznú stopu v podobe svojich žiakov. Ich príbeh bude obsahom nasledujúceho dielu mojej práce, lebo kontinuitu modernej typografie po zániku ŠUR neudržoval Fulla, ten typografiu (nie však úžitkovú grafiku) opustil, ale práve Rossmannovi žiaci, ktorí vydávali časopis *Slovenský typograf*. ■



Plagát v súboji ideológií – výstava v pražskom DOX-e

Text Pavel Noga

Foto archív DOX, Centrum súčasného umenia

Plagát je svojou povahou krátkodobý tovar. Keď pominie akcia, na ktorú upozorňuje, stáva sa z neho nepotrebný kus papiera. Tak je to predovšetkým s komerčnými a kultúrnymi plagátmi. Z detstva si však veľmi dobre pamätám na tie, ktoré nepozývali na niečo konkrétne, ale neustále omieľali rovnako vyprázdnené frázy o spojených proletároch, zbraniach pokroku a mieru alebo o priateľstve na večné časy. Takéto plagáty vyplňali kdejaké zákutia a myslím si, že málokoho z okoloidúcich zaujímali. Mali zavedenú ikonografiu, predpísanú farebnosť a ich tvorcom ostávala veľmi obmedzená možnosť na akúkoľvek kreatívnu prácu. Výsledkom bola červenožltá nevýrazná tapeta.

Čas plynie a plagát ako médium sa pomaly začína vytrácať z ulíc a nároží. Plagátovacích plôch je menej a zmizli ploty „nikoho“ kde sa roky beztrestne vylepovalo. Bratrance plagátu – *city-lighty* a *bannery* – tvoria trochu inú spoločenskú kastu a digitálne panely už s klasickým plagátom nemajú nič spoločné. Jedným z mála okamihov, keď sa opäť plagáty vo väčšej miere objavujú, sú blížiacie sa voľby. Zrazu sa odniekiaľ vyrojí záplava bezobsažných hesiel, a sme znovu zastrašovaní a vzápätí upokojovaní zaručenými návodmi na prosperitu a šťastie. Veď je to neraz smiešne: v jedných voľbách jedna skupina ľaká svojou témou, druhá predmet témy adoruje a v najbližších voľbách si to pokojne prehodia. Akoby sme opäť začínali byť imúnni voči neustále omieľaným marketingovým taktikám. Výsledkom je, že sa z draho zaplatených plagátov nenápadne – opäť, ako kedysi – stávajú nevýrazné tapety.

Starostlivý pozorovateľ mohol na výstave *Plagát v súboji ideológií 1914 – 2014* v pražskom Centre súčasného umenia DOX (14. februára – 19. mája 2014) vypožarovať celý rad opakujúcich sa paralel. Výstava obsiahla storočie niekoľkých vojnových katastrof rovnako ako vojen nezmieriteľných ideológií. Opakujúce sa motívy výziev obdobia 1. svetovej vojny k výberu vojnových pôžičiek bili na poplach (Heinrich Lefler) alebo vzbudzovali súcit s trpiacim vojakom (Max Švabinský). Cez ideologické plagáty hlásali antisemitizmus fašisti aj komunisti. Kurátorom pražskej výstavy sa podarilo dať dohromady mimoriadne rozsiahly súbor, ktorý vedľa základných konfrontácií vojnových protivníkov a ideologických nepriateľov prinášajú tragické osobné príbehy tvorcov a zberateľské kuriozity. Tak sme sa mohli napríklad stretnúť so sériou výrazných plagátov Gustava Klutsisa zvelebujúcich silu bolševickej revolúcie (Gustav Klutis sa neskôr sám stal obeťou stalinských čistiek), politickým plagátom inak nepolitického Ladislava Sutnara (*Robotnícka olympiáda*) alebo s ďakovným plagátom americkej armády, kde je motív lipových listov reprodukován cez americkú vlajku (J. Hylma). Alebo napríklad s politickými komiksami Vladimíra Majakovského. V čase, keď sme sa povinne učili jeho básne, boli u nás komiksy nemilosrdne zakazované ako bezcenný balast zo zdegenerovaného Západu. Možno ani naša ruštinárka nevedela, že Majakovskij tvoril politické komiksy alebo pracoval ako *komerčný copywriter* pre iného slávneho predstaviteľa ruskej avantgardy zastúpeného na výstave – Alexandra Rodčenka. A tak by sme mohli pokračovať.

Výstavné expozície v DOX-e umožňovali zaujímavé priehľady. Jedným okom bolo možné obsiahnuť a hneď aj porovnať napríklad inštaláciu nemeckých vojnových plagátov a zároveň vidieť aj ich spojenecké protiklady. Krutosť 2. svetovej vojny bola umocnená nahlas premietanými vojnovými týždenníkmi. Nedalo sa im utiecť, ani keď ste zavreli oči. Obdobie 2. svetovej vojny bolo zaujímavé zastúpené aj plagátmi, ktoré propagandisticky bojovali vo vojnovom tle a vyzývali na poriadok, usilovnú prácu pre Ríšu a riadnu výchovu lojálnej mládeže.

← Joe Scorsone: Ethnic Cleanser, kníhtlač, 1999.



Otázkou je, či dnešní mladí ľudia ešte vôbec berú plagát ako adekvátny a im prístupný informačný kanál, a tiež, či ich na uliciach vôbec vnímajú. Ak nie, výstavou v DOX-e dostali jedinečnú príležitosť prejsť sa časom až do rokov, v ktorých zúrila prvá svetová vojna, bolševická revolúcia v Rusku, odohrával sa fašistický prevrat v Nemecku, studená vojna, ale aj jej koniec spojený s hnutím Solidarita v Poľsku, pádom Berlínskeho múra, s Chartou 77 a novembrovou revolúciou v Československu. A to všetko sprostredkovane, prostredníctvom plagátu, ktorý sa tu ako informačné médium v muzeálno-galerijnej expozícii opäť výborne osvedčil. Stručné a informačne zhustené plochy plagátov vlastne prirodzene nadväzujú na klipovo strihový spôsob vnímania mladých. A navyše nie je potrebné čítať dlhé texty a požíčať si ich z knižníc...

Predpokladám, že každému priemernému návštevníkovi tejto výstavy musí na jej konci napadnúť paralela dnešnej doby s históriou prezentovanou na výstave. Myslím si, že veľkým kladom výstavy v DOX-e je schopnosť sugestívne klásť otázky. Ak vynecháme nesporný obsahový význam výstavy, treba oceniť aj rozsiahlosť a jedinečnosť výstavy z hľadiska histórie grafického dizajnu. Vedľa prehliadky ideí je to aj prehliadka umeleckých štýlov a dizajnerských trendov. Na výstave sú zastúpení významní tvorcovia plagátov z minulosti i súčasnosti. Musím sa priznať, že po prehliadke časti venovanej schematickým, málo nápaditým socialisticko-realistickým víťazným stavebárom, kozmonautom a „vojnovým štváčom“ bolo celkom príjemné vidieť práce dvoch svetoznámych autorov, ktorí sa vo svojich dielach taktiež venujú protivojnovnej a predovšetkým humanistickej tematike. Mám na mysli nedávno zosnulého Šigea Fukudu a Lexa Drewinského. Šigeo Fukuda sa preslávil ako majster rafinovanej skratky. V Prahe bol vystavený jeho ikonický plagát *Víťazstvo*. Zdráham sa tvrdiť, že je Lex Drewinski nasledovníkom Fukudu, ale myslím si, že podobne ako on dokáže minimalisticky vytvoriť politický plagát, zbaviť ho všetkého prebytočného a ísť takpovediac na koreň problému. Lex Drewinski bol na výstave predstavený predovšetkým svojimi plagátmi z obdobia rozpadu sovietskej vlády nad východoeurópskymi krajinami (*Perestrojka* s tvárou Gorbačova, *Miss východnej Európy* s vychýlenou



↗ Yossi Lemel: Výbušné myšlienky, tlač na papieri, 2006.

← Lex Drewinski: Berlínsky múr – 28 rokov, sieťotlač, 1989.

→ Heinrich Lefler: Podpisujte 4. vojnovú pôžičku, litografia, 1916.

→ Autor neznámy: Mládež česká, voláme ťa, tlač na papieri, 1939.

strelkou na kompase), ale aj spoločensko-kritickými dielami, ako napríklad *Peniaze*. Zdá sa, že v čase, keď sme si zvykli na zložité fotomontáže bežne aj na našich mobilných telefónoch, majú kresbovo jednoduché plagáty Fukudu a Drewinského o to väčší vizuálny účinok a nadčasovú hodnotu. A práve to porovnanie medzi toporným, obsahovo vyprázdneným a často donekonečna opakovaným (pretože takto schváleným) citovaním protivojnových motívov v poňatí oficiálnych tvorcov z čias komunistickej vlády s plagátmi od Fukudu a Drewinského ukazuje, kam až sa môže dostať umelec – dizajnér, ak má plnú slobodu tvorivého prejavu a tiež, ak má potrebu vôbec niečo sám vyjadrovať. A to je myslím ďalšia dôležitá inšpirácia pre súčasných dizajnérov, aby si uchovali vlastný názor a nebáli sa nahlas ozvať. A nemusí to byť len formou plagátu. Neuveriteľné technologické možnosti a prakticky neobmedzený vplyv všetkých digitálnych foriem komunikácie dnes dávajú každému grafickému dizajnérovi možnosť ovplyvňovať verejnú mienku. Ide len o to, aby sa ich nebáli využiť, a pritom zároveň nezneužiť...

Na druhej strane musím povedať, že roky propagandistickej komunistickej masáže vo mne vybudili trvalú nedôveru k čisto politickým plagátom. Sú však tvorcovia, ktorí sa zaoberajú politickými témami takpovediac na plný úväzok. U Davida Tartakovera z Izraela sa to dá ešte pochopiť, žije v krajine trvalo ohrozovanej zo všetkých strán, napriek tomu kritizuje izraelský militarizmus, to krajne ľavicoví Francúzi Grapus v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia vytvárali protiamerické plagáty tematicky veľmi podobné tomu, čo sa vtedy dialo v oficiálnej rovine aj u nás (pochopiteľne s oveľa vyššou umeleckou kvalitou). Alebo Jonathan Barnbrook, v súčasnosti zarytý bojovník proti globalizmu a všetkému, čo súvisí s USA. Jeho priatelia z kanadského časopisu *Adbusters* sú naladení na rovnakej vlne. Na výstave ich reprezentuje známy plagát *Americká vlajka* – namiesto hviezdíček je osadená logotypmi komerčných amerických korporácií.





Nemá cenu ďalej vymenúvať, kto všetko na pražskej výstave vystavuje a aké názorové spektrum je tam zastúpené. Dôležité je vnímať ju ako celok, ako memento storočnej histórie ľudstva, ktoré sa doteraz nepoučilo a ďalej pokračuje na svojej likvidácii. Plagáty určite hrali v 20. storočí dôležitú úlohu. Boli súčasťou všetkých revolúcií, vojnových konfliktov a štátnych prevratov. Aj keď ich význam ako komunikačného a propagandistického média v posledných rokoch pohasol, vždy, keď sa niekde niečo deje, hrajú vedľa sociálnych sietí stále ešte neprehliadnuteľnú rolu. Hocikedy môže niekto vziať kus papiera, napísať fixkou úderné heslo a polepiť tým autobusovú zastávku.

Na začiatku som spomenul krátky život väčšiny klasických plagátov, ktoré v okamihu, keď splnia svoj účel, nemajú ďalej čo povedať. Pražská výstava naopak ukázala, že propagandistické plagáty prezentované v takom množstve a historickej postupnosti môžu fungovať ako názorná učebná pomôcka pre rýchly prelet dejinami storočia. Veď bola hojne navštevovaná školami a širokou verejnosťou. Návštevníci sa mohli zúčastniť aj celého radu workshopov a panelových diskusií s dizajnérmi aj teoretikmi (napríklad Klausom Staeckem alebo Sandym Kaltenbornom). Možno by stálo za to, aby výstava bola putovná alebo aby z nej bol (napríklad v období volieb) vysielaný záznam, napríklad len nekomentovaný sled „slajdov“ – veď kvalitný plagát nepotrebuje komentár. ■



✎ Autor neznámy: Bez názvu, papier, 1939.

← Brodaty: Robotníčky do zbrane. Litografia, 1920.



- ↑ S. Sakharov and K. Kuzgínov:
ZSSR premieňa púšte na kvitnúcu
krajinu, USA mení mestá a dediny
na púšť, ofset, 1950 – 1953.
- ↗ E. Artsrunyan: Sláva súdruhovi
Castrovi, tlač na papieri, 1963.
- E. P. Solov'ev: Zem je pyšná na svojich
synov, tlač na papieri, 1962.

Princíp Kramer

Text Monika Miklášová

Foto archív Múzeum úžitkového umenia Frankfurt nad Mohanom





Múzeum úžitkového umenia vo Frankfurte prináša obsiahlu retrospektívnu výstavu s názvom *Princíp Kramer. Dizajn pre variabilné použitie*, ktorá potrvá do 7. septembra. Zámerom tejto výstavy je predstaviť architekta Ferdinanda Kramera (1898 – 1985) aj ako dizajnéra.

Zariadenie pre jeden z domov navrhnutých J. J. P. Oudom. Sídliisko Weissenhof, Stuttgart, 1927. Pohovka FK01 Theban, stolička FK02 Karnak, stolček FK03 Aswan boli navrhnuté v roku 1925, vyrobené z orechového alebo z navoskovaného dubového dreva, výplet bol zhotovený buď z textilu alebo kože. Od roku 2012 tieto nábytky vyrába firma e15.

Ferdinand Kramer vstúpil do povedomia verejnosti prevažne svojou architektonickou činnosťou. V spolupráci s Ernstom Mayom sa v dvadsiatych rokoch podieľal na výstavbe *Nového Frankfurtu*, zároveň je známa aj jeho povojnová architektonická tvorba pre Univerzitu Johanna Wolfganga Goetheho vo Frankfurte. Keďže nemecká moderna sa primárne chápe v kontextoch s hnutím Bauhaus vo Weimare a Dessau, ambíciou výstavy sa stala aj snaha posilniť historický význam moderny, ktorá sa spája s fenoménom *Nového Frankfurtu*. Výstava „rekonštruje“ Kramerovu dizajnérsku tvorbu v troch časových obdobiach: vo Frankfurte 1920 – 1938, z pobytu v USA 1938 – 1952 a v období po návrate do Frankfurtu v rokoch 1952 – 1985. Z jeho obsiahleho repertoáru je zastúpených viac ako 100 historických exponátov: nábytok, lampy, kachle, riad, bytové doplnky. Vystavené artefakty pochádzajú prevažne zo zbierky hosťujúcej kurátorky a zostavovateľky katalógu Gerdy Breuerovej. Počas svojej pedagogickej činnosti na Bergskej univerzite vo Wuppertale, v rámci malej výstavy venovanej Kramerovmu konceptu bývania, vybudovala rozsiahlu zbierku jeho dizajnérskych produktov.



↑ Stolička B 403, Thonet, 1927. Stolička bola navrhnutá pre Pedagogický inštitút vo Frankfurte. Vyrobená z ohýbaného bukového dreva a tmavohnedo namorená.

↗ Stolička B 403, Thonet, 1927. Počet vyrobených kusov tohto modelu bol nízky.



Prvé obdobie: Frankfurt 1920 – 1938

Prvé obdobie Kramerovej tvorby je spojené nielen so spoluprácou na výstavbe *Nového Frankfurtu* – v tomto projekte sa Kramer realizoval aj ako dizajnér. Vo svojej tvorbe vyzdvihol atribúty, ktoré bolo potrebné riešiť v napätej hospodárskej situácii v povojnovom Nemecku. Inflácia, nezamestnanosť, všeobecný nedostatok bytov a meniac sa úloha ženy v spoločnosti viedli k potrebe produkovať praktické a cenovo dostupné domáce spotrebiče a funkčný nábytok pre malé životné priestory. V dôsledku spoločenských a hospodárskych zmien bol dizajnér nútený zabývať sa materiálom ekonomicky. V tomto období sa dizajn pokúšal prepožičať maloplošným bytom účelnosť, zdržanlivosť, ale aj eleganciu alebo výraz nového životného štýlu, ktorý chcel byť dostupný pre každého. Kramer pre byty, ktorých základnou funkciou bolo jednoduché bývanie, navrhol funkčné domáce predmety, doplnky a typizovaný nábytok. Najznámejším a najrozšírenejším artiklom z tohto obdobia sú dverové kľučky, ktoré dnes patria k vyhľadávaným artefaktom tzv. vintage štýlu. Od roku 1992 ich opäť vyrába brémska firma TecnoLine.

V Kramerovej tvorbe stoja na prvom mieste potreby človeka. Ukázalo sa to v jeho návrhoch kachlí, ktoré boli určené pre široké masy. V čase, keď málokto vlastnil centrálnu kúrenie, sa tzv. *ľudové kachle Per Typ A* (1926) stali kvôli úspornému kúreniu šlágrom na trhu. Kramer bol fascinovaný aj masovou produkciou Thonetu a navrhovaním typizovaného nábytku. Pre Pedagogický inštitút vo Frankfurte navrhol známu stoličku *Thonet B 403* (1927). Pri jej navrhovaní bol z formálnej stránky zdržanlivý – nevytváral nič nové, len sa pokúsil zlepšiť používanie starého predmetu vo funkcii sedenia.

Intelektuálna uzavretosť Bauhausu mu bola cudzia, rovnako aj hranatý fetišizmus oceľových rúrok typických pre toto hnutie. Kramer často siahol po dreve, ktoré mu umožnilo zvýšiť efektivitu výsledného produktu, dosiahnuť čo „najvyššiu kvalitu úspornými prostriedkami“. Vo svojich prácach neriešil ani estetiku, ani originalitu, ale samotnú funkciu. Keď v roku 1927 nemecký Werkbund usporiadal výstavu s názvom *Byt*, Kramer bol vyzvaný, aby zariadil radový dom od J. J. P. Ouda a dva byty v dome od Miesa van der Roha. Aj tu sa riadil strohosťou a purizmom, pri zariaďovaní siahol po „náhodnom“ a „anonymnom“ nábytku, určenom pre iné priestory. Spomedzi mnohých zvolil pohovku *FK 01 Theban* (1925), ktorú pôvodne navrhol ako typizovaný nábytok pre školy vo Frankfurte.

Druhé obdobie: USA 1938 – 1952

Potom, čo ho nacionálni socialisti odsúdili a označili ako „zvrhlého architekta“, v roku 1938 emigroval Kramer do USA. Tu pracoval v rôznych architektonických a dizajnerských štúdiách až do roku 1940, keď mu povolili vykonávať samostatnú architektonickú činnosť. V období 1939 až 1942 navrhol a realizoval pre Inštitút sociálneho výskumu dve sídliská, s miestne typickými, ale ním modulárne konštruovanými drevenými stavbami v blízkosti Long Island Sound.

Nadšenie pre *American way of life*, pragmatizmus, životný štýl Američanov ale predovšetkým americký fenomén – montovateľné domy „Knock-Down-Houses“, ho ovplyvnili pri navrhovaní modulového a mobilného nábytku *Knock-Down*. Malé, variabilné odkladacie kvádrové elementy, vyrobené z kovu *FK12 Fortyforty* (1945) od roku 2012 opäť vyrába hesenská firma e15. Pri tomto nábytku je možné multifunkčné časti poskladať vďaka princípu tri v jednom buď ako stôl, stoličku alebo regál. Kramer pokračoval v navrhovaní kombinovateľných typových modelov. Zaujímavý je jeho záujem o zariaďovanie obchodných domov – pre veľký reťazec Bloomingdale's navrhol novodobé systémy určené na predaj tovaru, ktoré umožňujú variabilne premiestňovať tovar po obchodnom dome. Aj nábytok na kolieskach, ako záhradný sklápací stôl alebo mobilná miniatúrna kuchyňa, boli určené na masové používanie. Žiaľ, tieto nábytky zo série *Knock-Down* z roku 1940 sú na výstave zastúpené len ako fotografická dokumentácia. Do tohto obdobia spadajú aj modely *Put-Away* – predmety na jednorazové použitie, ako napríklad skriňa (1934/44) alebo dáždnik/slniečnik *Rainbelle* (1952). Kramer reagoval na vtedajšie potreby zákazníkov nákupných centier – dáždnik/slniečnik mal slúžiť na rýchly presun v nepriaznivom počasi od obchodného domu k zaparkovanému autu. Táto fáza tvorby predurčila Kramera stať sa predchodcom princípu IKEA.

Tretie obdobie: Návrat do Frankfurtu 1952 – 1985

V roku 1952 sa Kramer na podnet Maxa Horkheimera vracia naspäť do Nemecka. Zastával úrad univerzitného staviteľa Univerzity Johanna Wolfganga Goetheho vo Frankfurtu. Za úlohu dostal výstavbu a prestavbu spomenutej univerzity. Popri výstavbe 23 nových budov bol zodpovedný aj za vnútorné zariadenie jednotlivých študovní, v ktorých kombinoval drevený kancelársky nábytok s novými prvkami so zreteľom na potreby študentov. V porovnaní s prvým obdobím svojej tvorby čoraz častejšie siahla po vhodnejšom materiáli na tento druh používania – kove.

Podľa Kramera nábytok nemá vyjadrovať nijaký „symbolický status“ a riešiť otázky inovatívnosti, ale zohľadňovať využitie a účelnosť, ktoré by uľahčili každodenný život na univerzite. Pre filozofickú fakultu navrhol sériu *Knock-Down* nábytku a zariadil ním aj katedru matematiky (najznámejší z tejto série je rozkladateľný stôl *FK07 Frankfurt*, 1956). Pri zariaďovaní študovní siahol opäť po svojich predchádzajúcich návrhoch, ako boli sedačka *FK09 Westhausen*, kreslo *FK10 Weissenhof* a pohovka *FK11 Senckenberg*, ktoré navrhol v roku 1926 pre obchodný dom Obernezenner. Okrem iného pri zariaďovaní využil aj tzv. anonymný dizajn. Známe *Kramero*ve stoličky nenavrhol on, ale vznikli ako anonymný návrh v dielni firmy Eron.



↑ Konferenčný stolík *FK04 CALVERT*, 1951. Z úspešnej série konferenčných stolov *Knock-Down* navrhnutých v roku 1951 počas pobytu v Amerike. Lahko rozkladateľný stôl pozostáva zo štvorcovej dosky a jednej sklápajúcej časti, ktorá funguje ako podstavec. Stôl je vyrobený z preglejky. Na obrázku je vyobrazený originál pochádzajúci z čias pobytu v USA. Od roku 2012 firma e15 opätovne vyrába sériu konferenčných stolov *FK04 CALVERT* a *FK05 CHARLOTTE* v rôznych farebných variáciách.



↑ Kreslo FK10 Weissenhof s Beatou Kramerovou, 1926. Podstavec a nohy kresla sú z dreva, sedadlo z páperových vankúšov, potahová látka: ľan, sivá farba. V roku 1950 bolo opätovne zaradené do výroby. Od roku 2012 kreslo vyrába firma e15.

↗ Sedačka FK09 Westhause (s Beatou Kramerovou), 1926. Podstavec a nohy z dreva, sedadlo a opierku tvorí šesť páperových vankúšov, šírka 200 cm. Vyrobená pre obchodný dom Julius Oberzenner. V roku 1950 bola opätovne zaradená do výroby a v súčasnosti vyrába túto sedačku firma e15.

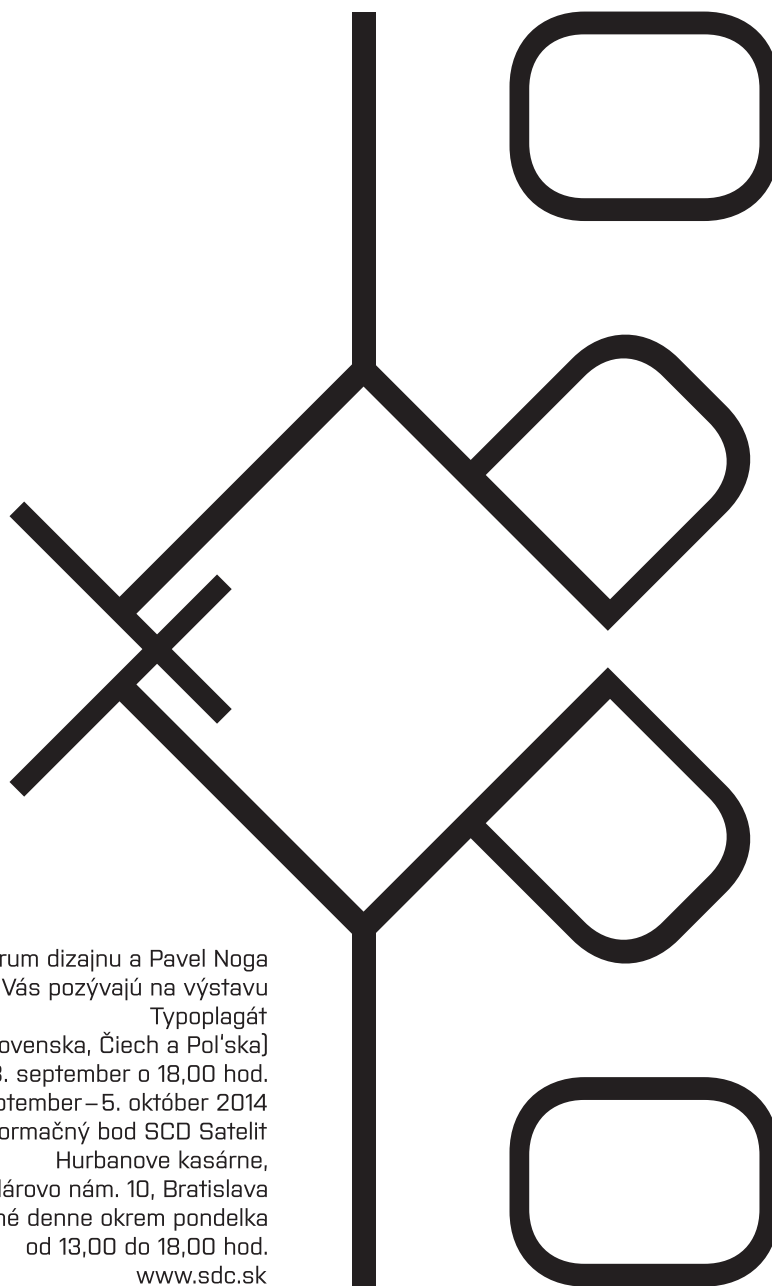


Krameroва dizajnerská tvorba sa radí do obdobia moderny, ale jeho príspevok do vývoja dizajnu býva hodnotený kriticky. Hodnotenie jeho dizajnerskej tvorby adjektívami racionálny, variabilný a upotrebitelný nepostačuje na zaradenie jeho návrhov do ponímania moderny v spojitosti s debatou o „forme bez ornamentu“. Účinok moderny na spoločenské pomery výstižne približuje historik umenia Peter Meyer v roku 1937. Podľa jeho názoru „forma bez ornamentu“ nebola v žiadnom prípade pre široké masy zásadná, bola to skôr exkluzívna záležitosť vzdelanej elity so zmyslom pre vkus, možnosť užívať si pôvab moderny v bezornamentálnych formách. Podľa teoretikov dizajnu Kramerove návrhy totiž pôsobia samozrejme a nedogmatically, jeho riešenia sa javia bezprostredne jasné – nie v zmysle kalkulácie s formou, ale so zreteľom na jestvujúcu potrebu a ich využitie. Všetko dekoratívne je podľa neho neprípustné. Jednoduché návrhy, na ktorých sociológ Sigmund Kracauer oceňuje najmä „obmedzenie predstieranej individuality“ sú nenáročné a nenáročujú si raziť nejaký štýl. S istotou možno tvrdiť, že Kramer bol odporcom každého druhu autorského dizajnu. Z jeho tvorby možno vyčítať, že nebol nijaký formalista. Práve naopak. Kramer zistil, že mestské byty sú napriek štandardizovanému zariadeniu individuálne. A individualizmus sa v priebehu kultúry bývania presunul do oblasti používania vecí. Jeho postojom k dizajnu, ako to výstižne naznačil Kracauer, boli „bezfrázovitost“ a dôsledok“. Inými slovami, neornamentálna vecnosť, prísna ekonomická forma a spojitost s masovou produkciou sa vzťahuje nielen na jeho tvorbu v architektúre, ale i v dizajne.

Možno konštatovať, že očakávaní návštevníka výstavy nenaplní zvolený druh prezentácie. Stoličky, stoly, kovania, dáždniky, kachle, či náčrty sú nahusto rozmiestnené na veľkoplošných podstavcoch. Prezentácia architektonickej tvorby pôsobí neusporiadaná a nepremyslená. Základný koncept výstavy, prezentovať dizajn na variabilné použitie, podporujú len dva exponáty – stolička *B 403* navrhnutá pre Thonet, ktorú si návštevníci počas prehliadky mohli vyskúšať a reedícia príručného stolíka *FK12 Fortyforty*. Nedostatky výstavy však kompenzuje sprievodný 400-stranový katalóg, ktorý obsahovo dopĺňa absenciu niektorých názorných informácií – najmä návrhov *Knock Down*, jeho technické vysvetlenie, ale aj návrhy a fotografie architektonických návrhov, ako je obytný dom vo frankfurtskom Westhausene v *Novom Frankfurtu*. Kramerova dizajnerská tvorba nebola predstavená po prvýkrát. Už v osemdesiatych rokoch prezentoval jeho samostatnú výstavu Bauhaus Archive v Berlíne. Po jeho smrti bolo usku-točnených niekoľko retrospektívnych výstav v Zürichu, Frankfurtu, Dessau a v Mníchove. V roku 2012 predstavila hesenská firma e15 reedíciu niekoľkých Kramerových návrhov na medzinárodnej výstave nábytku v Miláne. ■

Bibliografia:

- SCHNEIDER, Beat: Design – eine Einführung. Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext. Birkhäuser Verlag, 2005.
- BREUER, Gerda: Kramer, Ferdinand. Design für variablen Verbrauch. Wasmuth Ernst Verlag, 2014.



Slovenské centrum dizajnu a Pavel Noga
 Vás pozývajú na výstavu
 Typoplagát
 [od autorov zo Slovenska, Čiech a Poľska]
 vernisáž 3. september o 18,00 hod.
 4. september – 5. október 2014
 Výstavný a informačný bod SCD Satelit
 Hurbanove kasárne,
 Kollárovo nám. 10, Bratislava
 Otvorené denne okrem pondelka
 od 13,00 do 18,00 hod.
www.sdc.sk

P L A G Á T

organizátor



SLOVENSKÉ
 CENTRUM
 DIZAJNU
 LOGO

Mediálni partneri

designum



BRATISLAVAGUIDE.COM



Obchodnaulica.sk
 elektronický dizajnový štandart

O antológii

K dejinám dizajnu na Slovensku

Editori
Adriena Pekárová
Zdeno Kolesár

Adriena Pekárová, Zdeno Kolesár
(eds.): *K dejinám dizajnu na Slovensku*.
Slovenské centrum dizajnu, Bratislava,
2013, 358 s. ISBN 978-80-970173-6-1.

V predchádzajúcich vydaniach časopisu *Designum* sme uverejnili príspevky Andrey Cséfalvay Kopernickej, v ktorých sa venovala dvom kľúčovým publikáciám z teórie a dejín dizajnu *Design Studies Reader* (Ed. Hazel Clark, David Brody / Berg, Oxford – New York, 2009, pozri *Designum* 3 a 4/2013) a *The Design History Reader* (Ed. Grace Lees-Maffei, Rebecca Houze / Berg, Oxford – New York, 2010, pozri *Designum* 6/2013 a 1/2014). Na Slovensku práve v tom období vychádzala antológia *K dejinám dizajnu na Slovensku*.

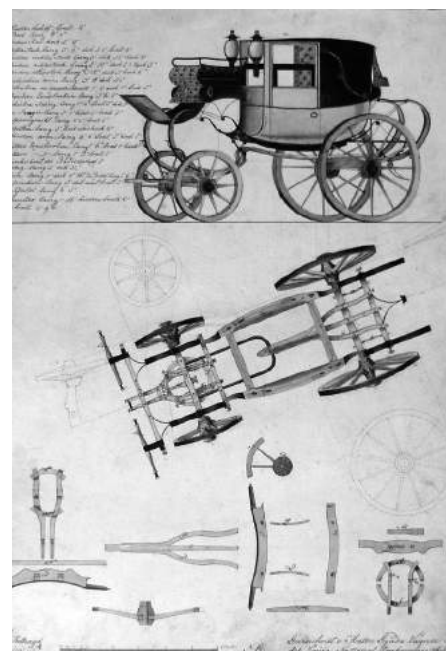
Prácu na zostavení publikácie prevzali skúsení editori Zdeno Kolesár a Adriena Pekárová. Obaja majú v tomto odbore dostatočnú prax, v minulosti spolupracovali na vydaní textov, ktoré úzko súvisia s problematikou spomínanej antológie: boli to Kapitoly z dejín dizajnu (1998–2000), Kapitoly z dejín grafického dizajnu (2006) a Nové kapitoly z dejín dizajnu (2009).¹

Dejinám slovenského dizajnu, ktoré sú v porovnaní s ostatnými umenovednými odbornými pomerne mladou disciplínou, sa v súčasnosti venujú odborníci vo viacerých inštitúciách – múzeách, na pôde galérií, pamiatkových úradov, príslušných vysokých škôl alebo na špecializovaných pracoviskách, ku ktorým sa radí aj Slovenské centrum dizajnu. Aj preto sme sa s najnovšími výsledkami práce historikov umenia mohli stretnúť skôr diverzifikovane, v odborných časopisoch, ročenkách a zborníkoch alebo v katalógoch z výstav. Doteraz vydané knižné publikácie o slovenskom dizajne boli buď orientované na jednotlivé odbory, konkrétne témy, alebo – pokiaľ išlo o komplexnejšie štúdie, mnohé ich zistenia boli prekonané. Antológia *K dejinám dizajnu na Slovensku* teda vznikla s ambíciou zozbierať a usporiadať príspevky do jedného celku tak, aby aspoň parciálne načrtávali obraz vývoja dizajnu na našom území od roku 1800 až po dnešok. V tejto súvislosti treba oceniť snahu editorov a vydavateľa o popularizáciu nielen súčasti slovenských dejín, ktorú tvorí história dizajnu, ale aj samotného vedného odboru.

Už na prvý pohľad široké historické rozpätie, ktoré reprezentujú vybrané príspevky, nás privedie k záveru, že antológia nemôže obsiahnuť celú problematiku skúmaného obdobia. To samozrejme ani nemohlo byť hlavným cieľom tohto projektu. Zdeno Kolesár v úvode publikácie píše: „Domnievame sa, že dlhý časový záber publikácie môže byť v našej situácii skúmania histórie dizajnu užitočný – tí, ktorí sa viac zaujímajú o hlbšie dejiny, budú motivovaní venovať sa i aktuálnym otázkam dizajnu a naopak tí, ktorí sa venujú súčasnosti, budú možno prekvapení, koľko podnetov na aktuálne úvahy história ponúka.“ (s. 7) Zostavovatelia antológie sa kvôli prehľadnosti rozhodli zoradiť príspevky do kapitol, ktoré kopírujú dôležité historické obdobia, čo však v prípade viacerých štúdií narazilo na svoje úskalia – nie vždy sa téma prekrýva s daným historickým úsekom.

Pri zbežnom listovaní knihou si uvedomíme mieru záujmu, ktorá bola v minulosti venovaná problematike umeleckého remesla/dizajnu nielen podľa dobovej literatúry a prameňov, ale aj podľa toho, v akom rozsahu, kvalite a na akých rôznych miestach sú dochované jednotlivé artefakty, či pamiatky. Ukazuje sa to najmä v prvej časti antológie, v príspevkoch z obdobia rokov 1800–1918, v ktorých sa autori opierajú o exponáty z múzeí a galérií či archíválne, ktoré sa podarilo zachrániť vďaka sporadickým akvizíciám, o dobové periodiká zamerané na remeslo,² podnikové a príležitostné katalógy, prípadne o dokumenty alebo výrobky zozbierané nadšenými jednotlivcami. Je známa skutočnosťou, že veľká časť „produkcie“ tohto obdobia je nenávratne preč – buď zničená alebo roztratená v rôznych, najmä zahraničných zbierkach. K mimoriadnym materiálom, ktoré svojím obsahom, formou a históriou sú ukážkou *par excellence* toho, čo všetko sa mohlo na území Slovenska zachovať, patrí zborník prác košickej kresliarskej školy z rokov 1804–1860 zostavený Jozefom Bellaaghom, mestským architektom Košíc z obdobia klasicizmu, ktorý sa nachádza vo Východoslovenskom múzeu.³ Zdeno Kolesár v tomto zmysle píše: „Jeho súčasťou je súbor projektov a kresieb porovnateľný s produkciou rodiaceho sa dizajnérskeho školstva

vo svete. Slúži zároveň ako podnet k úvahám o procese emancipácie dizajnérskej profesie a jej vzťahu k tradičnému remeslu a umeleckému remeslu.“ (s. 8) Žiaľ, tento „vzorkovník“, ktorý je sám osebe umeleckým dielom, patrí k vzácnym a ojedinelým exponátom. Prirodzeným predmetom záujmu bádateľov, čo sa venujú tomuto obdobiu, sa stala história a produkcia firiem, ktoré mali podstatný význam pre rozvoj podnikateľských aktivít na našom území, so vzťahmi aj ku zahraničiu, ako sú známe značky Thonet a Sandrik.⁴ K nim sa aj vďaka týmto faktom, i keď roztrúsené a v rôznych podobách, dochovalo najviac podkladov. Príbeh továrne Sandrik, ktorá vznikla na konci 19. storočia vďaka potrebe zvýšiť dopyt po striebre a výrobkoch z neho, je na sledovanie dejín úžitkového umenia a dizajnu pre našu krajinu dôležitý. Jej dlhá existencia, vývoj produktov (od exkluzívneho tovaru po výrobky určené širším vrstvám obyvateľstva) a s nimi súvisiaca dokumentácia, ako aj vystopovateľné podrobné reflexie v dobovej tlači, ucelenou formou dopĺňajú obraz o kultúre na území Slovenska v podstate až po súčasnosť. Veľmi podobne môžeme hodnotiť pôsobenie firmy Thonet na Slovensku, s tým rozdielom, že Thonet mal podstatný vplyv na následný vznik a rozvoj ďalších nábytkárskych firiem, ktoré fungovali na našom území celé 20. storočie. Majitelia Sandriku a Thonetu okrem investícií, ktoré venovali na rozvoj vlastného podnikania, upriamili svoju pozornosť aj na budovanie zázemia pre zamestnancov a do svojich regiónov prinášali všeobecný progres. Na území Slovenska môžeme vypátrať záujem o spoluprácu s návrhármi aj v ďalších priemyselných odvetviach⁵ a s nimi súvisiace vydávanie rôznych propagačných materiálov rešpektujúcich aktuálnu výtvarnú kultúru (plagáty, katalógy, vzorkovníky),⁶ ktoré sprevádzali prebúdajúcu sa ekonomiku a obchod.



Koč a jeho konštrukčné prvky, Anton G. Vagner, kolorovaná tušová kresba na papieri, 1829. Zborník košickej kresliarskej školy, list č. 38. Uložené vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach.

1 Všetky vydalo Slovenské centrum dizajnu.

2 Napríklad Magyar Iparművész.

3 LABUDOVÁ, Zuzana: Košický „vzorkovník“ dizajnu a architektúry z rokov 1804–1860, s. 20–27.

4 HARTINÍK, Martin: Thonet na Slovensku 1918–1945, s. 44–63. HERUCOVÁ, Marta: Sandrik – Svetoznáma továrň na strieborné a iné kovové výrobky, s. 72–93.

5 KLÍMA, Ladislav: Úžitok a krásna liatina. Z histórie železiarstva na Slovensku, s. 28–43.

6 KOLEŠÁR, Zdeno: Mauthnerove plagáty v zbierke Múzea obchodu v Bratislave, s. 64–71.



Inzercia, fotografia s ocelovým nábytkom Thonet Mundus, *Forum* 1934. Zdroj: *Forum*, roč. I., 1934 inzertná príloha.



Ján Čalovka: Príbor vzor 58. Sandrik Dolné Hámre, 1958.

Obdobie ohraničené rokmi 1919–1945 je z hľadiska dejín slovenského úžitkového umenia a dizajnu vo verejnosti známe najmä cez existenciu Vydrovej Školy umeleckých remesiel v Bratislave, aj cez aktivity spojené s Východoslovenským múzeom v Košiciach a osobnosťou jeho riaditeľa Jozefa Poláka. Iva Mojžišová zo svojej životnej témy – bratislavskej Školy umeleckých remesiel⁷ vybrala a komentovala niektoré tvrdenia, ktoré sa viažu k osobnosti Josefa Vydru a ŠUR: vplyv Bauhausu na ŠUR, o používaní „nema-nuálnych“ technik – koláže, montáže, fotomontáže, multiplikácie a ďalších v pedagogickom procese, o Vydrovej predstave umeleckej akadémie, ktorá by v sebe spájala viaceré umenia a o vzťahu Josefa Vydru so Zdeňkom Pešánkom, autorom na naše pomery ojedinelých textov o kinetizme. Ku Košiciam sa viaže príspevok Dagmar Poláčkovej⁸, ktorá sa venovala téme východoslovenskej moderny najmä vo vzťahu k dejinám grafického dizajnu. V súvislosti s aktivitami Východoslovenského múzea a jeho riaditeľa Josefa Poláka osobnosti ako Eugen Krón, Alexander Bortnyik, Martin Benka, Ladislav Sutnar, Ľudovít Fulla, Zdeněk Rossmann, František R. Blaško,

Alžbeta Groszová a ďalší formovali nové vizuálne podoby plagátu. Medzi-vojnoveho grafického dizajnu sa týka aj príspevok Lindy Osykovej⁹, ktorá vo svetle historických udalostí sleduje nielen spoločenské podmienky a súvislosti vzniku agitačných plagátov, ale aj ich výtvarnú a obsahovú podobu. Zmenami v životnom štýle obyvateľov Slovenska v období prvej republiky, konkrétne v kultúre bývania, sa zaoberá Silvia Seneši Lutherová¹⁰. Zaostané pomery nielen na vidieku, ale najmä v mestách si vyžadovali radikálne riešenia, ktoré architekti, stavitelia a tvorcovia či výrobcovia nábytku videli v štandardizácii. Problematika moderných obytných priestorov sa stala predmetom záujmu viacerých teoretikov umenia a architektúry, ako aj samotných architektov, ktorých úvahy môžeme nájsť na stránkach odborných časopisov, organizovali sa výstavy moderného bývania, narastal počet výrobcov. Autorka sa aj napriek tomu zamýšľa nad odpoveďou na otázku: „Ale do akej miery sa ideálne riešenia, návrhy a projekty moderného zariadenia skutočne dostali do bežnej praxe a rozšírili sa v prostredí stredných a sociálne slabších vrstiev? (...) Stala sa predstava o demokratickom,

celospoločenskom štýle obytného priestoru skutočnosťou?“ (s. 107) „Počiatočnú sondu do problematiky formovania hmotnej kultúry v slovenskom prostredí“ po roku 1948¹¹ pripravila Vladimíra Büngerová. Záujem o túto tému je pochopiteľný, na konci štyridsiatych a začiatkom päťdesiatych rokov sa cez aktivity družstva TVAR (1949–1954) začali formovať základy neskoršej inštitucionalizácie života výtvarníckej obce, ktorá na desaťročia získala konkrétnu podobu v existencii Slovenského fondu výtvarných umení. Ten výraznou mierou (obchod, výstavná činnosť, činnosť umeleckých komisií, výroba, vydavateľská a podporná činnosť, organizácia súťaží...) desaťročia „riadil“ nielen voľné umenie, ale aj odbory úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva na Slovensku. „Obdobie rokov 1945–1968 možno v priemyselnom dizajne na Slovensku vnímať z rôznych uhlov pohľadu. Dizajn sa emancipoval ako samostatná výtvarná disciplína a ku koncu sledovaného obdobia prinášal zrelé výsledky porovnateľné so svetom,“¹² hovorí v úvode svojej štúdie Zdeno Kolesár. Upozorňuje na pomalé prijímanie disciplíny priemyselného výtvarníctva, neskôr

priemyselného dizajnu, medzi odbory výtvarného umenia. Úžitkové umenie vrátane priemyselného dizajnu bolo v začiatkoch zastrešované ÚLUV-om a až 3. celoslovenská výstava v roku 1958 potvrdila nezávislosť úžitkového umenia a priemyselného dizajnu od tejto inštitúcie (v názve výstavy dokonca uvádzala aj priemyselný dizajn). Na konci päťdesiatych rokov dochádza k vzniku ďalších organizácií (Ústredie umeleckých remesiel a Sekcia úžitkového umenia a priemyselného výtvarníctva pri ZSVU). Hoci aj v dizajne mali zásadný význam šesťdesiate roky, „projekty však vznikali často z iniciatívy samotných dizajnérov a kvôli nezáujmu výrobných podnikov neraz ostali len v podobe sadrových modelov či prototypov.“ (s. 189) K ojedinelým realizáciám patrili produkty, ktoré vznikli v spolupráci Karola Hološka so spojenými sklárňami Lednické Rovne, Jána Čalovku so Sandrikom Dolné Hámre, Jozefa Vikruta s bratislavskou Teslou, Viktora Knoteka s Teslou Orava, práce Igora Didova, v oblasti nábytku práce Františka Jiráka, Viktora Holešťáka-Holubára, Ladislava Gatiala, Jiřího Petřivého, Magdy Sepovej alebo Jána Šima-Svrčka. Neskôr sa k nim priradili ďalší dizajnéri: treba spomenúť najmä tvorbu Jána Ondrejoviča a Jarolíma Vavru, alebo prvú generáciu *transportdizajnérov* (Ivan Mičík, Fridrich Hudec, Ján Oravec, Jindřich Šafařík). V ďalšom príspevku publikácie sleduje Zuzana Šidlíková¹³ povojnový vývoj v oblasti módného a textilného dizajnu, ktorý mal svoje špecifické črty. Na konci štyridsiatych a na začiatku päťdesiatych rokov sa v textilnej výrobe dôsledne zavádzalo zoštátňenie – od veľkých odevných závodov až po drobné živnosti. Kvalitu výrobkov dostal na starosť národný podnik Textilná tvorba, ktorý zostavoval kolekcie pre domáci a zahraničný trh a v rámci metodického riadenia organizoval módné prehliadky. Z Textilnej tvorby koncom päťdesiatych rokov vznikol ÚBOK (Ústav bytovej a odevnej kultúry), ktorý mal celoštátnu pôsobnosť a zanikol až po roku 1989. Podnik Textilná tvorba okrem vykonávania základných činností začal vydávať aj časopis *Marie-na*, ktorý sa postupne menil na časopis *Móda – textil*, *Naša móda* a nakoniec *Móda*. Mená dizajnérov sa objavovali iba sporadicky (Viera Ličenkova-Škra-

balová alebo Oľga Štepániková-Bujnáková, Elena Holéczyová). Aj v textilnej tvorbe dochádza v šesťdesiatych rokoch k uvoľneniu – módne tendencie zo západu už nie sú tendenčne odmietané. Na stránkach časopisu *Móda – textil* za začínajú objavovať kresby Vlasty Kozlovej-Hegerovej a fotografie Karola Kállaya a ich mená sa na Slovensku na dlhé roky stanú synonymom kvalitnej autonómnej módnej tvorby.

K predchádzajúcim sumarizujúcim štúdiám môžeme priradiť aj príspevok Štefana Oriška¹⁴, v ktorom nájdeme zhodnotenie vývoja slovenskej keramickej tvorby 20. storočia. Poukazuje na to, že keramika sa „k súčasnému stavu, ktorý sa približuje k európskemu kontextu (...) dopracovala často za zložitejších okolností a príbuzné výsledky nemajú vždy rovnaký pôvod a zmysel.“ (s. 287) Proces k prekonaniu prevládajúceho tradicionalizmu trval dlhé desaťročia, hoci aj so špecifickými odbočeniami. Takým bola existencia keramického oddelenia na Škole úžitkových remesiel, kde počas vedenia Júlie Kováčikovej-Horovej „nešlo o vonkajšiu optickú transpozíciu tradičných ľudových vzorov a „námetov“, ale o analýzu a pochopenie princípov tradičnej keramiky a na ich základe vytvorenie autonómnej, novej tvorby.“ (s. 289) Dlhodobé úsilie o zrovnoprávnenie keramiky s ďalšími druhmi profesionálneho umenia sa naplnilo až v šesťdesiatych rokoch, najmä po nástupe absolventov pražskej VŠUP. Výrazné autorské programy Jozefa Sušienku, Mariána Polonského, manželov Lugsovcov, Ľubomíra Jakubčíka, Juraja Martha, Imricha Vaneka a ďalších osobností prispeli k zavŕšeniu procesu osamostatnenia sa disciplíny a naopak v keramike sa od osemdesiatych rokov „objavovali príznaky splynutia s celkom“. (s. 295) Vtedy vzniká charakteristický fenomén slovenskej keramiky, ktorým je hlinený objekt (Mária Rudavská, Gabriela Luptáková, Ivica Vidrová, Anna Horváthová). Významným medzníkom v porevolučnom období sa stalo založenie ateliéru keramiky na VŠVU (1991) v Bratislave, v ktorom za uplynulých 15 rokov už vyrástlo niekoľko výrazných individualít (Veronika Selingerová, Edita Balážová...).



Ján Vikrut: Rádioprijímač Racek. Tesla Bratislava, 1958.



Ivan Mičík, Fridrich Hudec, Ján Oravec: Tatra 603MB – prototyp, Tatra Bratislava, 1961. Foto: Zdeno Kolesár.

7 MOJŽIŠOVÁ, Iva: Josef Vydra medzi utópiou a realitou. Škola umeleckých remesiel v Bratislave 1928 – 1939, s. 110–119.

8 POLÁČKOVÁ, Dagmar: Východoslovenská moderna v rokoch 1918 – 1939. Príspevok k dejinám grafického dizajnu na Slovensku, s. 120–137.

9 OSYKOVÁ, Linda: Výtvarná podoba volieb na Slovensku v medzivojnovom období, s. 138–155.

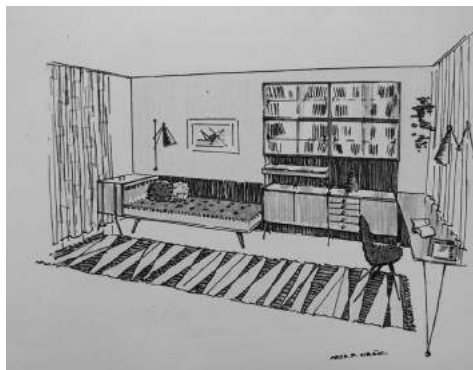
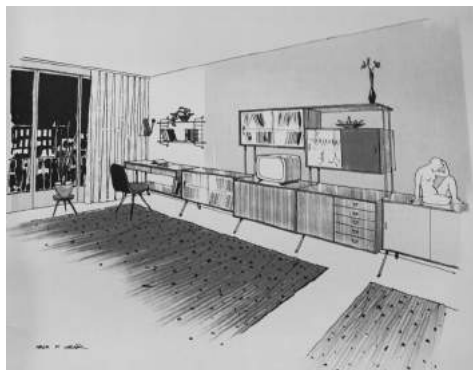
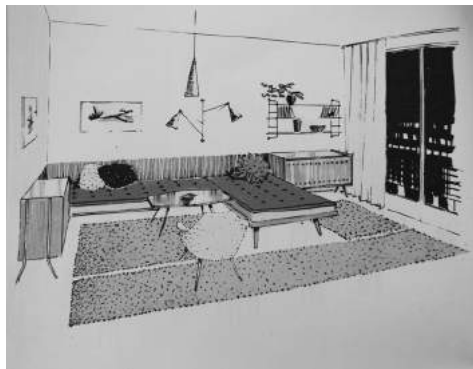
10 SENEŠI LUTHEROVÁ, Silvia: Byt novej doby. Nábytok a obytný interiérový v období prvej československej republiky, s. 94–109.

11 BÜNGEROVÁ, Vladimíra: Formovanie hmotnej kultúry na Slovensku po roku 1948, s. 174–187.

12 KOLESÁR, Zdeno: Priemyselný dizajn na Slovensku 1945 – 1968, s. 188 – 205.

13 ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana: Od teplákov k minisukni: 1948 – 1968, s. 268 – 285.

14 ORIŠKO, Štefan: Slovenská keramika 20. storočia: medzi tradíciou a inováciou, s. 288 – 297.



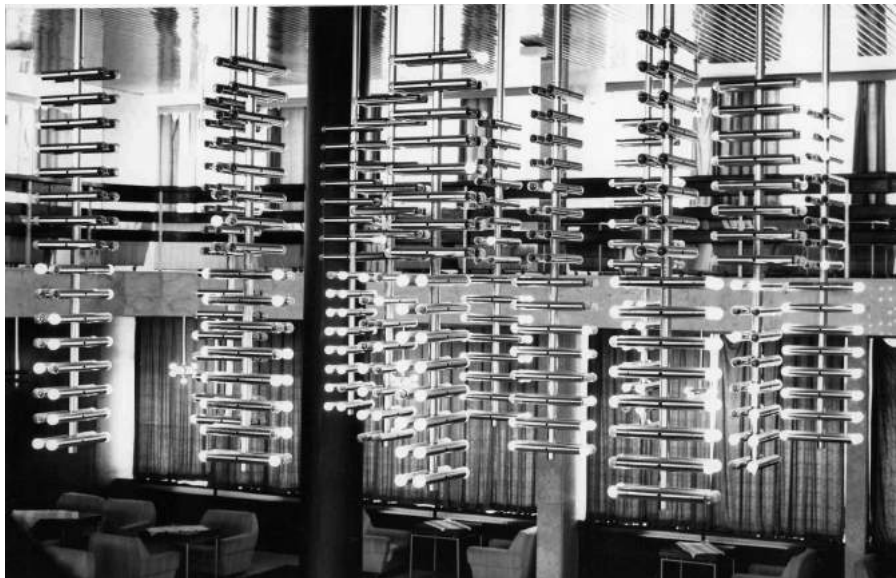
Kresebný návrh na zariadenie obývacej spálne typizovaného bytu TO-03-B nábytkovým systémom Monti 300. In: *Domov*, 2, 1961, č. 1, s. 44.



Nábytkový súbor obývacej izby M 300 v sektorovej verzii bez montovania, výroba n. p. Západoslovenské nábytkárske závody. In: KULVEIT, Jaroslav: *Katalóg nábytku sdružení podniků nábytkářského průmyslu*. Praha, 1957, nestránkované.

Publikácia *K dejinám dizajnu na Slovensku* prináša niekoľko portrétov dizajnérov. K príspevkom o dejinách grafického dizajnu môžeme priradiť prácu Ľubomíra Longauera, ktorý sa zaoberá časopiseckou a knižnou tvorbou Viliama Weisskopfa.¹⁶ Weisskopf bol majster karikatúry a najvýraznejšia postava slovenských satirických časopisov v rokoch 1945 – 1964, pracoval najskôr pre *Šibeničky*, *Šidlo* a nakoniec pre *Roháč*. Okrem toho pôsobil aj v oblasti knižnej tvorby, nielen ako grafický dizajner, ale aj ako výtvarný redaktor vydavateľstva Tatran. Eliška Mazalanová¹⁷, Tibor Uhrín a Zuzana Labudová¹⁸ sa zaoberajú dielom Františka Jiráka. Kým Mazalanová sleduje jeho tvorbu chronologicky (1948 – 1968) a analyzuje ju z pohľadu dobovej aj súčasnej literatúry, dôležitých historických a spoločenských udalostí, Uhrín s Labudovou okrem štúdie Jirákovvej tvorby podávajú v zmysle podtitulku „staré začiatky a nové konce dizajnu“ obraz „redefinície Jirákovho nábytku“ (s. 232), ktorý nachádzajú v diferencovaných prostrediach a reláciách. Tvorbou Karola Hološka, sklárskeho výtvarníka, ktorý medzi prvými dokázal obhájiť princípy spolupráce dizajnéra a výrobcu (v sklárňach Lednické Rovne pôsobil 25 rokov) sa zaoberá príspevok Alexandry Niczovej¹⁹.

V osemdesiatych rokoch sa na Slovensku začínajú presadzovať postmodernistické prístupy k úžitkovej tvorbe.¹⁵ Jej vplyv nachádzame v tvorbe nábytku (Júlia Kunovská, Peter Mesiarik, Ondrej Čverha...), ako aj v samotnej architektúre (Ján Bahna). K pozoruhodnému obdobiu patria roky aktivít skupiny študentov a neskôr absolventov VŠVU (Jana Antalová, Jozef Gašparík, Ivan Kepko, Dana Mušecová, Imrich Vaško, Dušan Voštenák a Miroslav Zikmund). Špecifickou kapitolou je tvorba Karola Weisslechnera, a to od úžitkových predmetov cez voľnú tvorbu až po šperky, ako aj dielo Františka Buriana, ktorý dokázal výrazne ovplyvniť podobu slovenského dizajnu tým, že ho posunul k autorskému *art dizajnu*.



Václav Cigler: Liečebný dom Smaragd, tanečná sála, Dudince, 1977. Zničené.



František Burian: Bez názvu, z kolekcie autorských originálov Dočasné objekty, začiatok deväťdesiatych rokov. Foto: autor.

Do antológie jej editori zaradili ďalšie príspevky: Sabina Jankovičová spracovávala špecifickú tému dizajnu v architektonickom priestore v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia,²⁰ keď sa dizajn stával bežnou súčasťou architektúry a v mnohých prípadoch víťaným prostriedkom realizácie aj tých umelcov, ktorých hlavnou činnosťou bola voľná tvorba. Táto situácia paradoxne podporila dizajnerskú tvorbu, hoci sa často nedá jednoznačne určiť, či ide o voľné umenie alebo dizajn. Článok Kataríny Hubovej a Adrieny Pekárovej sa orientuje na problematiku spolupráce dizajnéra a firmy²¹, keď na príkladoch 15 podnikov prináša konkrétne zistenia o schopnosti a možnostiach podnikateľov využívať potenciál slovenských dizajnérov. Mária Rišková²² otvára na poli teórie slovenského dizajnu novú tému a ňou je skúmanie oblasti multimédií v kontexte grafického dizajnu. Na záver publikácie je zaradená štúdia Nade Kančevovej venovaná fenoménu zbierania dizajnu,²³ v ktorej sa autorka zaoberá osobnosťou zberateľa dizajnu a kontextami, v ktorých zberateľstvo vzniká (návraty do minulosti, nostalgia ako symptóm našej doby), a to najmä v súvislostiach s našou socialistickou minulosťou.

Keď sme v úvode nášho článku spomínali dve publikácie, ktoré vydalo vydavateľstvo Berg, bolo to so skrytým zámerom poukázať na to, aký význam prikladajú súčasné spoločenské vedy výskumu dizajnu. Antológia *K dejinám dizajnu na Slovensku*, z prevažnej časti prináša čítanie o slovenskom dizajne (umeleckom remesle, úžitkovom umení, priemyselnom výtvarníctve alebo architektúre) vychádzajúce zo základných historických výskumov. Príspevky, väčšinou zamerané na produktový dizajn, sú rôznorodé – formou, šírkou tematického spracovania, ale aj v zmysle otvorenia ďalších problémov dejín slovenského dizajnu a ich riešení. Obsah antológie teda prináša ďalšie témy: napríklad dejiny slovenského grafického dizajnu od roku 1945 po súčasnosť, dejiny významných podnikov medzivojnového (Baťa, RONA...) a socialistického obdobia (sklárne, odevné závody, závody na výrobu obuvi, dejiny výrobných družstiev, dejiny slovenského transportdizajnu...). Na výskum čakajú profily ďalších slovenských dizajnérov, dizajnerských značiek, tvorivých skupín, dejiny jednotlivých odborov dizajnu, dejiny inštitúcií, historiografia odboru ... Z tohto hľadiska považujeme publikáciu *K dejinám dizajnu na Slovensku* za veľmi konkrétnu výzvu do budúcnosti. ■

15 NEPŠINSKÁ, Mária: Slovenská alternatíva postmoderny v dizajne, s. 298–311.

16 LONGAUER, Lubomír: Viliam Weisskopf. Humor a smútok politického karikatúristu, s. 156–173.

17 MAZALANOVÁ, Eliška: František Jiráček a nábytkový dizajn 1948–1968, s. 206–227.

18 UHRÍN, Tibor – LABUDOVÁ, Zuzana: Stoličky a kreslá Františka Jiráčka, ktoré prežili, s. 228–233.

19 NICZOVÁ, Alexandra: Karol Hološko, s. 234–249.

20 JANKOVIČOVÁ, Sabina: Dizajn v architektonickom priestore v 70. a 80. rokoch 20. storočia, s. 250–267.

21 HUBOVÁ, Katarína – PEKÁROVÁ, Adriana: Dizajn a firmy, s. 324–333.

22 RIŠKOVÁ, Mária: Dve plus x revolúcií. Úvod do štúdia multimédií v kontexte komunikačného dizajnu, s. 312–323.

23 KANČEVOVÁ, Naďa: O zbieraní dizajnu: medzi každodenným a kuriozitou, s. 334–351.

Zlínska umprumka ako súčasť československých dejín dizajnu – z pohľadu novej antológie. 1. časť

Text Jana Oravcová

Foto archív VŠUP v Prahe a archív KGVU Zlín.



Lada Hubatová-Vacková, Martina Pachmanová, Jitka Ressořová (eds.): *Zlínska umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design. Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2013, 368 s. ISBN 978-80-86863-65-8.*

Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze má v rámci svojej edičnej činnosti roku 2013 na konte niekoľko pozoruhodných titulov. Medzi jej posledné vydavateľské počiny patrí napríklad publikácia Martiny Pachmanovej *Zrození umělkyně z pěny limonády*, Pavla Karousa (ed.) *Vetřelci a volavky*, Lady Hubatovej-Vackovej, Martiny Pachmanovej, Jitky Ressořové (eds.) *Zlínská umprumka (1959–2011)*, Marcely Suchomelovej *Jan E. Koula: Důvěrná architektura*, Lady Hubatovej-Vackovej *Tiché revoluce uvnitř ornamentu*, Jiřího Pelcla a kol. *Design. Od myšlenky k realizaci* či Jana Michla *Funkcionalismus, design, škola, trh*.

Práve antológia *Zlínska umprumka (1959–2011). Od průmyslového výtvarnictví po design*, ktorá sa v súťaži Najkrajšia kniha roka 2013 spolu ďalšími ocenenými publikáciami vydavateľstva (*Vetřelci a volavky*, Jiří Balcar autorov Marie Klimešovej a Jana Rousa) prebojovala do užšieho výberu, vzbudzuje pozornosť aj z druhej strany rieky Moravy. V bývalom Československu patrila zlínska „umprumka“ k rešpektovaným vzdelávacím inštitúciám a svojim špecifickým študijným zameraním na tvarovanie strojov a nástrojov prirodzene lákala aj študentov zo Slovenska (jej absolventmi sú napr. Jarolím Vavro

či na Slovensku dlhodobo pôsobiaci František Burian). Detašované pracovisko pražskej UMPRUM, na profilácii ktorej sa podieľal predovšetkým František Kovář, predstavovalo v dejinách československého a medzinárodného priemyselného dizajnu dôležitý fenomén. Viac ako päťdesiatročná história zlínskej „umprumky“ sa teda stala zámerom nielen pre/hodnotenia vlastnej histórie, ale aj súčasťou mapovania dejín vzdelávacích inštitúcií. V tejto súvislosti editorky v predslove píšú: „Komplexné historické bádanie sa dnes nezaobíde bez znalosti dejín inštitúcií, a to platí aj pre dejiny umenia, architektúry a dizajnu. Priebežným kritickým mapovaním vlastnej histórie (vrátane jej vrcholov a pádov) chce Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze prispieť k lepšiemu pochopeniu vývoja umeleckej vzdelanosti na našom území, a tiež posilniť vedomie, že vizuálna kultúra – nech má podobu maľovaného obrazu, individuálnej stavby, fotografie alebo chirurgického nástroja – nevzniká v inštitucionálnom vákuu, ale má svoje mocné, a tiež mocenské inštitucionálne rámce.“ (s. 13) Antológia nadväzuje na rovnako bilancujúcu publikáciu *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 1885–2005, Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 1885–2005* (editorky Marti-



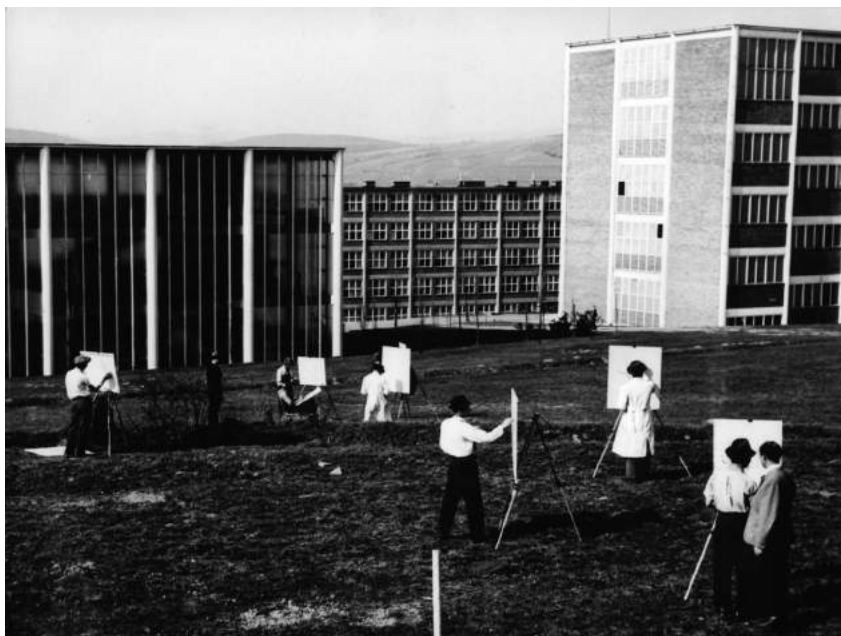
Reklama firmy Baťa, tridsiate roky.
SOKA Zlín-Klečůvka

na Pachmanová – Markéta Pražanová), ktorú VŠUP vydala v roku 2005 k 120. výročiu založenia školy, a na výskum osobností z histórie školy realizovaný pod vedením Lady Hubatovej-Vackovej. V neposlednom rade je dôležité pripomenúť aj výstavu Lucie Šmardovej *Kovářovi žáci* (Photogether Gallery, Zlín, galéria VŠUP, Praha, 2012), ktorá sa pokúsila o nové zhodnotenie histórie zlínskej katedry rokov 1959 – 2011 a prostredníctvom prác absolventov poukázať na formálny, technologický a koncepčný rozsah povojnového a súčasného dizajnu za pôsobenia Zdeňka Kováři a jeho nástupcov (Pavla Škarku, Ivana Linharta a Františka Buriana). Hoci autorky v úvode napovedajú, že pôjde o líniu „od kovářovského konceptu dizajnu strojov a nástrojov k súčasným podobám priemyselného dizajnu“ (s. 13), kniha sleduje hlbší záber výskumu a zaznamenáva v celej šírke históriu umeleckého vzdelávania v Zlíne – od Školy umění späť s firmou Baťa v rokoch 1939 – 1945, cez odbor tvarovania strojov a nástrojov na Strednej škole v Zlíne a neskôr v Uherskom Hradišti, až po vysokoškolské štúdium zamerané na tzv. priemyselné výtvarníctvo založené osobnosťou dizajnérkej profesie Zdeňkom Kovářom a súčasné dizajnérské štúdium v ateliéroch D I, D II.

Publikácia je štruktúrovaná do piatich samostatných častí; na prvú časť pod názvom *Kapitoly z dějín zlínskej umprumky. Od „prehistórie“ školy po koniec 90. rokov* venujúcej sa dejinám zlínskej „umprumky“ a jej významným osobnostiam nadväzuje blok *Kritické texty a dokumenty* zameraný na teóriu a kritickú reflexiu priemyselného dizajnu, ktorú formovali jej pedagógovia, historici umenia a kurátori späť s Kovářovou školou (súčasťou je reprint dôležitých teoretických textov). V tretej časti nájdeme rozhovory s pedagógmi a absolventmi školy. Štvrtá časť sleduje poslednú dekádu školy (2000 – 2011), keď sa presťahovaním ateliérov dizajnu do Prahy existencia zlínskej „umprumky“ ukončila. Posledné časti sú venované kompletnému súpisu pedagógov a absolventov, chronológii zachytávajúcej udalosti zlínskeho pracoviska VŠUP a bibliografii. Spomenúť treba aj bohatý obrazový materiál, ktorý približuje zlínske vzdelávacie prostredie z historickej a súčasnej perspektívy a dodáva publikácii pútavejší rozmer. Čo je však najdôležitejšie, publikácia predstavuje nielen zaujímavý edičný počin, ale stáva sa súčasťou odbornej kriticky prehľadnajúcej spisby o dejinách československého dizajnu zachytávajúcej proces transformácie vzdelávania

priemyselného dizajnu a teoreticko-kritického myslenia v tomto odbore.

Ak obsahová koncepcia prvej časti publikácie *Kapitoly z dějín zlínskej Umprumky. Od „prehistórie“ školy po koniec 90. rokov* ponúka čitateľovi v chronologickom radení prehľad zlínskeho umeleckého vzdelávania, práve jeho „prehistorickú“ etapu zaznamenáva text Lady Hubatovej-Vackovej *Praktická umelecko-priemyselná práca. Zlín a škola umenia 1939–1945*. Uvádza čitateľa do spoločensko-kultúrneho kontextu mesta Zlín, ktoré v období dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia získalo vďaka podnikateľským aktivitám Tomáša a Jána Baťovcov veľký rozmach. Hoci mesto Zlín bolo neodlučiteľne spojené s obuvníckou produkciou, vedľa priemyselných aktivít Baťovcov sa veľmi rýchlo začala vzťahovať myšlienka nevyhnutnej potreby vzdelania a kultúry. „Nazdory Baťovým ideovým a finančným investíciám,“ ako uvádza autorka, „netreba vnímať vtedajšiu kultúru valašského Zlína ako rovnocennú kultúre veľkých miest a metropolitnej umeleckej avantgarde. Kultúrna (ani architektonická) moderna tu nemala svoje prirodzené historické podhubie, vytvorené v predchádzajúcich vývojových etapách. (...) Ľudová kultúra s modernistickou tam boli vo zvlášť



Škola umění v Zlíne. Krajinářská škola, 1940. Archiv KGVU Zlín.

nej a veľmi úzkej symbióze (...). Zlín mal bližšie k ľudovej kultúre než k tej elitnej; na druhej strane práve táto nezávislosť od kánonu elít a metropol umožňovala ľahšie realizovať bezprecedentný utopický vizionársky experiment firemného šéfa.“ (s. 22) Dôležitú súčasť aktivít Baťovcov predstavovali popri priemysle vzdelanie a kultúra, ktoré mali motivovať k pracovnému výkonu a jeho oslave. Kult práce sa pre baťovský Zlín stal jedným z dôležitých fenoménov, ktorý pomáhal budovať a zjednotiť mesto a ako pripomína autorka, zlínske umenie tridsiatych rokov prejavuje znaky kontinuity „nielen s obdobím protektorátu, ale i s nastupujúcim socialistickým realizmom.“ (s. 24) Preto viac ako na surrealizmus a abstrakciu utilitaristické prostredie baťovského Zlína sústreďuje pozornosť na prejavy užitočné pre rast firmy alebo šíriace úctu ku každodennej práci. Oproti voľnému umeniu vnímanému anachronicky, nadobúda status dôležitosti tzv. agitačné umenie (plagát, návesné štíty, karikatúra, letáky, inzerát, reklama, film, rádio, výkladné skrine, reklamné sprievody, módné prehliadky, tábory ľudu), ktoré je chápané ako voľne prístupné a viditeľné pre všetkých, a ktoré – vzhľadom na absenciu takto zameranej školy – viedlo k profesionalizácii odboru a založeniu Školy umění. Ako pokus o nové chápanie umenia a praktickej potreby bola

oficiálne otvorená v septembri 1939 a tvorili ju štyri oddelenia (odbor dekoratívnej maľby, grafické a sochárske oddelenie a oddelenie bytovej kultúry). O podnikateľskej povahe a prepojenosti školy s firmou svedčí aj to, že študenti si mali na školné privyrábať v doobedňajších hodinách na rôznych oddeleniach Baťovho koncernu, ktoré sa museli, rovnako ako škola, prispôbiť v ideologickej a produktívnej rovine obdobiu protektorátu. Lada Hubatová-Vacková pripomína, že „situácia iste znemožňovala slobodné vyjadrovanie vo voľnej umeleckej tvorbe. Sústredenosť školy na úžitkové úlohy uplatniteľné vo firme boli i pod protektorátnym vedením veľmi podporované, pretože aj jemu išlo o profit závodu a kontinuálne zisky. O to viac celkom iste Baťovi pokračovatelia, ale aj protektorátna správa, nebránili priemyselnému dizajnu.“ (s. 32) Počiatky priemyselného výtvarníctva teda siahajú k Škole umění, presnejšie k sochárskemu oddeleniu pod vedením Vincenca Makovského, ktorý viedol študentov popri tradičnom figurálnom modelovaní k navrhovaniu abstraktných hmôt a úžitkovosti v sochárstve. Prepojenosť školy s priemyslom dokladá spolupráca so strojárskou firmou Baťovho závodu MAS, z ktorej vznikol prvý návrh revolverového sústruhu R 50 (vystavený v mierke 1:1 na V. zlínskom salóne v roku 1940). V tejto súvislosti



Vincenc Makovský: Revolverový sústruh MAS R 50, úprava tvarov. Škola umění, vystavené na V. zlínskom salóne v roku 1940. Archív KGVU Zlín.

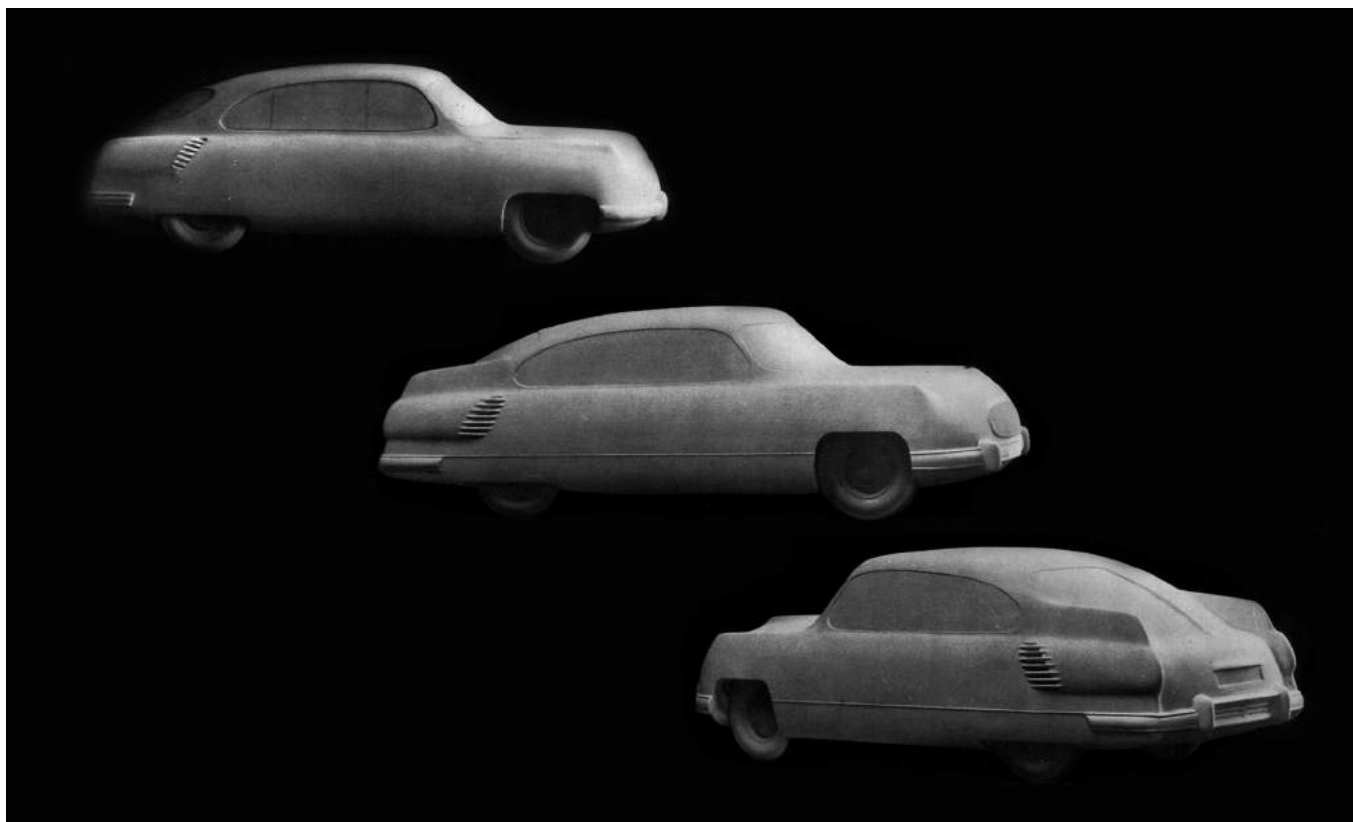
je potrebné pripomenúť, že Makovský, ktorý sa zaoberal „vzhľadom stroja, jeho tvarovým usporiadaním a ergonomickým riešením pák a kľúk“ (s. 33), vniesol do tvarového riešenia stroja umelecký a humanizačný aspekt, neskôr osvojený jeho žiakom Zdeňkom Kovářom. Aj keď sa príspevok o zlínskej Škole umění (inak jeden z najzaujímavejších a najprínosnejších textov publikácie), nachádza mimo rámca skúmania viac ako päťdesiatročnej histórie zlínskej „umprumky“, predstavuje dôležitú bázu pre ďalší vývoj dizajnerskeho školstva v kontexte lokálnych dejín a inštitucionálnych rámcov. Napriek tomu, že Škola umění predstavovala dôležitý fenomén umelecko-priemyselného vzdelávania, vzhľadom na jej historickú, politickú, kultúrnu a topografickú situovanosť je jej komparácia v medzinárodnom kontexte, ako sa domnieva autorka, ťažko zdôvodniteľná. Jej časté porovnanie s nemeckým Bauhausom nie je celkom adekvátne, čo Hubatová-Vacková vysvetľuje nasledujúcimi slovami: „Škola umenia bola súkromnou inštitúciou, viazanou prevažne na pragmaticky zameraný koncept firmy štyridsiatych rokov, zatiaľ čo Bauhaus bol priekopníckou inštitúciou avantgardy v rokoch dvadsiatych.“ (s. 35). Za ďalším zdôvodnením stojí aj koncept školy zameraný na dizajn strojov a reklamu. Školské úlohy neboli akademické, ale

v spojitosti s výrobným prostredím. Podobne na tom bola aj oblasť voľného umenia, bolo „do veľkej miery spojené s kultom práce a s alegóriami remesiel, ktoré boli uplatňované na medzinárodných výstavách a prezentáciách a ako súčasť dekoratívnej výzdoby reprezentatívnych interiérov v Zlíne (mozaiky, vitráže, nástenné maľby a iné)“ píše autorka a argumentuje ďalej: „O slobodnej, nezávislej tvorbe možno rozprávať ťažko.“ V protektorátnom období to ani nebolo možné. Rozhodne sa na zlínskej škole v rámci voľných disciplín nemohli rozvíjať aktuálne abstrakcie alebo surrealizmus; tie boli len prirodzenou súčasťou súkromnej, intímnej tvorby mnohých študentov. Firma Baťa z pochopiteľných dôvodov vo vojnovom režime tieto výtvarné prejavy nepodporovala. Experiment vo voľnej tvorbe tak mal na tejto škole – na rozdiel od Bauhausu – veľmi jasné limity.“ (s. 36)

Ani Škola umění založená firmou Baťa sa nevyhla zmenám po druhej svetovej vojne. Prešla reorganizáciou, pribudli nové odbory (modelárstvo nových hmôt, návrhárstvo obuvi, aranžérstvo – výstavníctvo, kameňosochárstvo, tvarovanie strojov a nástrojov).

Po rozpade pôvodnej inštitúcie (firma Baťa bola znárodnená, zriaďovateľom sa stal národný podnik Svít) a vytvore-

ní novej umeleckopriemyselnej školy jej vtedajší riaditeľ Vladimír Hroch podľa vzoru Bauhausu angažoval niekoľko bývalých študentov Školy umění, aby pokračovali v jej pôvodných myšlienkach. Medzi nimi bol aj Zdeňk Kovář, ktorého pedagogické pôsobenie na škole bolo nesmierne bohaté a pre oblasť priemyselného výtvarníctva prínosné. Vít Jakubíček v príspevku *Stroj a nástroj ako dielo výtvarné. Počiatky „Kovářovej školy“ medzi rokmi 1947 a 1959 uvádza*, že Kovář sa ako vedúci odboru tvarovania strojov a nástrojov umeleckopriemyselnej školy (roku 1952 presťahovanej do Uherského Hradišťa) snažil o rozvíjanie vzťahov s viacerými závodmi (Závody presného strojárstva, Plastimat, Agrostroj, Kovostav, Tatra), kde žiaci získavali skúsenosti na konkrétnych objednávkach, riešili úlohy vychádzajúce priamo z potrieb vtedajšieho priemyslu. A to až do chvíle, keď po rozhodnutí o založení detašovaného ateliéru VŠUP v Gottwaldove zameraného na dizajn strojov a nástrojov Kovář na sklonku päťdesiatich rokov zo školy odchádza a stáva sa mimoriadnym (1959), neskôr riadnym profesorom (1961). Pri koncepcii učebných plánov vychádzal z vlastných vyučovacích skúseností a osnovy odboru tvarovania strojov a nástrojov vychádzali z praxe sochárskeho oddelenia Makovského na Škole umění. Vít Jakubíček ďalej



Osobné auto Tatra 603, sadrový model, spolupráca Zdeněk Kovář. In: *Tvar IX*, 1957, č. 3, s. 101.

píše: „Cieľom školenia v Kovářovom ateliéri bolo rozvinutie citu pre materiál a vhodné formy. Tento prístup slávil úspech predovšetkým v oblasti tvarovania umelých hmôt.“ (s. 47) Cieľom jeho činnosti bolo „humanizovať techniku a eliminovať nedostatky pri konštruovaní strojov a nástrojov. Svojou metódou predstavovala jednu z tvorivých líní v dizajne 20. storočia, ktorá vychádzala z umenia.“ (s. 48) V rámci budovania ideovej bázy disciplíny venoval Kovář rovnocennú pozornosť oblasti teórie a kritiky (bude jej venovaná samostatná kapitola druhej časti). Kontaktuje sa s Josefom Vydrom, maliarom Janom Kotíkom, s teoretikom Františkom Kubištom, kritikom J. B. Svrčkom a šéfredaktorom *Tvaru* Karlom Hettešom, ktorý ho v roku 1949 vyzýva k artikulácii jeho tvorivého prístupu v novom odbore. „Výsledkom týchto snáh,“ ako konštatuje autor, „sa stala stať ‘Úpravy strojov a nástrojov výtvarníkom’. Kovář, v tom čase už viac než päť rokov praktizujúci návrhár strojov a jeho súčastí, v nej myšlienkovito nadväzoval na Kotíkov článok, ktorý ďalej rozvinul. Predovšetkým kládol dôraz na humanizáciu technického a pracovného prostredia

človeka. Apeloval na návrhárov strojov, aby zohľadnili nielen ekonomickosť výroby, ale predovšetkým človeka, ktorý stroj obsluhuje. Vyzýval k aktívnej spolupráci umelcov s konštruktérmi a k vzájomnej inšpirácii. (...) Snažil sa aplikovať výtvarné princípy na nájdenie správnej formy, napríklad navrhovať jednotlivé časti strojov v súlade s proporciami ľudského tela.“ (s. 42) V súvislosti s formulovaním teórie nového odboru sa Kovář stretáva aj s Jindřichom Chalupeckým neskorším usporiadateľom výstavy *Stroj a náradie ako dielo výtvarné*, či dvorným teoretikom Josefom Rabanom, ktorý čitateľov *Tvaru* pravidelne informoval o Kovářových aktivitách na oboch školách. Okrem tejto výstavy, ktorá sa konala v Uměleckoprůmyslovom museu v Prahe a jej cieľom (okrem prezentácie výsledkov práce ateliéru verejnosti) bolo vyvolať „diskusiu s konštruktérmi a zástupcami výroby nad možnosťami strojov a nástrojov a výhodami kooperácie s konštruktérmi“ (s. 45) prebehla aj prvá z monografických výstav *Stroj a náradie v dielach prof. Kovářa a jeho školy* usporiadaná roku 1959 v Bratislave, prezentujúca Kovářov odbor od štyridsiatych rokov. Zdeněk Kovář ako pri-

požíva autor, bol nielenže „schopný vytvoriť nové osnovy, celkom novému odboru (...), ale tiež a predovšetkým sa pokúsil i vo vtedajších zložitých podmienkach, spoločne so zmienenými teoretikmi vysvetliť podstatu dizajnu a presvedčiť o jeho potrebe.“ (s. 48)

K naplneniu pojmu „kovářovskej školy“ prispel aj prvý Kovářov absolvent, Slováč Jarolím Vavro, ako aj rozhodnutie rektora VŠUP z roku 1966 povýšiť ateliér tvarovania strojov a nástrojov na katedru, ako uvádza v texte *Kovářoví žiaci a ich učitelé. Zlínska škola v rokoch 1959–1989* Jiří Hulák. Pedagogický zbor okrem Kovářa tvorili: Gustáv Hlávka (ateliérová výučba), Vladimír Škranc, (kresba a farba), František Chrák (výtvarná geometria a architektonické cvičenie) teoretické predmety vyučoval Zdeněk Kostka a Dušan Šindelář. Medzi externých pedagógov patrili okrem konštruktérov z praxe aj špecialisti z odboru anatómie, fyziológie, neurofyziológie, psychológie, čím Kovář kládol dôraz na interdisciplinárny odbor, ktorého záber siahla od najjemnejších nástrojov a prístrojov cez obrábacie stroje po automobily a lokomotívy. V tomto kontexte je potrebné zdôrazniť, ako to pripomína aj autor príspevku, že začiatok šesťdesiatych rokov priniesol v priemyselnom dizajne revolúciu foriem. Predchádzajúce organické či aerodynamické formy výrobkov vystriedali hranaté línie, čo sa prejavilo v spotrebnom, ale aj v automobilovom priemysle. Tvarový posun smerom k aktuálnym tendenciám sa u Kovářových žiakov neprejavil. Práve naopak, organické tendencie v tvarovom riešení technických výrobkov vrcholili, na čo nadväzuje aj Jan Kotík v texte *Dôležitosť metódy* publikovanom v časopise *Tvar*, kritizujúci hranaté tvary priemyselných výrobkov.

Do tejto názorovo polarizovanej situácie vstupuje v roku 1966 výtvarná geometria – vyučovacia a tvorivá metóda vyhranujúca sa voči Kovářovi, ktorú presadzoval František Chrák (pracoval pre podnik Tesla Valašské Meziříčí, ikonický stolný telefón navrhoval pre závod Tesla Liptovský Hrádok spolu s Kovářom). Chrák svoju výučbu postavil na zistení, že študenti neovládajú základnú geometrickú abecedu tak, aby mohli definovať trojrozmerné

telesá v dvojrozmernom vyjadrení. Táto prax ich napokon priviedla k zvládnutiu perspektívy a tiež ku konštruovaniu zložitých tvarov, ktoré Chrák definoval ako „tzv. predesign“. Odklon od organických tvarov presadzovaný Kovářom, sa podľa Huláka nedá doložiť len Chrákovým vplyvom či inšpiráciou domácich alebo zahraničných dizajnérov. Medzi ďalšie faktory patrili aj nové modelárske materiály zo zahraničia. Hoci táto „technologická“ revolúcia, ako uvádza autor, začala v zlínskom ateliéri na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, nijako nezastavila prácu s klasickými materiálmi (sadra, hlina, drevo, kov). Kovářova kariéra v sedemdesiatych rokoch pokračovala ďalej: v roku 1972 sa stal predsedom Výboru pre priemyselný dizajn pri Federálnom ministerstve pre technický a investičný rozvoj a predsedom československého výboru ICSID, roku 1977 bol vymenovaný za zaslúžilého umelca a v roku 1982 mu bol udelený titul národný umelec. Darilo sa aj niektorým absolventom, ktorí boli na postoch hlavných podnikových dizajnérov v priemyselných podnikoch. Osemdesiate roky sa nesú v znamení debaty o nedostatočnom počte vysokoškolsky vzdelaných dizajnérov pre československý priemysel. Kovář sa snaží, ako zdôrazňuje Hulák, „o zvýšenie počtu študentov v jednotlivých ročníkoch a o založenie výskumného pracoviska. Márne. (...) Nebolo divu, že niektorí absolventi gottwaldovského ateliéru sa v praxi preorientovali na voľnú či úžitkovú sochársku tvorbu.“ (s. 64) V roku 1987 sa vo Valdštejskej jazdiarni v Prahe (s reprízami v Bratislave, Gottwaldove, a v Košiciach) konala výstava Zdeněk Kovář a jeho žiaci, ktorej ikonou sa – okrem tradičných symbolov, ako je model Tatry 603 alebo plastika *Rýchlost* – stala zväčšenina držadiel nožničiek zo začiatku päťdesiatych rokov. O dva roky neskôr musel Kovář ako aktívny člen KSČ pedagogický zbor VŠUP opustiť. Jeho nasledovníkom sa stal jeho žiak Pavel Škarka. ■



0 konferencii **BY DESIGN!**

Text Ľubica Pavlovičová
Foto Martin Haburaj

Keď v roku 1964 vyšlo prvých 400 vý-
tlačkov manifestu Kena Garlanda *First
Things First*, aj vďaka záujmu vplyvných
médií sa jeho obsah stal pre mnohých
dizajnérov impulzom na hľadanie hlb-
šieho zmyslu ich práce nad rámec napl-
ňania základných potrieb konzumnej
spoločnosti. K manifestu sa na konci
tisícročia vrátil Rick Poynor a vo vy-
hlásení *First Things First 2000* v mene
grafických dizajnérov navrhol „obrátiť
priority v prospech užitočnejších,
trvalejších a demokratickejších foriem
komunikácie, myšlienkovu sa posunúť
od marketingu k skúmaniu a zave-
deniu nového významu dizajnu.“¹

Od vystúpenia Kena Garlanda uplynulo päťdesiat rokov, Ricka Poyнора takmer pätnásť a za toto obdobie sa obsahová podstata oboch dokumentov stala súčasťou intelektuálnej výbavy mnohých profesionálnych dizajnérov. Rôzne podujatia v krajinách po celom svete hostia najvýznamnejšie osobnosti dizajnu, ktoré svojimi vystúpeniami či už na konferenciách, seminároch alebo výstavách a workshopoch deklarujú všeobecný záujem o posúvanie hodnôt dizajnerskej práce nielen v praktickej a teoretickej rovine, ale aj v spojení so slovami zodpovednosť, trvalá udržateľnosť, empatia, šťastie alebo, ako to môžeme sledovať aj na práve prebiehajúcim brnianskom bienále, ďalšími výrazmi: vzdelávanie, budúcnosť...

Aj na Slovensku sme sa stali svedkom usporiadania konferencie s hviezdovým obsadením. Grafické štúdio Milk a občianske združenie BCK_SPC pozvali do Bratislavy na jednodňovú medzinárodnú konferenciu *By Design!* s podtitulom *How Good Design Can Change Anything For Better* hviezdou súčasného dizajnerskeho neba na čele so Stefanom Sagmeisterom. K ďalším hosťom sa zaradili Irene Pereyra a Anton Repponen z agentúry Fantasy Interactive, štúdio Vasava z Barcelony, Philip O'Dwyer, kreatívny riaditeľ z londýnskeho sídla štúdia Method, čarodejník súčasného časopiseckého dizajnu Jacek Utko, Frederik Öst a Magnus Berg zo švédskeho SNASK-u, zo susedného Rakúska pricestoval grafický dizajnér Erwin Bauer, z Čiech Aleš Najbrt. Skupinu dizajnérov reprezentujúcich V4 vedľa Aleša Najbrta a Jaceka Utku dopĺňala Sandra Sandor (značka *Nanushka*), známa maďarská módna dizajnérka a slovenské farby čestne (ako inak) reprezentoval Štefan Klein so svojím projektom aeromobilu.

Treba uznať, že konferencia s mimoriadne nabitým programom bola vysoko profesionálne pripravená, bolo evidentné, že v jej pozadí sa pohybujú osobnosti s praktickými skúsenosťami s organizáciou podujatí podobného typu. Už v dostatočnom predstihu rôzne webové stránky, ale aj stránky printových médií a sociálnych sietí avizovali exkluzivitu a jedinečnosť podujatia. Tomu nakoniec zodpovedala aj cena vstupeniek, ktoré sa aj napriek ich relatívnej výške úspešne vypredali.

Čo organizátori sľubovali, to aj splnili. Celá konferencia mala svižný spád, aj vďaka erudovanému sprievodnému slovu Filipa Blažka, a jednotlivé príspevky, hoci sa týkali rôznych tematických okruhov a sledovali rôzne ciele, vyvrcholili, ako sa to na javisku patrí, vo vystúpení hlavnej star konferencie, Stefana Sagmeistera.

Ale už úvod jasne naznačil, že účastníci dostanú kvalitný výber z toho, čo súčasní dizajnéri-rečníci dokážu ponúknuť. Dvojica Irene Pereyra a Anton Repponen publiku prezentovali pohľad na východiská, ktoré sú prioritami pri ich práci. Na príklade redizajnu *wacom.com* ukázali, aké je dôležité preskúmať všetky potreby užívateľov tak, aby čo najjednoduchším spôsobom dospeli k rozhodnutiu, ktorý z ponúkaných produktov je pre nich ten pravý. Na ich metódu práce sa paradoxne hodí jeden z článkov manifestu ďalšieho účastníka konferencie štúdia SNASK: *See people as people, not as target groups*. Pre svoj cieľ, uľahčiť a podporiť správnu orientáciu záujemcu, využívajú vybrané grafické nástroje, a to tak, aby každý, kto sa na stránke nachádza, prijal jej obsah ako bohatý a komplexný vizuálny zážitok. Dopoledňajší program patril ďalším grafickým dizajnérom. Erwin Bauer predstavil popri ostatných aktivitách aj filozofiu práce na informačných systémoch. Medzi jeho posledné realizácie patrí systém, ktorý navrhol pre nové budovy viedenskej Ekonomickej univerzity v najväčšom študentskom areáli v Európe. Bauer demonštroval kreatívne riešenia a princípy grafickej komunikácie vychádzajúce z dôkladnej analýzy potrieb užívateľov, samozrejme v súlade s jeho vypracovanou víziou

o rôznorodých požiadavkách všetkých návštevníkov kampusu. Barcelonské štúdio Vasava predviedlo výber svojich prác pre klientov s globálnym dosahom: ADOBE, NIKE alebo Budweiser² a Philip O'Dwyer z Methodu prezentoval prácu štúdia (redizajn stránky, spotrebiteľského katalógu, zavedenie nových služieb) na príbehu značky Lush. Značka Lush, ktorá stojí za britskou *handmade* kozmetikou, je výnimočná tým, že podporuje rôzne charitatívne ciele, je aktívna v kampaniach proti testovaniu na zvieratách, ako aj v otázkach životného prostredia.

Popoludňajší blok konferencie začínal kratšími prezentáciami zástupcov krajín V4. Dynamickým prejavom a erudovaným spôsobom prezentácie na osobnú tému *Can good design save newspapers?* zaujal Jacek Utko, ktorý vďaka redizajnu a preprojektovaniu obsahu obdivuhodného počtu časopisov (napríklad poľský *Puls Biznesu* a estónsky *Aripaev*) dokázal zdvihnúť o vysoké percentá ich predaj. Systematická práca s touto problematikou mu priniesla zaslúženú odmenu nielen v mnohých oceneniach, ale aj v pracovných príležitostiach a jeho slová na bratislavskej konferencii patrili k jej kvalitatívnym vrcholom. Českú republiku prezentoval Aleš Najbrt s vizuálom MFF Karlovy Vary, Maďarsko odevná dizajnérka Sandra Sandor, ktorej kolekcie pod značkou *Nanushka* sa predávajú okrem Európy aj v Severnej Amerike, Austrálii a Ázii a nakoniec Slovensko zastúpil Štefan Klein³.

Predposledné vystúpenie patrilo švédskemu štúdiu SNASK, ktoré zavítalo do Bratislavy priamo z tohtoročného podujatia TYPO Berlin. Ukázalo, že aj v odľahčenom tóne podfarbenom rockovou hudbou, ktorú interpretovali postavy oblečené v karnevalových kostýmoch, sa dajú manifestovať vážne dizajnerské projekty. Zámer zaujať SNASK-u (i keď za zvýšeného hluku) vyšiel, a táto nezvyčajná forma prezentácie neodporovala ich kvalitnému portfóliu so serióznymi realizáciami.



Záver patril Stefanovi Sagmeisterovi a jeho projektu o *ŠŤASTÍ*. Spojenie tejto témy s menom Sagmeistera nie je prekvapením, jej skúmaniu sa venuje aj v spolupráci s rôznymi vedcami už dlhšie obdobie a svoje výsledky predstavil viacerými výstavnými projektmi na americkom kontinente vo Philadelphii (2012), o rok neskôr v Toronte, Los Angeles, Chicagu a vlni aj na starom kontinente v Paríži.⁴ Sagmeister ukončil svoje vystúpenie spoločným spevom s publikom, ktoré muselo chtiac či nechtiac uznať, že slovo šťastie môže byť úzko spojené so slovom dizajn.

V súvislosti s konferenciou, ktorá bola v našich pomeroch pilotným projektom, sme položili niekoľko otázok dvom z organizátorov: Martinovi Jenčovi zo štúdia Milk a Jakubovi Ptačinovi z občianskeho združenia BACK SPACE.

Kde a kedy vznikol nápad usporiadať konferenciu By Design?

↓

Jakub Ptačin, BKP_SPC: Približne pred dvomi rokmi som počas bookovania rečníkov na našu inú konferenciu dohodol aj prednášku Stefana Sagmeistera. Vtedy sme ešte nevedeli, čo z toho bude. Mali sme dohodnutého iba jeho. Dali sme o tom pár stretnutí s priateľmi zo štúdia Milk a vznikla z toho By Design Conference. Mohlo to byť niekedy na konci roku 2013.

Kto a podľa akého kľúča zostavoval zoznam prednášajúcich?

↓

Martin Jenča, Milk: Na výber rečníkov sme nemali žiaden špeciálny kľúč, chceli sme tých najlepších v danom segmente, a to sa nám aj podarilo. Aj keď medzi rečníkmi dominovala problematika vizuálnej komunikácie, pre nás bolo veľmi dôležité, aby rečníci mali presah aj na iné disciplíny a boli aktívni a úspešní aj v komerčnom prostredí.

Pokiaľ budete konferenciu tohto typu pripravovať aj v budúcnosti, čoho sa chcete vyvarovať a naopak, čo zopakovať?

↓

J. P. Máme spísanú spätnú väzbu účastníkov a aj naše nápady na zlepšenie a chceme to určite celé posunúť ďalej. Nechceme však, aby nám to prerástlo cez hlavu a chceme to stále udržať v prijateľnej veľkosti a atmosfére. Už teraz pracujeme na rečníkoch pre budúci ročník a zvažujeme aj zmenu miesta konania konferencie. Do budúcnosti by sme radi s konferenciou rotovali po ďalších stredoeurópskych mestách.

↓

M. J. Pripravujeme aj malé semináre venované konkrétnym disciplínam, opäť s tými najlepšimi. Ako odpovedal Jakub, nechceme sa sústrediť len na Slovensko, ale na celý stredoeurópsky región a spraviť v budúcnosti konferenciu v inom meste.

Dost' sa diskutovalo o výške vstupného na konferenciu.

↓

M. J.: Prepáčte, výška vstupného je pre mňa bulvárna „slovenská“ téma, nejde o to, koľko to stojí, ale čo za to dostanete...

V tejto súvislosti ešte jedna otázka: Myslíte si, že by to bol riskantný počín pripraviť konferenciu pre viac účastníkov a za menšie vstupné?

↓

M. J.: Všetko má svoje pre a proti a slovenské publikum má svoje limity.

Ďakujeme. ■

1 Manifest First Things First 2000. Najprv to hlavné. In: *Designum* 4/2000, s. 35.

2 O ich prácach sme písali v predchádzajúcom čísle: KAŠÁKOVÁ, Eva: VASAVA: Experiment a neustále objavovanie ako životný štýl. In: *Designum* 1/2014, s. 22–27.

3 LUKNÁR, Ivan: Štefan Klein – Vizionár a pedagóg. In: *Designum* 6/2012, s. 4–15.

4 DE PUINEUF, Sonia: Čo dokáže grafický dizajn. In: *Designum* 1/2014, s. 28–31.

Summary



Quality Confirmed

Text by Zdeno Kolesár

The second record is said to be the most difficult task for any musician. Following up with the luck a greenhorn had is usually uneasy. What is new and interesting needs to be confirmed by stable quality. Talent requires hard work. *Junior Design Fest*, biennial international presentation of design of secondary art schools organized by the *Josef Vydra School of Applied Arts of Bratislava*, did not just luckily come up again with the same quality in its second year, but even succeeded in improving it a lot. The festival held from March 25 to April 13, 2014 was taking place in as many as three downtown galleries: the *Umelka Gallery* at the *Umelecká beseda*, at the *Satelit* exhibition centre within the emerging Slovak Design Museum at *Hurbanove kasárne* and the *Design Studio of ÚLUV* at *Dobrovičova*. There were fourteen secondary art schools participating in the festival this year as compared with just eleven of them participating in the first year of the Festival. First-quality collections of *Ortweinschule of Graz*, Austria and those of *Zespół Szkół Plastycznych of Katowice*, Poland which complemented the foreign participants from Hungary and the Czech Republic (a school from Ljubljana, Slovenia cancelled their participation at the last moment). There were seven Slovak schools displaying their works at the festival.

The Grand Prix was awarded to student of the *Josef Vydra School of Applied Arts of Bratislava Livia Nidelová* for her coffee table combining stone with glass and steel. The fact that there were several equal nominees for the first prize may perhaps be published now. The final verdict was somehow contributed by lobbying of the event's main sponsor – *Lenovo*, the computer company as their representative appreciated poetry and reference to technology combined in the winning work. The decision to award the Minister of Education of the Slovak Republic's Prize to collection of the *Josef Vydra School of Applied Arts of Bratislava* made by the jury was unambiguous. The fact that the main prize in the category of schools was awarded to the organizing school

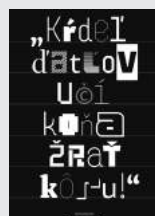
may be somewhat suspicious, but the set was obviously the best balanced collection represented by first-quality works in all fields of spatial and area design creation. Three out of eleven certificates of merit went to selected individual works of *Ernest Marko*, *Eduard Raždík* and *Dominika Želiarová*.

Thanks to their works somewhere in between design and free creation *Ortweinschule of Graz* received most attention from among foreign schools. The school received the Prize of the Bratislava Region Governor and student of the school *Fabian Terler* was awarded a certificate of merit for his set of graphical works. Just another prize, that of of the Bratislava Mayor, was awarded to a set of posters of the *Katowice* school, while the Prize of the Slovak Design Center went to the Secondary School of Applied Arts of *Valašské Meziříčí*, the School of Applied Arts of *Košice* received a certificate of merit. As to the individual works of students one of the main prizes, the Prize of the Slovak Union of Visual Arts, was received by *Matyáš Kočnar* of the Secondary Art School of Ostrava, while certificates of merit went to Budapest students *Daniella Telek* and *Sara Seres*, *Natálie Nepovimová* of Uherské Hradiště, *Michaela Bulejková* of Trenčín, *Martina Labdová* of Ružomberok and *Matúš Tománek* of Lednické Rovne for his compactly formed glass.

Graduation Projects (G4) – Presentation Known and Unknown

Text by Marcel Benčík and Sylvia Jokelová

In 2001 expectations and challenges of the new millennium started a new competitive presentation of the most interesting material produced at Poland's academies and universities in the previous academic year. That was when its authors, editors of Polish magazine *2+3D*, did not perhaps suppose that in just nine years the presentation would become a Central European – V4 star of the competition of those fresh from Bachelor



and Master studies in the area of graphical and industrial design.

2009 rocked the calm waters of the popular Polish event and brought rich variety of designer approaches and formal outputs from the region which otherwise seems to be homogenous. The inflated international organizational and evaluating board (in terms of the views very diverse, too) needed to go through distance search for a new organizational model and for the ways to equalize the individual countries not equal in terms of media then. The established huge Polish competition created room for geographically smaller countries to equally participate in the event. The very young G4 was a big unknown outside Poland and each and every work filed by a student using the *online* form counted. The first years resembled campaign of a Communist youth association and required a lot of time, personal explanation and persuasion. This resulted in a great variety in the quality of the works filed not just among the individual countries, but also among the designer branches. The “diseases of children” were perhaps at least partially removed (different branches were so affected in each country) and the presentation already became a usual part of program of graduates of art colleges.

The international presentation came into existence to create an international platform for confrontation of student and teaching approaches of the four neighbors. It represents a selection of the best of what happened in the area of student design in the previous year. Monitoring the young designer scene in the long term is to establish how competitive we are in the European design or at least platonically in the world design, too. Just another objective is at the same time search for regional and maybe even for national specifics and values (no nationalistic subtext meant) that we bring in the design. We try to follow the direction that the young Central European design and designers go as well as to find out what our expectations for the future may be. *The V4 design catalogue* may motivate student exchange and those interested in study of design, it may be a portfolio of schools and approaches thanks to which one may find the right one for himself. The scope of how we succeed in fulfilling

our intentions if we do so at all, must (objectively) be considered by others, but in the last four years we presented 160 most interesting final works selected for our presentation from among 800 works filed.

Small Retrospective of Graphical Design from Faculty of Arts of Košice

Text by Zdeno Kolesár

The start-up of the graphical design studio within Department of Design at Faculty of Arts of the Technical University of Košice was connected with operation of versatile artist *Jozef Haščák*. He worked at the Department of Design until his premature death in 2012. During that period the studio of graphical design was in connection with the enlargement of the scope of projects solved renamed to studio of visual communication and developed from “a poor relation” of industrial design to an equal part of the educational system of Faculty of Arts. In 2001 the teachers of the Department were joined by *Andrej Haščák*, just fresh from his designer studies at the Academy of Fine Arts of Bratislava. Five years later *Pavol Rozložník* joined the team of teachers, too. Reputation of the branch was improved even further by the internationally renowned Polish graphical designer *Władysław Pluta* who became guarantor of designer branches at the Faculty of Arts and who did not actually understand his function formally at all. Teaching at the studios of visual communication was gradually acquiring new dynamics as its own graduates were joining in either as assistant professors (*Linda Marenčíková*, *Mária Ištvanová* and *Mária Tokárová*) or as postgraduate students (*Samuel Čarnoký*, *Peter Javorík*).

The exhibition held at the *Satelit* gallery was dominated by posters which represent the discipline of graphical design that most appeals to the viewers. A good poster is said to attract a viewer and provide him with information in just a few seconds. Just

another ambition of a good poster is also being “a picture” that is worth standing in front of for a while just like in front of works of free art. This is the potential that several works displayed really had. These were not just posters ranging widely from political, cultural, educational and ecological issues to the topics of more private character that formed the contents of the exhibition. Other works documented the complex concept of education of the studio of visual communication focused on the area of traditional print media as well as on the dynamically developing sorts of visual communication connected with digital technologies. The projects focused on creation of books, trademarks, cohesive solutions of visual identity, advertisement production, but also on digital user interfaces. Overlaps of graphical design in the areas of three-dimensional creation were documented by the packages realized as well as by the cooperation in creating product design. Let us finally mention script creation which in Slovakia lacks long-term tradition. Studio of visual communication of the *Košice Faculty of Applied Arts* is the youngest Slovak university institution focused on education of graphical designers. In the last sixteen years that the studio is in existence, quite short period of time, the studio, however, succeeded in receiving several Slovak and foreign prizes. Its vitality was also confirmed by the exhibition at the *Satelit* gallery.

The Brno 2014 Biennial on Graphical Design, Education and Schools

Text by Ľubica Pavlovičová

As early as during the anniversary 25th year of the *Brno Biennial* held back in 2012 the custodians of this year's presentation of design *Tomáš Celizna*, *Adam Macháček* and *Radim Peško* who in 2010 replaced *Aleš Najbrt*, *Tomáš Machek* and *Alan Záruba* in the Organizational Committee of





the event have introduced conceptual changes into the contents of the biennial. This year the biennial will be focused on education, there will be no professionals in the competitive presentation and selection of best student works will be presented instead. A new format will also be added in the biennial: the so-called OFF program will be available at the Governor's Palace – open space devoted to workshops, interventions and other branch presentations. The Brno Biennial undergoes certain transformation which at the same time provokes various responses. Interview with the custodians of the Biennial was prepared on the occasion of opening the 26th year of the event.

This year the Biennial comes up with a radical change to the orientation of the competitive presentation – you decided to leave out the works by professionals and to present various current teaching methods and objectives in the field of graphical design through selected works of students. This is the intention that accompanying events are mostly focused on, too. What was your motivation to do so? Why do you think that it is just the process of education that is capable of fulfilling the mission of international presentation of the Brno Biennial-type?

Tomáš Celizna, Adam Macháček & Radim Peško: Graphical design has of course changed substantially from the first year of the biennial in 1964. Among the other things it was our intention to reflect the changes not just in the very contents, but in the format and structure as well. There were two categories alternating at the biennial from its formation: book and script / poster and company identity (except for the third year of the event of 1968 which focused on organization and management of exhibitions). We are convinced that the format may not anymore encompass the whole spectrum of what is understood as graphical design. Currently the competitive presentation is not the core of the biennial, either. Therefore we decided to abandon the model in the previous year of the event and opened the biennial to all forms of graphical design. The 25th year was a turning point for us from that point of view and enabled us to concentrate on just one topic the next year– graphical design, education and schools – and to reflect the orientation in all of its parts.

As we all studied at schools in different countries (the Czech Republic, the USA, Switzerland, Great Britain, the Netherlands) and at present work as teachers, education is a topic which is close to us. Our ambition was effort to map the issue, to explore variety of schools and approaches and to contemplate together with the visitors how graphical design is nowadays taught, what the methods and approaches of individual teachers or schools through exhibitions, lectures and accompanying events as well as to comprehend to certain degree the present situation in the area of graphical design.

Marseille Modulor – second chance for Corbusier's Mediterranean viridarium

Text by Nina Gažovičová

Last year France's largest port of Marseille understandably attracted more attention of the those interested in culture. What somehow unfairly passed unnoticed in the rich official program of the prestigious *European Capital of Culture* event was the remarkable initiative by important Marseille native Ito Morabito (b. 1977), nowadays known as ORA-ÏTO, his artistic and business pseudonym (Designum 6/2013). In June last year the prominent French designer ceremonially opened MAMO (Marseille Modulor), the new artistic center. MAMO is situated on the roof of the iconic apartment compound *Cité Radieuse*, one of the most important monuments of the world modernist architecture. Le Corbusier's heritage, his atemporal architectonic message and extraordinary socializing program turned out to be as one of the few (higher) principles that otherwise unrestrained ORA-ÏTO (French media occasionally use less euphemistic adjective cheeky instead) surrendered to. He approached the revitalization of the terrace with unexpected humility and thor-

oughness. He gave up any personal interventions or author demonstrations and uncompromisingly subjected the program of renovation to the original vision of Corbusier. The renewed and revitalized terrace is thus expression of his deepest esteem, tribute to the extraordinary architect, the extraordinary building, but at the same time an exemplary initiation exploit for the rising generation of French designers.

Three years of intensive and exacting reconstruction works and investments of several million euros jointly provided by ORA-ÏTO, co-owners of the building and the French state resulted in the roof renovated into its original form. In June 2013 MAMO was opened to the public. Its program concept is, even with regard to the fact that there are some 1 600 permanent residents at the *Unité*, defined seasonally. During the summer onrush of tourists exhibition project of international significance will be implemented, while in the winter on the other hand there will be smaller, local events, exhibitions, lectures, creative ateliers and workshops held in the interior. Besides the exhibition premises of the original gymnasium the entrance of which a new library was created at, a café, a store, a bookstore and suites for residential visits of artists are also available. ORA-ÏTO dedicated considerable funds and more than three years of his life to save the architectonic monument. Nowadays he labels that mission as his most significant exploit, the project that he is most proud of so far throughout his rich career.

Graphical Design in France – Somewhere in Between Culture and Art

Text by Sonia de Puineuf

Graphical design has a long-term tradition in France. This is the country where as early as late 19th century modern poster was developing (*Henri de Toulouse-Lautrec, Alfons Mucha*) and turning into original forms (*Paul Colin, Cassandre,*

Savignac) and where typography was refined as real handicraft even despite the growing influence of industry (*Deberny & Peignot*). This is the country where those interested in culture think about the mechanisms of the discipline functioning.

This year there are several events going on within the framework of the *Graphism in France 2014* national event. This especially concerns the twentieth anniversary of *Graphisme en France* magazine the establishment of which was initiated by *Marsha Emanuel*, then in charge of graphical mission at ministry of culture. There is one issue a year and the magazine provides various personalities (art and graphical design historians, designers...) with room to express themselves and offers deliberations on the issues faced by graphical design in terms of culture, society and economy. Each issue carries the spirit of an important topic. As commercial posters in particular have very long and rich tradition in France, in the nineties of the 20th century the issue of differentiation between graphical design and advertising was for example topical. Along with the development of digital media graphism obviously succeeded in enhancing its sphere of operation, but this of course does not mean that the quality of individual works developed proportionately, too. Therefore in 2002 the magazine was spreading ambition "to create graphical culture" based on valorization of graphical design and on official recognition of graphical design by the state. It is necessary to emphasize that unlike the neighboring nations (Germany, Switzerland, the Netherlands), competition for the most beautiful book of the year ceased to exist in France then and was unfortunately only revived for a short period of time!

Besides the anniversary issue of the *Graphisme en France* magazine offering a kind of review of the twenty years of its existence, this year is full of enthusiasm for graphical design. Museum of Applied Arts of Paris (*Musée des arts décoratifs*) prepared the *Recto/Verso* exhibition (*May 21 – November 9, 2014*) that eight contemporary graphical designers participate in as exhibitors of their works of art. *Chaumont* is the venue of the 25th year of festival on graphical works and concretely on poster. It is held from May 17 to June 9, 2014. Traditional meetings of typog-



raphers *Les Rencontres internationales de Lure* initiated sixty years ago by graphic designer Maximilien Vox will be held at *Lurs-en-Provence* in the last week of August. Many other events (symposiums, seminars) are to take place throughout the year. More details on the events on graphical design in France are available at:

<http://www.graphismeen-france.fr/evenement>

The site was created upon the occasion of this year's celebrations and may perhaps hopefully remain functional afterwards, too, as it is valuable information platform (even though it is regretfully in French only!).

Poster in the Struggle of Ideologies Exhibition at the DOX Center, Prague

Text by Pavel Noga

Time flies and poster as medium is slowly disappearing from the streets and street corners. There are less billboards now and "no man's" fences used to paste posters up on without penalty for years are gone, too. The poster's cousins – *city lights* and *banners* – form a little different social caste and digital panels have nothing in common with the classical poster anymore. One of the few moments that brings more posters is upcoming election. There is barrage of empty slogans out of the blue appearing from somewhere and we are once again intimidated and immediately afterwards calmed down by guaranteed instructions for prosperity and happiness.

Any attentive observer may find a whole range of repeating parallels at the *Poster in the Struggle of Ideologies in the Period from 1914 to 2014* held at the DOX Center of Contemporary Art from February 14 to May 19, 2014. The exhibition comprised the century of several world war catastrophes as well as the war of

implacable ideologies. Repeating motifs of calls from the period of the First World War to collect war loans set the alarm bells ringing (*Heinrich Lefler*) or aroused sympathy for suffering soldier (*Max Švabinský*). Ideological posters were used by both Fascists and Communists to disseminate antisemitism. The custodians of the Prague exhibition succeeded in gathering an extraordinarily large set which besides the fundamental confrontations of war opponents and ideological enemies also brings tragical personal stories of the authors and collector's rarities as well. Thus we had the opportunity to see a series of distinctive posters of *Gustav Klutsis* acclaiming the strength of Bolshevik revolution (later *Gustav Klutsis* himself became a victim of Stalin's cleansings), political poster of otherwise unpolitical *Ladislav Sutnar* or poster of thanks to the U.S. Army that has motif of lime leaves reproduced through the American flag (*J. Hylma*). Political comics of *Vladimir Mayakovsky* were for example also available at the exhibition. While we compulsorily learnt his poems at school, comics were mercilessly prohibited as worthless balast from the degenerated West. Our Russian teacher may not even have known that *Mayakovsky* was creating political comics or even worked as *comerciall copywriter* for another famous representative of the Russian *avant-garde* represented at the exhibition – *Alexander Rodchenko*. We may continue like this.

Exhibition stands of the DOX center enabled interesting insights. One may for example catch installation of German war posters with one eye and at the same time to compare them with their Allied counterparts that he saw with the other. Cruelty of the Second World War was even strengthened by the newsreels projected aloud. They could not be avoided even with your eyes shut. The period of the Second World War was also interestingly represented by the posters that propagandistically waged war on the home front and invited people to keep order, to work hard for *the Reich* and to properly bring up the loyal youth.



The Kramer Principle

Text by Monika Miklašová

Museum of Applied Arts of Frankfurt brings a large retrospective exhibition entitled *The Kramer Principle. Design To Be Used Variably*. The intention behind the exhibition is to introduce architect *Ferdinand Kramer* (1898–1985) as designer, too.

Ferdinand Kramer was brought to public notice mostly as architect. In the twenties he in cooperation with *Ernst May* participated in the construction of the *New Frankfurt*. His postwar architectonic works for University of Johann Wolfgang Goethe of Frankfurt are also known. As German modernism is primarily understood within the contexts connected with the *Bauhaus* movement of *Weimar* and *Dessau*, effort to strengthen historical significance of modernism connected with the *New Frankfurt* phenomenon became the ambition of the exhibition. The exhibition „revives“ *Kramer's* designer works in three periods: the *Frankfurt* period from 1920 to 1938, his stay in the *USA* from 1928 to 1952 and the period after his return to *Frankfurt* from 1952 to 1985. There are over 100 historical exhibits from his extensive *repertoire* represented at the exhibition: furniture, lamps, stove, cookware and apartment accessories. The artefacts displayed are mostly from the collection of the guest custodian and compiler of the catalogue *Gerda Breuer*. She built a large collection of *Kramer's* designer items within the framework of a small exhibition on his housing concept during her work as teacher at the *Berg University of Wuppertal*.

Although *Kramer's* designer works belong to the period of modernism, his contribution to the development of design is usually assessed critically. Assessing his designer works with adjectives rational, variable and usable is not enough to place his designs in modernism perceived in connection with discussion on "the form without ornament". Impact of modernism on social situation was precisely described by art historian *Peter Meyer* in 1937. "The form without ornament" was in his opinion by no means crucial for the masses as it was an exclusive matter of the



educated with the sense of elegance, an opportunity to enjoy the charms of modernism in the forms without ornaments. The design theoreticians claim that *Kramer's* designs look naturally and non-dogmatically, his solutions appear to be immediately clear – not in the sense of form calculations, but with regard to the existing need and their use. Nothing of decorative nature is in his opinion admissible. Simple designs the „restriction of pretended individuality“ of which is mainly appreciated by sociologist *Sigmund Kracauer* are not demanding and do not claim to pioneer a style of any kind. One may claim for sure that *Kramer* opposed any sort of author design. It is possible to conclude from his works that their author was no formalist at all. Just the opposite. *Kramer* found that city apartments were, despite the standardized furnishings, individual. And individualism moved to the area of using things during the history of housing culture. His approach of design as precisely expressed by *Kracauer*, was “non-platitudinousness and consequence”. If put in other words, the non-ornamental factuality, strict economic form and interconnection with the mass production does not only concern his architectural works, but also those that he produced in the field of design.

On History of Design in Slovakia Anthology

Text by Ľubica Pavlovičová

Previous issues of the *Designum* magazine brought articles by *Andrea Cséfalvay Kopernická* who dealt with two key publications on the theory and history of design: *Design Studies Reader* (Ed. Hazel Clark, David Brody / Berg, Oxford – New York, 2009, see *Designum* 3 and 4/2013) and *The Design History Reader* (Ed. Grace Lees-Maffei, Rebecca Houze / Berg, Oxford – New York, 2010, see *Designum* 6/2013 and 1/2014). At the time *History of Design in Slovakia* Anthology published by the Slovak Design Center was just out in Slovakia. *Zdeno Kolesár* and *Adriana Pekárová*, both experienced editors, took over elaboration of the publication. They both have enough

practical experience in the field and in the past even participated in preparation of texts closely connected with the issues of the anthology mentioned: these were Chapters on History of Design (1998–2000), Chapters from History of Graphical Design (2006) and New Chapters from History of Design (2009).

Experts at several institutions – museum, galleries, national heritage offices, relevant universities or specialized facilities including the Slovak Design Center at present deal with history of Slovak design which is, as compared with the other branches of art history, quite a young discipline. This is also why we could meet the latest results of their work in a rather diversified fashion, in specialized magazines, yearbooks and anthologies or exhibition catalogues. The publications published so far on the Slovak design were either specialized books on the individual branches, particular topics or in case of more comprehensive studies, many of their findings were surpassed already. *History of Design in Slovakia* Anthology was then created with the ambition to gather and to arrange contributions in just one whole to at least partially sketch the image of design development from 1800 until present. Efforts of the editors and the publisher to popularize not just a part of the Slovak history formed by history of design, but the very scientific branch need to be appreciated in this connection.

The historical time span represented by the selected contributions, wide at the first sight, will lead us to conclude that the anthology may not comprise the issues of the period under consideration as a whole. This could not of course be the main objective of the project. *Zdeno Kolesár* writes in the introduction to the publication: “We believe that the long time span of the publication may be useful in this phase of research of design history – those more interested in history will be motivated to pay attention to the current issues of design, too, while those concentrating on the presence will to the contrary be surprised how many impulses for topical deliveries are offered in history.” (p. 7)



The Zlín Department of the Academy of Arts, Architecture and Design as Part of the Czechoslovak Design History – as Seen in the New Anthology. Part 1

Text by Jana Oravcová

The anthology *Zlínska umprumka (1959–2011) Oď průmyslového výtvarnictví po design / The Zlín Department of the Academy of Arts, Architecture and Design (1959–2011)* is also paid attention on the other bank of the *Moravia River*. The school ranked among recognized educational institutions in former Czechoslovakia and its specialization on shaping machines and tools naturally also attracted students from Slovakia, too (*Jarolím Vavro* or *František Burian* working in Slovakia for a long time both graduated from the school). The separate unit of the Prague Academy of Arts, Architecture and Design the specialized character of which was in the first place achieved thanks to *František Kovář* represented an important phenomenon in the history of the Czechoslovak and international industrial design. History of over fifty years that The Zlín Department of the VŠUP was in existence then did not just become the motive for assessment of the school's own history, but a part of mapping history of educational institutions, too. As the editors claim in the foreword: „Complex historical research may not nowadays do without the knowledge of history of institutions and the same applies to the art history, history of architecture and design history, too. Academy of Arts, Architecture and Design of Prague wishes to contribute to better comprehension of the development

of artistic education in our country and to strengthen the awareness of the fact that the visual culture – either in the form of a painting, an individual building or a photograph or a surgical instrument – does not come into existence in an institutional vacuum, but has strong and power institutional frameworks of its own. Continuous critical mapping our own history (including its ups and downs) is to be applied in this regard.“ (p. 13) Although the authors imply in the introduction that the line “from Kovarian concept of machine and tool design to the contemporary forms of industrial design” will be concerned (p. 13), the book yet contains deeper insight into the research and records the full scope of history of artistic education in Zlín – from the School of Arts connected with the *Bata* company from 1939 to 1945, department of shaping machines and tools at the Secondary School of Zlín and later of *Uherské Hradiště* to university studies focused on the so-called industrial visual arts established by personality of the designer profession *Zdeňek Kovář* and the contemporary designer studies at the D I and D II studios. It is necessary to admit that the publication does not only represent an important publication exploit, but also becomes a part of expert critical literature on history of the Czechoslovak design capturing the transformation process of the industrial design and their theoretical and critical thinking in that field.

designum

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 4-krát ročne / a quarterly
číslo / number 02
rok / year 2014
ročník / volume XX
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
fax: + 421 2 204 77 310
scd@scd.sk
www.scd.sk

dátum vydania / date of publishing

júl 2014

vedúca redaktorka / editor in chief

Lubica Pavlovičová
lubica.pavlovicova@scd.sk

zodpovedná redaktorka / executive and contributing editor

Jana Oravcová
jana.oravcova@scd.sk

jazyková redakcia / proof reader

Jitka Madarášová

jazykový preklad / translation

Rastislav Majorský

marketing

marketing@scd.sk

redakčný kruh / editorial cooperators

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

grafická úprava, zalomenie / graphic design and layout

Matúš Lelovský
Juraj Blaško

písmo / typeface

Akkurat (www.lineto.com)
Comenia Serif (www.stormtype.com)

obálka / cover

Bohumír Prihel: Model telefónneho
prístroja pre Teslu Liptovský Hrádok,
n. p., č. 1, 1975.
Foto: Ostblok

papier / paper

G-Print

tlač / printing

Bind print, Bratislava

predplatné a inzercia / subscription

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

voľný predaj

v stánkoch distribučnej
spoločnosti Mediaprint Kapa
**v kníkupectvách a galériách
v Bratislave**
Satelit SCD, Artforum, Knižnica
SCD, Art Books, Galéria Medium,
SNG Bratislava, Martinus

v kníhupectvách a galériách mimo Bratislavy

Artforum v Žiline, Košiciach
a Trnave, Dům umění města Brna

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