



aktuálne...

DOMA

2 NCD
**Národná cena vo faktoch
a fotografiách**
redakcia

10 NCD
Bol som na národnej
Maroš Schmidt

14 SCD výstava
Výstava k výročiu...
redakcia

21 SCD výstava
20 rokov SCD
Vladimíra Büngeřová

24 NCD
**Dana Kleinert - kolekcia
pre olympijský tím 2010
a kolekcia Woman's strategy**
Zuzana Šidlíková

30 NCD
**Detské časopisy
v novom šate**
Peter Gála

34 NCD
**Logo a vizuálna
identita mesta Martin**
Roman Mackovič

38 výstava
**Fórum dizajnu 2011
- recyklované bývanie**
Katarína Zajíčková

42 projekt
**Dizajn ako repa - rozhovor
s Jurajom Výbohom**
Silvia Klimáčeková

46 výstava
**Fraierské dvojverové
Československo**
Maroš Schmidt

ZO SVETA

50 výstava
**Maurizio Galante a Tal
Lancman ponúkli výstavu
(transverzálneho) dizajnu
Interware**
Lucia Hakelová

retrospektívne...

HISTÓRIA

54 osobnosť
**Za Mackintoshom
do Glasgowu**
Tibor Uhrín

60 výskum
**Škola ako stredobod
myslenia a tvorby 7. časť**
Iva Mojžišová

teoreticky
a prakticky...

TEÓRIA

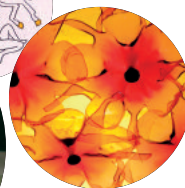
70 konferencia
**Možnosti typografie
alebo medzi jedlom,
písmom a prácou**
Pavel Noga

74 teória
Konceptuálne písmo?
Peter Biľak

80
Infobox
redakcia

82
Summary
preklad Ľubica Kachničová

88
Tiráž



01

časopis o dizajne / design magazine
vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
číslo / number: 03
rok / year: 2011
ročník / volume: XVII
cena / price: 2,16 €

**obsah
designum³2011**



2011

AKTUÁLNE – doma

NÁRODNÁ
CENA
DIZAJNU

Národná cena za dizajn 2011 > ||||| mala trikrát vyššiu návštevnosť > ||||| ako posledná v roku 2009, > ||||| ktorá sa uskutočnila v Cvernovke. ■ ||||| Dá sa to pripísať najmä dvom > ||||| skutočnostiam: > ||||| voľbe priestoru v Dome umenia > ||||| na Nám. SNP v Bratislave, > ||||| ktorý sú priaznivci vizuálnej ↓ ||||| kultúry zvyknutí pravidelne > ||||| navštevovať, ako aj tomu, ↓ ||||| že v súvislosti s výročím > ||||| svojho založenia tu > ||||| Slovenské centrum dizajnu > ||||| pripravilo sprievodnú výstavu > ||||| 20 rokov SCD s viacerými prednáškami > ||||| a živými diskusnými fórami. ■ ||||| Tým sa SDC podarilo urobiť ďalší krok > ||||| k popularizácii dizajnu. ■ ||||| Priestorové riešenie oboch výstav > ||||| pripravili Matúš Lelovský, Juraj Blaško > ||||| a Boris Belan. ■ |||||

Národná cena vo faktoch a fotografiách

Samotnej prehliadke a slávnostnému vyhláseniu výsledkov predchádzalo ešte v marci rokovanie poroty, ktorá sa okrem hodnotenia prác zaoberala aj podnetmi na skvalitnenie súťaže. Členovia poroty upozornili napríklad na to, že je pomerne problematické porovnávať veľké, technicky náročné celky (napr. karavan, zubárske kreslo) s menšími úžitkovými vecami s výraznou estetickou hodnotou (napr. odevy alebo nápojové sklo), čo by mohlo viesť k novej kategorizácii súťaže. Padol aj návrh na vytvorenie dvoch menších špecializovaných komisií (produktový a grafický dizajn). Ďalší členovia upozornili na fakt, že v pravidlách súťaže nie je jasne definované stanovisko k účasti členov poroty v súťaži. Teda čo robiť v prípade, keď sa medzi prihlásenými prácami ocitne produkt, ktorý navrhol člen poroty (môže sa to stať aj nezámerne...). Pripomienok bolo rádovo viac, čo v budúcnosti s najväčšou pravdepodobnosťou povedie k ďalšej diskusii o prehodnotení štatútu a súťažných podmienok.



Desiaty ročník súťaže Národná cena za dizajn 2011 bol vyhodnotený 30. – 31. marca 2011. Medzinárodná porota pracovala v zložení Jiří Pelcl (predseda), Štefan Klein, Tomáš Nagy, Pavel Masopust, Andrej Krátky, Monika Bajlová, Pavol Rozložník, Peter Pacek, Adriana Pekárová, Mária Rišková a člen výboru BEDA Michal Stefanowski.

Porota sa rozhodla nasledovne:



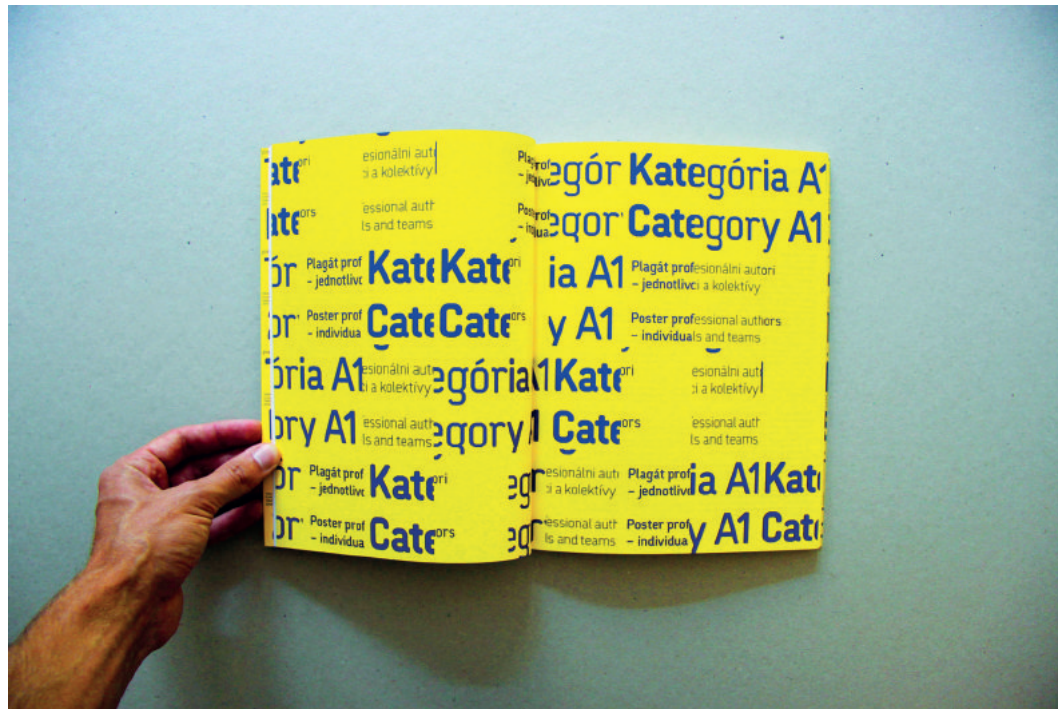
Národná cena za dizajn 2011 v kategórii produktový dizajn

**OMS – kolekcia svietidiel Eye, Star Track,
Modul Ray, Bell Rebel. Dizajn: Giugiaro
Architettura, Jiří Pelcl, Petr Miklošek
a Ján Štofko**

Spoločnosť OMS, spol. s r. o., Dojč je najväčším výrobcom svietidiel v strednej a východnej Európe s viac než pätnásťročnou prítomnosťou na trhu. S vyše 800 zamestnancami je zároveň jedným z najväčších regionálnych zamestnávatelov. Zameriava sa na navrhovanie a výrobu interiérového a vonkajšieho osvetlenia a s jej výrobkami je možné sa stretnúť v takmer 120 krajinách sveta. Tvorba dizajnu zaujíma v stratégii podniku popredné miesto. OMS napríklad v minulosti spolupracovalo so študentmi a pedagógmi FA STU, v roku 2010 na veľtrhu LIGHT+BUILDING vo Frankfurt nad Mohanom predstavilo svietidlá vyvinuté spolu s renomovanou firmou Giugiaro Architettura.

Kolekcia svietidiel Eye (dizajn Giugiaro Architettura), Star Track (Jiří Pelcl, Petr Miklošek), Modul Ray a Bell Rebel (Ján Štofko) získala NCD 2011 za prepojenie špičkového dizajnu s najnovšími technológiami v oblasti osvetľovacej techniky.





Národná cena za dizajn 2011 v kategórii komunikačný dizajn

Trienále plagátu Trnava 2009

– vizuál podujatia. Dizajn: Ondrej Gavalda

Meno Ondreja Gavaldu (1984) netreba odbornej verejnosti predstavovať. Hoci by sme ho mohli zaradiť medzi čerstvých absolventov VŠVU, vďaka jeho vysokej profesionalite a vzácnjej invenčnosti ho zo súťaže NCD už poznáme ako držiteľa Ceny ministra školstva SR 2007 za projekt „A“ Expanzia log a reklamy alebo ako autora grafickej podoby propagačných materiálov pre VIB Satelit v rokoch 2009 – 2010. Jeho diplomová práca Face to face (pedagóg Stanislav Stankoci) získala v roku 2009 Cenu rektora VŠVU a v roku 2011 uznanie v súťaži NCD. Grafické materiály k podujatiu Trienále plagátu Trnava 2009 majú dôkladne premyslenú koncepciu so schopnosťou dosiahnuť špecifickú vizuálnu variabilitu, ktorá sa stáva pre grafický dizajn Ondreja Gavaldu charakteristickou črtou.





Pohľad do výstavnej siene NCD 2011. V popredí hore **Rotoair** – komorový šarkan, Lucia Karpitová (VŠVU Bratislava, Katedra dizajnu, pedagóg Ferdinand Chrenka). **Cena ministra školstva, vedy, výskumu a športu SR v kategórii študentský produktový dizajn.** Absolventka Ateliéru priemyselného dizajnu VŠVU má už viacero skúseností z praxe. Šarkan Rotoair je podľa hodnotenia poroty „modelovým príkladom študentského projektu pripraveného na priemyselnú výrobu bez nutnosti veľkých investícií“. Čo v súčasnosti nebude síce jednoduché, ale treba dúfať, že Rotoair nájde potrebnú podporu a vo výrobe sa ocitne.



Lucia Karpitová.

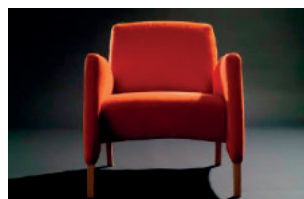


Archive – katalóg k fotografickej výstave. Martina Rozinajová (VŠVU Bratislava, Katedra vizuálnej komunikácie, pedagóg Pavel Choma). **Cena ministra školstva, vedy, výskumu a športu SR v kategórii študentský komunikačný dizajn.**

Martina Rozinajová získala „študentskú“ národnú cenu za dizajn už v roku 2009 ako spoluautorka projektu Dizajn na kolesách. Jej katalóg Archive, ktorý vznikol k výstave Ateliéru o fotografii VŠVU, nie je klasikou publikáciou. Rozmer jeho praktického využitia je široký: variabilita ukladania stránok, alebo naopak ich samostatné použitie, o ktorého účele rozhoduje každý vlastník sám. Katalóg tak získal viaceré pridané hodnoty.



2011

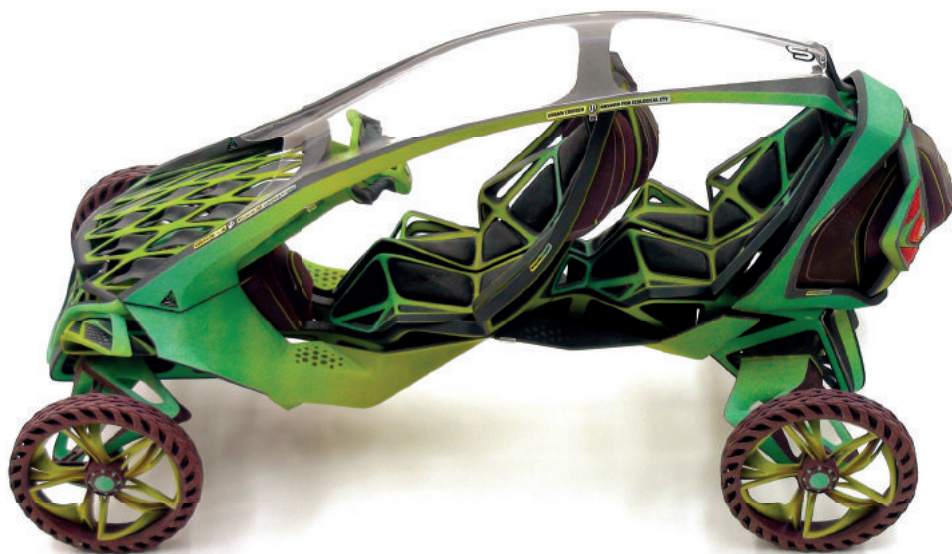


Zdeno Kolesár sa stal nositeľom **Zvláštnej ceny ministra kultúry SR**. Historik a teoretik dizajnu, dlhoročný pedagóg VŠVU, ktorý v súčasnosti externe pôsobí aj na VŠUP v Prahe, UTB v Zlíne a VUT v Brne, sa zaslúžil o rozvoj „vedy o dizajne“. Jeho publikácie, články a prednášky sú vyhľadávané najmä z toho dôvodu, že na základe dlhoročných systematických výskumov dokázal definovať dizajn ako dôležitú a rovnoprávnu disciplínu vizuálneho umenia, pričom viaceré generácie ho naučil chápať v celej jeho komplexnosti. Z publikácií Zdena Kolesára ešte raz pripomenieme dve najznámejšie: Nové kapitoly z dejín dizajnu a Kapitoly z dejín grafického dizajnu.



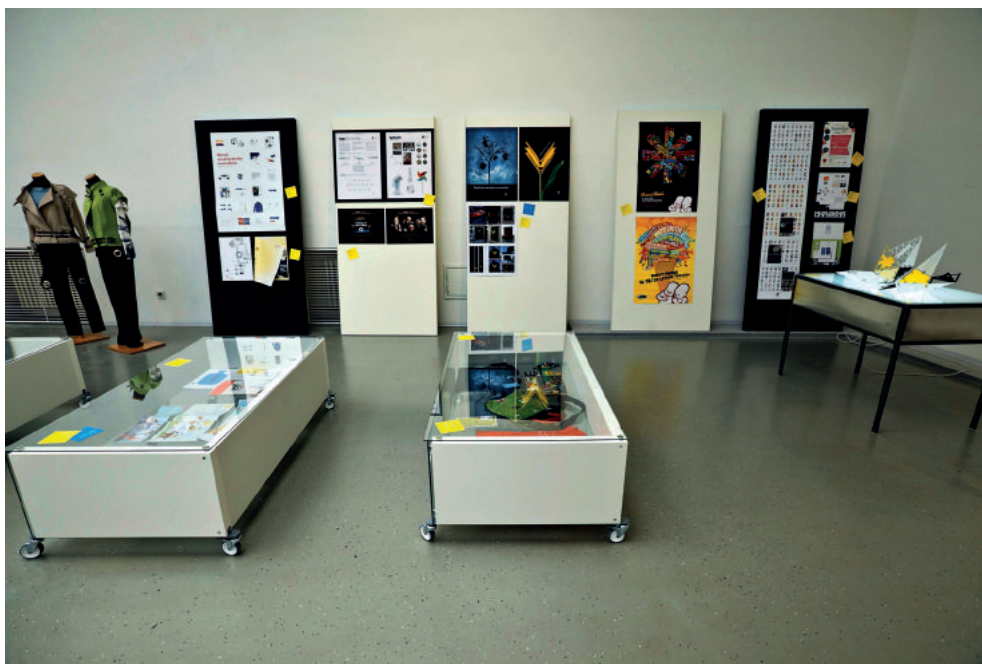
Zvláštna cena ministra hospodárstva SR putovala v roku 2011 do firmy Domark, s. r. o., Žilina. Cenu si prevzali Dagmar Marková a dvorný dizajnér Domarku Peter Bohuš. Firma Domark sa od svojho vzniku v roku 1993 špecializuje na oblasť výroby čalúneného nábytku a patrí v tomto segmente k lídrom slovenského trhu už niekoľko desiatok rokov. Od roku 1995 spolupracuje firma s dizajnérom Petrom Bohušom. Svoje výrobky predáva vo viac ako desiatich predajniach na Slovensku a vyváža ich do ČR, Maďarska, Rakúska, Švajčiarska a Francúzska. V roku 1997 získala firma Domark cenu Národná cena za dizajn za kolekciu čalúnených kresiel a pravidelne dostáva ocenenia na veľtrhu Nábytok a bývanie v Nitre.





Cenu Audi za dizajn získal Michal Kukučka z VŠVU (pedagóg Štefan Klein) za elektromobil Urban cruiser.





Pohľady do expozície.





Uznania v súťaži

(bez určenia poradia):

Syms – 2

laboratórny prístroj

dizajn: Anton Bendis

výrobca: Rotek, s. r. o., Nižná nad Oravou

Diplomat Adept DA 370

stomatologická súprava s kreslom

dizajn: Jaroslav Tomaščík, Roman Kobelár, Jaroslav Kment

výrobca: Chirana Dental, s. r. o., Piešťany

Obal na alkoholický nápoj

dizajn: Juraj Demovič, Lívia Lörinczová Pergamen

Trnava, s. r. o.

klient: Karloff, s. r. o., Cífer

Transport Fashion Design

kolekcia odevov a odevných doplnkov

dizajn: Blažena Ostrovská

škola: VŠVU Bratislava, pedagogička Júlia Sabová

Urban cruiser

elektromobil

dizajn: Michal Kukučka

škola: VŠVU Bratislava, pedagóg Štefan Klein

Projekt Unicef – Školy pre Afriku očami mladých dizajnérov

Holder, školská taška a zásobník na vodu

dizajn: Matej Rudinský

Bantaška, školská taška z bandasky

dizajn: Adam Horváth

Recyklovaná detská hojdačka

dizajn: Lucia Krchová

X – chair

dizajn: Martina Cibereová

škola: STU Bratislava, Ústav dizajnu, pedagógovia Tomáš

Nagy, Eva Vitkovská

Včielka, Zornička

literárno-výtvarné časopisy pre deti

dizajn: Mária Rojko

klient: vydavateľstvo Včielka – Zornička, s. r. o., Bratislava

NARA

písmo

dizajn: Andrej Krátky

spoluautori: Peter Biľak, Nikola Djurek

klient: Typotheque.com, Haag

Face to face

interaktívny písomný systém

dizajn: Ondrej Gavalda

škola: VŠVU Bratislava, pedagóg Stanislav Stankoci

Štátna vedecká knižnica v Košiciach

kolekcia reklamných plagátov

dizajn: Lucia Kavečanská

škola: Technická univerzita Košice, pedagóg Pavol

Rozložník



Blažena Ostrovská – kolekcia odevov a odevných doplnkov.

#

NÁRODNÁ
CENA ZA
DIZAJN 2011



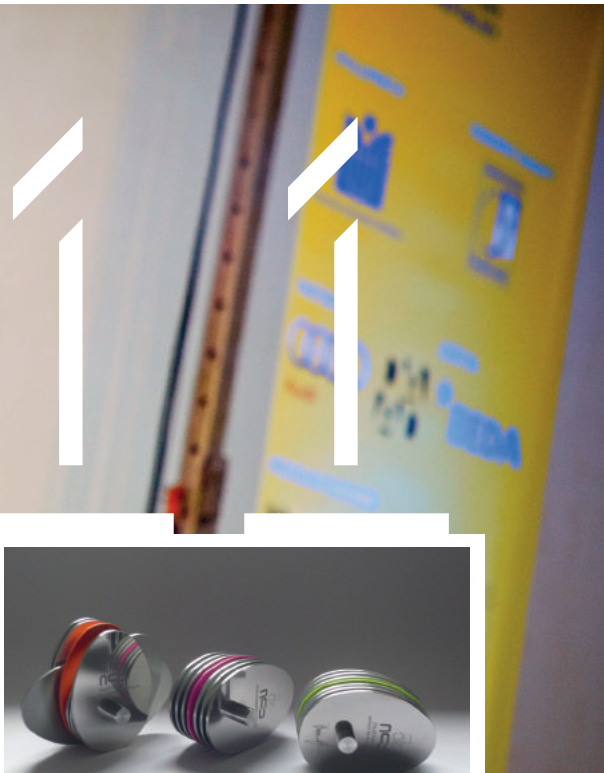


Bol som na národnej

V piatok 27. mája 2011 som sa v očakávaní, že uvidím vynikajúci dizajn, vybral do Domu umenia na Námestí SNP v Bratislave.

Napriek sparnému počasiu a očakávanému večernému dažďu bolo medzi pozvanými hosťami príjemne sviežo.

V desiatom ročníku NCD sa do súťaže zapojilo celkovo 150 prác v kategóriách produktový dizajn, komunikačný dizajn, študentský produktový dizajn a študentský komunikačný dizajn. Medzinárodná porota pod vedením predsedu, dizajnéra prof. akad. arch. Jiřího Pelcla (ČR) rozhodla o udelení národných cien za dizajn 2011 v dvoch kategóriách: produktový dizajn a komunikačný dizajn. V kategórii produktový dizajn bolo najvyššie ocenenie udelené kolekcií svietidiel OMS, výrobca OMS, s. r. o., Dojč. V kategórii komunikačný dizajn získal najvyššie ocenenie vizuálny štýl podujatia Trienále plagátu Trnava 2009 – dizajn Ondrej Gavalda, klient Galéria Jána Koniarka Trnava. Diskutovaný spor ohľadom účasti prof. akad. arch. Jiřího Pelcla v porote a zároveň medzi autormi víťazného setu svietidiel (Jiří Pelcl je autorom jedného zo svietidiel) sa preniesol do sociálnych sietí, umeleckých kuloárov a vášnivých diskusií aj v samotnej porote. Je to iba produkt nárekov neúspešných dizajnérov, alebo je to naozaj vážny stret záujmov? Určite nie je možné napísať, že sa daným problémom porota nezaoberala, príp. že od začiatku zámerne prehliadala tento fakt. Určite by však pomohlo jasne formulované vyhlásenie organizátorov, ktoré by obsahovalo aj vysvetlenie, prečo je daný stav v poriadku. Predišlo by sa tak vzniku najrôznejších konšpiračných teórií, ktoré nerobia dobre ani Národnej cene za dizajn, ani dizajnu ako takému.¹



< NCD 2011.
 † Bety K. Majerníková.
 > Nové trofeje pre Národnú cenu za dizajn
 vytvorila Júlia Kunovská.

Podľa môjho názoru vyhralo to najlepšie. Národná cena za dizajn 2011 ukázala, že v súčasnom dizajne je viac mladosti a radosti z tvorby. Videoprezentácie jednotlivých autorov a ich produktov pripravila dvojica Dano Rihák a Vilo Csino. Vďaka nim sa samotný ceremoniál posunul o pár levelov vyššie.

Najúspešnejšie študentské práce získali Cenu ministra školstva, vedy, výskumu a športu SR: v kategórii študentský produktový dizajn bol ocenený komorový šarkan Rotoair, dizajn Lucia Karpitová z VŠVU v Bratislave. Na prvý pohľad vzbudil šarkan v publiku rozpačité reakcie. Voči lietajúcim hračkám máme asi stále aké-také predsudky. Kto však pozorne počúval prezentáciu, dozvedel sa, že to nie je iba obyčajný šarkan, ale veľmi umne skonštruovaný veterný kinet, vhodný na sériovú výrobu. V kategórii študentský komunikačný dizajn ocenila porota katalóg k fotografickej výstave Archive, dizajn Martina Rozinajová z VŠVU v Bratislave. Okrem hlavných cien porota ocenila desať prác uznaniami bez rozdielu kategórie a poradia.



Na návrh odbornej poroty NCD udelil minister kultúry SR zvláštnu cenu Doc. PhDr. Zdenovi Kolesárovi, PhD., teoretikovi a historikovi dizajnu. Pôsobilé a vtipné video odprezentovalo Zdena Kolesára ako štvorjediného filozofa dizajnu, ktorý zvädza silný vnútorný boj. Po skončení videodokrútky nemal nikto pochybnosti o tom, že cena si našla správneho držiteľa, čo pozvaní hostia v publiku dali najavo asi najväčším potleskom, aký v sále zaznel. Minister hospodárstva SR rozhodol o udelení zvláštny ceny určenej pre výrobcu za systematické uplatňovanie dizajnu vo firemnej stratégii. Cenu v tejto kategórii získal slovenský výrobca čalúneného nábytku Domark, s. r. o. zo Žiliny. Po prvýkrát v histórii organizovania súťaže udelila cenu aj Národná agentúra pre rozvoj malého a stredného podnikania. Cenu získala Zuzana Trizuljaková zo Slovenskej technickej univerzity v Bratislave za Reflexnú vestu. Cenu Audi za dizajn získal Michal Kukučka z VŠVU v Bratislave za elektromobil Urban cruiser.

Vydarené moderátorské vstupy dynamizovali celú prehliadku prác, ako aj slávnostné vyhlásenie výsledkov a odovzdanie hlavných cien súťaže. Zaujímavým spretrením programu bolo hudobné vystúpenie speváčky, výtvarníčky



1 Odovzdávanie cien.

→ Zľava: Katarína Hubová, riaditeľka SCD, Janka Motyčková, riaditeľka sekcie umenia a štátneho jazyka MK SR, a Daniel Krajcer, minister kultúry SR, na slávnostnom odovzdávaní ocenení NCD, 2011.



a šperkárky Bety Majerníkovej z hudobnej skupiny Noisecut. Hľadisko aj javisko sa zahalilo do caravaggiiovského šerosvitu a spolu s buchotajúcim dažďom v rámci náhlej prietrže mračien sa vytvorila neopakovateľná atmosféra večera, ktorý patril dizajnu.

Počas trvania výstavy od 28. 5. do 19. 6. 2011 pripravilo Slovenské centrum dizajnu niekoľko sprievodných akcií, prednášok a prezentácií slovenských dizajnérov a teoretikov, ktoré sa uskutočnili vždy o štvrtý poobede. Mnohí, čo sa chceli zúčastniť, si museli zobrať v práci voľno, pretože štrngajúce kľúče Národného osvetového centra sú neúprosné a o 18:00 skrátka „padla.“ Napriek tomu sa na diskusiách, prezentáciách a prednáškach zúčastnil uznášaniaschopný počet aktívnych návštevníkov.

Národná cena za dizajn je na Slovensku najvyššou formou ocenenia v tejto oblasti. Je škoda, že na Slovensku nie je vytvorené optimálne prostredie na to, aby NCD naozaj pôsobila ako dynamizujúci prvok v oblasti vytvárania nových dizajnerských riešení, inovácií a realizácií v spojení dizajnér – výrobca. Snaha tu však je a aj napriek deformovanému prostrediu sú tu každé dva roky tie povestné prvé lastovičky, ktoré však leto nerobia. Slovensko si musí spraviť svoje vlastné leto. Pevne verím, že Národná cena za dizajn bude o dva roky ešte viac reflektovať prepojenie s výrobou a že sa nezmení na Národnú cenu za montáž.

#

1 Katarína Hubová, riaditeľka SCD: Porotu na súťaž NCD navrhuje Slovenské centrum dizajnu a menuje ju minister kultúry SR. Je to časovo dosť náročný proces, a preto porotu zostavujeme asi pol roka pred vyhlásením súťaže. Porotcovia musia byť rešpektované osobnosti z rôznych oblastí dizajnu. Jednak musia súhlasiť s účasťou v porote a tiež s nepísaným zákonom, že nebudú súťažiť. Aj napriek tomu, že naše súťažné podmienky NCD nedeklarujú túto podmienku. Aktívny dizajnér by mal byť členom poroty, aby vedel zodpovedne posúdiť súťažné návrhy, ale zároveň takého potrebujeme, aby aj súťažil. Porota je zostavená predtým, než sa začnú prihlasovať dizajnéri a firmy. Môže sa stať, že firma prihlási produkt a dizajnér o tom nemusí vedieť. Tak to umožňuje štatút súťaže. Stáva sa to aj v iných medzinárodných súťažiach, že porotca je spoluautorom alebo autorom prihláseného dizajnu, a v takých prípadoch sa zdrží hlasovania alebo aj diskusie. Skúsenosť z tohtoročnej súťaže nás však presvedčila, že do štatútu súťaže musíme doplniť podmienku, aby porotca nemohol zároveň aj súťažiť, hoci sa tak môžeme ochudobniť buď o dobrého porotcu, alebo o dobrý dizajn.





**mladý
obal young
package**

**29. jún –
14. august
2011**

Výstavný a informačný bod
SCD SATELIT
Dobrovičova 3, Bratislava

Vernisáž:
29. júna 2011 (streda) o 18,00 hod.

Otvorené denne okrem pondelka
od 13,00 do 18,00 hod. Vstup voľný
www.sdc.sk

vyhlašovateľ



organizátor



partneři



mediální partneři





Výstava k výročiu...

AKTUÁLNE – doma

Koncepcia výstavy venovanej 20. výročiu založenia Slovenského centra dizajnu vznikala dlhšie obdobie. Všetkým zainteresovaným bolo jasné, že sklbiť rôznorodé exponáty, ktoré by potenciálne mali byť na takejto reprezentačnej prehliadke zastúpené, nebude jednoduché (nakoniec s týmto problémom sa väčšie výstavy SCD stretávajú pravidelne). Autorky časti s názvom *Od designu k dizajnu* (Katarína Hubová a Adriana Pekárová) sa rozhodli pripraviť výber produktov a autorov, ktorí v období od založenia inštitúcie až po súčasnosť získali na rôznych súťažiach ceny, odmeny alebo boli v minulosti zastúpení na významných medzinárodných a domácich výstavách. Možno sa tento kľúč bude zdať na prvý pohľad veľmi zjednodušujúci. Pri detailnejšom pohľade na výstavu však môžeme zistiť, že vybrané diela charakterizujú viacero skutočností: sú prehľadom dizajnov, ktoré v období svojho vzniku zaujali nielen odbornú verejnosť, ale dokázali aj profilovať podobu slovenskej profesionálnej a študentskej dizajnerskej scény. V oblasti nábytkovej tvorby tu boli napríklad zastúpené firmy Brik (Knižnica Coco) alebo Domark (samozrejme aj kreslo Nora), ktoré

sa dokázali presadiť a udržať v tvrdej konkurencii nielen na domácom trhu, solitéry Mariána Laššáka alebo Cypriána Koreňa, taburetky od Popularu (Zuzana Kubánová, Michal Rafaj). Ďalej tu nechýbalo zastúpenie študentov Ateliéru transport dizajnu VŠVU, ako aj samotného pedagóga Štefana Kleina (trojkolka Molecul), ktorého výsledky dokázali získať uznanie najmä za hranicami Slovenska. Trojnásobný držiteľ národnej ceny za dizajn Ferdinand Chrenka sa predstavil stomatologickým kreslom z radu Cheese, ktoré je vzorovým príkladom dlhodobej spolupráce firmy (Chirana, a. s. Stará Turá) a dizajnéra, a výsledky obojstrannej spolupráce boli predstavené aj prostredníctvom kolekcie skla Rona, a. s. Lednické Rovne. Viaceré exponáty predstavovali ďalšiu špecifickú črtu súčasnej dizajnerskej scény: sú nimi produkty na pomedzí úžitkovej tvorby a voľného umenia.





2

R O K O V
S C D





foto: Silvia Klimáčková

Časť expozície bola venovaná odevnému dizajnu, ktorý si v našom prostredí hľadá od zmien, ktoré postihli naše hospodárstvo po roku 1989, novú cestu. Vzhľadom na expozičné limity bol koncepcne spracovaný súťažný projekt, ktorý SCD podporovalo už od jeho vzniku: Lifeline Fashion Talent – Brilliance Fashion Talent. Na výstave sa predstavili práce štyroch víťazov tejto súťaže: Borisa Hanečku (kolekcia Zjavenie sv. Jána, 2008), Martina Hrču (kolekcia Ne/snívajúci, 2010), Márie Štranekovej (kolekcia Phala, 2011) a Miloty Krajínčákovej (kolekcia Bee's Knees, 2011).

Vyhlasovateľom prvej súťaže bola v roku 2006 spoločnosť Lifeline Slovakia s. r. o. Týmto projektom sa snažili podporiť talentovaných tvorcov v odbore módného návrhárstva a oživiť domácu produkciu. Vzhľadom na nedostatočný priestor na prezentáciu domácej módnej tvorby a limitované možnosti realizácie ponúkli projekt, ktorý by mohol atraktívnym spôsobom upútať pozornosť širokej verejnosti. Druhé pokračovanie súťažného projektu o najtalentovanejšieho módného návrhára prebrala spoločnosť C&M Advertising. Názov súťaže bol modifikovaný vzhľadom na generálneho partnera projektu, značku Schwarzkopf Brilliance. Spoločnosť Lifeline s. r. o., ktorá bola iniciátorom prvého ročníka, sa napriek snahe o reštrukturalizáciu dostala v roku 2010 do konkurzu.





Výstava mala i dve menšie časti, ktoré zostavili hosťujúci kurátori – prvou bola kolekcia Typokabinet venovaná súčasnej tvorbe písma na Slovensku. Jej kurátor, grafický dizajnér a pedagóg Palo Bálik, predstavil písma slovenských autorov pôsobiacich u nás i v zahraničí – Johanna Biľak, Peter Biľak, Marek Chmiel, Andrej Dienes, Ján Filípek, Ondrej Jób, Andrej Krátky, Matúš Lelovský, Daniel Markovič, Slávka Paulíková, Karol Prudil a Michal Tornyai. Pre výstavu vznikol originálny objekt – zásuvková skriňa s dokumentáciou písom jednotlivých autorov. Sprievodnou akciou Typokabinetu bola prezentácia kurátora venovaná tvorbe písma u nás po roku 1989. Na obrázku príklad písma Bradlo od dizajnéra Andreja Krátkeho.





Teoretická a kultúrna organizátorka Mária Rišková spracovala na žiadosť kurátoriek celej výstavy ďalšiu kolekciu pod názvom Dizajn v akcii (s podtitulom + 100 %). Výber dokumentoval nástup rôznych iniciatív – skupín, neziskových organizácií, teoretických a informačných projektov, kolektívnych design shopov v období posledných pár rokov. Ich aktivity zamerané na popularizáciu, výskum a vzdelávanie

v oblasti dizajnu i komerčne zamerané aktivity s akcentom na zvyšovanie prestíže dizajnu, boli predstavené prostredníctvom „vzorky“ ich práce (noviny Visible Data a neón skupiny Open Design Studio, časová os Creator, pop-up shop Designshop 220) a prostredníctvom dokumentácie projektov jednotlivých iniciatív – foto, video, tlačené výstupy (združenie Denamit vytvorilo pre výstavu originálnu spoločenskú





- ↖ Zdeno Kolesár sa vo svojom príspevku venoval slovenskému dizajnu v rokoch 1945 – 1989.
- ↑ Ľuba Belohradská a Zdeno Kolesár.
- Tibor Uhrín – o dreve, dizajne a tradícii.
- ← Prednáška Maroša Schmidta s následnou diskusiou na tému dizajn náš každodenný.

hru – dokumentáciu siete sociálnych a pracovných kontaktov členov). Inštalácia kolekcie vznikla v spolupráci s autormi vizuálu celej výstavy 20 rokov SCD, Matúšom Lelovským, Jurajom Blaškom, Borisom Belanom a Tomášom Klepočom. Každú skupinu predstavil základný text, ktorý bol nosným prvkom a mal za úlohu poskytnúť divákovi rýchlu informáciu s linkou na ďalšie štúdium. Jednotlivým aktivitám bol

venovaný priestor v minulom čísle časopisu, ktoré sa špecializovalo na 20. výročie vzniku SCD. Sprievodnou akciou kolekcie Dizajn v akcii boli prezentácie štyroch vybraných projektov, ktoré vyzvali verejnosť na spoluprácu (Dizajn víkend združenia Punkt, projekt Visible Data skupiny Open Design Studio, informačný portál designby.sk a konferencia Kupé).





◀ Prezentácia projektov Dizajn v akcii (+100 %) a Typokabinet, Palo Bálik a Mária Rišková.
→ Diskusia s členmi združenia Open Design Studio.
Na prezentácii zazneli tiež príspevky o združení Punkt (Lubica Hustá), konferencii Kupé (Marcel Benčík) a portáli design-by.sk (Michal Pažitný a Petra Fischerová).



Osobitnou časťou výstavy bola kolekcia nazvaná Dizajn v pamäti, ktorá sa stala istým vyvrcholením a neuralgickým bodom celej akcie. Kolekcia prezentovala iniciatívu SCD týkajúcu sa založenia múzea/zbierok dizajnu prostredníctvom malej vzorky produktov, ktoré sú majetkom SCD alebo boli zapožičané zo súkromných zbierok. Ide o dary od renomovaných slovenských dizajnérov, teda diela, ktoré sú súčasťou našej kultúrnej histórie a potrebujú ochranu zaručenú i v budúcich rokoch. Medzi vystavenými objektmi boli napríklad dizajny Jána Čalovku, kolekcia stoličiek od výrobcu Tatrabábytok, tkanina s potlačou od dizajnerky Vlasty Hegerovej a iné. Téma založenia zbierok slovenského dizajnu, ktorej bola venovaná samostatná diskusia na záver výstavy, zostáva naďalej otvorená.





2

R O K O V

SS CC DD

Takmer rok po revolučných zmenách v roku 1989, zásluhou ktorých vznikli aj nové profesijné inštitúcie a záujmové združenia, bolo založené v januári roku 1991 Slovenské design centrum, neskôr premenované na Slovenské centrum dizajnu (ďalej SCD). Príspevková organizácia so sídlom v Bratislave zastrešuje širokú škálu aktivít, od prezentačných, výstavných, publikačných, dokumentačných až po úsilie presadiť dizajn vo výrobe a na trhu, ktoré ostáva u nás stále Achillovou pätou. A to aj napriek tomu, že dizajn má v spoločenskom rámci isté, dajme tomu výsadné postavenie, napríklad je omnoho sledovanejší a populárnejší ako iné druhy výtvarnej kultúry. Vďaka tomu má schopnosť rovnako ako v minulosti, tak aj v súčasnosti vyjadrovať a bezprostredne komunikovať životný pocit, ako aj názor, mieru vkusu, vtip, nápad, šok, striedanie populárnych a aj výsostne exkluzívnych jazykov, ekologických a aj sociálnych tém. Je v podstate všade a vo všetkom, od interiéru až po ľudské telo. Patrí k „lifestylu“, jeho prítomnosť je jasná a pozícia v spoločnosti výrazná. Venovať mu pozornosť je potrebné aj preto, že je dôležitou zložkou a vizitkou ekonomiky, kultúry i politiky spoločnosti. Počas svojej existencie SCD prešlo pomerne

dlhou cestou a dnes si už dovoľíme bilancovať jeho dvadsaťročné pôsobenie. Koncepcia centra sa menila v závislosti od vedenia inštitúcie, ale jedným z kmeňových výsledkov je úspešná vizitka organizovania Národnej ceny za dizajn a pomerne kontinuálne vydávanie odborného časopisu Designum. Prispelo to v nemalej miere k spracovaniu histórie a mapovaniu súčasnosti dizajnu na Slovensku aj v zahraničí, keďže jednotlivé čísla časopisu prinášajú aj pravidelné reportáže relevantných medzinárodných prehliadok dizajnu. K týmto všetkým úlohám patrí výber autorov a diel na naše prezentácie dizajnu na spomínaných prehliadkach a súťažiach.

V poslednom období sa centrum intenzívne zasadzuje za založenie umeleckopriemyselného múzea, dnes aktuálnejšie a poučejšie tento projekt komunikuje už ako múzeum dizajnu (dokonca najnovšie ako múzeum dizajnu, úžitkového umenia a architektúry). To v našom prostredí jednoznačne chýba a z jeho absencie sa táto oblasť sféry umenia bude ešte dlho spamätávať. Dôkazom bola aj výstava v Dome umenia v Bratislave, kde pri príležitosti dvadsiateho výročia SCD pripravil kolektív centra a viacerí externí spolupracovníci výstavu zlo-





ženú zo štyroch častí. Tie môžeme chápať aj ako samostatné výstavy predstavujúce živé a aktívne centrum dizajnu previazané s mnohými ďalšími subjektmi a aktivitami, neopomínajúc pritom ani mapovanie dejín dizajnu v slovenskom prostredí. Cestu centra – s miernymi zkolísaniami – možno jednoznačne charakterizovať ako dynamickú a otvorenú platformu k spolupráci na viacerých úrovniach. Za všetky v tento moment pripomeniem úspešne zavedenú a odskúšanú aktivitu Satelit, ktorý je od roku 2007 výstavno-informačným bodom SCD určeným na pravidelnú prezentáciu aktuálneho dizajnu, ale aj histórie grafického, priemyselného a autorského dizajnu prostredníctvom individuálnych a tematických výstav (napríklad Voda v dizajne, 2007; Pocta príboru, 2008; Dizajn Cypriána Koreňa, 2009; MÓDA, 2010; Zapnuté – Vypnuté – Zabudnuté?, 2010). Rovnako funguje ako komunikačný a kontaktný bod najčerstvejších noviniek a diania v tejto oblasti.

Prvou časťou výročnej výstavy pod názvom Od designu k dizajnu v koncepcii súčasnej riaditeľky Kataríny Hubovej a programovej námestníčky SCD Adrieny Pekárovej bola oslava dvoch desaťročí realizovaná výberom prác škôl a dizajnérov predstavených na medzinárodných a domácich prehliadkach a súťažiach dizajnu. Takže výstavné exponáty/predmety boli pripomienkou ďalšej siete aktivít a aj dosiahnutých úspechov dizajnérov a výrobcov v tejto sfére, rovnako pozitívnym výsledkom aktivít SCD. Túto informáciu o význame predmetu v dejinách inštitúcie a aj na poli dizajnu sme sa dozvedeli z popisiek, na ktorých bol zaznamenaný dôvod zaradenia do expozície uvedením výstavy, prehliadky, súťaže, získaného ocenenia a pod. V krátkom popise tejto časti výstavy sa písalo, že dokumentuje a prezentuje práce dizajnérov ocenených od roku 1992 do roku 2010. Avšak pri poznaní dejín dizajnu centra a aj pri podrobnejšom prezretí vystavených exponátov možno spresniť, že najstarší exponát je z roku 1993 (drevená stavebnica Gringo, Tibor Uhrín, cena Dobrý dizajn 1993). Do tohto roku sa v podstate kreovala základná obsahová náplň a dochádzalo k postupnému štruktúrovaniu inštitúcie a jej aktivít. Takže avizovaný prierez od roku 1992 bol tým pádom trochu nepresný.

Počiatky divokých 90. rokov, nielen v dejinách dizajnu chápaných ako prechodné roky, sú najmenej preskúmané a zmapované a v ich spracovaných, či skôr nespracovaných dejinách vládne nebývalý chaos aj kvôli nedostatočnému časovému odstupu. Rovnako to dokladá výber na výstave, na ktorej boli tieto roky zastúpené symbolicky a náznakovo. V podstate základom tejto časti výstavy bol dizajn predovšetkým z posledných rokov. Môžeme sa teda domnievať, že skutočným zámerom bolo skôr poukázať na najaktuálnejšie trendy v dizajne a hlavne orientáciu na súčasnosť. Úvodný vstup výstavy patril najmladšej a talentovanej generácii absolventov štúdia viacerých ateliérov zameraných na dizajn na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave (za všetkých spomeniem M. Laššáka, O. Eliáša, S. Jokelovú), ktorí inovenčným prístupom interpretujú populárnu kultúru a aj tradičné „výdobytky“ našej ľudovej kultúry. Nábytkovými návrhmi a realizáciami bol viackrát prezentovaný v rámci celku Peter Bohuš už tradičným elegantným a pohodlným sedacím nábytkom, dajme tomu, že dizajnerskou klasikou. Spolu s predmetom a dizajnérom bola predstavená aj firma, s ktorou autor, štúdio či škola spolupracuje, prípadne spolupracovala. Napríklad úspešná kolaborácia Ferdinanda Chrenku a Chirany, Štefana Kleina a Menzi Muck a pod. Ďalej sme tu mohli vidieť objekty bez chronologického radenia, kde skôr prevládala náznak tematického členenia podľa druhov: nábytok (C. Koreň), hračky (M. Kopin, Š. Chyla), odevy (P. Tobková), obalové návrhy (K. Šimková), textil (K. Pichler), svietidlá (A. Zetocha), nápojové sklo (P. Illo, M. Račková) atď., doplnené experimentálnym a autorským dizajnom na hranici medzi voľným umením a dizajnom (K. Weisslechner, K. Pichler, A. Bušfy-Timkovičová). Niektoré druhy dizajnu sa neobjavili, napríklad plagát a iné formy komunikačného dizajnu, ktoré v súčasnosti prežívajú svoj historický boom aj vďaka nasmerovaniu ateliéru na VŠVU v Bratislave, čo priamo súvisí s potrebami a nárokmi spoločnosti na túto sféru vizuálnej kultúry. Poeticky a zároveň vtipne, i keď nezámerne, vyznievali v tejto časti výstavy žlté textové tabuľky položené vedľa alebo priamo na predmetoch s upozorňujúcim nápisom: Prosíme, nedotýkať sa exponátov, v prípade





nábytkového dizajnu: Prosíme, nesadať si na exponát. Chránili exponáty pred používaním a skúšaním návštevníkmi, pred ich vlastnou a výstavou stratenou funkciou, vlastne bytostnou vlastnosťou. Je škoda, že sa s týmto fenoménom výstava nepohrала aj v tretej časti nazvanej Dizajn v akcii + 100 % (kurátorka Mária Rišková), ktorá sa zamerala na živé podhubie dizajnerských aktivít z posledných rokov, kde iniciatívu rozširujú nielen ateliéry, štúdiá, dielne a kamenné inštitúcie, ale aj rôzne skupiny, spolky, neziskové organizácie, portály a dizajn shopy (Open Design Studio, Designshop 220, designby.sk, Denamit, SAShE.sk, Kupé, Punkt, Dizajn na kolesách, Creator). Táto časť bola predstavená skôr vo výstavníckom, ako výstavnom duchu, pre daný zámer nepohodlným a nie práve optimálnym a záživným spôsobom. V rámci prezentácie podporného projektu Creator bol predstavený nápaditý visiaci objekt Časová os stopovania slovenského dizajnu (2007, koncepcia K. Trnovská, dizajn J. Blaško, A. Horváthová), ktorý mapuje linku bodov a zákrut histórie slovenského dizajnu 1900 – 2011 (vhodnejšia by bola formulácia dizajn na území Slovenska, keďže do roku 1918 patrila slovenský dizajn pod Rakúsko-Uhorsko, v rokoch 1918 – 1939 išlo o dizajn československý a taktiež v rokoch 1945 – 1993). Oprávnené však možno napísať, že je len sondou do tejto problematiky, na niektoré výnimočné odbočenia zabúda. I keď grafické a tvarové spracovanie je skutočne pozoruhodné, chýbajúce fakty – bežne dostupné v literatúre – znehodnocujú význam objektu.

Ďalšou časťou bol Typokabinet v kurátorstve grafického dizajnéra Pala Bálika, ktorý predstavil v dokonale vytvorenej nábytkovej „data-banke“ súčasnú tvorbu písma na Slovensku. Samotný prezentačný objekt na hranici medzi kinetickou a mobilnou plastikou v sebe ukrýval dizajn textových a titulkových písiem slovenských autorov (J. Biľak, P. Biľak, M. Chmiel, A. Dieneš, J. Filípek, O. Jób, A. Krátky, M. Leľovský, D. Markovič, S. Pauliková, K. Prudil a M. Tornyai). Objekt fungoval podobne ako archív, takto vytvorený výstavný mobiliár s otvárateľnými priestormi – zásuvkami umožňoval návštevníkovi interaktívne vstúpiť a prehliadnuť si vybrané typy písma.

Poslednou časťou bola prezentácia fragmentov fondu SCD pod názvom Dizajn v pamäti (kurátorky K. Hubová a A. Pekárová) ako základu budúceho spomínaného múzea, ktorého iniciatívu založenia zastrešuje centrum spolu s ďalšími iniciátormi z radu teoretikov, tvorcov a nadšcov dizajnu. Prezentáciu dopĺňali nesprávne interpretované a kontextualizované fakty z textu D. Poláčkovej a tiež výber z textu Z. Šidlíkovej, obe autorky sa problematike múzea hmotnej kultúry venovali v predchádzajúcich teoretických prácach¹. Predstavená vzorka zbierkových predmetov bola zaujímavou sondou, i keď z nej samotnej nie je zjrejmé budúce nasmerovanie alebo štruktúrovanie celej budúcej zbierky. Časť prezentovaných exponátov nevykazovala muzeálnu hodnotu, išlo skôr o prípravné štúdie či škice, experimenty k návrhom, reprodukcie, ktoré muzeálna prax hodnotí ako pomocné zbierkové materiály. Napriek týmto upozorneniam bol v prezentovanom výbere aj rad cenných a zaujímavých exponátov, ktoré je rozhodne potrebné uchovať nielen v pamäti (cenným je napríklad predstavený výber z rozsiahlej kolekcie stoličiek Tatra nábytok Pravenec). Táto neistota vyplýva z neexistujúcej zbierkotvornej praxe, ktorú však možno získať až samotnou tvorbou zbierky a orientáciou v existujúcich zbierkach inštitúcií, ktoré sa na túto oblasť zameriavajú viac ako polstoročie. V tejto časti výstavy nebola zreteľná vízia zamerania zbierky nového múzea, lebo ako sa hovorí, nie každý dar je hodnotou, skôr je darom hodnotu spoznať.

Záverom dodávam, že pripomenutie si okrúhleho výročia SCD nebolo realizované len prostredníctvom výstavy a špeciálneho čísla časopisu Designum, ale aj pestrého sprievodného programu – prednášok, diskusií, prezentácií a iných živých foriem dokazujúcich význam tejto inštitúcie na Slovensku.

#

¹ POLÁČKOVÁ, Dagmar. Nedokončený projekt slovenského umeleckopriemyselného múzea alebo dočasne stabilná existencia v rozptýlení. In *Ročenka Slovenskej národnej galérie*. 2009. Bratislava : SNG, 2010, s. 17-43. ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana. Umeleckopriemyselné múzeum na Slovensku v roku 1928? In *Designum* č. 2, 2010, s. 14-17.





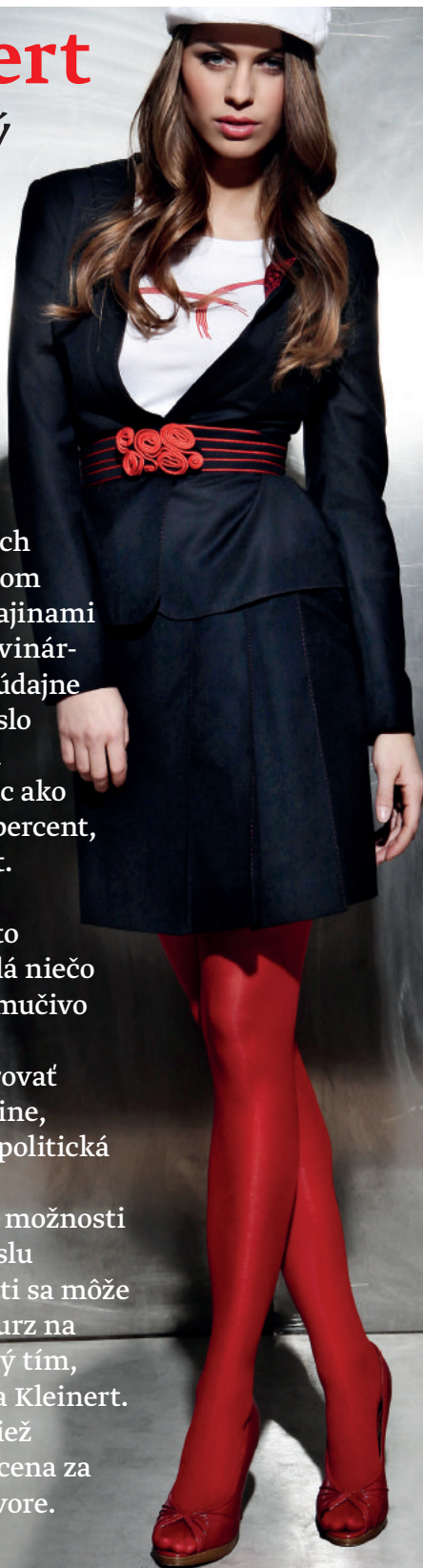
Dana Kleinert

*kolekcia pre slovenský
olympijský tím 2010
a kolekcia*

Woman's Strategy

2010/2011 na NCD

Len prednedávnom sa v médiách objavila správa, že na slovenskom trhu je v porovnaní s inými krajinami EÚ zastúpenie domácich potravinárskych výrobkov veľmi nízke – údajne iba 50 percent. Môžeme toto číslo porovnať s podielom domácich potravín v Poľsku, kde je to viac ako 85 percent, v Čechách vyše 72 percent, v Maďarsku viac ako 71 percent. Designum síce nie je časopis o poľnohospodárstve, avšak táto štatistika veľmi dobre napovedá niečo o našej mentalite. Ktovie, aké mučivo nízke by bolo percento predaja domáceho dizajnu. Ako podporovať napríklad odevný dizajn v krajine, keď nie je samozrejmosťou, že politická a kultúrna reprezentácia našej spoločnosti aj aktívne využíva možnosti slovenského odevného priemyslu a jednotlivcov? V tejto súvislosti sa môže zdať ideálnym napríklad konkurz na odevy pre slovenský olympijský tím, ktorý na rok 2010 vyhrala Dana Kleinert. O vzniku kolekcie, ktorá bola tiež prihlásená do súťaže Národná cena za dizajn, prezradila viac v rozhovore.





¶ Do súťaže Národná cena za dizajn si prihlásila dve kolekcie. Prvá, s názvom Woman's Strategy, je kombináciou ženskej siluety s militantnými prvkami, prevažne v materiáli tebe najbližšom – pletenine. Kedy a ako vznikala táto kolekcia?

Časovo vznikala klasicky v ročnom predstihu, ideovo je logickým vyústením predchádzajúcich kolekcí. Strihovo ostáva vo svojej jednoduchosti, aby opäť vynikla štruktúra – haptika materiálu a hra vzorov a doplnkov. Kombinuje úplet s páperovými odevmi a doplnkami bielej farby. Tvorí si svoj vlastný svet, všetko, čo je militantné, čo môže ublížiť, sa ženským dotykom zmení na miesto radosti, na jemný svet textilných materiálov a hravosti vzájomných kombinácií. Je pre mňa výnimočná aj v tom, že práve pri nej sme dostali prvé objednávky pre japonský trh.

Pre dizajnéra je nepochybne veľkou výzvou kolekcia určená na reprezentáciu Slovenska. Podarilo sa ti vyhrať súťaž na návrh a realizáciu cca 170 odevov pre naše zastúpenie na olympijské hry vo Vancouveri v roku 2010. Ako prebiehala výberová súťaž?

Bol to klasický tender, ktorý som vyhrala, a zároveň som si získala aj dôveru predstaviteľov Slovenského olympijského výboru, čo si veľmi vážim. Bola to pre mňa veľká výzva, zodpovednosť a zároveň radosť, že bez ohľadu na to, že som to bola práve ja, konečne sa mohol odevný dizajn na Slovensku prezentovať tým najprirodzenejším spôsobom. Vyspelé krajiny sveta na olympijský ceremoniál „posielajú“ svojich najlepších dizajnérov a ja verím, že sa vytvorí tento trend aj na Slovensku. Že predstavitelia takýchto organizácií či štátu budú podporovať slovenský dizajn, a to nielen na papieri. Našťastie si už niektorí začínajú uvedomovať, že touto cestou zároveň veľmi konkrétne podporia aj tunajší priemysel.

Pri takejto veľkej zákazke je dizajnérsky vklad súčasťou ďalších náročných manažérskych aktivít, ako sa ti podarilo rozbehnúť spoluprácu s firmami, ktoré odevy realizovali?

Výber výrobcu úpletových častí bol pre mňa jasnou voľbou, nakoľko s pánom Sopkom, riadi-



→ Kolekcia pre slovenský olympijský tím 2010.

teľom firmy Cenra s. r. o. v Nitre, spolupracujem už dlhobojšie na mojich kolekciách, prípadne iných zákazkách. Ďalšie firmy som vyberala na základe pre mňa určujúcich kritérií, kde cena síce bola dôležitá, avšak profesionálne a ľudské kvality boli kľúčové. Aktívna podpora miestnej textilnej výroby prostredníctvom tejto realizácie bola mojim jasným zámerom. Okrem spomínaných úpletov Cenra v Nitre (vesty, šály) som spolupracovala s firmou Slavosport v Poprade (výroba páperových kabátov-búnd), s Odevou Lipany (dámske kostýmy a pánske obleky), so Zornicou v Bánovciach (košeľe), s Kodemom v Bratislave (pánske kožené opasky), tričká s autorskou potlačou sme vyrábali u nás v ateliéri, ako aj ručne realizované dámske opasky, z ktorých bol každý jeden originál. Môj výber sa osvedčil, pri hľadaní vhodných technických riešení všetci jednali korektne a s ohľadom na čo najlepší výsledok. Myslím si, že nás všetkých práca na „olympiáde“ veľmi bavila aj napriek tomu, že to bolo veľmi náročné a stresujúce.





←→ Kolekcia pre slovenský olympijský tím 2010.

Ako by si charakterizovala kolekciu, čo bolo pre teba pri jej navrhovaní dôležité?

Jej spoločným menovateľom je ľahká línia čiary, ktorá sa vinie celou kolekciou. Zdôrazňuje línie pása, vyzdvihuje siluetu postáv, štepovaním ukazuje remeselnú kvalitu modelov a zároveň štylizovaním symbolu kruhov ostáva v olympijskej myšlienke. Spektrum využitia kolekcie je široké – od slávnostného slubu športovcov u prezidenta SR cez otvárací ceremoniál vo Vancouveri až po akcie menej či viac spoločenské v rámci ZOĽ. Klíma v oblasti ZOĽ je tiež rôznorodá, prímorský Vancouver nemusí mať takú zimu, ako sa očakáva vo Whistleri. Toto všetko som musela zohľadniť a vznikla táto kolekcia, kde je kombinovateľnosť jednotlivých modelov kľúčová. Základnou farbou kostýmov a oblekov je tmavomodrá, tzv. navy blue. Pánske obleky (aj doplnky ako kravaty) sú strihovo zúžené, daný strih vyzdvihuje prednosti postáv. Saká sú riešené „klubovo“, ozdobné štepovania na klopách svedčia o kvalite vypracovania.

Kovové gombíky s nápisom „Travelling around the world“ sú čerešničkou... Doplnkom je aj úpletová vesta s decentne vyšitými náznakmi kruhov. Dámsku časť tvorí sukňa so širokým sedlom s mnohými nepravidelnými pútkami na prevlečenie dlhého pása, ktorý zjemňuje jej pomerne strohú líniu. Tento typ viazania je vhodný na jednoduchú kombináciu s bielym topom, ktorý je potlačený červenými líniami štylizovaných kruhov. Elegantná verzia je so sakom, strihané je v dliekovej oblasti a doplnené ručne realizovanými opaskami, kde každý je originál. Opasok je dominantou odevu, jeho motívom sú opäť kruhy. K elegantnému obleku a kostýmu na ceremoniál patrí páperový biely kabát tvoriaci jemné vizuálne napätie svojim „športovým pôvodom“. Je však v elegantnej verzii, ktorá je dizajnovo premyslená tak, že systémom zipsov z elegantného kabáta umožňuje premenu na krátku bundu, prípadne vestu s kapucňou alebo bez. Možných je až osem variantov, čo dovoľuje kombinovať odev podľa







počasia či nálady nositeľa. Súčasťou kabáta je veľký šál s ručne viazanými veľkými strapcami, u žien je červený s modrými strapcami a u mužov modrý s červenými strapcami. Biela športovo-elegantná čiapka s nápisom Slovakia je rovnaká u mužov i žien.

Skutočnosť, že si oslovila domáce firmy na realizáciu, je dôležitým momentom tvojho projektu. To, že obdobné zákazky by mali toto kritérium naplňať, žiaľ, na Slovensku nie je samozrejmosťou. Druhá vec je, že slovenský odevný priemysel už dlhé obdobie prežíva krízu a nie je jednoduché získať „návod“, ako situáciu prekonať. Napriek tomu, že je to dlhodobý a komplexný problém, ktorý nevyriešime na pár riadkoch, čo by z tvojho pohľadu pomohlo situáciu zlepšiť?

Spolupráca s domácimi firmami je typickou črtou našej značky. Je našou dlhodobou víziou udržať na Slovensku kvalitné remeslo. To, že u nás pomaly nie je generácia, ktorá by bola ku

kvalitnému remeslu a k stavovskej hrdosti vedená, má podľa mňa vážne negatívne dôsledky v spoločnosti. Preto je obrovsky dôležité, aby akcie ako olympiáda alebo aby verejne činné osoby svojím príkladom podporovali súčasný dizajn svojej krajiny. Z vlastných skúseností viem, že u nás je toto povedomie medzi verejne vplyvnými ľuďmi zatiaľ slabé, ale vidím aj určitý progres v myslení, a to mi dodáva nádej, že naša snaha bude mať pozitívny výsledok. Dôležité sú aj akcie typu Národná cena za dizajn, aby sa dizajn stal legitímnou súčasťou nášho priemyslu a zároveň kľúčovým elementom v schopnosti súťažiť s inými krajinami.

Aké sú tvoje aktuálne plány? Pod vlastnou značkou pracuješ na viacerých paralelných projektoch a zákazkách, čo ťa čaká v najbližších týždňoch?

Momentálne chystáme realizáciu modelov kolekcie Play Again! na zimu 2012, ktorú sme predstavili na jar tohto roka. Po úspešnej





spolupráci s novo zrekonštruovanou reštauráciou Bakchus chystáme aj korporátny dizajn odevov pre pripravovanú teppanyaki reštauráciu Benihana v Bratislave. Nadalej realizujeme odevy pre operátora Orange a. s. a spolupracujeme aj s rakúskou „čiapkovou“ značkou Capo. Najvýznamnejším krokom však momentálne je spojenie s nemeckou odevnou značkou Sonja Marohn, ktorej majitelia nás oslovili, aby sme pokračovali v ich „šlapajach“. Je to obrovská výzva, nakoľko táto značka má už 28 rokov, funguje v asi 360-tich predajných miestach po celom svete a má svoju stálu klientelu. Prvú kolekciu Sonja Marohn by Dana Kleinert predstavíme na jar budúceho roka. Veľmi sa už na to teším.

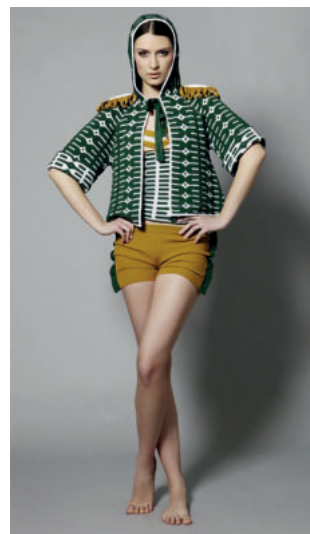
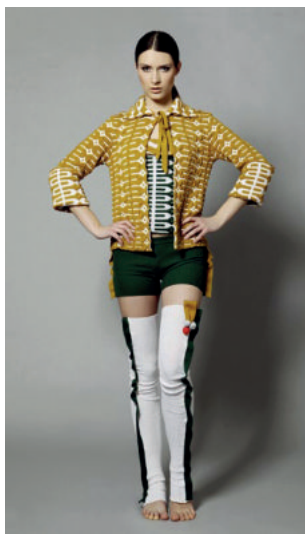
#

→ Kolekcia Woman's Strategy na jeseň/zimu 2010/2011.



Dana Kleinert (1974) študovala v rokoch 1993 – 2000 na Katedre textilu Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Počas štúdia absolvovala stáž na UIAH v Helsinkách vo Fínsku. Od roku 1996 prezentovala svoje kolekcie nielen doma, ale aj v Kanade, USA, Fínsku, Rakúsku a Čechách. V roku 2005 otvorila predajňu v historickom centre Bratislavy, kde funguje pod značkou DESIGN STUDIO DANA KLEINERT. V rovnakom roku sa venovala stylingu v súťaži Slovensko hľadá superstar 1. V roku 2007 absolvovala módnou prehliadku v New Yorku. Spolu s Ninou Stillmark sa spolupodieľala na príprave kostýmov v predstavení Divadla Aréna Komunizmus (2009). Od roku 2007 sa pravidelne zúčastňuje na módnom veľtrhu Weareurope v Tokiu. Medzi posledné väčšie projekty patrí príprava kolekcie pre olympijské hry vo Vancouveri, aktuálne čaká Danu Kleinert fúzia s nemeckou značkou Sonja Marohn.

designum³2011



Dana Kleinert

NCD

29





Články Detské časopisy v novom šate a Logo a vizuálna identita mesta Martin vznikli ako zadanie na predmete Obsah a interpretácia v grafickom dizajne na Katedre vizuálnej komunikácie VŠVU pod vedením pedagóga Mgr. art. Marcela Benčíka, ArtD. Po konzultáciách s autormi prešli redakčnou úpravou. Redakcia časopisu Designum týmto začína cyklus príspevkov študentov uvedenej katedry, keďže sa domnievame, že potenciálnych autorov článkov o dizajne je potrebné motivovať. Výber bol tentoraz jednoduchý – oba príspevky sa viažu k Národnej cene za dizajn 2011.



Detské časopisy v novom šate

Ak hovoríme o knihe a v súvislosti s ňou o čítaní, to nie naše deti prestávajú čítať. Na čítanie sme rezignovali predovšetkým my. Treba to povedať poriadne nahlas: nezaniká čitateľ, zaniká dospelý tvorca, autor, ilustrátor, to oni nestačia reagovať na vnútorné požiadavky súčasného dieťaťa, to oni nerozumejú potrebám dnešného detstva a dospievania, to oni nevedia často nájsť prirodzený spôsob komunikácie s novými generáciami.

Daniel Hevier: Nové problémy knižného spracovania a nové stratégie na priblíženie knihy mladým ľuďom (publikované v zborníku z Medzinárodného sympózia BIB' 97)



Formát

Konečne sa našiel niekto, kto dokázal vystúpiť z radov klasickej A4-ky! Včielka, určená deťom vo veku 4 – 6 rokov, má rozmer 16 x 21 cm, Zornička pre deti od 7 – 9 rokov 24 x 22 cm. Znamená to, že už samotným rozmerom dávajú o sebe vedieť, ktorý titul je určený akej cieľovej skupine. Oba sa bez problémov zmestia do školskej aktovky. Listovanie nie je nemotorné, vďaka menšiemu formátu dokonca pohodlné. „Komorný“ rozmer pôsobí prívetivejšie, časopis sa ľahšie stáva spoločníkom na cestách a vychádzkach a dieťa si takýto výtlačok môže ľahšie osvojiť. Keďže drvivá väčšina študijných materiálov je v štandardnom rozmere, časopis v atypickom formáte získava istú lukratívnosť a vyčleňuje sa z radu.

Typ papiera

Na materiálovom spracovaní je vidieť, že vydavateľ nič nenechal na náhodu. Pretože ide o plnofarebnú tlač, z hľadiska sýtosti farieb je použitý natieraný papier. V prípade Včielky, ktorá je zameraná na nižšiu vekovú kategóriu, sú vnútorné strany vytlačené na nenatieranom papieri. Z akého dôvodu? Je to obsah stránok, ktorý je vo väčšej miere určený na dokresľovanie a písanie. Zornička, určená pre staršie deti, už vo väčšej miere obsahuje dvojstrany s textovým obsahom alebo vystrihovačkami, preto oceňujem tlač na lesklom papieri. Ale aj tu sa z času na čas zjavia strany s možnosťou dokresľovania, ktoré sa nachádzajú v strede väzby. Perličkou sú zadné strany obálok. Tie sú potiahnuté lakom, čím umožňujú písanie zmazateľnými fixkami (precvičovanie písania, rébusy, bludiská). Pekný moment, keď nie je technológia použitá samoúčelne.

¶ Ak sa u nás pozrieme do akejkoľvek predajne, zistíme, že detské časopisy vychádzajú v pomerne veľkom počte: Slniečko, Včielka, Zornička, Rebrík, Aha, Vrabček, Adamko, Bobík, Macko Pusík, Maxík, Super Maxík, Šikovniček, Fifík, Explorer, Flak, Hlavička, Macko Puf, Kyber myš, Witch, Princezná, Barbie, Vily, Káčer Donald, Ohník, Elektrón, „Ábécéčko“, Kamarát... Každý titul je možné nájsť v novinových stánkoch, mnohé sú ako doplnkový študijný materiál odobierané základnými a materskými školami, svoje miesto si nachádzajú aj v centrách voľného času. Majú významné miesto v žánri detskej literatúry a sú vhodnou cenovou alternatívou pre rodičov, pretože cena kníh pre deti stúpa.

Pred dvoma rokmi (v septembri) dva z týchto časopiseckých titulov prešli výrazným redizajnom. Ide o Zorničku 2009, ročník 62, a Včielku, ročník 52. Zmeny sa dotkli všetkých oblastí a dá sa hovoriť o ich kompletnom reštarte. Zmenila sa redakcia, obsah, výber autorov textov a ilustrácií, zmeny sa výrazne prejavili aj v dizajne. Čo sa týka dizajnu a vizuálnej koncepcie, pod ktorú sa autorsky podpísala Mária Rojko, ide predovšetkým o formát, typ papiera, logotyp, obálku, ilustrácie, typografiu a grafické prvky.





1 Za dizajn časopisov
Včielka a Zornička získala
Mária Rojko uznanie
v súťaži Národná cena za
dizajn 2011.



Logotyp

Ak sa pozriete na zástup titulov detských časopisov, zbadáte, že väčšina logotypov je vytvorená z bežných systémových fontov obohatených rôznymi 3D efektmi, tieňovaním... V prípade Včielky a Zorničky ide o na mieru vytvorenú značku. Svojím vizuálnym charakterom sa približujú detskému čitateľovi. Včielka je vysádzaná oblačíkovým písmom s dekoratívnymi bublinkami. Farebnosť je od čísla k číslu iná. Taktiež jednotlivé písmená sú rôznofarebné, no vždy v jednom odtieni, čím si neustále udržiavajú svoju vizuálnu identitu. Zornička, určená pre začínajúcich školákov, už dostala dospeljší logotyp z písaného písma. Akcidenčný a originálny logotyp je teda prvým základným krokom k budovaniu „visual prestige“ – charakteristického vizuálneho znaku, ktorý si človek spája s konkrétnym produktom.

Obálka

Zornička a Včielka svoj vizuálny koncept založili na jednoduchosti. Avšak nie bezduchosti. Na obálke každého čísla je plnoformátová ilustrácia. Žiadne marginálie, tieň, efekty na ozvláštnenie. Ilustrácii je prenechaná plná zodpovednosť za vizuálnu príťažlivosť. Nikdy sa tu neobjavuje fotografia. Považujem to za veľmi správny krok, pretože ilustrácia bude mať v týchto súvislostiach vždy výtvornejší charakter ako fotografia. Buduje sa tým identita časopisu, ktorá odráža charakter nášho domáceho prostredia. Rukopis ilustrácie je na rozdiel od rukopisu fotografie ľahšie rozpoznateľný. Ako som spomenul, logotyp farebne reaguje na ilustráciu, a nájdete tu aj stručné informácie o obsahu výtlačku. Jednoduché, čisté, vizuálne pútavé.





Ilustrácie

So zmenou vydavateľa a redakcie sa zmenila aj koncepcia výberu ilustrátorov. Šéfredaktorky Ida Želinská, Zuzana Brliťová a dizajnérka Mária Rojko začali intenzívne spolupracovať s ASIL – Asociáciou ilustrátorov Slovenska. Okrem ilustrácií tvorí obsah časopisov aj niekoľko fotografií z fotobanky iStockphoto. Tie sú používané v prevažne náučno-vzdelávacích rubrikách – encyklopédiách.

Typografia

Oba časopisy sú vysádzané trojicou písem: Pinocchio Scribe, Cinecav X Casual, Minion Pro. Cinecav X Casual je použité ako hlavné písmo. Sú ním sádzané popisky, zadania úloh, paginácia, kratšie textové bloky. Jeho doplnkovým fontom je Pinocchio Scribe, ktorý nájdete v doplnkových popiskách k obrázkom, použitie v komixových bublinách oddeľuje jednotlivé rubriky. Dizajnérka Mária Rojko sa rozhodla pre dlhšie texty použiť trochu konzervatívny Minion Pro. Hodnotím to ako celkom veľký kontrast (svieža dvojica akcidenčných písem s pomerne klasickým Minion Pro). Je vidieť, že typografia prechádza cez ruky človeka s komplexnými znalosťami pravidiel hladkej sadzby. Otázne pre mňa zostáva len používanie anglických úvodzoviek v písme Cinecav X Casual. Pri niektorých ilustráciách a textoch Zorničky sa nadpisy objavujú vysádzané písmom LDJ Cool Play.

Grafické spracovanie

Sú to čistota a prehľadnosť, na ktorých je založený vizuálny koncept oboch časopisov. Nič tu nie je navyše. Grafické objekty oddeľujúce rubriky sú jednoducho štylizované s použitím tieňovania. Myslím si, že v tomto prípade je ťažké hovoriť o určitom layoute, pretože jednotlivé dvojstrany sú vytvárané s celkom individuálnym prístupom. Textové rámčeky nadobúdajú rôzny tvar a veľkosť podľa použitej ilustrácie. Grafické spracovanie a zalomenie textov pôsobia v spojení s ilustráciami veľmi sviežo. Časopisy sú dynamické, prehľadné a pritom grafické prvky nepôsobia konkurenčne vo vzťahu k ilustráciám. Pri listovaní máte časopis pod kontrolou a zároveň si môžete vychutnávať radosť z obsahu.

Záver

Ak si uvedomím, že význam týchto časopisov nie je len v ich vizuálnej kvalite, ale aj v pracovnom prístupe k ilustrátorom, v ich „živom portfóliu“, ktoré sa každý mesiac dostáva medzi ľudí, veľmi si vážim, že ich vidno na pulkoch slovenských obchodov. Vydavateľstvo Včielka – Zornička, s. r. o., (Nadácia Intenda) sa svojej úlohy chopilo veľmi profesionálne. Promptne reagovalo na potreby mladého čitateľa a ponúklo mu kvalitný výtláčok. Od literárneho obsahu, výtvarného spracovania až k dobrému konceptu spolupráce so súčasnými výtvarníkmi.

#

Od októbra 2010 začala oba časopisy vydávať Spoločnosť 7 Plus, ktorá zmenila dizajn časopisov.



Do roku 2009 sa mesto Martin pri komunikácii s verejnosťou prezentovalo mestským erbom a názvom mesta. Po vzore iných slovenských a zahraničných miest, ktoré sa snažia budovať svoje marketingové aktivity formou jednotného vizuálneho štýlu, sa mestské zastupiteľstvo rozhodlo k rovnakému spôsobu rozvoja imidžu mesta Martin.

Logo a vizuálna identita mesta

Počiatočný stav

Vizuálna identita mesta Martin v uplynulých rokoch pozostávala prevažne z typografie názvu mesta, heraldického erbu a farieb, ktoré vychádzajú z heraldických tinktúr mestských symbolov. Týmito farbami sú modrá, červená, biela (náhrada striebornej tinktúry) a žltá (zlatá tinktúra). Mestský erb zobrazuje sv. Martina sediaceho na koni, ako sa delí s chudákom o svoj plášť. Martinčania sú na svoj erb, z ktorého pochádza aj samotný názov mesta, patrične hrdí. Popri erbe je zo symbolov mesta najpoužívanejšou mestská vlajka. Často bola na danom formáte umiestnená vo forme farebného pásu prechádzajúceho celou dĺžkou formátu, v horizontálnom alebo vertikálnom smere.

Okrem vymenovaných základných prvkov tvorila identitu mesta aj vizualita mestských organizácií, ktoré spadajú pod pôsobnosť mestského úradu v Martine a slúžia obyvateľom a návštevníkom mesta. Sem patrí napríklad kultúrne centrum M'ART'IN, Turistická informačná kancelária, projekt Zdravé mesto Martin či mestská polícia. Vďaka kandidatúre mesta na titul Európske hlavné mesto kultúry 2013 sa k vyššie menovaným identifikátorom mesta



Manuál vizuálnej identity mesta Martin



pridalo aj jeho kandidátske logo. Všetky vymenované nosné prvky vizuálnej identity mesta sú používané v rôznych médiách, ktorými mesto komunikuje s verejnosťou, ako napríklad web, verejné oznamy, mestský informačný systém, označenie budov a vozidiel, tlačové a výročné správy, korešpondencia či propagačné materiály a upomienkové predmety.

Hlavným problémom tejto rozsiahlej zmesi prvkov a aplikácií vizuálnej identity mesta bolo, že vznikali v dlhšom časovom období, sú od rôznych autorov a ich vznik a používanie neboli dostatočne koordinované.

Za pozitívum tohto obdobia považujem zachovanie užívania heraldického erbu ako primárnej značky mesta Martin. Zároveň však musím konštatovať, že aj používanie tohto najpodstatnejšieho mestského symbolu vykazovalo nedostatky. Na rôznych propagačných materiáloch je možné vidieť mestský erb v odlišných grafických vyhotoveniach. Problémom je tiež kolísanie farieb a grafických detailov erbu pri jednotlivých reprodukciách. Za oveľa väčší problém vizuálnej komunikácie mesta považujem všadeprítomnú nesúrodosť typografie. To sa



týka jej farebnosti, rôznych druhov použitého písma, ale aj spôsobu, akým sa s typografiou často neodborne narába. Z tohto vyplýva aj rôznorodosť vzájomného použitia erbu a názvu mesta, pri ktorej sa k uvedeným nedostatkom pridáva nejednotnosť vzájomnej kompozície a proporcií erbu a názvu mesta.

Súťaž o logo mesta Martin

Zastupiteľstvo mesta Martin si zrejme dostatočne uvedomovalo problém nejednotnosti vizuálnej identity mesta a pri porovnaní s inými mestami sa javilo najlepším riešením nové logo. Po hľadaní novej tváre mesta nasledovalo vypísanie súťaže o najlepší návrh logo mesta Martin. Zlyhanie tejto verejnej súťaže bolo zrejme zapríčinené nízkou účasťou zdatnejších dizajnérov, nedostatočnou propagáciou súťaže v správnych komunikačných médiách a otáznou je tiež forma textového zadania a pravidiel súťaže.

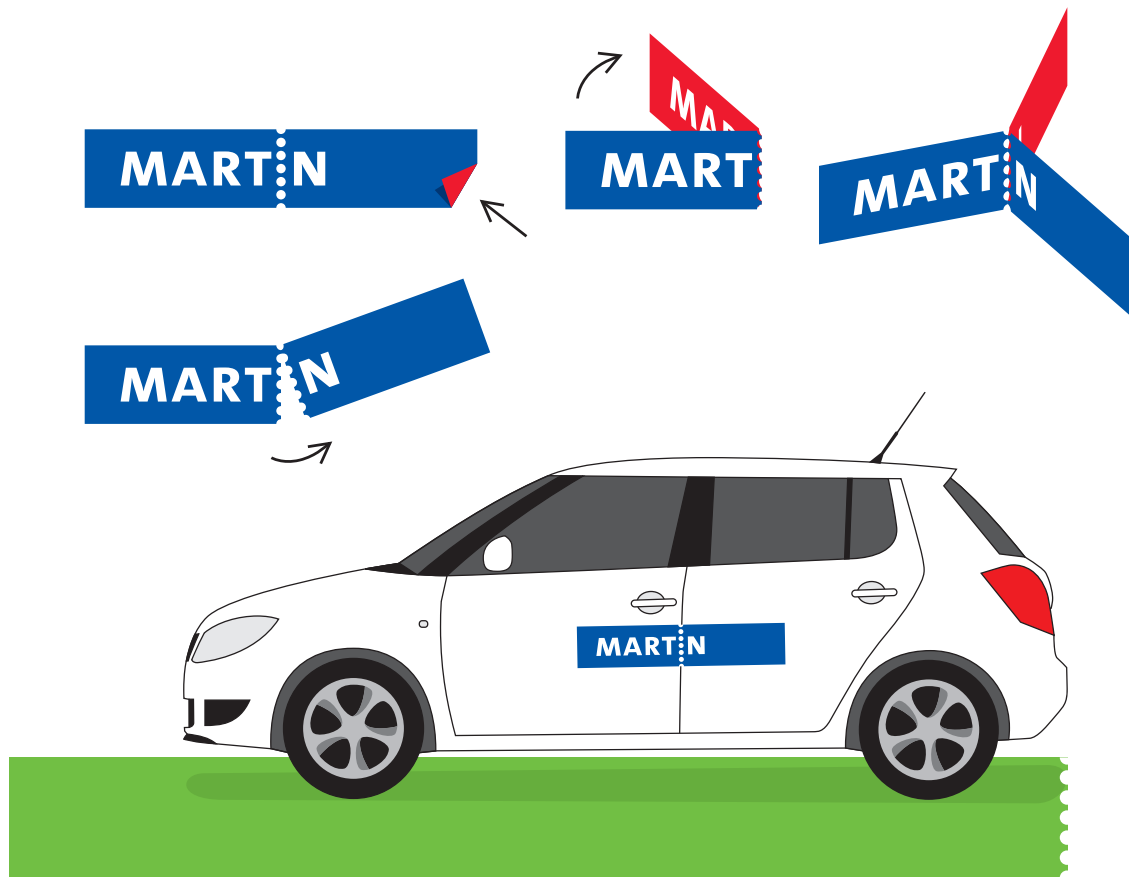
Po neúspešnej prvej súťaži sa mesto prostredníctvom jeho hlavného architekta Róberta Dúbravca obrátilo na Katedru vizuálnej komunikácie VŠVU so žiadosťou zadať návrh logo ako jeden zo semestrálnych projektov. Do navrhovania loga sa zapojilo približne dvadsať študentov.

Do finálneho výberu sa dostali návrhy troch log, tie mesto zverejnilo a dalo svojim obyvateľom možnosť o týchto návrhoch hlasovať. Na základe verejného hlasovania bol v roku 2009 pri príležitosti kultúrnej akcie Dni mesta Martin vyhlásený víťazný návrh.

Návrh loga mesta Martin

Pri navrhovaní loga pre mesto Martin som zvažoval rôzne pohľady. Erb každého mesta je síce špecifický, no formálna podobnosť väčšiny heraldických erbov ich v dnešných informačne prehustených časoch robí ťažšie odlišiteľnými. Na druhej strane ani logo nemusí vyriešiť problém identity mesta v plnej miere. Veľmi dôležitý je priestor, v ktorom logo alebo erb pôsobí, ako sa s týmito prvkami narába, aký obsah ich obklopuje. Na toto sa často zabúda a logá miest sú dnes v našich zemepisných šírkach skôr módnym trendom, než ozajstným riešením problému, sú náplastou na rozháranú identitu miest. Na druhej strane vytvorenie kvalitného nového loga môže byť prvým krokom budovania novej, jednotnej identity mesta. Do súťaže som vytvoril zopár návrhov, z ktorých jeden sa dostal do finálneho výberu troch potenciálnych log pre mesto Martin.





Inšpiráciou pre jeho vznik bol mestský erb. Akt, pri ktorom sa sv. Martin delí pomocou meča o svoj plášť, je v logu zaznamenaný súčasným pohľadom – použitím perforácie, ktorá delí logo na dve polovice. To symbolizuje ochotu mesta Martin ako kultúrneho centra podeliť sa s ostatnými o to, čo má. Perforácia tiež pripomína vstupenku, ktorou Martin pozýva a víta svojich návštevníkov. Dôraz pri návrhu loga bol kladený na čitateľnosť a jednoduchosť, ktoré ponúkajú širokú škálu uplatnenia ako základného stavebného prvku novej vizuálnej identity mesta Martin.

Manuál vizuálnej identity mesta Martin

Po slávnostnom vyhlásení môjho návrhu za nové logo mesta Martin nasledovalo dôležité rozhodnutie vedenia mesta vytvoriť dizajn manuál na používanie tohto loga. Mesto tak novému logu zabezpečilo dobré podmienky na uvedenie do používania a pre ďalšiu existenciu. Počas práce na manuáli malo logo príležitosť dospieť do definitívnych proporcií a pri definovaní pravidiel používania sa prejavili jeho špecifiká. Okrem iného sa ukázala potreba doplniť ho o slogan, ktorý hovorí, že ide o logo mesta, tiež bolo potrebné premyslieť jeho kombináciu

spolu s mestským erbom. Popri základných pravidlách práce s logom je najdôležitejšou časťou manuálu kapitola venovaná typografii. Ako som sa vyjadril už v úvode tohto článku, typografia bola v rámci vizuálnej identity mesta Martin zanedbávaná. Pritom jednota typografie je rovnako podstatná ako logo samotné. Jej správne používanie môže vyriešiť rad problémov, ktoré doteraz vizuálnu identitu mesta sužovali. Po vyše roku od slávnostného vyhlásenia loga bol manuál odovzdaný mestu Martin.

Dôležitosť dizajn manuálu ako dokumentu, ktorý rieši problém vizuálnej identity komplexne, by som chcel podčiarknuť známou udalosťou z minulosti: Dopravná spoločnosť New Haven Railroad v USA sa po opakovanej nespokojnosti svojich cestujúcich so službami rozhodla problém vyriešiť komplexnou inováciou. „Kvôli nedostatku financií sa napokon realizovala iba grafická časť projektu, no tieto ‚kozmetické‘ úpravy napodiv stačili zvýšiť pocit komfortu a spokojnosti zákazníkov.“¹ Túto udalosť som mal pri vytváraní manuálu vizuálnej identity mesta Martin často na pamäti.

¹ Kolesár, Zdeno. *Kapitoly z dejín grafického dizajnu*. Bratislava : Slovenské centrum dizajnu, 2006, str. 171.





Zavádzanie novej identity do praxe

Počnúc slávnostným odhalením sprevádzali nové logo menšie komplikácie. Na plachte zhotovenej na tento účel sa logo mierne líšilo od môjho pôvodného súťažného návrhu. Škoda, že výrobca plachty s logom nepožiadala o pôvodné grafické podklady, ale sám sa rozhodol vysádzať logo, čím mierne zmenil jeho proporcie. Táto verzia loga sa rozšírila a dodnes sa objavuje na rôznych plagátoch súvisiacich s dianím v meste. Spomínaná plachta s logom sa často používala na verejných akciách mesta, pričom sa časom čiastočne poškodila. Technici tento problém „šikovne“ vyriešili tým, že prebytočnú poškodenú časť plachty odrezali. Možno je to detail, ale filozofia loga, ktoré sa delí na dve rovnako veľké časti, tým stratila svoj význam. Práve takéto detaily sú tým podstatným, čo robí dizajn dômyselným.

Zavádzanie novej identity do praxe pribrzdila finančná kríza, zníženie rozpočtu a počtu zamestnancov mestského úradu. Rozpočet síce rátať s výdavkami na nový manuál, na zavedenie novej identity do praxe už ale veľa prostriedkov nezostalo. Preto zatiaľ celý proces napreduje veľmi pomaly. To možno ilustrovať na príklade webstránky mesta, ktorá je už zrelá na kompletné prepracovanie. Jej redizajn je pripravený, no stoplo ho práve zníženie počtu zamestnancov, takže teraz sa tomuto problému nemá kto na mestskom zastupiteľstve venovať.

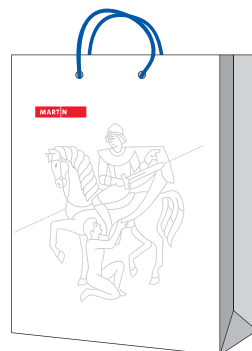
Projekt budovania novej vizuálnej identity mesta si vyžaduje dlhodobú koordináciu zo strany mesta aj dizajnéra, inak môže celý



projekt nielen pomaly upadnúť do zabudnutia, ale celé doterajšie úsilie skončí bez výsledku. Myslím si, že projekt má potenciál, ktorý môže mestu výrazne pomôcť prinavrátiť mu status kultúrneho centra Slovákov. Verím, že mesto Martin nepoľaví vo svojom zámere budovať svoj imidž, aby časom mohlo profitovať aj z doposiaľ vynaloženého úsilia.

#

Logo a vizuálna identita mesta Martin od Romana Macko-
viča boli súčasťou výstavy Národná cena za dizajn 2011.





Fórum dizajnu ²⁰¹¹

– recyklované bývanie

Pojem „recyklovaný“ sa zdá byť na prvý pohľad každému jasný a dnes ho v slovníku majú už aj malé deti. Často býva chápaný ako synonymum slova ekologický či zamieňaný s príbuznými výrazmi. Hoci v iných odvetviach ich možno takmer stotožniť, pri prezentácii dizajnu medzi týmito dvomi slovami existuje čiara odlišujúca dva rozličné, hoci príbuzné princípy tvorby. Aké je teda slovenské recyklované bývanie?



↑ Pohľad do expozície. Fórum dizajnu Nitra, 2011.
✓ Marcel Lietava (TU Zvolen),
Nízke sedenie z recyklovaného papiera, 2010.





¶ Odpoveď sme hľadali na 21. ročníku veľtrhu Nábytok a bývanie. Ten sa konal 8. – 13. marca 2011 na Výstavisku Agrokomplex v Nitre a predstavil súčasný svetový i slovenský dizajn. Ide o jednu z najvýznamnejších nábytkárskych veľtrhových platforiem v strednej a východnej Európe. Okrem nábytkárskych a dizajnerských noviniek tu našli miesto aj súčasné témy: bývanie ako radosť, zdravé spanie či bývanie v spojitosti s úvahami o našej budúcnosti. S aktuálnou témou recyklovaného bývania prišla na svojom 14. ročníku samostatná sekcia veľtrhu Fórum dizajnu. Popri výraznej prevahe pavilónov s domácimi a zahraničnými vystavovateľmi nábytku a bytových doplnkov sa tak pavilón M3 stal synonymom inovatívneho myslenia s netradičným, provokujúcim obsahom.

Na Fóre dizajnu pod taktovkou kurátoriek výstavy Kataríny Hubovej a Adrieny Pekárovej boli vystavené solitéry a kompletne obytne interiéry. Téma recyklácie bola doplnená o nábytko-

vé prvky s charakteristickou úspornosťou materiálu – teda z plochých dosiek alebo preglejky. Práve ich jednoduchosť a striedmosť tvarov či proporcií sú jednými z princípov ekologickejšieho motivovaného dizajnu. Diela pochádzali z dielni študentov ŠÚV Josefa Vydrú, VŠVU, STU Bratislava, TU vo Zvolene a Košiciach, ale aj od profesionálnych dizajnérov pôsobiacich v tejto oblasti. Vystavené boli tiež projekty založené na princípe recyklácie realizované v Košiciach (Malý kultúrny priestor v meste – pavilón z PET fliaš) a Žiline (kongresový priestor Stanice Žilina-Záriečie, vybudovaný z plastových prepraviek). Tie svojou tematikou úzko nadväzovali na tému výstavy.

Fórum dizajnu spestrili práce projektu UNICEF Školy pre Afriku očami mladých dizajnérov so zámerom vymyslieť predmety pre deti v školách v Afrike – pri učení alebo voľnočasových aktivitách. Vznikli tak pozoruhodné diela. Prírodné i bežne dostupné druhotné suroviny



tvorili nízkorozpočtový základ na kreatívnu tvorbu rozličných pomôcok, ktoré by si dokázali zhotoviť deti samy či s pomocou učiteľa. To ukazuje široké uplatnenie druhotných, zdravotne nezávadných surovín.

Nábytok a bytové doplnky mnohých návštevníkov prekvapili výtvarnou originalitou. Druhotné materiály boli použité v jasnej čitateľnej forme, alebo naopak v úplne novom, takmer nepoznateľnom šate. Obidva princípy sa ukázali ako tvorivo živé, jedinečné a oslovujúce. Kreatívny prístup v jednotlivých dielach sa odlišoval rovnako ako široká materiálová základňa na ich výrobu. Autori pretvorili rozličný odpad (PET fľaše, starý nábytok, nepotrebné súčiastky, reťaz z bicykla, sklo) do najrôznejších typov interiérového zariadenia s takmer sochárskou poetikou.

Počas veľtrhu bol realizovaný dotazníkový prieskum formou rozhovorov s vystavujúcimi dizajnérmi a oslovená bola aj laická verejnosť. Výsledky ukázali, že medzi produkty, ktoré najviac zaujali, patrili: kreslo z PET fliaš (Miroslav Debnár, 2006), interiérové svietidlá z bandasiiek na vodu a PET fliaš (Juraj Výboh, 2010 – 2011), hoidací koník Pooko z automobilovej pneumatiky (Tatiana Turňová, 2011) a výrazne dominovalo zrkadlo s rámom z bicyklových reťazí Tribute to bikers (Juraj Výboh, 2010). Vytvoril kvety zrezaním plastovej fľaše alebo objavil ornament v reťazi bicykla chce okrem tvorivej náтуры aj veľa remeselnej zručnosti. Kvalita realizácie vystavených výrobkov bola na výbornej úrovni. A to aj napriek tomu, že každý tvorca čelí pri novom type dizajnu vždy novej technológii výroby. Verejnosťou, ale aj profesionálnymi dizajnérmi boli ocenené nápady a vtíp, ktoré dominovali väčšine vystavených diel, a svoju úlohu zohral aj moment prekvapenia zo zistenia, z čoho je vlastne daná vec vyrobená.

Veľký záujem vzbudili sklená miska zo zeleného fľaškového skla (Peter Ďuriš) a variabilný konferenčný stôl s podnožou z ohýbaného dreva (Nikola Entlichová). Ten dostal od návštevníkov pracovný názov Pavúk. Skulptúrnym stvárnením a originálnym zvukom oslovila aj hracia skrinka (Zdenka Poliaková) s využitím dobového nábytku a zariadenia kuchyne či vešiak (Eugénia Novotová) z rôznych starých kovových dielcov a dreva. Ten je majstrovským solitérom a zakrytý ho šatstvom by bol takmer hriech.

Spomenúť treba minimálne najdiskutovanejšie kúsky: sedačka zo starých paliet (Juraj Výboh) a lavička z reklamných časopisov (Beata Madaiová). Tieto dva kusy nábytku asi najči-

tateľnejšie odhalili pôvodný materiál. Svojou pravdivosťou a jednoduchým konceptom jednak oslovili nadšencov prozaických riešení, no u väčšej časti laickej verejnosti vzbudili pocit domácej samovýroby. Práve samovýroba je asi najväčšou prekážkou v predaji recyklovaného dizajnu, keďže mnohí pri pohľade na takýto produkt získajú pocit, že by si niečo podobné mohli vyrobiť.

Podľa názoru samotných vystavujúcich na Slovensku v súčasnosti neexistuje dostačujúci trh. Manuálna zručnosť je totiž ešte stále na Slovensku pomerne rozšírená schopnosť. Napriek tomu vytvoriť dielko z recyklovaných materiálov je náročné a hraničí s reštaurátorstvom. Okrem toho každý vystavujúci nepochybne prešiel vývojom svojho vlastného know-how.

Veľký úspech mala výstava aj u detského návštevníka. Už spomínaný hoidací koník Pooko (Tatiana Turňová) alebo EKOcka – objekt na hranie (kolektív autorov z TU Zvolen) pôsobili svojím hravým dizajnom ako magnet a boli často obsadené malými návštevníkmi. Bohužiaľ, boli to jediné exponáty, ktoré mohli byť odskúšané na vlastnej koži. Na výstave nábytku sú totiž ľudia zvyknutí sadnúť si do sedačky či kresla a vyskúšať jeho ergonómiu. Práve nemožnosť nábytku otestovať vyvolávala rôzne reakcie až po odstup laickej verejnosti. Na druhej strane výstava priniesla selekciu prototypov, ktoré sú často len experimentom. Posun od prototypu, či už funkčného alebo nie, je ďalšia z výziev pre recyklovaný dizajn a jeho uplatnenie v budúcnosti.

Recyklované bývanie a ekológia, ako ďalej? Fórum dizajnu na ploche vyše 300 m² odhalilo súčasnú scénu recyklovaného bývania od mnohých tvorcov, dizajnérov zo škôl, ale aj z praxe. Prezentované diela sa stali doteraz najkomplexnejším prierezom aktuálnej tvorby v tejto oblasti na Slovensku. Výstava vytvorila platformu na diskusiu a vzájomné porovnanie rôznych prístupov. Našiel sa tu priestor na hľadanie nových východísk v recyklovaní ako nástroja dizajnerskej tvorby.

Recyklovaný dizajn je zatiaľ nutné vnímať ako prototyp. Použitie materiálu alebo prvku, ktorý bol odsúdený na vyhodenie, nie je totiž jednoznačne ekologickým prejavom. Všeobecný boj proti PET fľašiam a fľaškovému sklu sa stáva nezmyselným, keďže za stanovených podmienok je to materiál, ktorý môže byť nespočítanekrát recyklovaný bez znehodnotenia svojich vlastností.





◀ V popredí Miroslav Debnár, Kreslo z PET fliaš, 2006.
↑ Silvia Bárdová (TU Košice), C-6000, skrinky, drevo, plechové kanistre, 2008.



◀ Radoslava Pánisová (STU Bratislava), Variabilný nábytok, ohýbané drevo, 2010.
↑ Nikoleta Entlichová (ŠÚV J. Vydru, Bratislava), Konferenčný stôl s podnožou z ohýbaného dreva, 2010.
V pozadí Peter Jakubík, Panton stolička, 2010.
← Beata Madajová (ŠÚV J. Vydru, Bratislava), Lavička a stolčeky z reklamných časopisov, 2010.
➤ Peter Ďuriš (VŠVU), Sklenená miska, 2010.
V pozadí Martin Žabka (TU Zvolen), Stolné lampy, 2011.

Recyklovanie v dizajnerskej praxi dnes už nemožno chápať len ako samostatný akt použitia odpadu na iný účel či predĺženie jeho životnosti na základe určitých kvalít. Celý proces návrhu produktu od prvej škie po finalizáciu musí byť sústredený a uvedomelý bez ohľadu na to, či ide o tvorbu z recyklovaných alebo prvotných materiálov.

#





Dizajn ako repa

*Juraj Výboh – víťaz SCD
na Fóre dizajnu v Nitre*



AKTUÁLNE – doma

42

projekt

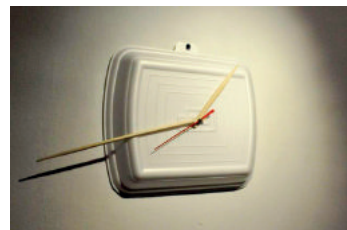
text Silvia Klimáčková

foto archív Juraj Výboh





- ← Bananáš, interiérové svietidlo z bandasiek na vodu, 2011.
- ✓ Bananáš, detail.
- Inštalácia exponátov Juraja Výboha na Fóre dizajnu v Nitre, 2011.
- ✧ Time for China, nástenné hodiny, obal na jedlo a čínske paličky, 2010.
- ↓ Plastlevel 01, 2010.



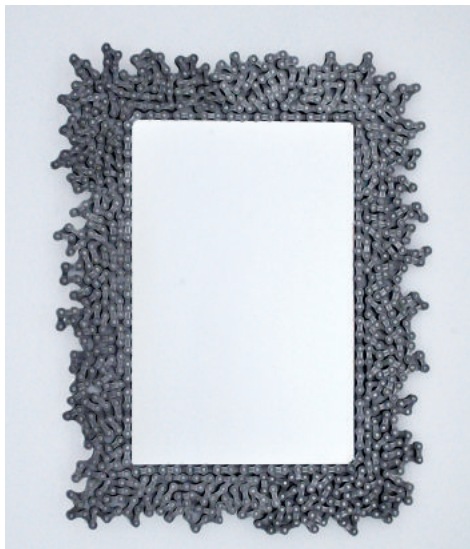
Pojem recyklácia môžeme nájsť v slovníku charakterizovaný ako „uvedenie znova do obehu“. Juraj Výboh vo svojich prácach využíva staré, vyhodené predmety, ktoré získavajú novú šancu na život vďaka zmene funkcie či formy. Pre niektorých ľudí sú použité predmety odpadovým materiálom, pre iných, ako je Juraj Výboh, zasa materiálom stavebným. Človek bežne vyhadzuje obaly, ktoré sa dajú ďalej využiť a pretvoriť na nové objekty. Lampy, rámy na zrkadlá vynikajú práve pri práci, kde je využitá predovšetkým transformácia predmetov (napr. PET fľaše, plechovky) na plnohodnotné funkčné výrobky. Niektoré predmety dokonca v autorovom podaní nadobúdajú formu dizajnerskeho ready-made. Reťaz od bicykla, obal na jedlo, drevené palety sa v celej svojej podobe stanú súčasťou nového výrobku, ako je napríklad rám na zrkadlo či nástenné hodiny. Žiadnemu výrobku od Juraja Výboha nechýba vtip, originalita a poctivé spracovanie.

Čo vás ako absolventa Fakulty architektúry STU v Bratislave priviedlo k práci dizajnéra? Myslím si, že mám bližšie k menšej mierke ako k väčšej. Pár rokov praxe v architektúre mi to naznačilo. Možno trochu aj nedočkavosť. Kým sa postaví dom, treba veľa čakať, vybavovať, riešiť, komunikovať s ľuďmi, ale vyrobiť nejakú vec nevyžaduje toľko energie a trpezlivosti.

Ako sa u vás zrodila myšlienka využívať odpadový materiál?

Ešte počas školy som skúšal prerábať zopár zbytočností, ktoré ma priťahovali tvarom a videl som v nich nejaký potenciál. Vtedy som to vnímal okrajovo. Po desiatich rokoch, v čase, keď sa rozpustilo pôvodné zloženie ateliéru BAAR, som prerábala byt po babičke a prehodnocoval som množstvo vecí. Popri manuálnej práci som si uvedomil, že ma to veľmi baví. Začal som to jednoducho robiť.





- Kamil, interiérové svietidlo z bandasky na vodu, PET fľaše, štuple, 2011.
- ← Tribute to bikers, rám z bicyklových reťazí, 2010.
- ↓ Tribute to bikers, detail.
- Very strawberry, detail.
- Very strawberry, interiérové svietidlo z bandasky na vodu, PET fľaše, 2010.

Zrejme vďaka širokej dostupnosti dominuje práve plast, či je to inak?

Plast u mňa momentálne dominuje aj preto, že je dostupný, ale aj preto, že je nenáročný na opracovanie. Pracujem v bytových priestoroch a pri práci s plastom nevzniká prach ani hluk. Plast určite nie je môj najobľúbenejší materiál, ale napriek tomu som sa mu začal trochu viac venovať. V poslednom čase vlastne len aplikujem a vylepšujem takú moju minitechnológiu na tvorbu plastových tienidiel.

Čo vás pri práci s odpadovým materiálom najviac inšpiruje?

Inšpiruje ma samotný materiál. Proces hľadania a využitia jeho výrazovo najsilnejšej časti. Inšpirujú ma možnosti spájania materiálu, krása jeho poškodenia, pokrčenia, znehodnotenia.

Tento rok ste získali cenu Slovenského centra dizajnu na Fóre dizajnu v Nitre, ktoré sa venovalo recyklovanému bývaniu. Aké sú súčasné trendy vo využívaní odpadového materiálu?

Poviem pravdu, že to až tak neskúmam. Všimol som si v poslednom čase realizácie, ktoré využívajú veľmi poškodené kusy nábytku alebo surového materiálu a dopĺňajú ich technologicky náročnejšími hmotami či spojmi, a tak vzniká nádherný kontrast. Napríklad stará stolová doska zbitá z pokrútených masívnych dosiek s obitými rohmi je zaliata v dokonalej rovine do čírej liatej hmoty.



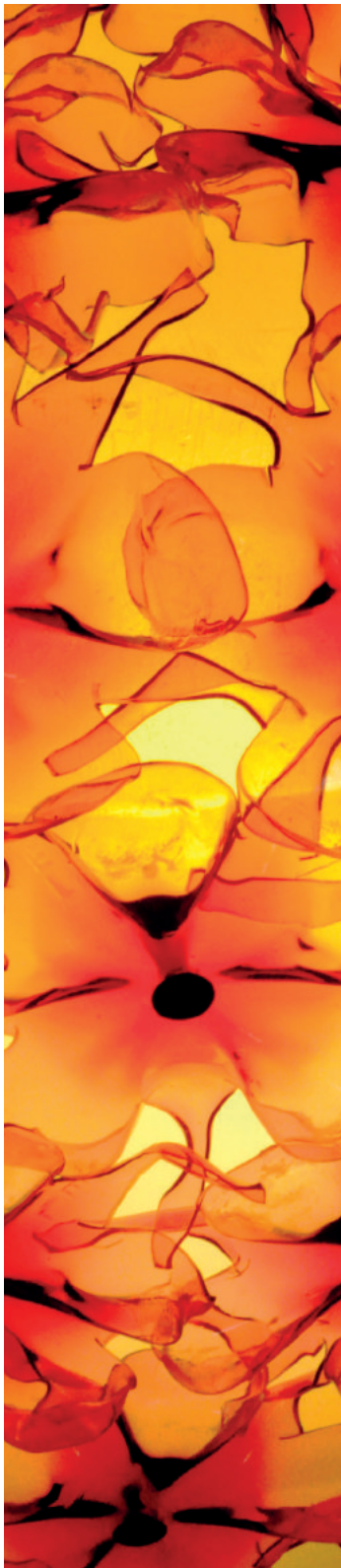
Pri dizajnerských návrhoch musíte myslieť na konkrétnych užívateľov. Aká je vaša cieľová klientela?

Netvorím cielene pre konkrétnu klientelu, ale asi to budú mladí ľudia (často z radov kamarátov) zariaďujúci si svoje príbytky.

Máte ambíciu dostať vaše práce do sériovej výroby, a tým ich sprístupniť širokému okruhu užívateľov?

Nemám tu ambíciu, ale keby sa niečo podobné zrodilo, tak sa tomu nebránim.





Vaše portfólio je pestré, zahŕňa lampy, zrkadlá, hodiny, pohovku... Je niečo, čomu sa chcete ešte venovať, resp. je nejaký typ výroby, do ktorého by ste sa nepustili?

Chcem sa viac venovať drobnému nábytku. Asi nemám ambíciu tvoriť z odpadu umenie.

Aké máte referencie na vaše produkty? Čo sa ľuďom na nich najviac páči, resp. nepáči?

Ľuďom sa asi najviac páči nápad. Niekedy sa im nepáči cena...

Aké sú vaše aktuálne projekty a pracovné motivácie? Na čo sa môžeme najbližšie tešiť?

Chcel by som pracovať v kolektíve v dielni mimo bytu a verím, že to prinesie nové možnosti spracovania širšej palety materiálov a aj nové nápady.

#

Ing. arch. Juraj Výboh (1979, Bratislava)

1997 – 2003 štúdium na Fakulte architektúry STU v Bratislave | 2004 – 2005 ateliér

KNOCKOUT (spolu s Ing. arch. Pavlom Králikom, Ing. arch. Martinom Gajdošom)

| 2005 – 2006 prax v Ateliéri – S (Sven Szokolay) | 2006 – 2007 spolupráca s Ing. arch.

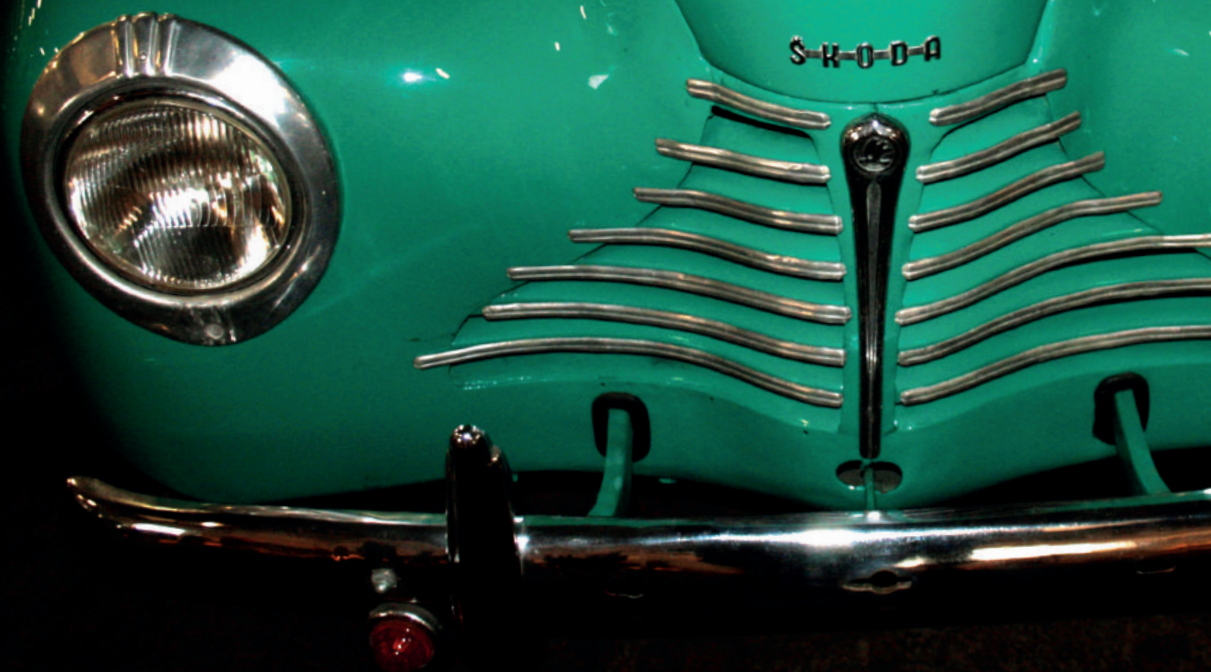
Iljom Skočekom | 2007 – 2008 ateliér BAAR (spolu s Mgr. art. Martinom Maňom

a Mgr. art. Danielom Šubínom) | od 2009 dielňa a značka REPA, tvorba dizajnu

z odpadu



Frajerské dvojverové Československo



Patrím do generácie, ktorá prežila svoje detstvo v československom socializme. Možno preto majú moje spomienky zvláštnu príchuť žuvačiek Pedro a dráždivú vôňu olovnatého benzínu. Kto raz privoňal na starej Benzinolke k tejto vôni, ten nikdy nezabudne na zaujímavé československé automobily, ktoré nám vtedy pripadali také „naše“.

AKTUÁLNE – doma



V 80. rokoch sa deti delili do troch základných skupín. Prvej sa páčilo všetko tuzexové, druhej všetko ruské a tretia skupina uznávala výrobky československej produkcie. Hoci som veľmi túžil po Legu a angličákoch, cez prestávky som drtil do bezvedomia ruskú hru „vajcovku“ od Elektroniky v očakávaní, že keď nahrám tisíc bodov, zahrá mi ruskú hymnu. V tých časoch totiž kolovala po Bratislave fáma, že pri nahraní vysokého skóre sa z placatej škatuľky ozve „Sojuz nerušimyj“, ale tých pár vyvolených, čo si vytrpeli návaly adrenalínu pri chytaní vajčiek, dobre vedia, že žiadna hymna sa nekonala.

Napriek občasným úletom k sovietskej technike som bol zarytým propagátorom československých výrobkov. Môj vlastenecký prístup v oblasti dizajnu sa naplno prejavil v druhej triede na základnej škole, keď som spolužiačke do pamätníčka nakreslil auto budúcnosti a pod kresbu kostrbato napísal: ŠKODA BRATISLAVA. Auto malo zaujímavú karosériu typu kupé, dvoje dverí a masívny predný a zadný spojler. Starší sused z vedľajšieho paneláku, ktorý bol na učňovskom výcviku v BAZ-ke, mi povedal, že keď mu dám škatuľu fosforeskujúcich céčok, tak mi do septembra spraví takú karosériu, ako som nakreslil. Zohnať čo i len desať fosforeskujúcich céčok bol vtedy nadľudský výkon, a tak môj projekt postihol podobný osud ako mnohé iné projekty v BAZ-ke. Ostal iba na papieri.

↖ Škoda 1 101 (Tudor) (1946 – 1949), zdvihový objem 1 089 cm³, výkon 32 koní, maximálna rýchlosť 105 km/h. Prvý povojnový automobil, ktorý vynikal robustnosťou a spoľahlivosťou.
↓ Škoda Octavia (1959 – 1971), zdvihový objem 1 089 cm³, výkon 42 koní, maximálna rýchlosť 120 km/h.





- ↖ Škoda 1 000 MBX typ 990T a 1 100 MBX (1966 – 1969), zdvihový objem 998 cm³, výkon 48 koní, maximálna rýchlosť 130 km/h. Za tri roky výroby bolo vyrobených iba 1 403 vozidiel.
- ↖ Škoda 130 RS (1975 – 1981), maximálna rýchlosť 210 km/h. Pretekársky automobil určený na okruhy a preteky do vrchu.



Bol slnečný májový víkend a mňa aj tak najviac zaujímala krásna červená dvojverová Škoda 110 R, ktorá stála opustená na parkovisku pred našim panelákom. Cez okno som sa na ňu pravi- delne pozeral celé detstvo. Sníval som, že raz bude moja. Na jeseň v '89 ju odtiahli a zošroto- vali. Dvojverové autá mali vždy svoje osobité čaro. Majitelia dvojverových kupé – automobi- lov so skosenou zadnou časťou – boli braní ako nepraktickí exoti. Čím menej dverí, tým viac frajeriny. Dvojverové kupé vypovedalo o svo- jom majiteľovi asi toto: „Vzadu občas odveziem kamošov (kamošky) zo žúru, ale inak jazdím len ja a spolujazdec. Jazdu si vždy užívam. U mňa je na prvom mieste športová elegancia. Robí mi dobre, keď som stredobodom pozornosti.“ Za- hraničná produkcia ponúkala v tom čase pestrú paletu dvojverových automobilov z rôznych segmentov. Neboli to iba vozidlá typu kupé, ale aj klasické dvojverové sedany alebo dvojvero- vé kombi. Dvoje dverí, to znamenalo určitú mie- ru individualizácie, ale v niektorých prípadoch boli skôr nástrojom na zlacnenie a zjednodu- šenie výroby. Aj preto neboli v socialistickom režime dvojverové automobily automaticky považované za buržoázny prežitok.

Najkomplexnejší pohľad do histórie dvojvero- vých automobilov vyrábaných v Českosloven- sku ponúkla výstava pod názvom Od Tudora po Locustu. V Múzeu dopravy v Bratislave bol v po- slednom pavilóne vystavený prierez produkcie od dvojverových automobilov po trojverové kupé – povojnový vývoj základných typov au- tomobilov Škoda. Výstava bola úzko zameraná na vývoj automobilov Škoda od povojnového obdobia až po posledné roky činnosti VMV (Vývoj motorových vozidiel) pri BAZ (Bratislav- ských automobilových závodoch). Nezabudlo sa však ani na dvojverovú produkciu Tatry, ktorá je spracovaná v obrazovom materiáli.

Po druhej svetovej vojne automobilka Škoda – Mladá Boleslav zaviedla výrobu dvojverového osobného automobilu Š 1 101 s názvom Tudor. V roku 1957 prišla nová modelová rada Škoda 440 Spartak (1954 – 1959). Tento automobil využíval ešte mnoho komponentov už zavedených vo výrobe. Šlo o platformu vozidla Škoda Populár z predvojnového obdobia. Dizajn bol však úplne nový. V roku 1959 predstavili modernizovaný Spartak (oficiálne sa používal číselný kód 440) pod menom Octavia (oficiálny názov moder- nizovaného typu 440, ktorý sa dostal aj na karosériu ako logo). Zásadná zmena sa udiala na prednej náprave, ktorá už nebola odpružená listovými perami, ale vinutými pružinami a teleskopickými tlmičmi v osi. Z Octavie stylisticky aj konštrukčne vychádza legendárny automobil Škoda Felícia (1959 – 1964). Nádherný kabriolet, ktorý je jediným sériovo vyrába- ným kabrioletom automobilky Škoda. Felícia sa vyrábala výhradne v závode Kvasiny. Bolo vyrobených 14 852 kusov + 1 010 starších typov s označením Škoda 450. Ten, kto mal Škodu Felícia, bol nielen z lepších sociálnych pomerov, ale určite mal aj dobré známosti na správnych miestach a mnoho priateľov, čo sa radi previezli v tomto úžasnom aute. K Felícii sa okrem plá- tenej strechy dodávala aj laminátová strecha v jednom celku so zadnými bočnými oknami a zadným oknom (hardtop), ktorá umožňovala pohodlnú jazdu aj v mimoriadne nepriaznivom počasí.

Od typu štvordverového rodinného vozidla Škoda 110 bolo neskôr konštrukčne odvodené populárne kupé Š 110 R. „Erka“ je prvé kupé v povojnovej výrobe automobilových závodov Škoda. Bolo to také československé Porsche. V roku 1970, keď prišlo do predaja, zaznamenalo veľký úspech. Každý však vedel, že keby prišla o pár rokov skôr, dostalo by sa jej možno aj svetového uznania, podobne ako v roku 1971 ná-





- ← Škoda 743 Locusta (1982), zdvihový objem 1 116 cm³, výkon 55 koní, maximálna rýchlosť 158 km/h. Motor Fiat (Zastava – Juhoslávia).
- ↑ Škoda 1 100 GT (1970), zdvihový objem 1 140 cm³, výkon 75 koní, maximálna rýchlosť 175 km/h.

dejnému funkčnému prototypu Škoda 1 100 GT na autosalóne v Ženeve. Škoda 1 100 GT so sklo-laminátovou karosériou bola naozaj nádherný automobil. Štylisticky sa zaraďovala medzi Saab Sonet II a Renault Alpine A 310. Dodnes sa zachovalo pár funkčných vozidiel, ktoré jazdia na veteránske automobilové stretnutia. Škoda 110 R mala však aj svoje športové pokračovanie (Škoda 130 RS), ktoré do istej miery nahrádzalo absenciu supersportu 1 100 GT.

Výstava v Múzeu dopravy sprostredkovala návštevníkovi pohľad na vývoj dvojverových automobilov vyrábaných v Československu po druhej svetovej vojne až po prototyp kupé Locusta, ktorý sa do výroby nedostal. Neobchádzala ani prezentáciu dvojverových prototypov Tatry a ÚVMV (Ústav pre výskum motorových vozidiel), pri ktorých si nejeeden návštevník v duchu povzdychne, o čo frajerskejšie mohlo byť Československo.

#

Začiatkom 80. rokov začala súbežne v AZNP (Automobilové závody, národný podnik) a BAZ výroba nového kupé pod názvom Garde, ktoré nadviazovalo na základný typ Š 105 / 120, a po modernizácii pod názvom „M“ vzniklo kupé Rapid.

V tom čase VMV – BAZ vyvinul modernizované kupé na báze Škody Rapid s názvom Locusta. Toto kupé malo motor vpred a predný náhon. Automobil mal byť vyrábaný v BAZ – automobilke pri Bratislave (Devínska Nová Ves) v druhej polovici 80. rokov. Počas piatich rokov výroby malo vzniknúť 50 000 automobilov, z toho 31 000 pre domáci trh a ostatné na export. Žiaľ, nestalo sa tak. Karoséria Locusty bola pokrokovým riešením dizajnérom Milanom Birošom a zohľadňovala populárne trendy najmä usporiadaním pohonu – vpred motor, predný náhon –, a ponúkala tak obľúbenú a veľmi praktickú karosériu typu kupé s otvárateľnými tretími (kufrovými) dverami, pod ktorými sa skrýval objemný batožinový priestor. Charakteristické predné svetlomety spolu s maskou a predným previsom sú najvýraznejším štylistickým prvkom funkčného prototypu. Locusta mala oproti Škode Rapid výrazne rozšírené lemy blatníkov. Vďaka nim pôsobilo auto robustne a po osadení širších diskov so správnym číslom ET bolo nie len krajšie, ale aj stabilnejšie na ceste.

Dvojverové automobily československej vývojovej produkcie, ktoré sa nedostali do výroby:

Tatra T 601 Tatrplán	(1949)
Škoda Š 991 Roadster	(1960)
Škoda Vinnetou	(1965)
Tatra T 613 kupé	(1969)
Škoda Š 720	(1969)
Škoda Š 1100 GT ÚVMV	(1970)
Škoda Super Sport 724 – „Upír z Feratu“	(1971)
Škoda 761 kupé	(1971)
Škoda Š 763 AZNP	(1977)

Zdroje:

Dopravné múzeum, Bratislava
 HOLOUBEK, Vladimír, KRÁLÍK, Jan. *Škoda: Z Kvasin do celého sveta*. Vyd. 1. Týnec nad Sázavou : Moto Public, 2004, s. 192.
 KOŽÍŠEK, Petr, KRÁLÍK, Jan. *L&K – ŠKODA. 2. díl., Let ohřídleného šipu. 1945-2003*. Vyd. 1. Týnec nad Sázavou : Moto Public, 2003, s. 271.

Výstava (transverzálneho) dizajnu Interware

*Maurizio Galante
a Tal Lancman v Saint-Étienne*

Príbuznosť, vzájomné pôsobenie alebo inými slovami Interware. Spoločná značka Maurizioa Galanteho a Tala Lancmana je charakteristická presahmi medzi remeselnou zručnosťou a novými technológiami.

Umeleckopriemyselné múzeum v Saint-Étienne už tradične prispelo aj do programu posledného bienále dizajnu originálnou výstavou, ktorá sa konala do 15. marca 2011. Siedmy ročník sa niesol v duchu témy „mimofyzický pohyb“. Teleportácia ako nosná téma sa v prípade výstavy s názvom Interware, transverzálny dizajn vskutku nejavila ako pridružená. Aj vďaka tomu, že návštevníci expozície sa prostredníctvom vystavených objektov premiestňovali do snového sveta. Autori sprostredkovali nové možnosti a cez oživujúce predmety hľadali rovnováhu medzi pragmatizmom a mimozmyslovým vnímaním.

Príbeh Maurizioa Galanteho a Saint-Étienne

Výstavou Les Enrubannées (Ostužkované) v roku 2006 ponúklo Umeleckopriemyselné múzeum v Saint-Étienne Mauriziovi po prvýkrát priestor na vlastnú výstavu. Jej prínosom bolo použitie stuhy nielen ako doplnku, ale aj

ako východiskového artikla na vyhotovenie originálnych materiálov na výrobu šiat. Toto stretnutie zanechalo nezmazateľnú stopu ako u dizajnéra, tak i predstaviteľov múzea. O štyri roky neskôr prišlo pokračovanie začatého príbehu a Mauriziovi ponúkli možnosť vystavovať opäť. Výstavu pod názvom Interware koncipoval spolu s Talom Lancmanom, pričom názov výstavy je názvom spoločnosti, v ktorej obaja pracujú. Expozícia transverzálneho dizajnu spájala niekoľko oblastí tvorby. V prípade Maurizioa a Tala sa prelína vysoké krajčírstvo s produktovým dizajnom, umením a architektúrou. Múzeum od roku 2004 získalo už deväť Galanteho diel z oblasti módy a dizajnu, a tak disponuje najväčšou verejnou zbierkou tohto umelca.

Pár momentiek z výstavy

Komisárkou výstavy bola Nadine Besse. Jej prehliadka ponúkla päť rôznych interiérových nálad. Na začiatku a konci boli inštalované dva



^ Tiger ako oblak, Designer's days, Paríž, 2009, v rámci spoločností Interware.
Foto: © Thomas Deron.
→ Prehliadka s názvom „Galanterie“
v mierke 1:5, kolekcia Maurizio Galante
Haute couture, leto 2004.
Foto: © Tal Lancman.

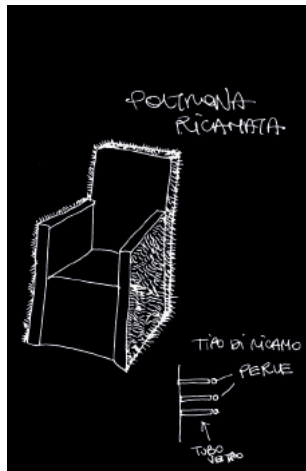
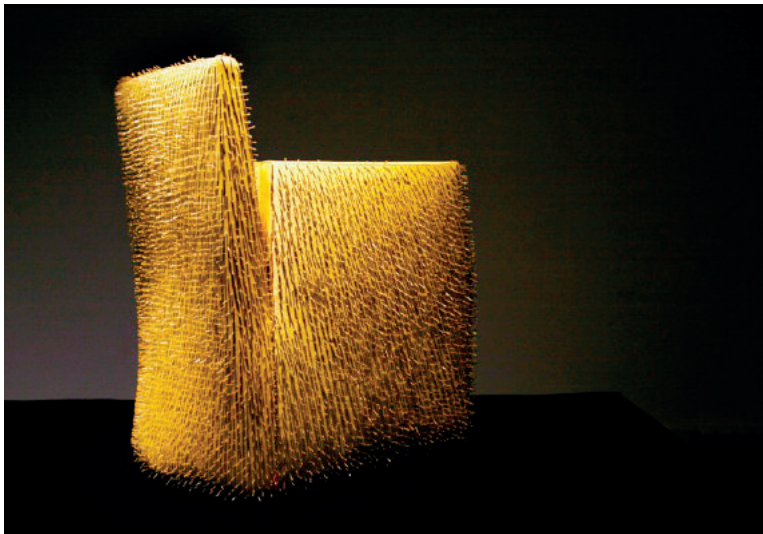


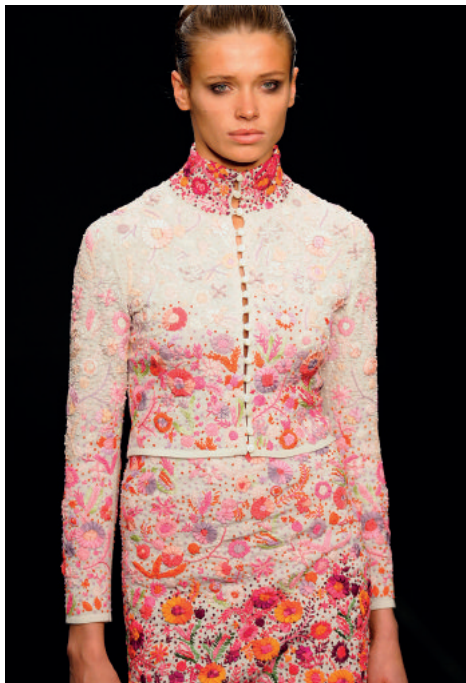
priestorové návrhy koncipované špeciálne pre túto expozíciu. Vo vstupnej sále išlo o inštaláciu stropného podhľadu inšpirovaného kvapkou vody a súvisiacou hrou svetla a odrazu. Na tomto základe sa zrodila i myšlienka „tekutej“ lampy Danaé, ktorá využívala pôsobivé efekty spojenia vody a svetla. V nasledujúcej sále potešili malých i veľkých miniatúry návrhov šiat Haute couture z leta 2004 v mierke 1:5. Boli vytvorené v rámci Nadácie Cartier pre súčasné umenie a Mauriziom Galanteom pomenované ako Galanterie. V centre najväčšej sály sa nachádzalo pódium, ktoré bolo cez rad okien osvetlené denným svetlom a opticky prepojené s mestom. Spoločným menovateľom defilujúcich objektov bola ich jedinečnosť. Väčšina z nich totiž vznikla na základe konkrétnej objednávky zo strany klienta. Počnúc kúskami ručne vyšívaných šiat či džínsov cez početné kresby, ilustrácie až po originálny mobiliár poskytovali užívateľovi pôžitok prostredníctvom hmatového alebo vizuálneho vnemu.

V záverečnej časti expozície predstavenie vrcholilo v podobe objektu – tigra reálnej veľkosti, stáby teleportovaného zo života neutíchajúceho sveta cirkusu. Tvar mu prepožičiaval tyl bielej farby, ktorý svojou podstatou oslavoval noblesu a čaro tvora a zároveň kontrastoval s dych vyrážajúcou silou zvierťa. Stále v duchu túžby sprostredkovať pomínutelné a premeniť to do podoby produktu fungoval aj finálny exponent – svietidlo v tvare lebky tigra Altaica Tigris, ktorý Galante a Lancman navrhli v spolupráci s dizajnérom Frédéricom Zeltnerom. Vyhotovný z plexiskla sa tu neskôr objavil v limitovanej edícii pod značkou Baccarat v krištáľovej verzii.

Výstava v skratke: 5 rôznych interiérových nálad, 2 monumentálne inštalácie, 5 rób vysokého krajčírstva, 11 unikátnych miniatúrnych rób, 40 objektov (prototypov alebo z kolekcie), viac ako 300 skíc, originálnych kresieb a fotografií, 600 m² výstavnej plochy.







- ^ Kreslo AURA, 2006, pre Cerruti Baleri.
Foto: © Interware, Laurent Julliand.
- ^ Lampa DANAE LIQUID LIGHT, 2008, pre značku Boffi.
Foto: © Tal Lancman.
- ↑ Vyšívané šaty, Maurizio Galante Haute couture, leto 2006.
Súčasť zbierky Múzea v Saint-Étienne.
- ^ Džínsový komplet tvorí obnosené džínsové oblečenie posité korálkami, kolekcia Haute couture, 2006.
Foto: © Jean-Louis Coulombel.

O autoroch

Maurizio Galante (1963, Latina, Taliansko)
Diplom za štúdium na Akadémii kostýmov a módy v Ríme získal až po svojich štúdiách architektúry. Prvú kolekciu Prêt à porter predstavil v roku 1987 v Miláne pod menom Maurizio Galante X Circolare. O šesť rokov neskôr sa usadil v Paríži, k čomu sa rozhodol po tom, ako ocenili jeho talent počas účasti na prehliadke vysokého krajčírstva v Paríži. Od roku 2008 prezentuje svoje krajčírskoe umenie ako oficiálny člen profesijného kruhu Komory vysokého krajčírstva. Odmietajúc „škatulkovanie“ a podriaďenie sa prísnyim kritériám sezónnosti, sa jeho kreativita prejavuje nielen v móde, ale i dizajne.

Tal Lancman (1962, Tel Aviv, Izrael)
Vo Francúzsku bol nazvaný svetobežníkom pri-nášajúcim aktuálne trendy a nomádom budúcnosti vďaka jemu vlastnej pozornosti k daniu



naokolo či k samotným ľuďom. S fotoaparátom v ruke prešiel svetom, aby neskôr navrhoval a radil svetovým značkám ako Boffi Italia, Chopard či L'Oréal. Svoje pohľady predstavuje i na stránkach významného časopisu pre profesionálov z oblasti textilu View Textile.

Umeleckopriemyselné múzeum

V srdci Saint-Étienne sa na brežku vypína budova múzea, ktorú v roku 2001 renovovali podľa návrhu významného architekta verejných stavieb Francúzska Jeana-Michela Wilmotta. Múzeum odvtedy získalo značku Múzeum Francúzska vďaka významnej technickej zbierke regiónu Rhône-Alpes v oblasti zbraní, bicyklov a textilu. Múzeum sa zásluhou jedinečnej textilnej zbierky môže pochváliť titulom veľvyslanca „krajiny“ stúh.

#





Za Mackintoshom do Glasgowu

Škótsky architekt, dizajnér a maliar Charles Rennie Mackintosh (1868, Glasgow – 1928, Londýn) bol jedným z hlavných predstaviteľov secesie na britských ostrovoch, ktorý svojou osobitou tvorbou výrazne prispel k európskemu dizajnu a architektúre.

T Pre Glasgow má rovnaký význam ako Antonio Gaudí pre Barcelonu alebo Frank Lloyd Wright pre Chicago. V starom centre a širšom okolí Glasgowu nájdete takmer celé architektonické a dizajnérske dielo tohto významného rodáka, najtalentovanejšieho zo „štvorky“ – skupiny Four, do ktorej patrili Charles Rennie Mackintosh, Herbert MacNair, sestry Margaret a Frances McDonaľdové. Boli to kľúčové osobnosti, ktoré vytvárali tzv. glasgowský štýl. Záujem o tradičné vzory a objavné techniky a tvary v skle, dreve, kove, textile a papieri, čisté línie a formy zaraďujú tento štýl k európskej secesii a ku priamym pokračovateľom anglického hnutia Arts and Crafts.

Glasgow School of Art, situovaná na strmom svahu na Dalhousie Street neďaleko mestského centra, charakteristická výnimočnou jednotou architektúry, interiérovej a nábytkovej tvorby, je považovaná za Mackintoshovo majstrovské dielo. Vznikla podľa návrhu, s ktorým vyhral súťaž už v roku 1896. Bola však dostavaná až o viac ako desaťročie neskôr, v druhej etape v roku 1909, a dodnes slúži svojmu pôvodnému účelu a súčasne aj ako múzeum. Škola bola centrom hnutia Arts and Crafts v Škótsku. Mackintosh tu postupne navrhol každý detail architektúry vrátane nápisov na dverách, vitráží, krovov, zábradlí, drevených obkladov, tvarov dverí a okien. Môžeme tu pozorovať obdivuhodný zmysel pre detaily, ktorý získaval už

na glasgowskej umeleckej škole od svojho pedagóga Francisa Newberyho, obdivovateľa Johna Ruskina. Najpôsobivejším miestom budovy je zachovaný pôvodný drevený interiér knižnice, ktorý patrí k najkomplexnejším v diele tohto dizajnéra. Svetlá drevená podlaha, vertikálna spleť tráv, vstavaných ochodzí, tmavý členitý strop, ktorý sa stráca v tme, schodiská, galéria so zábradlím s vyrezávanými farebnými stĺpikmi, steny zaplnené presklenými policami a nakoniec centrálny, organicky tvarovaný luster nad ústredným stolom nám sprostredkujú pocit prítomnosti v drevenom chráme. Dojem znásobuje usmernené svetlo prúdiace cez tri vertikálne „industriálne“ okná, ktoré dopadá na pracovné stoly. Nábytok má jednoduché prerezávané tvary, jemnú mriežkovú výzdobu a je ladený do tmavohnedých odtieňov dreva. Mackintosh použil tradičné remeselné formy a spoje, napríklad klinové spoje využil pri centrálnom knižničnom stole.

Jeho záujem o vernakulárnu architektúru a interiéry sa dá vyčítať už zo štúdií tradičných lavíc a stolov v náčrtníkoch z raného obdobia, keď začal pracovať pre spoločnosť Honeyman & Kerpie.¹ Citeľný je aj jeho obdiv k japonskej kultúre, ktorý sa odrážal v riešení konštrukčných

¹ Pre túto staviteľskú a architektonickú spoločnosť pracoval ako asistent od roku 1889 a neskôr už ako spoločník firmy (od roku 1904) navrhoval väčšinu svojich realizácií.





↔ Organická konštrukcia krovu v bočnej hale kostola Queens Cross.
↖ Replika čínskeho modrého interiéru čajovne na ulici Buchanan.
↑ Interiér knižnice glasgowskej školy s centrálnym stolom študovne.

detailov nábytku, hustých rastrov členenia okien, pravouhlých drevených mreží či v lineárnej výzdobe. Tento vplyv môžeme identifikovať aj pri návrhu spôsobu spevnenia priečneho trámu a krokiev dreveného presklenného krovu nad centrálnym schodiskom školy. Výrazný autorský prvok presklenného krovu zopakoval s jemnou obmenou dekoratívnych otvorov ešte pri ďalších stavbách z tohto obdobia². Z východnej strany školy je bočný vstup pre návštevníkov múzea s prístupom aj do výstavnej siene, ktorej inštaláciu tvoria originály najznámejších nábytkových ikon od Mackintosha.

Medzi prvé objednávky architekta patrila stavba The Glasgow Herald (dnes Lighthouse), škótske centrum architektúry a dizajnu, postavená v roku 1895 na Mitchell Lane. Jej výrazná veža poskytujúca výhľad na mesto je prístupná verejnosti. Z druhej polovice 90. rokov 19. storočia, pre architekta najplodnejšieho obdobia, pochádzajú ešte dve stavby: Martyr's Public School a kostol Queens Cross Church. Rovnako ako Lighthouse, sú postavené z charakteristického miestneho červeného pieskovca, do ktorého

je vytesaná mäkká organická plastická výzdoba v okolí okien a vstupov. Martyr's Public School, dokončená v roku 1898, sa nachádza smerom na východ od centra na Parson Street, neďaleko starej gotickej katedrály. Interiéry budovy sú pre verejnosť neprístupné, no keď vstúpíte hlavným vchodom, otvorí sa vám pohľad na svetlom zaliatu centrálnu halu s ochodzami s kovovými konštrukciami zábradlí na poschodiach, osvetlenú zhora cez presklennú drevenú konštrukciu strechy.

Jediný Mackintoshov kostol, Queens Cross Church, bol postavený v rokoch 1897 – 1899 v severnej časti mesta na križovatke Garscube Road a Maryhill Road (Queens Cross). Stavba s gotizujúcimi formami je rozvrhnutá asymetricky, s nízkou vežou, ktorá pôsobí ako skulpturálna hmota alebo masívna skala. Do interiéru preniká množstvo svetla cez farebné vitráže so secesným členením. Kontrast so svetlom tvorí tmavý interié, kde môžete obdivovať presbytérium aj zdobenú drevenú dubovú kazateľnicu s kvetinovými drevorezbami, galérie s drevenými lavicami a trámový strop obložený drevom v tvare obráteného kýlu lode. Interiér je skvelým príkladom odvážnych kombinácií tradičných a moderných prvkov, ktoré tvoria jednoliaty celok sakrálneho priestoru. Bočná hala, ktorá sa používa ako kongresová miestnosť³, je presvetlená zhora prostredníctvom jeho obľúbenej presklenej trámovej konštrukcie.

² V bočnej hale kostola Queen Cross či nad centrálnou halou Martyr's Public School. Dekoratívne otvory majú tvar štylizovaných stromčekov, použité sú kovové spojovacie prvky.

³ Kostol je dnes hlavným sídlom Spoločnosti Ch. R. Mackintosha.





V centre Glasgowu sa nachádzajú populárne čajovne Willow Tea Rooms, konkrétne na uliciach Sauchiehall a Buchanan, ktoré Mackintosh navrhoval pre Catherine Cranstonovú v rokoch 1897 – 1917. Patria medzi najznámejšie glasgowské interiéry. Sú podnes funkčné a môžete si v nich posediť a obdivovať repliky zariadení podľa Mackintoshových pôvodných návrhov. K najzaujímavejším patrí modrý čínsky interiér z roku 1911, tvorený originálnym dizajnom nábytkovej súpravy slávnych stoličiek so stolom, dreveným obložením stien a prepážkami členenými v geometrickom rastrí mriežok zafarbenými na tyrkysovo a doplnenými pagodovito tvarovanými svietidlami. Pôvodná časť interiéru z Ingram Street sa nachádza dnes v múzeu Kelvingrove Art Gallery and Museum, kde je Mackintoshovi a glasgowskému štýlu venovaná stála expozícia. Neďaleko múzea sa na kopci rozkladá gotická glasgowská univerzita. Hneď za jej areálom, na ulici Hillhead, nájdete múzeum Williama Huntera (Hunterian Art Gallery), ktorého súčasťou je Mackintoshov dom (Mackintosh House), kde sú sústredené zozbierané a zrekonštruované interiéry hlavných miestností z jeho pôvodného domu na Southpark Avenue⁴, kde Mackintosh žil so svojou manželkou Margaret MacDonaldovou od roku 1906 do roku 1914.⁵ Z viacerých interiérov v porovnaní s inými⁶ je najzaujímavejšia hosťovská izba, ktorá však nepatrila do domu manželov, pochádza z neskoršej Mackintoshovej tvorby po

odchode z Glasgowu, z roku 1914.⁷ Izba je zariadená už v strohejšom modernom geometrickom štýle bez florálnych dekorácií, s látkovým tapetovým „baldachýnom“ – prúžkovanou grafikou na stene a stropе nad dubovými posteľami. Akcent ku geometrii izby a nábytku tvoria svietidlá v tvare obrátených kvetinových kalichov.

V Glasgowe môžete vidieť ešte tri ďalšie významné Mackintoshove architektonické diela. V úzkej uličke Renfield Lane je pomerne zastrčená budova Daily Record Building (1900 – 1904) s farebnou fasádou z opracovaného pieskovca a obkladu z glazovaných tehál. Na druhej strane rieky Clyde, na konci starého mesta, sa na Scotland Street nachádza škola, ktorá dnes slúži ako múzeum vyučovania (Scotland Street School Museum). Bola to posledná veľká

- 4 Predtým Florentine Terrace. Dom bol zbúraný na začiatku 60. rokov kvôli statickým problémom.
- 5 Margaret bola vynikajúcou umelkyňou a významne spolupracovala s Mackintoshom pri návrhoch najmä interiérovej výzdoby.
- 6 Je tu chodba, prijímacia miestnosť, spálňa, jedáleň, pracovňa.
- 7 William Bassett-Lowke si objednal renováciu interiérov viktoriánskeho domu č. 78 na ulici Derngate v anglickom Northampton v roku 1916. Bola to jediná Mackintoshova súkromná objednávka zrealizovaná mimo Škótska. Najvýznamnejším ubytovaným hosťom bol George Bernard Shaw.





◀ Zariadenie hostovskej izby v múzeu Williama Huntera.
Na pôvodnom mieste (Derngate 78, Northampton)
je zhotovená kópia.

↑ Detail schodiska školy na Scotland Street.







- ← Piano v Dome milovníka umenia.
- Zariadenie spálne (Hill House).

Mackintoshova objednávka v Glasgowe, realizovaná v rokoch 1903 až 1906. Fasáde dominujú dve presklenné schodiskové veže vyrastajúce nad dvomi hlavnými vstupmi pre GIRLS – vľavo, BOYS – vpravo⁸, vstupy sú však výnimočne odlišné tvaroslovím a prepracovanými detailmi. Skleníkový efekt schodísk postavených takmer bez muriva vlieva do interiéru množstvo svetla cez pavučinový mriežkový raster členenia okenných výplní. Dotvorením architektúry detailmi v okolí vstupov, okien a vetracích otvorov, presklenných častí, dokonca pouličných svetiel či kovových ozdôb na oplatení je architektúra Ch. R. Mackintosha výnimočná a komplexná. Hoci je v interiéroch školy iba jedna miestnosť so zachovanými jednoduchými utilitárnymi skrinkami, na schodiskách, okenných výplniach a stĺpoch zreteľne poznať Mackintoshov rukopis.

Na západnom okraji mesta, v Bellahoustonskom parku, stojí Dom milovníka umenia (House for an Art Lover) obklopený precízne udržiavanou záhradou. Bol otvorený až v roku 1996, postavený o takmer sto rokov neskôr podľa Mackintoshových súťažných návrhov z roku 1901. Vo vnútri môžete obdivovať interiéry vypracované do detailov. Najpôsobivejšia hudobná, „dámska“ miestnosť, ladená do svetlých tónov, je zariadená podľa návrhu z roku 1901. Vrcholom remeselnej zručnosti je piano s florálnou secesnou výzdobou, umiestnené na konci dlhej miestnosti. Jedáleň je naopak ladená do tmavých, „pánskych“ tónov, dominuje jej tradičný krb a stôl s dvomi stoličkami z dubového dreva s vysokými vertikálnymi operadlami.

Za poslednou dostupnou stavbou sa oplatí cestovať vlakom z Glasgowu asi pol hodiny. Neďaleko od mestečka Helensburgh stojí na kopci dom s asymetrickou siluetou pripomínajúcou hrad – Hill House, ktorý bol v roku 1904 dostavaný pre vydavateľa Waltera Blackieho. Jediná realizovaná súkromná vila od Mackintosha,



ktorá spája všetky umelecké druhy do jednoty Gesamtkunstwerku, je zároveň výnimočne zachovaná⁹. Takmer všetky interiéry sú pôvodné a zrekonštruované vrátane stavebných detailov. Mackintosh tu navrhol interiéry aj exteriéry, aj doplnkové – šatne, kuchyne, či dokonca vybavenia kúpeľne a WC s originálnym dizajnom kruhovej sprchy, alebo lavičky v parku. Ak chcete získať ucelený obraz o Mackintoshovej tvorbe, o charakteristických znakoch jeho vlastného štýlu,¹⁰ treba prísť práve sem.

Hoci je obdobie vrcholnej architektonickej a dizajnerskej tvorby Ch. R. Mackintosha pomerne krátke (1896 – 1906), jeho dielo malo mimoriadny vplyv na modernistické hnutie v Európe, kde predovšetkým v Rakúsku výrazne ovplyvnil tvorbu viedenských architektov, najmä Josefa Hoffmanna. Vo svojej krajine sa počas života nedožil všeobecného uznania, jeho dielo bolo prehodnotené oveľa neskôr. Architekt Robert Venturi až o storočie neskôr porovnával priestor Glasgow School of Art s Michelangelovou tvorbou.

#

⁸ Ešte je tu stredný vstup s nápisom INFANTS. Všetko s použitím fontu písma navrhnutého Mackintoshom.

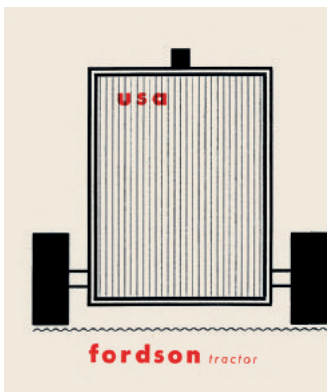
⁹ Budovu vlastní a spravuje spoločnosť The National Trust for Scotland.

¹⁰ Typickými prvkami sú napríklad ružové a fialové transparentné detaily, obľúbená stylizovaná ruža, čisté abstraktné tvary a línie, geometrické štvorcové kompozície, inšpirácie japonskými a keltskými vzormi.

Literatúra: MCKEAN, John, BAXTER, Colin.

Charles Rennie Mackintosh, architect, artist, icon. Broxburn : Lomond Book Ltd., 2008.





Škola ako stredobod myslenia a tvorby

(pokračovanie z čísla 6/2010)

Časť VII.

Didaktické metódy

¶ S Jánom Amosom Komenským sa spája pomenovanie „učiteľ národov“. Je teda svetový, a predsa náš. „Narodil sa pred štyrsto rokmi a ustavične je naším súčasníkom. Koľko generácií pred nami a koľko po nás sa stýkalo a bude stýkať s jeho dielom!“¹ Tie-to slová Milana Hamadu mimovoľne privolávajú otázku, prečo sa vo svetovej literatúre o filozofii výtvarnej výchovy práve Komenského meno takmer nevyskytuje, a ak áno, tak skôr len výnimočne. V prípade „učiteľa národov“ je to skutočnosť dosť ťažko pochopiteľná.² Podľa jedného z najväčších komeniológov, Jana Patočku, Komenského Didaktika „znamenala veľmi radikálny krok na cestě Komenského k vrcholným univerzalizmu výchovné vzdelávateľského“³.

Ku koncu 19. storočia si získal popularitu americký mysliteľ John Dewey, v Európe najmä po roku 1900, keď sa práce tohto mysliteľa začali prekladať do nemeckého jazyka. Deweyho metou bolo „vyučovať prostredníctvom praxe a metódy pokusu a omylu, šikovnosti a disciplíny“⁴. A už celkom blízko k takémuto spôsobu myslenia bol Deweyho nasledovník Joseph Albers z Bauhausu so svojím heslom „learning by doing“.

Na bratislavskej Škole umeleckých remesiel didaktické princípy nadobúdali zaujímavejšiu a ustálenejšiu podobu, keď sa kurzy presťahovali do novej budovy. Ako sme už spomínali, niektorí učitelia odišli a pribudli noví s aktuálnejším spôsobom myslenia. A čo umožnilo zásadný pokrok, to boli postupne vznikajúce remeselné dielne. Ten čas po roku 1930 – akoby na spôsob presýpacích hodín – znamenal prechod k moderne, k avantgarde, ale nevytvoril nijaký zjednocujúci štýl. Každý vyučoval a vyjadroval sa po svojom.

V čase, keď vznikali *Súkromné listy Fullu a Galandu*, za poslednú etapu maliarskeho vývoja po kubizme naši maliari považovali Malevičov suprematizmus a Van Doesburgov elementarizmus s prvkami bod, kruh a linka: ● — +.⁵ To, čo označovali za elementarizmus, však Galandovi nebolo blízke a jeho mladšiemu kolegovi slúžilo najmä ako didaktická pomôcka. V strednej Európe mal pritom Fulla v sledovaní nápaditosti De Stijlu a Van Doesburga značný náskok. Doesburg, a onedlho po ňom aj Fulla, vychádzal z neštylizovanej reálnej skutočnosti. Predlohou mu boli fotografia alebo obraz, ktoré postupne zjednodušoval, geometrizoval či zabstraktoval, až z nich ostal len holý skelet.

† Traktor Fordson, žiacka práca.
Mapa školských prác 1931/32.

- 1 HAMADA, M. Vivat Comenius. In *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 154.
- 2 Jeden z najvýznamnejších moderných znalcov dejín a filozofie výtvarnej výchovy charakterizoval Komenského len tým, že bol liberálnym vychovávateľom a rodákom z Čiech, rovnako ako už spomínaný poviedštený Franz Cizek. Pozri: MACDONALD, S. *The History and Philosophy of Art Education*. London : James Clarke & Co., 1970, s. 340.
- 3 PATOČKA, J. Úvod prvního svazku. (Vybraných spisů J. A. Komenského 1958) *Komeniologické studie I*. Praha : Oikymenh, 1997, s. 350.
- 4 DURANT, W. Současní američtí filozofové: Santayana, James a Dewey. In *Příběh filozofie*. Hodkovický : Pragma, 2003, s. 350.
- 5 *Súkromné listy Fullu a Galandu*, č. 1. Bratislava, 28. 2. 1930, nestr.





Ten znázorňoval a definoval tektonický náčrt figúry alebo, vecnejšie povedané, namiesto skeletu vznikol nový abstraktný obraz, obraz veľmi sofistikovaný a zároveň vtipný, niečo ako krížovka, hádanka či rébus.

Príbuzný systém v pojatí figúry a predmetu uplatňoval František Reichentál. Upozorňoval žiakov, podobne ako umelci v egyptskom dávnoveku, na zásadné pohľady, keď naskicovaný predmet odhalí svoju kostru, konštrukciu, svoju podstatu. Nazýval to lešením, „na ktoré študent, keď sa mu podarilo zachytiť charakteristiku pohybu – ľahko bude môcť na toto lešenie naniesť jednoduché formové masy“⁶. Túto metódu podľa Reichentála možno uplatniť ako na predmety, tak aj na figúry, rastliny alebo zvieratá.

Keď sa na Slovensku písal rok 1929, po prvýkrát a naposledy zazneli šťastné tóny tých pravých „golden twenties“, a to v typografii. Táto disciplína na pomedzí „duchovnej a materiálnej sféry“⁷, ktorá sa po prvej svetovej vojne stala popri architektúre najcharakteristickejším vizuálnym vtelením modernej doby, rovnako v západnej Európe, ako v porevolučnom Rusku. Na Slovensku sa v tom čase ešte len začala hlásiť o slovo. V krajine, ktorá sama seba označovala – a dodnes označuje – za literatúrocentrickú, boli knihy podľa Ľudovíta Fullu „úpravou hroznú“, ich vydavateľom chýbal „vyspelý vkus, aj čo len minimálne pochopenie pre knižné umenie“.⁸

Takto vyostrene vnímal situáciu mladý maliar odchovaný Prahou. Keď tam v jeseni roku 1922 prišiel študovať na Umeleckopriemyselnú školu, kde sa spriatelil s Mikulášom Galandom, vyšli práve jedna z druhej dve deväťsilovské publikácie: Revolučný sborník Deväťsil a Sborník nové krásy Život. Obidva pri-nášali nový štýl a razili vzor typografickej úpravy, ktorý potom

↖ Súkromné listy Fullu a Galanda, č. 1, 28. 2. 1930.
↑ Rozklad plôch v dekoratívnej maľbe, žiacka práca. Maliarske oddelenie L. Fullu. Mapa školských prác 1931/32.

- 6 REICHENTÁL, F. Impresívna, expresívna, konštruktívna a pohybová kresba. In *Výtvarná výchova II*, 1936, č. 4, s. 20.
- 7 KROUTVOR, J. Fenomén 1930. In *Umění a řemesla*, 1976, č. 3.
- 8 FULLA, Ľ. O slovenskú knižnú grafiku. In *DAV*, roč. III, 1929, č. 3, s. 75.







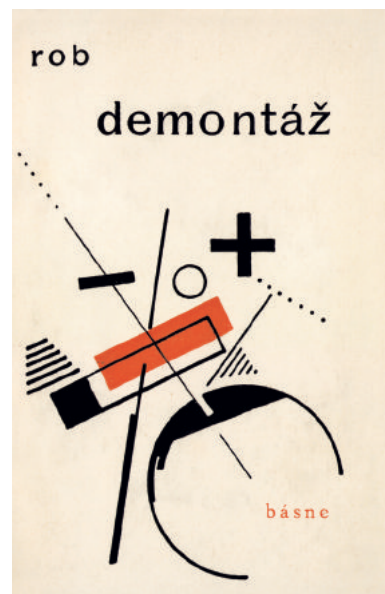
mali nasledovať knihy a časopisy vydávané v Československu po celý zvyšok desaťročia. Teige hlásal, že „*nové umění přestane být uměním*“, Ilja Erenburg prednášal o ruskom konštruktivizme a ruka v ruke s poetizmom sa rodil konštruktivizmus český. Fullova kritika stavu slovenskej typografie volala po náprave a on vzal na seba úlohu priekopníka. V zbierke básní Jána Roba (Poničana) mal ako prvý Slovak odvahu použiť malopis a navrhol obálku s dynamickou neskorokonštruktivistickou kompozíciou. Odvážil sa prejsť za hranice predmetnej skutočnosti, príťahovali ho oktogonálny tvar, dokonalá plošnosť bez priestorových plánov a minimalistická striedmosť. Napätie spočívalo v rytme, nešlo o konštruktivizmus filozofujúci ani mašinistický a takmer bez symboliky. Fullovsky hravý pól konštruktivismu. A tieto postupy vnášal do myslenia svojich žiakov.

Galanda sa o typografiu zaujímal menej, ani jeho domnelé autorstvo lay-outu prvých čísel DAV-u napríklad nie je zatiaľ potvrdené. Spolupracovníci časopisu, zväčša už nežijúci, sa nazdávali, že sa na tejto tvorbe podieľali obaja, Galanda s Fullom, alebo len Galanda. Lenže, žiaľ, po tej otázke dostatočne nepátrali ani historici literatúry či výtvarného umenia (vrátane pisateľky týchto riadkov). Autorka jeho poslednej a najrozsiahlejšej monografie Zita Kostrová mala o Galandovom spoluautorstve, čo sa týka typografie, isté pochybnosti, ale bez dôkazov nechcela meniť roky tradované názory.

A keď už sme pri Galandovi, po nie dostatočne vydarenom pokuse o vedenie aranžérského oddelenia na ŠUR využil Vydra jeho pozoruhodný kresliarsky talent, ktorý sa navyše vyznačoval zriedkavou mnohostrannosťou. Vďaka nej sa dokázal veľmi pružne a tvorivo zorientovať v oddeleniach s odborne celkom odlišnými potrebami. K jeho najobľúbenejším patrili variant Kleeovho prípravného kurzu na Bauhause, venovaný účinnosti kontrastov: bod, čiara, plocha, objem. Kontrasty ťažké – ľahké, tvrdé – mäkké, hladké – drsné, pokojné – pohyblivé, vypuklé – duté, jasné – temné...

Mimoriadne blízke bolo Galandovi Malého oddelenie módy. Tu sa pozoruhodne uplatnila módna tvorivosť, ktorú rozvíjal na muža vskutku prekvapivo – už v juvenilnom veku, keď spolu so svojimi dvoma mladšími súrodencami „vydával“ pro domo ručne

- ← Rozklad plôch v dekoratívnej maľbe, žiacka práca. Maliarske oddelenie L. Fullu. Mapa školských prác 1931/32.
- ↑ Ilustrácia k článku F. Reichentála Impresívna, expresívna, konštruktívna a pohybová kresba. Výtvarná výchova 1936, zv. 4, s. 15.
- ↓ Ludovít Fulla: Obálka zbierky Jána Roba Poničana Demontáž, 1929.





† Návrh kovovej reklamnej figuríny.
Kovorobné oddelenie F. Tröster.
Výtvarná výchova, 1935, zv. 3.

⁹ KOSTROVÁ, Z. *Mikuláš Galanda 1895-1938*. Ed. Šimo, V. Piešťany : Vydavateľstvo Pallas, 2001, s. 368-373.

¹⁰ ČAPEK, J. *Umění v módě*. In *Nejskromnější umění. Málo o mnohém*. Praha : Československý spisovatel, 1962, s. 110.

kreslený a písaný časopis Hármán. Bolo tam niečo z módy, zo ženského a dámskeho každodenného životného gesta, z karikatúry i reklamy...⁹

Oddelenie módy sa zaoberalo výlučne dámskym odevom a módnymi doplnkami. „*Skutečné umění módy jest jinde než v komponované harmonii nebo pestrosti výpravy*,“ napísal roku 1920 Josef Čapek, „*jinde než v uměleckosti ornamentu, neboť móda ve svém základě jest umění plastické a nikoli ozdobné. Jejím materiálem jsou síce krásné hmoty a barvy látek, ale především sám člověk, a nejen člověk sám, nýbrž i společnost, prostředí, úhrn ekonomických a kulturních složek...*“¹⁰ Tento spôsob uvažovania v Československu azda najďalej doviedla Milena Jesenská v publikácii *Člověk dělá šaty* (1927). Propagovaná jednoduchosť však zakrátko vyústila do nevyhnutnosti. Spôsobil ju krach na newyorskej burze, hospodárska depresia a z nej vyplývajúca nezamestnanosť. Luxusné módné domy v Paríži, Londýne, Miláne či New Yorku boli odrazu donútené zoskromnieť a z nemalej časti prejsť z „haute couture“ na „prêt-à-porter“ alebo „ready-to-wear“, čiže v našej terminológii na konfekciu. Tunajšia situácia bola opačná, absencia módných salónov a sociálna situácia mestskej spoločnosti bola odkázaná najmä na súkromné krajčírky na Malého a Galandovom oddelení módy a textilu. Jednou z najviac obľúbených a tiež jednou z prvých absolventiek a vzápätí i učiteliek bola Milada Lukešová. Významnú pedagogickú prácu odvodili vo Viedni a Paríži vyškolená modistka a návrhárka kožených opaskov, kabeliek a kvetinových doplnkov Sary Fischerová a strihačka Mária Zahradníková-Tóthová.



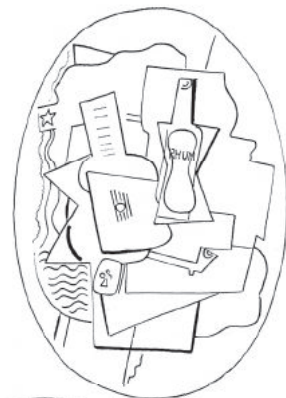


S Rossmannom prišlo na Školu umeleckých remesiel funkcionalistické pojatie typografie, ku ktorému sa hlásil už od roku 1927 v grafickej úprave internacionálneho zborníka *Fronta* (vydaného v Brne) a časopisu *Index*. Formálne prostriedky sa nelíšili od tých, ktorými narábala konstruktivistická typografia, ale zmenil sa spôsob ich používania. Hravosť a poetický výtvarný humor ustúpili do pozadia, aby uvoľnili miesto rýchlej, prehľadnej a vecnej vizuálnej informácii. Vzápätí sa konstruktivistická diagonála z jeho prác celkom vytratila a natrvalo ju vystriedala horizontála so štvorcom alebo obdĺžnikom fotografickej správy. Objavil sa nový moment v kontraste s tlačou, čistá neutrálna plocha ako plastická hodnota. Vôľa po univerzalizme a potlačení subjektivity vyústila do asketického, elegantného štýlu. Ale poznateľnosť rossmannovského „rukopisu“ sa nestratila. Zásluhou Rossmanna a jeho žiakov nastal veľký vplyv školy, ktorý počas dvoch rokov prenikol takmer do všetkých tlačiarň.

Fotografiu vyučoval Jaromír Funke dovtedy, kým nedostal profesúru a nenašlo sa preňho miesto na Grafickej škole v Prahe. Podľa toho, kým chcel Vydra odchádzajúceho Funkeho nahradiť, vidno, že jeho nároky boli nemalé. Najprv ponúkol miesto vedúceho oddelenia fotografie Jindřichovi Kochovi, absolventovi Bauhausu, ten však, žiaľ, krátko pred dohodnutým nástupom do Bratislavy tragicky zahynul. Druhý, ktorého chcel Vydra angažovať, František (François) Kollar mal práve vtedy také príťažlivé zákazky v Paríži ako portrétovanie Edith Piaf či Jeana Cocteaua, že sa v „meste miest“ rozhodol zostať natrvalo. Po Funkem napokon nastúpil Ladislav Kožehuba a vzápätí Karel Plicka.

Funkeho prítomnosť v Bratislave a jeho spôsob vyučovania otvorili cestu prieniku k *novej fotografii* a *novej vecnosti* a zároveň konfrontovali bratislavskú kultúrnu spoločnosť s poznáním, že modernej fotografii bez kamery má patriť svojbytné miesto medzi vizuálnymi umeniami. Antonín Dufek charakterizoval Funkeho predurčenosť k pedagogickej práci takto: „*V pruběhu vlastního experimentování (od r. 1922) odmítl fotogramy, lpěl na opticky ostré fotografii... Na počátku 30. let bylo třeba tyto metody šířit...*“¹¹ Teige vtedy uvažoval o utilitárnych úlohách fotografie a jej budúcnosť sa mu videla ako služba vede, idei a spoločenskému pokroku. Funke mal výrazný vplyv okrem svojich žiakov aj na skupinu Sociofoto a na členov ďalších bratislavských amatérskych fotoklubov.

Rossmann podnecoval Funkeho k spolupráci na tvorbe knižných obálok s uplatnením typofoto a tiež k fotografovaniu architektúry. Funke, tento tvorca abstraktnej fotografie, ktorý dokázal, že z bielej možno urobiť čiernu, z vysokej klenby svetelnú priepasť a z materiálnej štruktúry snovú predstavu, sa v Bratislave zameral na využitie kontrastov bohatstva a chudoby, luxusu a biedy, kde práve fotografia hovorí priamou rečou. U Funkeho istý čas študovala Marie Rossmannová, ktorá prišla z dessauského Bauhausu, a tiež jeden z najpozoruhodnejších alebo просто najpozoruhodnejší fotograf slovenskej moderny Miloš Dohnány. Najdôležitejšia morálna základňa: úcta k práci. A ešte zásada nedeliteľnosti umeleckej a praktickej činnosti a ručnej práce



Lineární kompozícia



Struktura

↑ Analýza podľa obrazu G. Braqua. K článku M. Galandu Účinnosť kontrastov. Výtvarná výchova, ročník 2, 1936, s. 26.

¹¹ DUFEK, A. *Jaromír Funke 1896-1945*. Brno : 1996, s. 128.





† Klobúk a šál, Oddelenie módy a textilu.
Výtvarná výchova, 1935, zv. 3, s. 38.
➤ Polievané vázy v žltom a modrom emaili,
Keramické oddelenie J. Kováčikovej-Horovej.
Výtvarná výchova, 1935, zv. 3, s. 19.



ako výchovného prostriedku, to sú myšlienky, ktoré vyzdvihol Josef Vinecký, a my v nich opäť spoznávame Komenského. Na ŠUR prišiel roku 1937 po mnohoročných skúsenostiach, počnúc umeleckopriemyselným seminárom Henryho Van de Veldeho vo Weimare, a okrem viacerých ďalších škôl pôsobil na akadémií vo Vroclave (Breslau), v Berlíne a napokon v Bratislave. Je veľká škoda, že pedagóg a tvorca taký univerzálny ako Vinecký mohol – vďaka nešťastnej dobe – zostať na ŠUR len necelé dva roky. Od pôvodného sochárskeho školenia mu totiž ďalšia prax dovoľovala uplatniť sa takmer vo všetkých oddeleniach: od kovu a nábytku až po šperk, drevený nábytok, keramiku, aranžérstvo, tkanie, konštrukcie z papiera, koláže a hračky, liturgické premety z drahých kovov. Vineckého manželka Li Thorn – Vinecká bola významnou textilnou výtvarníčkou a pedagogičkou.¹²

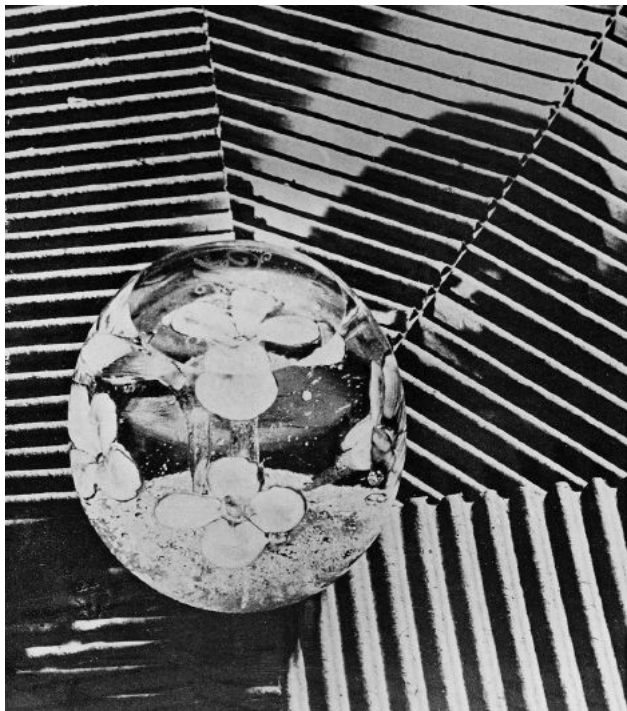
Zvýznamnenie materiálu

V spôsobe výchovy, ako vidno, bola ŠUR od začiatku odhodlaná k radikálnemu kroku, k zmene. Zápas o modernizáciu životného štýlu a o modernosť vôbec sa v škole navzájom prelínali. Patrila k nemu vôľa zrieknuť sa tradičnej hierarchizácie „voľného“ a „užitkového“ umenia. Tento pohyb mal v rôznych disciplínach odlišné frekvencie. Na ŠUR sa prejavil tak výrazne ako na Slovensku azda nikde inde. V prednáškach o súčasnom vkuse sa Dr. Antonín Hořejš obracal k študentom s výzvou, aby si uvedomili svoju zodpovednosť za budúcnosť a praktickú cestu k nej hľadali v hlavných zásadách funkcionálnej práce.¹³

Jedným z hlavných postulátov funkcionalizmu bol rešpekt k materiálu. Išlo o polaritu starých, tradičných a „večných“ hmôt ako drevo, kameň, koža, keramická hlina, vlna, bavlna, ľan, hodváb a nových ako celuloid, plexisklo, alpaka, rôzne druhy plastov. László Moholy-Nagy, keď roku 1935 vystavoval v Bratislave, použil trolit, silberit atď. Vo Funkeho fotografickej škole, ako vo fotografii novej vecnosti vôbec, patrili štúdie materiálov k najčastejším cvičeniam a neraz sa stávali aj konečným fotografickým sujetom.

Horová a Malý dosiahli na tejto ceste zvláštne, celkom organické spojenie moderného racionalizmu s tradičnými postupmi uplatňovania vlastností ako účelnosť, jednoduchosť, pravdivosť materiálu. Prosté, funkčné, a stabilné keramické nádoby z pálenej a glazovanej hlíny, jednoduché a hygienické tkané závesy,



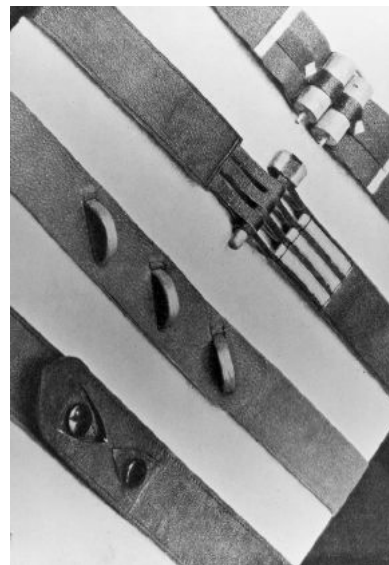


pokrovce a obrusy, praktické a ľahké kusy dreveného a kovového nábytku v návrhoch a modelových prevedeniach žiakov školy ponúkali príklad, ako očistiť a zlepšiť životný priestor a urobiť si „poriadok vo vlastnom vnútri“.

Uplatňovali sa miestne surovinnové zdroje a staré techniky spracovania – tu sa odohrávalo to stretnutie životaschopných domácich tradícií so súčasným modernizmom. Júlia Horová¹⁴ sa vraj až od znalcov v Sèvres dopytala o tom, že „Slovensko je pokladnicou keramických hlin, od farebných nízkožiarnych až po vzácne vysokožiarné“. Z tých prvých vznikla bohatá škála typov ľudovej hrnčiny, v ktorých Horová nachádzala inšpiračné zdroje pre výchovu k modernej keramickej tvorbe.

František Malý, bytostný textilák a zároveň maliar inklinujúci k surrealizmu, nechával žiakov voľne improvizovať na tkáčskom stave s rôznorodými vláknami, hladkými i drsnými, lesklými i matnými, tenkými i hrubými. Cibril sa tam zmysel pre narábanie s kontrastnými optickými i haptickými kvalitami, pri ktorom sa poznávanie prelínalo s hrou a pod názvom „zábavné tkanie“ sa stala táto práca jednou z atrakcií detských kurzov.

Nové spôsoby práce s kovem sa objavili v Trösterovom kovo-robnom oddelení. „Jest vidno, že se s kovem setkáváme téměř v každém oboru lidské práce, že jeho oblast se stále rozšiřuje. Nemůžeme sami dnes ještě odhadnouti jeho příští a konečný dosah. Také škola naše ponořila se hledání nových forem v kovu, jmenovitě v galantérii z kovů běžných, užitkových a jeho spojení se sklem a umělými hmotami futuritem, galalitem a jinými. Samostatnou kapitolou bylo by používání kovů k účelům obchodním, od výstavních stánků, kiosků, reklamních sloupů, nápisů, světelných reklam atd. až k nejdrobnějším reklamním předmětům.“¹⁵



↖ Fotografická kompozícia, žiacka práca. Oddelenie fotografie J. Funkeho. Výročná správa UŠ a ŠUR 1934/35.

↑ Kožené opasky, žiacka práca. Oddelenie módy a textilu. Výročná správa UŠ a ŠUR 1934/35, s. 36.

¹⁴ HOROVÁ, J. O keramickém oddělení ŠUR.

In *Ars*, 1969, č. 2, s. 73.

¹⁵ TRÖSTER, F. Chvála kovu. In *Výtvarná výchova I.*, zv. 3, s. 17.





† Návrhy šiat, mechanizovaná metóda módnjej kresby. Oddelenie módy a textilu, kresba pod vedením M. Galandu. Rozklad plôch v dekoratívnej maľbe.

Architekt Tröster dokázal virtuózne narábať aj s papierom. Hladká alebo vlnitá lepenka slúžila jemu a žiakom ako materiál na zložité priestorové konštrukcie. Viaceré z nich z architektonickej i výtvarnej stránky patria k vrcholným výkonom žiakov a často prirodzene i Trösterovej didaktiky. A ešte špagát. Prvé pokusy s drevenými konštrukciami a špagátovou sieťovinou vznikali v Trösterových dielnach okolo roku 1936, práve v čase, keď sa ruský sochár Naum Gabo usadil v Londýne a začal experimentovať s príbuznými konštruktívnymi sochárskymi objektmi. Len materiál a funkcia boli iné, kov, plastové šnúry a podobne.

Svetlo

V Trösterovej náuke o priestore sa aj svetlo považovalo za materiál: zrkadlenie, svetelné reflexy, bodové osvetlenie, to všetko zvyšovalo plasticnosť, menilo proporcie s účinkom vopred vyrábaným. Svetlo samo osebe fungovalo ako súčasť diela. Tieto efekty vynikali pri aranžovaní výkladných skriň, často sa uplatňovali ligotavé a transparentné materiály zachytávajúce, odrážajúce alebo prepúšťajúce svetlo: leštené kovy, plexisklo, plasty, staniol, celofán.

V narábaní so svetlom a osvetlením veľa priniesol fotograf Jaro-mír Funke, ktorý dávno pred tým, ako v jeseni 1931 prišiel učiť na ŠUR, dokázal, že aj tieň môže byť geometrický a že zobrazenie tieňov a svetelných kontrastov je aktom abstrakcie, „izoluje pred-mety a zdôrazňuje svetelné bytie objektu“. Podobný postup vyžadoval aj v materiálových a predmetových štúdiách svojich žiakov. Dôraz sa mal klást na „materiálovosť“, na látkovú podstatu, faktúru a štruktúru predmetu a najmä na vecnosť, lebo to už bol čas „novej fotografie“.

Skutočnosť predmetov, umocnená svetlom pri aranžovaní výkladov u Reichentála, farebné variácie stvorené manipuláciou so svetelnými efektmi a zmäkčujúce Fullove scénické obrazy, javis-ková architektúra, dramatizovaná lúčmi reflektorov v Tröste-rovej scénografii, nevyhnutnosť rozmanitých druhov svietenia v Plickovej filmovej škole, všade sa tu verilo a čakalo na nové op-tické svetelné vynálezy. Moholy-Nagy, ktorého maliar Edmund Gwerk označil za priekopníka v narábaní so svetlom a svetel-nými reflexmi, v jednej zo svojich bratislavských prednášok vyslovil presvedčenie, „že dnešné maľovanie sa nahradí časom akousi svetelnou hrou, akýmsi technickým zariadením, prípadne filmom“.

Bol to práve Vydra, kto si všimol a pozval do Bratislavy Zden-ka Pešánka, výnimočného tvorca svetelných plastík, farebnej hudby a reflektorických hier, pre ktorého Praha nenašla dosť pochopenia. Roku 1937 mal Pešánek na ŠUR dvojdnový prednáš-kový kurz o nových osvetľovacích technikách a ich uplatnení vo výtvarnom umení. A opäť to bol Vydra, kto preukázal dosť rozhodnosti i odvahy a po dvanástich rokoch Pešánkovho már-neho obchádzania renomovaných pražských nakladateľov vydal rukopis jeho slávneho kinetizmu.





doba žiada

jednoduchosť
účelnosť
dokonalosť
levnosť

umenie pre všetkých



Metóda mechanizovaného kreslenia

Výchova k „mysleniu v materiáli“ dostala nové podnety, keď škola umeleckých remesiel prevzala z učňovských škôl metódu „mechanizovaného kreslenia“. Táto pasívna a nie nová didaktická pomôcka prostredníctvom šablón, podložiek či štvorčekovaného papiera slúžila ako náhrada za nedostatočnú kresliarsku prípravu na národných školách. Profesori na ŠUR ju pretvorili na aktívny spôsob cvičenia pravidiel kompozície, harmónie farieb, rytmu a kontrastu. Používanie rôznych druhov rastrovaných a umelo pripravených papierov, razidiel, valčekov, reliéfných nánosov farby, dosiahnutých striekacími pištoľami, chemického leptania papiera, škrabania farby, kombinovania vystrihovaných papierov, tlačí, fotografií, kúskov textilu, nití, dreviek, špajdlí, skla a plechu alebo zvážšovania pomocou pantografu, to všetko malo prehĺbiť poznávanie plošnej i priestorovej skladby tvarov a materiálov. Okrem príkladu viedenskej školy Františka Čížka a prípravných kurzov Josefa Albersa v Bauhause inšpiratívne zapôsobil i osobná prítomnosť L. Moholyho-Nagya v Bratislave.

Zdá sa, že na Škole umeleckých remesiel prerástla „mechanická“ metóda z cvičnej na kreatívnu. Vznikli z nej na Slovensku pravdepodobne prvé koláže, no tie ešte nemali mať charakter svojbytných výtvarných diel. Nachádzali však funkčné uplatnenie pri praktickom navrhovaní a neraz i v realizáciách, najmä v grafickom dizajne a pri inštalovaní výstav.

Technika montáže alebo fotomontáže sa často objavovala v prácach Rossmanna a jeho žiakov, aj v spoločných návrhoch Rossmanna a Funkeho. Čisto výtvarnú, neasociatívnu úlohu mali koláže z papiera, špajdlí, kúskov dreva alebo textilu v detských kurzoch. Galanda roku 1930 ozvlášťňoval niektoré svoje kresby vlepovaním farebných papierov. Fulla v tom čase zdôrazňoval neiluzívne narábanie s farbou prostredníctvom „farbo-plôch“, ktoré – i keď podané v malbe – evokovali nalepované farebné papiere. Napokon, metódu práce s predkreslenými a vystrihnutými šablónami si Fulla osvojil natoľko, že sa jej nevzdal do konca života. Objavila sa aj frotáž z textilných materiálov a prírodných prvkov v dezénach žiakov surrealistu Malého.

Na ŠUR dokázali rýchlo rozpoznať, čo si žiada a čo ponúka doba.

#

^ Doba žiada... ŠUR, Grafické oddelenie
Z. Rossmanna. Mapa školských prác 1931/32.
† Tkaná látka a kvet z vlny, Textilné oddelenie,
F. Malý. Výročná správa UŠ a ŠUR 1934/35,
s. 36.





Typo Berlin 2011

Rozširujúce sa možnosti typografie alebo medzi jedlom, písmom a prácou

Musíme neustále vytvárať nové písma? Zaobídeme sa bez klasických kníh? Je grafický dizajnér viac umelcom, alebo nevoľníkom na poli stále sa opakujúcich sezónnych prác? Máme k dispozícii stále sofistikovanejšie technológie, budeme v budúcnosti grafického dizajnéra vôbec potrebovať? Podobné otázky zazneli aj na Typo Berlin 2011.

➤ Pri rieke.

Organizátorom konferencie Typo Berlin 2011 sa podarilo vyhnúť násilným tematickým aktualizáciám jednotlivých prednášok a oficiálny podtitulok „Shift“ umožňoval hovoriť o všetkom, čo urýchľuje, prípadne mení vývoj grafického dizajnu a typografie. Opäť sa tu zišiel celý rad známych dizajnérov a teoretikov z celého sveta. Nieкто svojich 45 minút využil na predstavenie portfólia realizácií (napríklad František Štorm), nieкто sa blysol brilantnou prednáškou s minimom obrázkov (Petr van Blokland, Oliver Reichenstein). Publikum sa postupne prelievalo medzi tromi pódiami a vydychnuť si chodilo na breh rieky. Berlínsky Dom kultúry národov sveta, kde sa Typo Berlin tradične koná, je zasadený do príjemného prostredia obrovského parku Tiergarten. Účastníci konferencie sa tak môžu kedykoľvek občerstviť pod korunami storočných stromov.

Medzi prvými sa uskutočnila prednáška Petra Biľaka. Najskôr nám ukázal, ako veľmi sa za posledných desať rokov zmenil spôsob jeho práce, a potom prešiel ku svojim najaktuálnejším projektom. Medzi ne nepochybne patrí digitalizácia orientálnych písiem, predovšetkým indických. Podľa odhadov sa v súčasnosti hovorí na svete približne sedemtisíc jazykmi, lingvisti tvrdia, že najmenej polovici z nich hrozí do konca storočia úplný zánik. Napríklad indickým jazykom Tulu hovorilo a písalo dva milióny ľudí, v polovici 19. storočia sa však stal oficiálnym jazykom tamojšieho územia jazyk Kartanaka, ktorý však nemá dostatok grafémov pre tulske fonémy. A to sú pre typografa Biľakovho formátu tvorivé výzvy, ktoré nemôže nechať bez povšimnutia. Peter Biľak sám nastolil otázku, či nie je na svete už dosť písiem a či





by sa nemalo s ďalším vývojom prestať. Príklad z Indie ukázal, že tvorcovia písma majú na mnoho rokov čo robiť... Záujem o indické písmo prejavila aj exaltovaná kanadská (typická) učiteľka Shelley Gruendler. Názov jej prednášky Radikálne zmeny vo výučbe typografie sľubovala veľa, prakticky však išlo o podivnú zmes rád, ako vychádzať so svojimi nadriadenými v škole a ako donútiť žiakov k práci. Okrem iného letným tvorivým pobytom v Indii.

Niektoré prednášky nevynikali bravúrnou rétorikou, zato z nich bolo cítiť hĺbku citu. Francúz Pierre di Sciullo je na začiatku 21. storočia ako bytosť z iného sveta. Uprostred digitálneho šialenstva sa nebojí vytvárať svoje originálne navigačné systémy ručne. Je mu jedno, či pracuje s drevom, kovom alebo sklom, dôležitá je pre neho aj veľkosť realizovaného projektu. Literatúra a predovšetkým poézia je súčasťou jeho práce. Berie písmo ako výlet do čarovného doteraz neobjaveného sveta. Zaujímajú ho vzťahy medzi písmom a obsahom textu, medzi skicami a hotovým dielom. I preto toľko času trávi v kníhtlačiarскеj dielni, napríklad pri práci na už niekoľkých vydaných súboroch grafických listov zo série Qui? Résiste, ktoré bolo možné kúpiť aj vo foyer konferencie.

Legenda klasickej éry kalifornskej počítačovej grafiky April Greiman hovorila tichým hlasom

o svojich projektoch presahujúcich všetky oblasti dizajnu – od komunikácie cez textil, architektúru k novým médiám. Jej vlastné štúdio Made in Space pravidelne borí interdisciplinárne hranice medzi umením a dizajnom vo všetkých aspektoch kreatívnej práce. Je trochu na počudovanie, ako sa hviezdy svetového grafického dizajnu (vlani to bolo vidieť u Davida Carsona) na „staré kolená“ vrhajú do rýdzo umeleckej tvorby. Možno sa v nich za celý produktívny život, keď pracovali na samých „pomínuteľných“ zákazkách, nahromadila neodolateľná chuť vytvoriť aj niečo pre výstavné siene. Priznám sa však, že ma naivné rastrované fotky paliem od umelkyne formátu April Greiman trochu zaskočili. Na druhej strane, publikum si získala svojím hlboko ľudským „srdcom na dlani“. Podobne ako František Štorm. Bolo vidieť, že ho v Berlíne majú radi. Keď prezentoval aplikácie svojich písiem na krky elektrických gitár alebo vlastných vizuálnych štýlov drobných a typicky českých firiem (bufet Lokál nebo Chříčské pivo), bola v sále atmosféra ako v divadle. Diváci sa smiali a potleskom oceňovali drobné miniatúry českého majstra.

Podobná vnútorná spriaznenosť bola očividná s Thomasom Lupom pri ním sprostredkovannej návšteve brazílskej favely. Thomas Lupo je hovorcom doma i v zahraničí oceňovaného projektu Arthelps. Na svojej svadobnej ceste





- ↓ Návštevníci olympiády sa v Londýne nestratia vďaka Timovi Fendleymu.
- Peter Biľak hovoril o jazyku, modernom tanci, rytme a typografii.



po Brazílii objavil niečo, čo ho šokovalo. Jeho novomanželka ho totiž v Riu de Janeiro zaviedla do miestnej favely – štvrte úbohých chatrčí miestnych najchudobnejších, kde zostali päť mesiacov a výtvarne pracovali s miestnymi deťmi. Pomocou jednoduchých prostriedkov kreslili, strihali a lepili graffiti, tvorili objekty z lepenkových škatúľ, fotili primitívnym fotoaparátom vytvoreným zo zápalkových škatuliek... a potom to dokumentovali. Miestne deti na pár týždňov zabudli na všetky nešťastia, ktorých sú denne svedkami. Ukázalo sa, ako veľa niekedy zmôže kreatívny jedinec, hoci aj s minimálnymi finančnými prostriedkami.

Bez stámiliónov sa však neobídu dva veľkolepé projekty informačného dizajnu, ktorý v Berlíne predstavili Tim Fendley, Heike Nehl a Sibylle Schleich. Olympiáda v Londýne predstavuje logistický oriešok, ako do už tak preplnených ulíc dostať ďalších niekoľko miliónov návštevníkov a zaistiť, aby sa v meste nestratili.

Tim Fendley je nadšeným obhajcom procesu vytvárania mestských máp pomocou detailného diagnostikovania reálneho terénu v kombinácii s vytváraním prototypov špeciálnych prvkov mestského orientačného mobiliáru. Má už za sebou úspešné projekty Legible (čitateľný) Bristol, Glasgow alebo Vancouver. Jeho tvorivé motto znie: „*Pokiaľ existujúce projekty mestského dizajnu (urban design) počítajú s medzerami medzi domami, Legible city musí počítať doslova s medzerami medzi ľudskými ušami*“ – a preto považuje za ústredný problém dobre vyriešiť navigáciu chodcov. Heike Nehl a Sibylle Schleich vytvárajú navigačný systém pre novo budované berlínske Brandenburské veľkoletisko. Svoju prednášku poňali ako rešerš všetkého zaujímavého, čo v architektúre a dizajne letísk kedy vzniklo. Zvlášť sa zamerali na letiská v Berlíne, Ríme, Londýne, Hongkongu a Los Angeles. Aby diváci náhodou nezaspali, svoj výklad dopĺňali ukážkami zo slávnych filmov, ktoré sa na spomenutých letiskách nakrúcali.





Niektorí prednášajúci si cielene zábavnými momentmi iba snažili udržať pozornosť, iní robili priamo premyslenú show. Donaldovia Beekman a Roos, verní svojmu krstnému menu, ukázali niečo na spôsob typofastfoodu. Ich všetky predvedené autorské písma boli inšpirované jedlom – špagetami, grilovaným mäsom, gulášom alebo zeleninovými šalátmi. Boli vtipní, a pritom dokázali, že ich písma sa dajú aj funkčne používať (písmolejáreň VetterLetters). Podobné pobavenie vyvolávala aj prednáška Christopha Niemannna. Vynikajúci ilustrátor tvorí obálky prestížnych časopisov a novín, ako sú napríklad The New Yorker, Newsweek, Wired, Time, The New York Times Magazine. Je autorom mnohých kníh pre deti. Podarilo sa mu dokázať, že v každom dieťati je kus dospelého a každý dospelý je tak trochu dieťa, že sa dá politická karikatúra robiť poetickým spôsobom a že nie je nutné navždy sa uzavrieť v jednom kresliarskom štýle.

O tom, aké sú kresliarske štýly arabských grafiti na územiach Libanonu, Bahrajnu, Izraela, Egypta, Tunisu a Maroka, prednášal Pascal Zoghbi. Zároveň predstavil knihu Arabské grafiti, v ktorej sú tieto štýly ukázané. Zaujímavé bolo, že veľká časť nápisov je v latinke, zrejme preto, aby boli čitateľné euroamerickému turistovi alebo novinárovi.

Vedľa závažných tém (P. Bilak, T. Lupo, P. Zoghbi), praktických (T. Fendley, H. Nehl a S. Schlaich) a zábavných (Ch. Niemann) sa na tohtoročnom Typo Berlin objavovali aj vysoko sofistikované témy na pomedzí vedy, dizajnu a umenia – tak, ako to predviedol napríklad softvérový mág, básnik a umelec pracujúci v digitálnych médiách – Jason Edward Lewis. Založil laboratórium Obx, kde riadi vedecko-umelecké projekty, ktoré ovplyvňujú vytváranie a čítanie digitálnych textov s využitím virtuálneho prostredia na zachovanie, interpretáciu a propagáciu kultúrnej histórie. Jason Edward Lewis okrem iného povedal: „*Máme už rok 2011. Tak prečo stále využívame technológie vyvinuté v 80. rokoch 20. storočia?*“ To je otázka, ktorú si kladie v komplexnom typoprojekte, kde sa snaží preskúmať, ako prepojiť interaktivitu, variabilitu a sieťové prepojenie do základnej schopnosti digitálnej typografie. Lewis tiež predstavil svoj experimentálny textový editor Mr. Softie.

Na záver nám zostáva znovu sa s Petrom van Bloklandom opýtať: „*Aká je budúcnosť grafického dizajnéra?*“ Alebo s Petrom Bilakom: „*Zaostávajú monitory sto rokov za tlačou? A doženu ich do piatich rokov alebo až o päťdesiat?*“

#



↑ „Bláznivá“ učiteľka písma Shelley Gruendler.

→ Heike Nehl (vľavo) a Sibylle Schlaich pripravujú orientačný systém pre budúce najväčšie berlínske letisko Brandenburg.





V novembri 2010 vystúpil Peter Biľak v Kodani na jednodňovej konferencii Konceptuálne písmo – Písmo s myšlienkou, ktorá sa zaoberala ideami ukrývajúcimi sa za jednotlivými typmi písma. Táto prednáška je venovaná možnostiam konceptuálneho písma, pričom porovnáva typografiu s inými oblasťami umenia.

!<0N€P™äľN€ písmo?

¶ Začnime tým, že pojem konceptuálne písmo je oxymoron. Písmo v skutočnosti nemôže byť konceptuálne, pretože je priamo závislé od svojej realizácie a produkcie. Typografický dizajn je remeslo, takže proces transformácie čistej idey na funkčné písmo je jeho neopomenuteľnou súčasťou. Predtým, než písmo vytvoríme, nemôžeme hovoriť o písme ako takom – v tom momente je iba myšlienkou. Pred niekoľkými rokmi som bol v porote na umeleckej škole v Antverpách, kde jeden zo študentov prezentoval konceptuálne písmo. Namiesto definovania tvarov prišiel so zoznamom inštrukcií – napr. veľké písmeno E bolo definované ako tri od seba rovnako vzdialené horizontálne čiary križujúce jednu vertikálnu čiaru. Bol to síce dobrý nápad, no po technickej stránke išlo iba o (akokoľvek vtipný) popis abecedy, nie o typ písma – ten je totiž založený na opakovaní tvarov.

Slávny výrok Sola LeWitta – banálne nápady nezachráni ani krásne prevedenie – sa na typografický dizajn nevzťahuje. Existuje mnoho príkladov pekne navrhnutých a úspešne zrealizovaných typov písma, ktoré sú založené na banálnych modeloch. Návrat k osvedčeným formám je v typografickom dizajne veľmi populárny a recyklované verzie osvedčených modelov tvoria jadro väčšiny knižníc fontov. Tak napríklad – koľko verzií písma Garamond alebo klonov bezpätkových švajčiarskych fontov reálne potrebujeme?

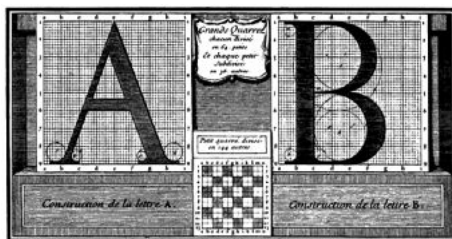
Pozrime sa teraz na význam slova „konceptuálny“ v iných oblastiach. Môžeme preskočiť hudbu, architektúru, ilustráciu, keramiku či tanec, keďže tieto sú podobne ako typografia závislé od svojej realizácie. Samozrejme, existujú výnimky, napríklad dielo Johna Cagea 4'33" alebo niektoré projekty Rema Koolhaasa či Petra Eisenmana, no v zásade sú všetky oblasti umenia s remeselným základom závislé od transformácie abstraktných ideí do materiál-

nej formy. Ak by mala idea zostať iba vo svojej sémantickej forme, museli by sme nanovo definovať rámec daných umeleckých oblastí. Najali by ste si „konceptuálneho“ inštalatéra, na opravu umývadla?

Moderné umenie je oblasťou, v ktorej sa pojmu „konceptuálny“ darí asi najviac. Tento pojem sa začal používať od konca 60. rokov v snahe charakterizovať umeleckú filozofiu, ktorá odmietala vnímanie tradičného umeleckého objektu ako vzácnej komodity. Typické konceptuálne dielo je naopak viac sémantické, než ilustratívne – je to zväčša sebevťažný, nemateriálny metaobjekt, ktorý je skôr umením mysle, než zmyslov. Diela Yvesa Kleina, Roberta Rauschenberga, Josepha Kosutha, Sola LeWitta či skupiny Art & Language boli výzvou pre divácke očakávania v zmysle hraníc toho, čo ešte môžeme nazývať umením. Konceptuálne umenie sa neraz pasovalo do roly antiumenia.

Naopak typografický dizajn bol pôvodne závislý od expertízy svojho tvorcu: kvalita výsledného písma bola priamo závislá od zručnosti rytca. Prvé príklady typografického dizajnu oddeleného od remeselnej výroby pochádzajú z obdobia osvietenectva. Romain du Roi, exkluzívne písmo objednané francúzskym kráľom Ľudovítom XIV., sa odklonilo od tradícií kaligrafie a pracovalo s analytickými a matematickými princípmi kresby písma. Tu už by sme teda mohli hovoriť o prvom „konceptuálnom“ písme. Komisia vtedajšej francúzskej akadémie vied navrhla mriežku 48×48 bodov, čím vlastne vymyslela koncept vektorových kontúr, definujúc písmená skôr v geometrickom zmysle, než v zmysle ich fyzickej hmoty. Komisia taktiež vymyslela systém proporcií písma a naznačila ideu bitmapových fontov. Prešlo dlhých päťdesiat rokov, kým sa z koncepcie písma stala hotová sada razníc.





Romain du Roi, písmo objednané francúzskym kráľom Ľudovítom XIV. v roku 1692, určené na exkluzívne použitie kráľovským tlačiarom.



FUSE, štvrtročník pre experimentálnu typografiu založený Nevillom Brodym a Jonom Wozencroftom v roku 1990.

Podstatne mladším projektom spájajúcim typografický dizajn a konceptuálne umenie bol časopis FUSE v raných 90. rokoch pod vedením Nevilla Brodyho a Jona Wozencrofta. FUSE pozostával zo série štyroch pôvodných písiem sprevádzaných plagátmi a esejou. Každé číslo malo svoju tému, napr. náboženstvo, neviazanosť, (dez)informácia, virtuálna realita atď. Jednotliví dizajnéri mali úplnú voľnosť interpretácie danej témy. V prvom čísle prezentoval Wozencroft FUSE ako „novú senzibilitu vo vizuálnej expresii, vychádzajúcu nielen z obrazu, ale aj z ideí“. Poháňaní ideálmi avantgardy, Brody a Wozencroft písali s takou vášňou, akoby samých seba vnímali ako bojovníkov proti represívnej typografickej inštitúcii, pričom tvorili fonty, ktoré odmietali funkčnosť ako základnú pohnútku tvorby písma. Samotné fonty sa pohybovali od čisto formálnych cvičení až po abstrakté tvary nezávislé od konštrukcie latinky, ktoré mali za cieľ presadiť „nové formy písania“. Fonty FUSE boli navzájom veľmi odlišné, čo spôsobovalo ťažkosti pri snahe rozoznať akékoľvek kritériá ich výberu.

A presne toto je problém používania pojmu „konceptuálny“: veľmi často totiž býva synonymom pre „myšlienku“ či „zámer“. Keďže na začiatku každej tvorby – bez ohľadu na funkciu produktu – je zámer, znamená to, že každé umelecké dielo, objekt, či písmo je konceptuálne? Americký konceptuálny umelec Mel Bochner, nemal rád označenie „konceptuálny“, pretože slovo „koncept“ nie je vždy jasne definované, a teda hrozí, že bude zamieňané s autorovým zámerom.

Myslím si, že témou tejto konferencie nie je len tvrdiť, že písmo samo osebe je konceptuálne. Jej cieľ vidím v skúmaní ideí, ktoré sú v pozadí typografie a zámerov jednotlivých autorov. To síce našu debatu zjednodušuje, no stále to nie je také ľahké, keďže pravdepodobne neexistuje iná disciplína, pri ktorej je rozdiel medzi zámerom autora a zámerom užívateľa taký zásadný. Tak napríklad – pôvodným zámerom pri tvorbe písma Fedra Sans bolo vytvoriť korporátne písmo pre poisťovaciu spoločnosť, ktorá objednávku zadala, pričom pri jeho tvorbe sa postupovalo presne podľa inštrukcií a dohody s danou spoločnosťou. Pôvodný klient bol však pohltený väčšou spoločnosťou a vývoj korporátneho fontu bol zastavený. Sprvu to pre mňa bolo veľké sklamanie, no z dlhodobého hľadiska to vnímam ako šťastie v nešťastí, dostal som tak možnosť písmo rozšíriť a sám ho ponúknuť verejnosti. Odkedy je dostupné, písmo Fedra Sans už licencovalo mnoho firiem a bolo použité vo veľmi rôznorodých kontextoch – od fasády cez detskú knižku, bibliu, až po vizuálnu identitu teroristickej organizácie, no pokiaľ viem, nepoužila ho zatiaľ ani jedna poisťovacia spoločnosť.





Leták Epanastatikos Agonas (Revolučný boj) gréckej skupiny známej bombovými útokmi na vládne budovy, banky a americkú ambasádu v Aténach. Európska únia a ministerka zahraničných vecí USA Hillary Rodham Clinton označili Revolučný boj za teroristickú organizáciu. Epanastatikos Agonas pravidelne používa písmo Fedra Sans na svoje letáky. A nie, licenciu si nekúpili.

Detské knižky, biblie, teroristi... začína byť zrejme, že typografický dizajnér nemôže zasahovať do toho, ako sa jeho písmo bude používať. Kým koncept písma môže byť veľmi vtipný a originálny, čo sa stane, ak písmo nikdy nie je použité na účel, na aký bolo vymyslené? A čo takto font, ktorý sa nepoužije nikdy? Môžeme ho stále nazývať fontom, alebo je používanie základom definície fontu?

Čo teda môžeme pokladať za skutočne konceptuálne písmo? V roku 1953 ukázal Robert Rauschenberg svojim dielom Erased de Kooning Drawing, že deštrukcia môže byť konceptuálnym umením. V roku 2001 mi unikla šanca byť spolutvorcom podobne kreatívneho opusu v intenciách Rauschenbergovho príkladu, keď sa do nášho ateliéru vlámal zloděj a ukradol môj počítač spolu so všetkými záložnými diskami, na ktorých boli uložené podklady pre písmo Fedra Sans, tesne pred jeho dokončením. Ak by sa zloděj k činu prihlásil, mohol sa stať tvorcom mimoriadneho príkladu konceptuálneho písma. V priebehu niekoľkých minút sa mu totiž podarilo zničiť mnoho mesiacov práce.

V roku 1953 Rauschenberg zmažal kresbu de Kooninga, získanú od svojho kolegu výlučne na tento účel, prezentujúci tento akt ako umeleckú výpoveď. Výsledkom je dielo s názvom Erased de Kooning Drawing (Zmazaná kresba de Kooninga).

Niektoré princípy konceptuálneho umenia je však možné aplikovať na typografický dizajn pomerne hladko. Výrok Sola LeWitta „idea je strojom, ktorý vytvára umenie“ sa dá pekne ilustrovať v práci Erika van Bloklanda a Justa van Rossuma, tvoriacich pod menom Letterror. Namiesto navrhovania fontov urobili program, ktorý fonty vytvára. Skúmajú tak proces tvorby, pričom naznačujú, že programátori navrhujúci nástroje pre dizajnérov vplývajú na estetické trendy vo väčšej miere než mnohí dizajnéri. V tom zmysle by bolo na mieste, aby si dizajnéri vytvárali svoje kreatívne nástroje sami a získali tak späť kontrolu nad oblasťou, v ktorej pôsobia. Jedným z projektov Letterror je Bitfonts, počítačový program, ktorý je schopný spracovať štruktúru bitovej mapy a stvárniť ju mnohými rôznymi spôsobmi. Letterror sa rozhodli zamerať na dizajn procesu, nie na kontrolu jeho výsledku. Do svojho teritória tak vpustili aspekt nepredvídateľnosti. Tvorcom písma je v tomto prípade skutočne stroj.





ABCDEFabcdef 0123
ABCDEFabcdef 0123
ABCDEFabcdef 0123
ABCDEFabcdef 0123
ABCDEFabcdef 0123

Výber z tvorby programu LTR Python Robot:
50 fontov navrhnutých programom,
distribovaných duom Letterror.

Rád by som svoju prednášku ukončil jedným z mojich súčasných projektov, pri ktorom je základná myšlienka zaujímavejšia než výsledná forma. Umenie bolo stovky rokov definované ako niečo, čo spôsobuje estetický zážitok. Zachytenie krásy a vyhybanie sa škaredosti bolo považované za hlavnú cnosť tradičných umelcov. V tomto stále nepomenovanom projekte som sa pokúsil identifikovať najkrajšie príklady typografie z histórie ľudstva. Skončil som pri sérii bezpätkových typov písma navrhnutých Giambattistom Bodonim koncom 18. storočia.

ABCD
EFGH
IJKL

Bodoni je séria bezpätkových typov písma navrhnutých Giambattistom Bodonim v roku 1798.

V ďalšej fáze som sa snažil identifikovať najškaredšie typy písma. Táto úloha už bola o čosi zložitejšia, no nakoniec hlavnú cenu vyhral excentrický Five-Line Pica Italian z čias priemyselnej revolúcie. Tento font s reverzným kontrastom bol navrhnutý tak, aby zámerne útočil na pozornosť čitateľov narúšaním ich očakávaní. Čiary, ktoré sú v klasických fontoch hrubé, sú tu tenké a naopak. Išlo o zákernú leš s cieľom vytvoriť čudné písmená, ktoré mali vyniknúť v čoraz viac presýtenom svete reklamných správ.

FIVE-LINE PICA ITALIAN.

BOAT

Päťlinkové písmo Pica Italian z polovice 19. storočia.

Tento projekt nie je zaujímavý svojou formou, ktorou sme sa zaoberali vyššie, ale vďaka tomu, že vytvára úzku spojitosť medzi dvoma extrémami – medzi krásou a škaredosťou. Čas ukáže, či projekt nájde nejaké vhodné uplatnenie, alebo zostane iba v rovine čisto estetického cvičenia, konceptuálneho písma.

aagg

Prekreslený font Bodoni a Bodoni s reverzným kontrastom vytvorený autorom, 2010.

#





SÚŤAŽE

Našiel sa autor prvého loga Slovenského centra dizajnu

V čísle 2/2011, ktoré bolo venované histórii Slovenského centra dizajnu, sme uverejnili článok Maroša Schmidta Hľadá sa autor prvého loga!, v ktorom okrem iného autor uviedol:

„Zápletká je jednoduchá: 1. januára 1991 vzniklo Slovenské design centrum (neskôr sa posledné dve slová vymenili a design sa „poslovenčil“ na Slovenské centrum dizajnu). Potreba vlastnej korporátnej identity vyústila do realizácie loga. Všetko sa však udialo veľmi rýchlo a chaoticky, ako sa na novo vznikajúcu inštitúciu patrí. Autor prvého loga je možno aj preto dodnes neznámy...“ Hoci sme sa snažili dopátrať u pamätníkov z čias zakladania Slovenského centra dizajnu, kto je autorom prvého loga, žiaľ, nepodarilo sa nám to. Zrejme zapracoval faktor času. Čo sme však podcenili, bola literatúra o grafickom dizajne, logo aj s menom autora bolo totiž už v minulosti reprodukované.

Po distribúcii časopisu sa nám ozval profesor Ľubomír Longauer, ktorý autora loga identifikoval. Je ním známy slovenský dizajnér **Dušan Junek**. Redakcia, ako aj autor článku sa pánovi Junekovi touto cestou ospravedlňujú. Veríme, že v budúcnosti, napríklad pri 30. výročí vzniku Slovenského centra dizajnu, bude už správne uvádzané: autorom prvého loga Slovenského centra dizajnu je Dušan Junek.

Popai Student Award 2011

Projekt asociácie Popai Central Europe so sídlom v Prahe. Súťaž je zameraná na podporu spolupráce so zástupcami a študentmi vysokých a stredných škôl v Českej republike a na Slovensku. Študenti súťažia o najlepšie dizajn POP materiálov podľa zadania od konkrétnych zadávateľov – partnerov súťaže. V roku 2011 sú to Budějovický Budvar, Coca-Cola HBC Česká republika, EUROPASTA a Soare sekt. Súťažné návrhy mladých tvorcov budú verejnosti predstavené v rámci celoročnej mediálnej kampane, ktorej vyvrcholením bude slávnostné vyhlásenie výsledkov súťaže, pričom ocenené návrhy získajú finančnú odmenu 15 000 Kč.

Uzávierka odovzdania súťažných projektov: **31. 10. 2011**

Informácie: www.popai.cz



SLOVENSKÉ DESIGN CENTRUM

Baštová 4
P.O. Box 131
814 99 Bratislava I





VÝSTAVY

SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Bratislava

Mladý obal 2011
Satelit SCD
do 14. 8. 2011
www.sdc.sk

Božena Chandogová: Organická keramika
Satelit SCD
7. 8. – 9. 9. 2011
www.sdc.sk

Nové Slovensko – (ťažký) Zrod moderného životného štýlu (1918 – 1949)
SNG
do 15. 1. 2012
www.sng.sk

Prezliekanie v čase
Dvorana MK SR
do 20. 10. 2011
www.uluv.sk

Folklore is Alive!
Galéria ULUV
do 3. 9. 2011
www.uluv.sk

Betliar

Porcelán aristokracie
SNM – Múzeum Betliar
do 20. 9. 2011
www.snm.sk

Častá

Móda prelomu minulých storočí
SNM, Múzeum Červený Kameň
do 30. 9. 2011
www.snm.sk

ČESKÁ REPUBLIKA

Brno

Holička fajansa – zbierka Fran-tiška Kretza
MG – UPM
do 30. 10. 2011
www.moravska-galerie.cz

Brtnice

Josef Hoffmann – Oswald Oberhuber: Vôľa k celku
Rodný dom J. Hoffmanna
do 30. 10. 2011
www.moravska-galerie.cz

Praha

Ladislav Sutnar: U.S. Venus / Americké Venuše
Galerie Rudolfinum, Malá galerie
do 11. 9. 2011
www.upm.cz

Hledání skla

Uměleckoprůmyslové museum
do 23. 10. 2011
www.upm.cz

Glamour. Dámská společenská móda 1950 – 2010

Uměleckoprůmyslové museum
do 4. 9. 2011
www.upm.cz

Abeceda evropské architektury
Staroměstská radnice – Sál architektů
do 25. 9. 2011
www.upm.cz

FRANCÚZSKO

Paríž

Umenie automobilu – Skvosty kolekcie Ralpha Laurena
Musée des Arts décoratifs
do 28. 8. 2011
www.lesartsdecoratifs.fr

NEMECKO

Berlín

Originály klasickej moderny
Bauhaus-Archiv – Museum für Gestaltung
do 31. 12. 2011
www.bauhaus.de

Hamburg

Secesný grafický dizajn
Museum für Kunst und Gewerbe
do 28. 8. 2011
www.mkg-hamburg.de

Mníchov

ADYTON. Victor Hausladen
Pinakothek der Moderne
do 1. 10. 2011
www.pinakothek.de

RAKÚSKO

Viedeň

Formations: SPAN – Matias del Campo a Sandra Manninger
MAK Gallery
do 11. 9. 2011
www.mak.at

Alexander Brodsky

Architekturzentrum Wien
do 3. 10. 2011
www.azw.at

TALIANSKO

Miláno

The Dream Factories (kurátor výstavy Alberto Alessi)
Triennale Design Museum
do 26. 2. 2012
www.triennale.org

VELKÁ BRITÁNIA

Londýn

Postmodernizmus: štýl a rozbiež-stvo 1970 – 1990
Victoria & Albert Museum
24. 9. 2011 – 8. 1. 2012
www.vam.ac.uk

#



Dizajnvíkend Bratislava 28. 9. — 2. 10. 2011

www.dizajnvikend.sk

organizátor: hlavný partner:



BRATISLAVA - STARÉ MESTO

Pod záštitou starostky
Starého Mesta Táne Rosovej.

partneri:

KONSEPTI



tuli

projekt podporili:



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Intenda
nabízí pro vás nejlepší

mediální partneri:

SME.sk

Atrium designum



Rádio FM

TREND.sk

Staromestské kvety



DESIGNBY inspire

Dana Kleinert

Slovak Olympics Team 2010 Collection and Woman's Strategy 2010/2011 Collection at NCD



¶ Not so long time ago a message appeared in the media that there is a very low market share of local Slovak brands in comparison with other EU countries – reportedly only 50 per cent. The number can be compared with the share of local foods in Poland, where it is more than 85 per cent, over 72 per cent in the Czech Republic, more than 71 per cent in Hungary. Designum is not an agriculture magazine, yet the statistics very well suggests something about our mentality. Who knows how agonizingly low would the percentage of local design sales be. How to support for instance fashion design in the country, if it is not customary that political and cultural representatives of our society employ possibilities of the Slovak clothing industry and of the individuals? In this context, the competi-

tion for the 2010 Slovak Olympic team clothing won by Dana Kleinert might seem ideal. In this interview, she reveals more about how the collection, sent up for the National Design Award competition, originated.

You sent up two collections to the National Design Award competition. The first one, called *Woman's Strategy*, is a combination of feminine silhouette with military elements, mainly in the material you like best – knitwear. When and how did the collection originate?

It was created as usual – a year sooner, and conceptually it is a logical end of foregoing collections. The cut is simple again, to make the structure show up – the haptics of the material and playing with designs and accessories. It combines knitwear with fluffy garments and white-coloured accessories. It is creating its own world, everything that is of military style and can hurt, is by means of a womanly touch converted into a place of joy, a soft world of textile materials and playfulness of mutual combinations. For me, it is also exceptional in the fact, that it was when working on this collection, when we received the first orders for the Japanese market.

No doubt, a collection to represent Slovakia is a big challenge for a designer. You managed to win the competition for the design and realization of ca 170 garments for our Olympic representatives in Vancouver 2010. How did the selective competition go?

It was a conventional tender, I won it and in the same time I gained confidence of the Slovak Olympic Committee representatives, which I appreciate a lot. It was a big challenge, responsibility and also a big pleasure, and not regarding the fact that it was me, the fashion

text **Zuzana Šidlíková**
photographs **Branislav Šimončík**
translation **Ľubica Kachničová**

designum³2011

Dana Kleinert

summary

81



design in Slovakia was able to finally present itself in its most natural way. Developed countries of the world „send“ their best designers to the Olympic ceremony, and I believe that such a trend will also develop in Slovakia, and that the representatives of such organizations or state will support Slovak design, and not only on paper. Fortunately, some of them start to realize, that at the same time, this kind of help will also be a very specific support for the local industry.

Such a big order makes the designer's contribution a part of further challenging managerial activities - how could you manage to start co-operation with the companies which manufactured the clothes?

Selection of the manufacturer of the knitted parts was a clear choice for me, as Mr. Sopko, director of the company Cenra s. r. o. in Nitra, has been a long-time co-operation in my collections or other orders. Other companies were selected according to my determining criteria, where on the one hand, price was important, but on the other hand, professional and personal qualities were crucial. My clear intention was an active support of the local textile production by means of this activity. Apart from above mentioned Cenra knitwear in Nitra (waistcoats, scarves), I was working with the company Slavosport in Poprad (production of fluffy coats-jackets), with Odeva Lipany (women's and men's suits), with Zornica in Bánovce (shirts), with Kodem in Bratislava (men's leather belts), T-shirts with the author's print were manufactured in our studio, as well as hand-made women belts, each of which was an original. My choice has proved right, when seeking for the appropriate technical solutions everybody was behaving correctly, with regard to the best possible result. I think we all enjoyed the „Olympic“ job very much, although it was really demanding and stressful.

How would you characterize the collection, what was important for you during the designing work?

Its common denominator is a light line, which meanders through the whole collection. It accentuates the lines of the waist, emphasizes

the silhouette of statures, by means of stitching shows the craft quality of designs, and at the same time, stylizing the symbol of rings it remains within the Olympic idea. The spectrum of using the collection is wide – from the sportsmen's vow to the President of the Slovak Republic, through the opening ceremony in Vancouver, to more or less social events during the Winter Olympic Games. The climate in the WOG area is also varied, littoral Vancouver may not have such winter that is expected in Whistler. All this had to be taken into account, and then this collection was created, where the possibility of combining particular garments is crucial. The essential colour of the women's and men's suits is dark blue, so-called navy blue. Men's suits (and accessories, such as ties) have narrow cuts, the given cut accentuates virtues of the stature. Jackets have a „club“ solution, decorative stitching on lapels reflects the quality of elaboration. Metal buttons with inscription „Travelling around the world“ are the cherry on top... Another accessory is the knitted waistcoat with retiring embroidered shadows of rings. The ladies part consists of a skirt with a wide yoke and with lots of uneven ears for a long belt, which softens its relatively austere line. This type of tying is suitable for a simple combination with a white top printed with red lines of stylized rings. The elegant version consists of a jacket, cut in the waistline and completed with hand-made belts, each of which is an original. The belt is the dominating factor of the garment, with rings again as a motif. The elegant women's and men's suits for the ceremony are completed by a fluffy white coat creating a soft visual tension with its „sports origin“. There is also an elegant version, with a sophisticated design, where a set of zips enables a conversion from an elegant coat into a short anorak or a waistcoat with or without a hood. There are eight possible alternatives, which enables to combine the clothing according to the weather or the wearer's mood. A large shawl with hand-tied big tassels is a part of the coat, red with blue tassels for women and blue with red tassels for men. A white sport and elegant hat with the inscription Slovakia is identical for both women and men.

text **Zuzana Šidlíková**
photographs **Branislav Šimončík**
translation **Ľubica Kachničová**





The fact, that you addressed local companies to do the work, is an important moment of your project. Unfortunately, it is not customary in Slovakia, that similar orders meet the criteria. Another thing is that Slovak clothing industry has been in crisis for a long time, and it is not easy to get a „recipe“ how to overcome the situation. Even though it is a long and complex problem, which cannot be solved in a couple of lines, what from your point of view could help to improve the situation?

A typical feature of our brand is co-operation with local companies. Our long-term vision is to maintain quality handicraft in Slovakia. There is apparently no generation in our country, that has been led to quality handicraft and professional pride, and that in my opinion ended in serious negative social consequences. Therefore it is enormously important, that such events as the Olympics or publicly active persons were an example and supported contemporary design of their own country. I know from my own experience, that such awareness among publicly influential people in our country is weak so far, but I can see certain progress in thinking, and this gives me hope that our effort will have a positive effect. Such events as the National Design Award are also important, to turn design into a legitimate part of our industry and at the same time the crucial element in the ability to compete with other countries.

What are your current plans? You are working under your own brand in various parallel projects and orders, what are you going to do in the near future?

At present we are going to complete the garments of the Play Again! collection for winter 2012, which were presented in spring of this year. After a successful co-operation with the newly reconstructed restaurant Bakchus we are preparing corporate clothing design for a new teppanyaki restaurant Benihana in Bratislava. We continue to design clothing for the telephone operator Orange a. s. and also have co-operation with an Austrian „hat“ company Capo. However, the most important step is a merger with the German clothing brand Sonja Marohn, the owners of which asked us to



follow in their „footsteps“. It is a big challenge, because this brand is 28 years old, works in about 360 shopping sites all over the world and has its steady clientele. The first Sonja Marohn by Dana Kleinert collection will be presented in spring of the next year. I am looking forward to it very much.

#

Dana Kleinert (1974) studied in 1993 – 2000 at the Textile Department, Academy of Fine Arts and Design in Bratislava. During her studies she also passed out the internship at UIAH in Helsinki, Finland. Since 1996 she has presented her collections not only at home but also in Canada, the USA, Finland, Austria and the Czech Republic. In 2005 she opened a shop in the historical centre of Bratislava, with the name of DESIGN STUDIO DANA KLEINERT. In the same year she was in charge of styling in the Slovak Idol 1 competition. In 2007 she had a fashion show in New York. Together with Nina Stillmark she was working on costumes for the theatre performance Communism (Komunizmus, 2009) in the theatre Divadlo Aréna. Since 2007 she has been taking regular part at the fashion fair Weareurope in Tokyo. One of her latest bigger projects is the preparation of the collection for the Olympic Games in Vancouver, in the near future Dana Kleinert is going to merge with the German brand Sonja Marohn.





In November 2010 Peter Bilak was invited to give a talk at a one-day conference ‘Conceptual Type – Type led by ideas’ in Copenhagen about the underlying ideas behind typefaces. This lecture questions the possibility of conceptual type and compares type to other disciplines.

¿oN©€P™ªℓ Type?

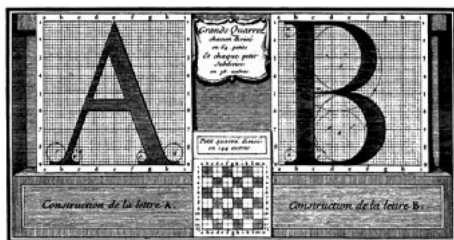
¶ To begin with, let’s be clear that conceptual type is an oxymoron. A typeface can’t really be conceptual, because it is dependent on its execution. Typeface design is a craft, so the process that transforms the pure idea into a functional font is a critical part of the discipline. Before the typeface is executed, it is not a typeface, it is simply an idea. A few years back I was part of the jury at an art school in Antwerp, where a student proposed a conceptual font. Instead of defining the shapes, he came with a set of written instructions, so the capital E was defined as ‘three evenly spaced horizontal lines crossing one vertical line’. It was fun and very clever, but technically it was merely a description (however witty) of the alphabet, not a font, which is based on the repetition of shapes.

Sol LeWitt’s famous quote ‘Banal ideas cannot be rescued by beautiful execution’ does not apply to type design. There are plenty of examples of nicely designed and successfully exploited typefaces based on banal models. Nowhere else is revivalism as popular as in type design, and recycled versions of proven models seem to form the core of most type libraries. For example, how many versions of Garamond or clones of Swiss neutral sans serif do we really need? Let’s have a look what the term ‘conceptual’ means in other disciplines. We can skip music, architecture, illustration, ceramics or dance, which similarly to typography are also dependent on performance or execution. Obviously, there are some exceptions — John Cage’s 4’33”, for example, or some projects of Rem Kolhaas or Peter Eisenman — but in essence all craft-based disciplines rely on the transformation of abstract ideas into material form. Should the idea remain in its semantic form, one has to rethink the whole frame of the discipline. Would you hire a ‘conceptual’ plumber to fix your sink? Where the term ‘conceptual’ really prospers is

in the domain of modern art. This term came into use in the late 1960s to describe a philosophy of art that rejected the traditional art object as a precious commodity. Instead, the typical work of conceptual art is generally semantic rather than illustrative, a self-referential, non-material meta-object, art of the mind rather than the senses. The work of Yves Klein, Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, Sol LeWitt or the group Art & Language challenged viewers’ expectations concerning the limits of what can be considered art. It even tried to be an anti-art.

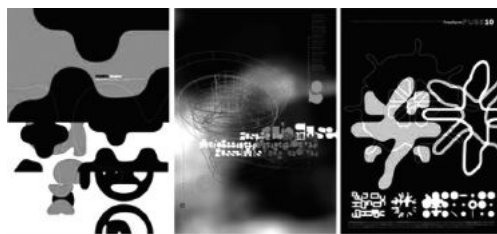
Type design, by contrast, was originally dependent on the expertise of the maker: the final typeface was only as good as the skill of the punch-cutter. The first examples of type design separate from the craft of manufacturing come from the Enlightenment period. Romain du Roi, an exclusive typeface commissioned by the French King Louis XIV, departed from the traditions of calligraphy and worked with analytical and mathematical principles of drawing type. This then, if you like, could be considered the first ‘conceptual’ typeface. The committee of the Academy of Sciences proposed a grid of 48×48 units, inventing the notion of vector outlines by defining characters in terms of geometry rather than physical mass. The committee also invented the notion of font metrics and suggested the idea of bitmap fonts. Some 50 years separated the conception of the typeface and the execution of a complete set of punches for it.





Romain du Roi, a typeface commissioned by King Louis XIV in 1692, for the exclusive use of the royal printer.

More recently, a type design project that approached the definition of conceptual art was FUSE, launched by Neville Brody and Jon Wozencroft in the early 1990's. FUSE consisted of a set of four original typefaces with corresponding posters, and an accompanying essay. Each issue had a theme such as religion, exuberance, (dis)information, virtual reality, etc., but the designers had complete freedom as to how they interpreted that theme. In the first issue, Wozencroft described FUSE as 'a new sensibility in visual expression, one grounded in ideas, not just image.' Carrying forward the ideals of the avant-garde, Brody and Wozencroft wrote with an impassioned rhetoric as if they saw themselves as fighting the repressive typographic establishment by making fonts that rejected functionality as the reason to design type. The fonts ranged from purely formal exercises to completely abstract shapes independent from Latin construction, purported 'new forms of writing'. FUSE typefaces were curiously diverse, making it hard to discern any criteria for selection.



FUSE, quarterly forum for experimental typography initiated by Neville Brody and Jon Wozencroft in 1990.

And this is precisely the problem with the use of term 'conceptual': very often it is simply synonymous with 'idea' or 'intention'. Since every act of creation arguably stems from intent, regardless of the function of the product, is every artwork, object or typeface therefore conceptual? Mel Bochner, American conceptual artist, disliked the label 'conceptual', because the word 'concept' is not always defined entirely clearly, and is therefore in danger of being confused with the author's intention.

I believe that the topic of this conference is to look at the underlying ideas of typography, the intentions of authors, rather than to claim that type itself is conceptual. That makes the discussion less problematic, but still not easy, since there is probably no other discipline where the difference between the intention of the author and intention of the user can be so great. For example, the original intention behind Fedra Sans was for it to be the corporate type of the insurance company that commissioned it, and it was designed precisely according to the stipulations of the company's brief. The original client, however, was acquired by a bigger fish, and development of the corporate font came to an abrupt halt. That was a disappointment at first, but a blessing in disguise in the longer term, as I could expand the family and offer it to the public myself. In the years that Fedra Sans has been available for licensing it has been used in all kinds of applications from building facades to children books, to Bible typesetting, to the identity of a terrorist organisation, but as far as I know, not a single insurance company.





Leaflet by Epanastatikos Agonas, or Revolutionary Struggle, a Greek group known for its bombing attacks on Greek government buildings, banks and the American embassy in Athens. Both the European Union, and U.S. Secretary of State Hillary Rodham Clinton have formally designated Revolutionary Struggle as a terrorist organization. Epanastatikos Agonas has been quite consistent in using Fedra Sans for its flyers. And no, they didn't buy the licence.

Children books, Bibles, terrorists... it becomes quite obvious that the type designer has no actual say in how the typeface is actually used. While the concept of the typeface might be very clever and original, what happens when the typeface is never used the way it was intended? Does it make the typeface less inventive? How about a font which never gets to be used? Can it still be called a font, or is usage at the core of the definition of a font?

So what would be a truly conceptual typeface? In 1953, Robert Rauschenberg's Erased de Kooning Drawing demonstrated that destruction could also be conceptual art. According to Rauschenberg's example, I narrowly missed a chance to be the co-creator of a similarly creative opus in 2001 when a thief broke into our studio and stole my computer and all the backup disks for Fedra Sans, then in the final phases of completion. Had the thief claimed responsibility, he could have become the designer of a rare example of conceptual type — by destroying months of work in mere minutes.



In 1953, Rauschenberg erased a drawing by de Kooning, which he obtained from his colleague for the express purpose of erasing it as an artistic statement. The result is titled Erased de Kooning Drawing.

On the other hand, some principles of conceptual art transfer well to type design. Sol LeWitt's statement 'The idea becomes the machine that makes the art' can be neatly illustrated by Erik van Blokland and Just van Rossum, collectively known also as Letterror. Instead of designing fonts, they write code that makes fonts. Letterror examined the process of creation, suggesting that the engineers who make the tools we use have a greater impact on aesthetic trends than most designers do. It makes sense then for designers themselves to reclaim this field by designing their own creative tools. One Letterror project is Bitfonts, computer code which takes the structure of a bitmap font and interprets it in multiple ways. By deciding to design the process rather than controlling the end result, Letterror embraced the possibilities





ABCDEFabcdef 0123

ABCDEFabcdef 0123

ABCDEFabcdef 0123

ABCDEFabcdef 0123

ABCDEFabcdef 0123

FIVE-LINE PICA ITALIAN.

BOAT

Selection of LTR Python Robot: 50 fonts designed
by Python scripting, distributed by Letterror.

Five-Line Pica Italian dates to mid-19th century.

I'll conclude with one of my current projects,
for which the background idea is more inter-
esting than the resulting forms. For centuries, art
has been defined as something that gives rise
to an aesthetic experience. Capturing beauty
and avoiding ugliness were considered to be the
prime responsibilities of the traditional artist.
In this still untitled project I have tried to iden-
tify the most beautiful examples of typography
known to mankind. I settled on a series of serif
typefaces designed by Giambattista Bodoni in
the late 18th century.

This project is not interesting because of the
forms, which have been explored before, but
because it creates a tight link between the two
extremes, between the beauty and the ugliness.
Time will tell if this project finds some suitable
application, or whether it remains purely an
aesthetic exercise, a 'conceptual' type.

aagg

A redrawn Bodoni and Bodoni with inverted
contrast drawn by the author, 2010.

#

ABCD
EFGH
IJKL

Bodoni is a series of serif typefaces
first designed by Giambattista Bodoni in 1798.

In the second step, I tried to identify the ugliest
examples of type that we know. That was
a bit more difficult, but finally the prize went
to eccentric 'Italian' from the middle of the
Industrial Revolution. This reversed-contrast
typeface was designed to deliberately attract re-
aders' attention by defying their expectations.
Strokes that were thick in classical models were
thin, and strokes that were thin became thick
— a dirty trick to make freakish letters that
stand out in the increasingly saturated world of
commercial messages.



designum³2011



časopis o dizajne / design magazine
číslo / number: 03 rok / year: 2011

vychádza 6-krát ročne / a bimonthly
ročník / volume: XVII cena / price: 2,16 €

vydáva/edited by:

Slovenské centrum dizajnu
/Slovak Design Centre

zodpovedné redaktorky/executive and contributing editors:

Lubica Pavlovičová ›
lubica.pavlovicova@scd.sk
Zuzana Šidlíková ›
zuzana.sidlikova@scd.sk

jazyková redakcia/proof reader:

Katarína Weissová

jazykový preklad/translation:

Matej Gyárfáš, Lubica Kachničová

marketing:

designum@scd.sk

redakčný kruh/editorial cooperators:

Silvia Fedorová
Mária Rišková
Marián Laššák
Sylvia Jokelová
Ján Bahna
Zdeno Kolesár
Palo Bálik
Martin Struss
Sabina Jankovičová
Jozef Kovalčík

layout/layout:

Emil Drličiak

Designum³2011 – Vizuálna koncepcia, obálka/visual conception, cover:

Robert Paršo › STUPIDesign

tlač/printing:

Dolis, Bratislava

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

informácie o predaji časopisu a iných publikácií SCD:

www.scd.sk

voľný predaj:

v stánkoch distribučnej spoločnosti
Mediaprint Kapa

v kníhkupectvách a galériách

v Bratislave:

Satelit SCD
Artforum
Prospero
Knížnica SCD
Art Books (STU)
Galéria Medium

v kníhkupectvách a galériách

mimo Bratislavy:

Artforum v Banskej Bystrici, Žiline,
Košiciach a Trnave
Stanica Žilina-Záriečie

distribúcia / distribution:

L.K. Permanent, s.r.o.
P.O. Box 4
834 14 Bratislava
tel.: + 421 (0) 2 4445 3711
fax: + 421 (0) 2 4437 3311
e-mail: lkpermanent@lkpermanent.sk

sídlo redakcie/headquarter:

SCD – Designum
Jakubovo nám. 12
814 99 Bratislava
Slovak Republic
tel.: + 421 (0) 2 204 77 319
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: scd@scd.sk
web: www.scd.sk

objednávky a predplatné

/subscription orders:

SCD – Designum
Jakubovo nám. 12
P.O.BOX 131
814 99 Bratislava
Slovak republic,
tel.: + 421 (0) 2 204 77 314
fax: + 421 (0) 2 204 77 310
e-mail: natalia.galbava@scd.sk
designum@scd.sk
www.predplatne.net

inzercia info:

www.scd.sk
natalia.galbava@scd.sk

2
R O K O V
S C D

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.

obálka/cover: Zdeno Kolesár.